



A ARTE DE CONSTRUIR CIDADANIA

**juventude,
práticas criativas
e ativismo**

**Editores
Alix Didier Sarrony
José Alberto Vasconcelos Simões
Ricardo Campos**

Alix Didier Sarrouy. Músico, performer e sociólogo das artes. Doutorado pela Université Sorbonne Nouvelle e pela Universidade do Minho. Investigador integrado no Instituto de Etnomusicologia — Centro de Estudos em Música e Dança (NOVA FCSH). Investigador principal do «IncArt — Migrantes e refugiados na Europa: as artes como ferramentas de inclusão sociocultural» (2020-2026). Professor adjunto convidado na Escola Superior de Artes e Design no Instituto Politécnico de Leiria.

José Alberto Vasconcelos Simões. Doutorado em Sociologia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH), onde leciona. É igualmente investigador integrado do CICS.NOVA (Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais). Tem investigado sobre culturas juvenis, crianças/jovens e meios digitais, assim como ativismo e movimentos sociais. Coordenou o projeto «Networked youth activism» (2014-2015) e a participação portuguesa no estudo europeu «Net Children Go Mobile» (2013-2014), e foi coinvestigador responsável do projeto «ArtCitizenship» (2018-2022).

Ricardo Campos. Doutorado em Antropologia Visual. É investigador principal no Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (CICS. NOVA). Tem investigado sobre arte urbana, cultura visual, *media* digitais e culturas juvenis. Coordenou os projetos «Artcitizenship — Young people and the arts of citizenship: activism, participatory culture and creative practices» (2019-2022), «TransUrbArts — Emergent Urban Arts in Lisbon and São Paulo» (2016-2020), ambos com o apoio financeiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia/Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior (FCT/MCTES).

A ARTE
DE CONSTRUIR
CIDADANIA

A ARTE DE CONSTRUIR CIDADANIA

JUVENTUDE, PRÁTICAS
CRIATIVAS E ATIVISMO

Editores:

Alix Didier Sarrouy

José Alberto Vasconcelos Simões

Ricardo Campos

Lisboa
Tinta-da-china
MMXXII.

ÍNDICE

Introdução à(s) arte(s) de construir cidadania	7
Ricardo Campos • Alix Didier Sarrouy • José Alberto Vasconcelos Simões	

SECÇÃO I • CORPO

Práticas performativas em direção a uma ética selvagem	37
Daniel Tércio	
«Beauty Warriors»: histórias de resistência entre antropologia e arte	59
Chiara Pussetti • Evija Laiviņa • Federica Manfredi	
Corpo-artista, corpo-roda, corpo-cidade: encontros afetivos de uma artista de rua, mulher palhaça, na cidade do Rio de Janeiro	91
Michel Moreaux	
A revolução de um corpo poético: mapeamento de um lugar utópico	113
Matilde Real • Daniel Matos	

SECÇÃO II • SOM

Quando a música é <i>queer</i>	131
Rui Eduardo Paes • Alix Didier Sarrouy	
«Aqui é só <i>phandar</i> »: reapropriação do <i>kwaito</i> e <i>pantsula</i> como formas de cidadania artística em Maputo, Moçambique	153
Andrea Moreira	

Guitarras e marcas de batom: contributos para uma propedêutica ativista no Girls Rock Camp de Porto Alegre	177
Paula Guerra • Gabriela Gelain	

Coletânea Artes da Cidadania	201
------------------------------	-----

SECÇÃO III • IMAGEM

Juventude e perspectivas estéticas de resistência: performatividades quilombistas do coletivo Afrotometria	213
Daniel Meirinho	

A cidade enquanto palco de odisseias quotidianas ou extraordinárias	235
Julia Bentz • Letícia do Carmo	

Entre <i>status</i> e estátuas: um percurso visual sobre narrativas de resistência no espaço público	265
Simone Amorim	

«Fanzine Gato»: ilustração	291
João Leonardo <i>aka</i> Kali	

SECÇÃO IV • TECNOLOGIA

Entre a poesia, o <i>rap</i> e a Internet: práticas e experiências de participação política urbano-juvenil em Moçambique	301
Dércio Tsandzana	

Criatividade, humor e política nos memes de esquerda portugueses	323
Inês Pereira	

Videoativismo em São Paulo: engajamento audiovisual popular/periférico e renovação epistêmica da fronteira centro/periferia Guilherme Aderaldo • Daniel Fagundes	345
<i>Hyperlinks die too:</i> notas sobre um encontro entre tecnologia, ativismo e práticas artísticas Inês Tartaruga Água	371
Posfácio José Machado Pais	389
Notas biográficas	401

INTRODUÇÃO À(S) ARTE(S) DE CONSTRUIR CIDADANIA

Ricardo Campos • Alix Didier Sarrouy •
José Alberto Vasconcelos Simões

A obra coletiva que aqui se apresenta, com o título *A Arte de Construir Cidadania: Juventude, práticas criativas e ativismo*, é fruto de diversas parcerias que os editores foram estabelecendo nos últimos anos, particularmente no âmbito do projeto «ArtCitizenship»¹. Este projeto (2018-2022), sediado no Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais (CICS. NOVA), envolveu um conjunto de investigadores de vários centros de investigação e instituições de ensino superior: Instituto de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA), Centro de Investigação e Estudos de Sociologia (CIES) e Dinâmia'CET-IUL — Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território, do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL). O objetivo principal deste estudo foi o de pesquisar a articulação entre as práticas criativas e a participação política dos jovens portugueses na atualidade.

O ponto de partida desta pesquisa reside num diagnóstico reiteradamente propagado por diversos atores sociais e pelos *media*, que

1 «ArtCitizenship — Juventude e as artes da cidadania: práticas criativas, cultura participativa e ativismo», projeto financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia — FCT (PTDC/SOC-SOC/28655/2017), coordenado por Ricardo Campos. A presente obra coletiva foi financiada ao abrigo deste projeto.

defende que os jovens são politicamente apáticos, facto que tem sido destacado pela literatura internacional sobre o tema (Chou, 2017; Collin, 2015; Gagnon, 2017). Se há, efetivamente, evidências empíricas que parecem confirmar esta situação, tal ideia largamente veiculada é, no nosso entender, não apenas redutora, como parte de pressupostos equívocos. Redutora, porque reduz a política a um exercício meramente formal vinculado ao sistema eleitoral e partidário. Acresce o facto de desprezar um vasto campo de prática política e de cidadania juvenil de natureza mais difusa, informal e não convencional (Pitti, 2018). Sobre este diagnóstico negativo impende sobremaneira um juízo moral(ista), produzido pelos atores institucionais, que tendem a escalpelizar esta situação olhando essencialmente para as deficiências cívicas juvenis e, raramente, para o sistema político vigente. Consequentemente, o discurso recorrente em torno da aparente crise da democracia e das suas causas recai constantemente sobre os jovens (Gagnon, 2017).

A ideia de que a juventude contribui para a crise da democracia é, na nossa perspetiva, equívoca, na medida em que parte de uma visão minimalista, preconceituosa e anacrónica da ação política e da própria democracia. Como salienta Gagnon (2017), o significado de democracia é plural, sujeito a contestação e negociação. Aquilo que encontramos, muitas vezes, são contendidas e negociações em torno de distintas visões do que é o regime democrático e o exercício da política neste contexto. Desta forma, contra um regime paralisado e uma conceção cristalizada da democracia, das suas instituições e atores, os choques e ruturas são contributos elementares para uma dinâmica transformadora.

A perceção pessimista contrasta, assim, com os múltiplos episódios em que os jovens se mobilizaram e agiram em ações de protesto ou envolvimento comunitário, em prol de um vasto conjunto de causas. O que nos deixa numa situação de algum desconforto perante evidências aparentemente contraditórias. Como situar então a relação entre a juventude e a política? Como explicar que, por exemplo, Greta Thunberg se tenha afirmado, aos 15 anos, como um ícone global da luta

climática, tendo até sido acolhida pelo sistema institucional que tanto critica? Como justificar a mobilização dos jovens no movimento anti-*brex*it no Reino Unido? Não podemos também ignorar a importância e determinação de outros tantos jovens brasileiros envolvidos no Movimento Passe Livre ou no processo de ocupação de escolas secundárias em 2016. E como esquecer os 15 ativistas angolanos (entre eles Luaty Beirão, *aka* Ikonoklasta) que foram presos em 2015 e recorreram à greve de fome como instrumento final de pressão política e mediática? Em Portugal, o papel dos jovens que dinamizaram a manifestação da «Geração à Rasca», a 12 de março de 2011, foi fundamental para colocar a crise económica e as reivindicações antiausteridade na agenda da contestação, constituindo um ponto de viragem nos protestos que ocorreram entre 2011 e 2013 contra as restrições impostas pelo resgate financeiro da Troika. Os exemplos são muitos, a várias escalas, e espalham-se por todos os territórios.

Em última análise, a noção de *político* que partilhamos não pode apenas ser definida a partir de uma cosmovisão adultocêntrica e institucional, que tende a ignorar ou desvalorizar causas ou formatos de ação que não se enquadram no modelo mais normativo de ação política, negligenciando, por isso, o olhar dos jovens sobre a política, assim como as suas experiências particulares de cidadania (Collin, 2015). Assim, se, por um lado, temos a política institucional e partidária, um sistema legitimado pelos cidadãos e por um conjunto de instituições, por outro, temos a Política com maiúscula, um vasto campo social em que as questões relativas ao poder e ao seu exercício, aos valores e práticas sociais são discutidas, negociadas ou combatidas. Esta dimensão da política é transversal a diferentes esferas da vida coletiva e não se pode resumir a mecanismos regulados e circunscritos de participação. Logo, aquilo que era aparentemente uma contradição adquire outros contornos e leituras. Daí que reconheçamos a importância de pensar, em consonância com a proposta de Farthing (2010), que a rejeição por parte dos jovens da política institucional é, em si mesma, um gesto eminentemente político e radical.

A juventude parece, assim, ocupar um lugar algo obscuro e liminar no que respeita à ação política. Apesar de tida como pouco participativa e desligada da política formal, é, na verdade, francamente ativa, diligente e criativa na gestação de novos formatos de comunicação e participação na esfera pública bem como na defesa de certas causas minoritárias ou inéditas (Pitti, 2018). Tal não nos deve impelir a uma romantização do papel político da juventude, entendendo-a enquanto uma espécie de vanguarda política. Porém, também não podemos ignorar que grande parte dos movimentos sociais, culturais e políticos mais marcantes foram fortemente dinamizados pelos mais jovens. No contexto internacional, lembremo-nos do movimento contracultural e *hippie* dos anos 60, do Maio de 68 ou, mais recentemente, do movimento Occupy nos Estados Unidos da América, da Primavera Árabe nos países do Magrebe ou dos protestos antiausteridade nos países do Sul da Europa, entre outros exemplos.

Ou seja, a juventude transporta para a política aquilo que é a sua condição e o seu papel, socialmente atribuídos. Assim, se, por um lado, os jovens são um elemento central à reprodução social, por outro, desempenham uma função primordial nas dinâmicas de rutura e transformação social. Daí esta ambivalência que pende sobre este grupo, recorrentemente representado como motor da inovação e do progresso social, mas igualmente, como fiel depositário dos valores basilares da sociedade.

Ao invés da perspetiva mais pessimista, que assenta numa abordagem minimalista da política, adotamos uma visão mais otimista da participação cívica e política da juventude, em consonância com muitos outros autores (Pickard e Bessant, 2018; Feixa e Nofre, 2013; Loader, Vromen e Xenos, 2014; Kennelly, 2011; Giroux, 2016; Chou, 2017; Gagnon, 2017). Neste âmbito, a juventude é vista simultaneamente como promotora de novas causas, incluindo políticas de identidade, consumo consciente ou ativismo comunitário, que, frequentemente, ficam à margem da política formal, mas também como protagonista de formas inventivas e sofisticadas de fazer política. Isto implica uma alteração da conceção

de cidadania, passando esta a centrar-se mais em causas e reivindicações, em vez de instituições e práticas de participação convencionais (Sloam, 2016). A juventude navega numa nova realidade, em que se assiste a uma gradual fragmentação e individualização da ação política (Bennett e Segerberg, 2011; Kennelly, 2011) com uma maior porosidade entre as esferas pública e privada, refletindo a sua capacidade constante de «autoatualização» (Bennett, 2007; Loader *et al.*, 2014). Um conjunto de transformações sociais e tecnológicas acentua uma tendência que não é propriamente recente, com uma contaminação do político pelas esferas do lazer e do entretenimento (Street, Inthorn e Scott, 2013; Soep, 2014). A política passa hoje não apenas pelos jornais, pela rádio ou pela televisão, mas cada vez mais pelas redes sociais, pelos *podcasts*, pelo YouTube, Twitter ou Instagram.

Um dos âmbitos em que os jovens são mais profícuos no que respeita à sua expressão e participação na esfera pública é o da produção cultural e artística. Este é um campo de criação muito vasto, que envolve distintas ferramentas e linguagens. A criação e o consumo estético-simbólico são elementos fundamentais num período de vida em que a experimentação, a socialização e a construção das identidades pessoais, culturais e políticas são cruciais. A música, o estilo de roupa, o uso do corpo, os *media* digitais operam neste campo simbólico em que os jovens constroem biografias significativas e estabelecem vínculos coletivos. E a política e a cidadania passam, necessariamente, por aí. Os primeiros debates são motivados, tantas vezes, por determinadas músicas ou *videoclips*, por certos blogues ou vídeos partilhados na Internet. A música sempre foi e continua a ser um campo central de debate ideológico para os jovens, e certos géneros têm um peso extremamente relevante a este respeito. Pensemos nos casos exemplares do *punk* ou do *rap* (Neal, 2004; Raposo, Varela, Simões, e Campos, 2021). Mas não podemos esquecer o papel dos fanzines, dos *graffiti* e da *street art*, das redes sociais digitais, do vídeo, entre muitos outros exemplos de plataformas de participação cívica e política (Aderaldo, 2017; Simões e Campos, 2017, 2020; Guerra, 2018; Molnár, 2014; Campos, Pavoni e Zaimakis, 2021). Não raramente

estas práticas culturais servem a expressão de identidades dissidentes ou subalternizadas, adquirindo visibilidade na esfera pública (Raposo, 2015; Aderaldo e Raposo, 2016; Campos e Simões, 2014; Marcon, 2013). Também nestes casos estamos perante manifestações de caráter político, que reivindicam direitos de existência e de reconhecimento.

O projeto «ArtCitizenship» pretendeu, então, pesquisar formas de participação cívica e política que acontecem à margem da política institucional e eleitoral, que ocorrem nos interstícios de diferentes esferas da vida social e cultural dos mais jovens. Procuramos entender como a agência política está associada à agência criativa na juventude. Adotamos, por isso, o conceito de «artes da cidadania» por forma a abarcar este horizonte dilatado de participação cívica e política. O termo «arte» é aqui assumido na sua ambivalência, que remete desde logo para a sua origem etimológica — do latim *ars*, que significa literalmente «técnica», «habilidade natural ou adquirida» ou «capacidade de fazer alguma coisa». Neste sentido, as artes da cidadania revelam-se enquanto aptidões e energias mobilizadas para o envolvimento na comunidade, nos debates e lutas que constituem a vida e determinam o futuro coletivo. Mas do termo *ars* derivam também «artista» e «artesão», destacando-se, assim, um segundo horizonte de significado, associado a campos especializados de produção de bens com valor estético e cultural. Neste sentido, as artes da cidadania também exploram formas próprias de fazer política, protagonizadas por ativistas e militantes, que se assumem igualmente como artistas ou criadores.

O conceito de cidadania é polissémico, oscilando entre interpretações estritamente jurídico-legais e abordagens mais amplas, incorporando dinâmicas de índole social e cultural. No seu sentido mais conservador, este é um conceito que marca linhas de pertença e, consequentemente, de exclusão (Pais, 2005), sendo um conceito hierárquico e homogeneizador (Menezes, 2011). No entanto, a literatura académica recente tem vindo a reforçar uma interpretação mais abrangente do conceito, que deve ser entendido mais como um processo do que como um estado (Harris, 2015; Isin, 2008, 2017; Staeheli, Attoh e Mitchell,

2013). A nossa abordagem às artes da cidadania inspira-se nas propostas de Isin (2017), que nos fala da dimensão *performativa* da cidadania. Este autor centra-se na reivindicação de direitos, cruzando múltiplos grupos sociais e comunidades políticas, desvelando as possibilidades criativas e transformadoras dessa dinâmica. Isin chama a atenção para a forma como as pessoas criativamente *performam* a cidadania, ao invés de meramente seguirem um guião.

Optámos, por isso, por um projeto que está atento aos exercícios de uma «cidadania expandida» (Campos e Sarrouy, 2020), que produz ruturas, que distende as fronteiras do político e que, desta forma, contribui para o enriquecimento da democracia. E neste ponto afastamo-nos, novamente e de forma muito clara, das interpretações pessimistas. Consideramos que a juventude e as práticas juvenis neste campo, longe de ameaçarem a democracia, podem constituir um antídoto à possível cristalização do sistema. Naquilo que têm de dissidente, rebelde, incompreendido, imaturo, transgressivo ou ameaçador, revelam sempre novas possibilidades e anunciam transformações.

De modo a operacionalizarmos o conceito de artes da cidadania, recorremos, no projeto, a uma abordagem que cruza dois eixos. O primeiro corresponde aos «recursos e gramáticas», considerando os distintos materiais e recursos que podem ser empregados, individual ou coletivamente, para agir na esfera política. Ou seja, consideramos que os indivíduos utilizam um conjunto de expedientes que, mobilizados de forma criativa e com um determinado objetivo, dão origem a gramáticas de ação e comunicação singulares. Considerámos assim quatro tipos de recursos: o *corpo*, o *som*, a *imagem* e a *tecnologia*. Sabemos que não os podemos entender enquanto universos estanques e irreduzíveis, sendo que, em muitos atos de criação cultural, artística ou ativista, é difícil distinguir nitidamente as fronteiras que os separam. O mais comum é, evidentemente, encontrarmos combinações e sobreposições entre eles.

Um segundo eixo que considerámos importante remete para aquilo que definimos como «territórios e palcos». A articulação entre estes dois termos tem uma razão de ser. Este eixo transporta-nos para os

espaços (territórios) em que ocorre a participação política e se exerce a cidadania, considerando-os como campos performativos (palcos). Ou seja, entendemos que há práticas criativas e comunicacionais que acontecem privilegiadamente em determinados espaços físicos ou virtuais, recorrendo aos recursos disponibilizados e às oportunidades emergentes. No contexto da pesquisa, este eixo é composto essencialmente por dois tipos de territórios: o espaço público urbano (a rua) e o espaço virtual (a Internet), que, longe de serem independentes um do outro, se intercetam e interagem de diferentes maneiras, alimentando-se reciprocamente. De uma forma genérica, estes são os dois territórios em que a participação política não convencional cria palcos de maior expressão.

O nosso projeto visa considerar as diferentes possibilidades que emergem do cruzamento entre estes dois eixos, refletindo sobre a forma como os recursos/gramáticas se podem exprimir em diversos territórios/palcos. Ou seja, importa ter em consideração como os corpos, as imagens, os sons e as tecnologias podem adquirir distintas facetas e cumprir múltiplos objetivos em função dos territórios que ocupam (o mundo digital ou o espaço físico das cidades), dando expressão àquilo que tem sido cada vez mais referenciado como o hibridismo característico do ativismo contemporâneo (Castells, 2012).

Este livro pretende ser fiel ao espírito que animou o desenho e a implementação do projeto «ArtCitizenship». Procurámos, na medida do possível, estabelecer cruzamentos profícuos entre o campo artístico e o académico, tarefa que se cumpriu de duas formas. Por um lado, privilegiando académicos com um perfil híbrido, atuando simultaneamente no campo científico e artístico, e, por outro, convidando artistas e criadores a contribuir para esta publicação. Nesse sentido, a obra encontra-se estruturada em quatro partes, de acordo com os quatro recursos: o *corpo*, o *som*, a *imagem* e a *tecnologia*. Cada parte compreende, no total, quatro contribuições: três de carácter mais académico e uma artística.

Procurámos, igualmente, manter o espírito do projeto, que assentou numa ideia de diversidade. A pluralidade de mundos, de causas e de práticas culturais, artísticas e políticas em estudo é uma clara mais-valia

para a pesquisa científica em curso, menos preocupada com a representatividade estatística e mais atenta à riqueza e heterogeneidade da realidade. Como tal, esta obra reflete essa diversidade de *lugares de fala*, de causas, formas de expressão, objetos de estudo e contextos geográficos. Atravessa o Mediterrâneo e o Atlântico e faz a ponte entre diversos contextos onde também se fala e escreve em português.

De referir que o livro trata de juventude, embora esta esteja presente de forma distinta ao longo dos vários capítulos. A nossa abordagem à juventude está longe de ser literal, não atribuindo excessiva relevância a critérios de índole administrativa. Se em alguns momentos há uma clara evocação deste grupo sócio-etário, envolvendo projetos e estudos de caso direcionados para grupos de jovens, noutros o que encontramos é uma enunciação menos direta, refletindo antes temáticas e objetos de estudo que têm estado associados a causas, modos e estilos de vida juvenis. Acresce o facto de termos procurado, também no livro, a participação de alguns daqueles que, muito gentilmente, foram contribuindo para o projeto «ArtCitizenship» e que se enquadram na faixa etária que podemos considerar da juventude. As secções artísticas desta obra dão-lhes voz.

A publicação é composta por 12 capítulos e quatro propostas artísticas, organizadas em quatro secções que traduzem os eixos temáticos do projeto e que apresentamos de seguida.

CORPO

Começamos esta proposta de roteiro nas «artes da cidadania» por aquele que é o primeiro recurso de todo o ser humano — o Corpo. Corpos que sentem, corpos que pensam, corpos que reagem e corpos que exprimem (Prates, 2018). Corpos que somatizam, corpos que enfrentam, corpos que arriscam, corpos que se transformam para melhor incorporar (Louro, 2004). Tanto recetores como principais expositores de toda a ação reivindicativa, corpos singulares e coletivos buscam a

sobrevivência psicofísica indicando ações concretas para atingir um ideal a alcançar no frágil corpo terrestre que é *Gaia* (Latour, 2015).

Embora a crescente presença das máquinas e dos robôs nos dirija globalmente para a hipermodernidade (Lipovetsky e Charles, 2011), o corpo individual com as suas técnicas (Maus, 2017) e o corpo social com as suas construções de impacto político (Butler, 2019; Mombaça, 2021) continuam a ser instrumentos essenciais para o ativismo, eternamente recriados e adaptados pelas novas gerações (Earl *et al.*, 2017; Taft, 2019). A constante metamorfose do ser humano (Coccia, 2020) segue os seus múltiplos rumos regeneradores e criativos, obrigando também a distribuir o peso simbólico das palavras para que estas se sincronizem com o que podem vir a significar: *corpo*, *corpa*, *corpe* são três das identificações com impacto na possibilidade de uma cidadania diversa (Meireles, 2020). Ser-se o que se quer ser num corpo que ainda é de cada pessoa, mas que não deixa de sofrer influências do contexto social e ecológico, provocando emoções que vão da utopia libertadora à ansiedade climática.

Seja qual for a causa da luta e os meios ativistas escolhidos para o combate, o corpo do outro ser humano é frequentemente o primeiro alvo para formas de discriminação: cor da pele, fenótipo, género, sexualidade, penteado afro ou cabelo ruivo, deficiência psicomotora, altura, peso, os pelos, os dentes, etc. Tudo serve ao julgamento intransigente e massificado nos palcos da rua e nas telas das redes sociais. Ao mesmo tempo, também é o corpo o primeiro a sentir os efeitos das injustiças sociais, das variações climáticas e da violência dos conflitos armados. Da pressão psicológica ao trauma físico, o corpo ressentido e pode ser forçado a migrar.

Por outro lado, não esqueçamos que o corpo é um potente instrumento de ação, um caldeirão para ativismos somatizados e que se exprimem nas mais variadas formas (Boyd e Mitchell, 2012; Prates, 2018). É aqui que as artes entram em jogo, como mediadoras para pensar um contexto e gerir emoções, servindo de instrumento para propor gramáticas de ação contestatária e revolucionária (Campbell e Martin, 2006).

Há poesia na arte de criar desconforto. O *statu quo* dos corpos individuais e sociais é desequilibrado pela criatividade e o humor (Shepard, 2011), dando espaço às artes da cidadania, abrindo os seus poros a propostas alternativas.

O primeiro capítulo desta secção, intitulado «Práticas performativas em direção a uma ética selvagem», e da autoria de Daniel Tércio, convida não apenas a ser lido, mas a ser sentido. Especialista dos mundos das artes performativas, em particular da dança, o autor leva-nos a pensar a realidade contemporânea através de reflexões e criações de jovens coreógrafos e bailarinos em Portugal. Recolheu momentos de conversa e escuta com os seguintes artistas: Rita Natálio, Vânia Rovisco, Pedro Ramos, João dos Santos Martins, Pedro Núñez e Pedro Ramos. Do corpo humano à natureza e ao imaterial, é-nos revelada uma ideia de «*continuum* selvagem». Ao longo do seu ensaio, no qual cruza antropologia, história, filosofia e poesia, Tércio toca em várias urgências revelando movimentos de corpos variados: refugiados e *icebergs* à deriva; um vírus que viaja aproveitando-se da mundialização; a cidadania incorporada e multissituada. Somos convidados a seguir rotas de transumância e até viajamos ao espaço, mas sempre de pés bem assentes na Terra em busca das ligações entre arte e ativismo. Duas questões definem a direção da caminhada: O que ressoa nos corpos destes artistas para que tomem a iniciativa de imaginar, de propor e atuar através das suas artes performativas? Como repercutem as nossas próprias ações no *hiperobjeto* que é a Natureza?

O segundo capítulo intitula-se «‘Beauty Warriors’: histórias de resistência entre antropologia e arte», da autoria da antropóloga Chiara Pussetti, em colaboração com Federica Manfredi (antropóloga) e Evija Laiviņa (fotógrafa). O corpo como objeto de pressão, de opressão, de julgamento e de relativa aceitação dentro de parâmetros historicamente hegemónicos. São postas em causa as normatividades incutidas a um ideal de corpo feminino. Através de uma colaboração frutífera entre arte e antropologia, as autoras problematizam como as ações práticas e simbólicas, bem como objetos adquiridos *online*, materializam alterações

físicas e dolorosas aos corpos. As fotografias explícitas permitem-nos ver até onde podem ir os processos de imposição ao corpo humano. Há quase humor nestas criações artísticas, não fossem elas, contudo, provas de sofrimento, sacrifício, esforço, disciplina e de riscos físicos. Relatam-se casos de experiências de corpos que fogem a normas, incluindo corpos não brancos, não jovens, não magros, não cisgêneros, não normativos nas suas funções. Para continuar a exprimir e tornar ainda mais evidentes estas questões complexas, as autoras relatam as experiências feitas através do arquétipo que pode ser a Barbie. Nos *workshops* da «Barbie Hackerada», a boneca que já vem formatada é sujeita a interferências para pôr em causa ideais simbólicos e exprimir «outros corpos» que servem de alter ego. Também aqui as imagens recolhidas permitem visualizar as problemáticas do corpo normativo e a busca libertadora a favor de uma estética inclusiva.

O terceiro capítulo é da autoria do geógrafo Michel Moreaux e intitula-se «Corpo-artista, corpo-roda, corpo-cidade: encontros afetivos de uma artista de rua, mulher palhaça, na cidade do Rio de Janeiro». Seguimos o caminho pelas artes da cidadania viajando até ao Brasil nos passos artísticos de uma mulher palhaça, atriz e contadora de histórias — Martha Paiva. O seu corpo vive a cidade, sente-a, e é nela que se exprime, criando rodas de *performance* em ruas e praças. São-nos propostas três escalas que se interligam, que estão sempre em movimento e em adaptação criativa. A primeira relaciona-se com o «corpo-artista», na qual através da trajetória biográfica somos levados pelo seu mundo artístico enquanto dramaturga dos espetáculos, mulher palhaça e ativista. A segunda escala resulta daquilo que Martha Paiva cria nos espaços públicos do Rio de Janeiro, «o corpo-roda». Nesses círculos de partilha que são as chamadas rodas, a artista usa a fisicalidade para transmitir mensagens e emoções sobre a sua condição e sobre a relação possível de ser criada com públicos transeuntes. Por fim, a terceira escala a que o autor nos convida é relativa ao «corpo-cidade», em que parte da experiência de Martha Paiva para problematizar a relação criativa no espaço urbano e a construção coletiva de espacialidades emer-

gentes. Aprofunda-se sobre a dupla condição de mulher e de palhaça face à alteridade no espaço público carioca, território de «arte pública».

O último capítulo desta primeira secção dedicada ao corpo é uma proposta artística criada por Daniel Matos (bailarino, coreógrafo) e Matilde Real (*performer*, escritora). Através de uma montagem fotográfica e de um recorte de palavras, frases e textos, há uma *mise-en-scène* do corpo cidadão que procura o seu posicionamento ao mesmo tempo que tenta escapar a ele. Partem do tema da *Liberdade*, buscam definições e exemplos de *Utopias*, entrelaçam as possibilidades do *Corpo*, contemplam e acionam o *Tempo*, ocupam a *Revolução*. É uma criação visual com espaço para a poesia livre, aberta a interpretações que se estendem além deste livro graças a um *website* acessível por um código QR. Ilustram-se corpos vivos, corpos-criança, corpos de boca aberta, corpos nus, pele e penugem, olhares curiosos, mapas do físico para poder voltar à tona.

SOM

A segunda secção deste livro é dedicada ao *Som*, especificamente à música, como recurso ativista com múltiplas gramáticas associadas. Melodias, harmonias e letras de músicas sempre acompanharam as contestações sociais nas mais variadas latitudes. Entre arranjos e versos, exprimem o que é sentido, criticam o que exclui e oprime, propõem utopias palpáveis aos ouvidos mais sonhadores. Há uma inspiradora história de resistência e contestação musical por todo o espaço lusófono (Mendonça Júnior, 2020).

Em Portugal, José Afonso e a sua geração de cantores de protesto desempenharam um forte papel artístico contra todas as formas de tirania durante e após o período ditatorial (Castro, 2017). Durante a sua ditadura militar, o Brasil teve uma grande variedade de artistas, com os seus movimentos e géneros musicais, a emancipar os cidadãos (Gouveia, 2013). Ainda colonizada, Angola recebe esperanças e motivações

através da música de grupos como N'gola Ritmos e de cantores politicamente filiados como Urbano de Castro (Alves, 2013).

Em Moçambique, a partir dos anos 1950 desenvolveram-se formas de marrabenta que veiculavam ideias contra o regime colonizador. Por sua vez, em Guiné-Bissau e Cabo Verde beneficiaram de um reavivar da mensagem pan-africanista de Amílcar Cabral através de novos lançamentos em género *rap kriol* (de Barros e Lima, 2012), bem como de práticas de música e dança de origem campesina que tinham sido abafadas durante a época colonial, entre as quais o funaná (Cidra, 2021).

Sobre a música como arma anti-imperialista em São Tomé e Príncipe, surgem agora novos trabalhos académicos, nomeadamente uma tese de doutoramento orientada por Augusto Nascimento, com o título *Dêxa puíta sócô(m)pé: Música em São Tomé e Príncipe do colonialismo para independência* (Bialoborska, 2020). Face ao passado colonial traumatizante e a uma certa inação política no pós-independência de Timor-Leste, os alertas lançados pelas bandas Vi'Almaa-X e Bibi Bilak, ambas ligadas à Arte Moris, primeiro centro cultural de Díli, foram fundamentais para advertir e motivar a juventude contestatária.

Estes são apenas alguns dos exemplos do uso da música como ferramenta de mediação, emancipação e de protesto em territórios nos quais o português é uma das línguas de expressão. Mas a música sempre soou a partir de todo o tipo de «lugares de fala» (Ribeiro, 2017), contra todo o tipo de «lugares de opressão», do mais pessoal ao mais coletivo, do local ao global. Reforçada por tal consciência, esta segunda secção do livro em torno do *Som* é nutrida por uma grande variedade de causas, de géneros musicais e de estéticas sonoras.

O quinto capítulo intitula-se «Quando a música é *queer*», da autoria do programador e crítico musical Rui Eduardo Paes, e do sociólogo das artes Alix Didier Sarrouy. Parte de uma observação participante feita no Queer Fest (cuja primeira edição teve lugar em Lisboa em 2020), para descrever e pensar a *queerness* no mundo musical lusófono. É uma tentativa difícil devido à frescura vibrante do tema no contexto português e à polissemia associada à palavra-chave. Parte-se da estranheza,

raiz primeiramente ofensiva da palavra *queer*, para revelar a transformação e reapropriação que é feita por musicxs da comunidade LGBTQIA+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgéneros, Queer, Intersexo, Assexual+). Como dizem os autores, há «um novo fôlego» desta possível reivindicação, que abarca vários géneros musicais e identitários. Essa busca também revela a necessidade de criar oportunidades e espaços seguros para a expressão artístico-reivindicativa. Mas os possíveis *safe spaces* são aqui problematizados, porque definir espaços de vida e de atuação também é dar a possibilidade de localizar alvos a atingir. Por outro lado, há que ter em conta a questão geracional e as diferenciações geográficas, com uma juventude a propor novas linhas de pensamento, abrindo horizontes interseccionais envoltos por uma performatividade que vai muito além da purpurina. Como sempre, «na prática a teoria é outra». Somos convidados a abrir-nos à complexidade da ação artística *queer*, em que o ato de fazer a festa é levado a sério, enquanto instrumento e espaço ativista.

O sexto capítulo leva-nos à urbe da capital moçambicana. A antropóloga Andrea Moreira propõe «'Aqui é só *phandar*': reapropriação do *kwaito* e *pantsula* como formas de cidadania artística em Maputo, Moçambique». Seguimos um grupo de jovens marginalizados que passam os seus dias no mercado de Xipamanine a fazer biscates. O contexto socioeconómico de Moçambique é precário e instável. As cidades fronteiriças do país vizinho continuam a ser uma atração para uma geração que quer ir além do *phandar* (sobreviver), emancipando-se enquanto cidadãos(ãs) e artistas. Inspirados pelas criações musicais e dançantes da África do Sul, estes jovens desenvolvem a sua expressão de sobrevivência através dos estilos *kwaito* e *pantsula*. Procuram fugir à vitimização e às tentações ilegais, manifestando-se através de demonstrações no espaço público. Mais do que apenas assimilar formatos musicais vindos do exterior, apropriam-se deles compondo músicas, escrevendo letras e criando movimentos originais de uma dança sincopada. Filmam *videoclips* caseiros e usam as redes sociais para divulgar novas criações. A autora leva-nos a seguir os passos de

Machance, Stalon e Jekula, três jovens artistas em reivindicação por um espaço de cidadania.

No sétimo capítulo damos um salto rockeiro até Porto Alegre, no Brasil. Paula Guerra e Gabriela Gelain escrevem sobre «Guitarras e marcas de batom: contributos para uma propedêutica ativista no Girls Rock Camp de Porto Alegre». Debruçamo-nos sobre a música, em particular o *rock n'roll*, como cena artística para pensar a cidadania contemporânea. Somos convidados a entrar num Girls Rock Camp (GRC), a ler os testemunhos das mulheres participantes quando põem em causa as desigualdades de género, social e classista, presentes na indústria musical e no *modus operandi* inerente ao fazer-se música. Na linha dos históricos movimentos *punk riot grrrl*, os GRC são espaços pensados para tocar música, debater, confrontar, desabafar e apresentar alternativas, tanto pessoais como coletivas. Os decibéis estridentes do *rock n'roll* servem de meio para a catarse das mulheres que tocam e ouvem, de elemento federador e de mediação para uma mensagem que se quer em alto volume, explícita e pronta para as lutas a travar, num contexto brasileiro particularmente opressor. As imagens escolhidas pelas autoras revelam o quanto a estética da resistência cidadã se desenvolve no cruzamento das formas de expressão artísticas.

Terminamos a segunda secção do livro com um capítulo (oitavo) que possibilita a escuta de música! Sim, 17 artistas do mundo musical em Portugal aceitaram o desafio de criar uma música para esta publicação. A ideia é saltar da folha de papel e do esforço de concentração visual, e convocar os ouvidos numa descoberta dos sons do ativismo. Para isso disponibiliza-se um código QR e um *link* que dão acesso a uma página SoundCloud, permitindo escutar a coletânea compilada. Este primeiro leque de pessoas convidadas tinha previamente participado no projeto «ArtCitizenship», do qual este livro também é fruto, cedendo do seu tempo para a realização de entrevistas aquando do período de recolha de informação etnográfica sobre ativismo e juventude em Portugal. Escutando o resultado desta primeira coletânea das artes da cidadania, é evidente a diversidade de estilos musicais, de estéticas sonoras e de mensagens

reivindicativas. Mesmo assim, nunca será uma coletânea exaustiva, faltarão sempre artistas do *underground* ao *mainstream* e das mais variadas latitudes, mas é um ponto de partida. Mantemos a coletânea em aberto, o que permite um crescimento *online* ao longo do tempo. Por agora temos a honra e a felicidade de poder contar com músicas dos seguintes artistas: Vaiapraia, Rui Antunes, Violeta Azevedo, Maria do Mar, Maria Kopke, Boris Martins Nunes, A lake by the moon, Passarumacaco, Crude, Luca Argel, O Gringo Sou EU, Desmarques e Leiner, Surma, Fado Bicha, Pás de Problèmes, nêss, S Bernardo e Aires, Kedy, Duas Semicolcheias Invertidas. Boa escuta!

IMAGEM

Num mundo que muitos não hesitam em classificar como ocularcêntrico (Jenks, 1995; Synnot, 1992) e profundamente marcado pelo poder da imagem técnica (Mirzoeff, 1999), não poderíamos ignorar o papel que historicamente a imagem detém em termos de comunicação política. A acreditar que vivemos, de facto, numa cultura visualista (Campos, 2013), as gerações mais jovens são aquelas que se encontram mais imersas neste mundo, sendo igualmente as mais aptas a lidar com a profusão tecnológica e imagética. O mundo da imagem contemporânea é muito diferente daquele em que vivíamos há três ou quatro décadas. Longe do ecossistema visual dominado pelo aparato mediático e pelas indústrias culturais, atualmente deparamos com uma realidade bem mais democrática, em que os amadores ganham protagonismo. A banalização das tecnologias de produção de imagem e do acesso à Internet multiplicou os focos de criação e os canais de circulação. As novas tecnologias, e os usos que lhes fomos dando, desencadearam novas formas de criação, de natureza coletiva, interativa, assíncrona e desterritorializada.

Ao longo da história, a propaganda fez-se através da caricatura, do cinema, da televisão, dos *media* impressos, das pinturas murais ou dos

cartazes como formas de comunicação eficazes para disseminar ideias políticas. Aos aparelhos dos regimes, com elevada capacidade de produção técnica e uma máquina de circulação de mensagens políticas, contrapõem-se formatos e circuitos de índole mais circunscrita e subterrânea. À propaganda responde-se com guerrilha visual, sob múltiplas formas. *Graffiti, street art, culture jamming*, fanzines, ilustração, memes ou vídeo, fazem parte de algumas das linguagens empregadas neste domínio (Campos, Pavoni e Zaimakis, 2021). As últimas décadas são especialmente relevantes a este nível, com um maior equilíbrio no acesso aos meios de produção e difusão de conteúdos. A relativa democratização das tecnologias visuais digitais criou um campo de possibilidades nunca antes visto na história.

Entendemos, nesta terceira secção, a imagem como uma categoria ampla, aliada a questões que remetem para a visualidade e visibilidade enquanto campos sociais onde persistem assimetrias e relações de poder (Brighenti, 2007; Campos, 2013). As três contribuições escritas partem de diferentes temáticas e contextos, desvelando distintas formas de entender as imagens e a visualidade.

No nono capítulo, a contribuição de Daniel Meirinho reflete aquilo que tem sido a sua trajetória académica multifacetada. Este pesquisador, fotógrafo e mentor do projeto «Olhares em Foco» tem trabalhado sobre e com fotografia, particularmente no âmbito de populações estigmatizadas e subalternizadas. O capítulo da sua autoria destaca o papel que diversos coletivos artísticos negros têm desempenhado no Brasil em prol de uma reformulação das representações visuais em torno dos sujeitos negros. O seu estudo de caso centra-se especificamente na fotografia artística produzida por uma nova geração de artistas negros que tem adquirido crescente protagonismo neste campo. Este processo é analisado por Daniel Meirinho a partir do conceito de «aquilombamento», que remete para o contexto histórico-social e simbólico dos quilombos brasileiros.

Por seu turno, no décimo capítulo, Simone Amorim, pesquisadora que tem desenvolvido trabalho no âmbito das culturas negras e afro-

descendentes em Portugal, inspira-se num fenómeno relativamente recente e fortemente mediatizado para discorrer sobre a memória histórica presente no espaço público. As estátuas e a arte pública enquanto representação de regimes políticos e de uma determinada ordem ideológica, assentes em narrativas coletivas hegemónicas, podem ser entendidas como afrontas e uma forma de violência exercida sobre grupos historicamente minorizados e estigmatizados. As estátuas bem como os debates que, nos últimos anos, se geraram em torno delas levam a autora a examiná-las enquanto campo de batalha entre distintas mundivisões e esferas ideológicas. As lutas sobre os monumentos revelam, então, não uma versão cristalizada da história, mas antes uma dinâmica de questionamento da história a acontecer, naquilo que tem de disrupção e contradição.

De seguida, contamos com o décimo primeiro capítulo, da autoria de Letícia do Carmo e Julia Bentz, investigadoras que se movem entre os domínios da arquitetura, da ecologia e das artes. No seu texto relatam uma experiência artística e comunitária desenvolvida em Lisboa tendo por mote uma visão mais ecológica e sustentável da cidade. O projeto intitulado «Odisseia pelo Clima» parte da urgência de ação perante as alterações climáticas e a perda de biodiversidade. Esta iniciativa assenta num processo artístico de natureza colaborativa, empregando formas de expressão corporal, rítmica, teatral e visual. A prática colaborativa é, neste caso específico, entendida como desencadeadora de reflexão e ação no campo ambiental.

Para terminar esta terceira secção dedicada à *Imagem*, o décimo segundo capítulo revela a criação artística de Kali, que, através da sua singular forma de expressão visual, discorre sobre as temáticas centrais deste livro, partindo da sua experiência pessoal. O seu trabalho gráfico, de natureza reflexiva e intimista, demonstra como a ilustração pode servir de mecanismo de indagação sobre o mundo, de instrumento de materialização de pensamentos, dúvidas e ansiedades várias.

TECNOLOGIA

Na quarta e última secção, exploramos diferentes adaptações da *Tecnologia* enquanto recurso ou gramática para expressão criativa e artística com intuítos ativistas, mas também como palco de intervenção estética com propósitos políticos. A tecnologia considerada é, sobretudo, digital, porém, tal como os *palcos* usados, não surge dissociada de outras intervenções com as quais se cruza, remetendo-nos para os modos de organização que envolvem a sua utilização e criação, bem como os respetivos contextos sociais e históricos onde se inserem (Lievrouw, 2011). Uma das alterações mais significativas no campo do ativismo nas últimas décadas encontra-se, justamente, nesta adaptação simultânea a diversos territórios/palcos, que permite desenvolver diferentes ferramentas, técnicas, linguagens e estéticas específicas que vão sendo geridas estrategicamente em momentos distintos, tanto por atores individuais como coletivos. O caso dos *media* digitais e de uma panóplia de *gadgets* é porventura o melhor exemplo do caráter ubíquo e imersivo da tecnologia, que contribui de forma decisiva para a hibridez da paisagem mediática (Chadwick, 2013), característica da atualidade de que a Internet se apresenta como vértice. Neste sentido, a tecnologia (digital e não só) surge com três principais funções interligadas no ativismo: a) enquanto *intermediária* de processos comunicacionais diversos que permitem articular diferentes territórios (*online* e *offline*) de atuação; b) enquanto *resultado* ou artefacto gerado no decurso de determinadas práticas criativas, com visibilidade nos conteúdos (virtuais) e nos objetos (tecnológicos) criados; e c) enquanto *terreno de intervenção* onde se desenrolam práticas com propósitos variados, cujas repercussões (sociais, políticas, etc.) não podemos antecipar inteiramente.

A forma como a tecnologia, na sua variante digital, entra no ativismo, encontra-se patente no capítulo 13, através do texto de Dércio Tsandzana, «Entre a poesia, o *rap* e a Internet», que explora a poesia e o *rap* moçambicanos enquanto modos de intervenção política na sua articulação com as redes digitais *online*. Este cruzamento entre modos

de expressão e contextos de participação forma parte da «ecologia híbrida ativista» que tem vindo a ser notada na literatura (Treré, 2019), e que enfatiza a relevância de pensarmos a coabitação entre diferentes plataformas, meios de comunicação e territórios para entendermos a intervenção ativista. Na descrição dos estudos de caso, o autor dá-nos conta das trajetórias e vivências dos *rappers* e poetas entrevistados, marcadas por um território particular e acerca do qual ainda pouco se conhece nos meios científicos hegemónicos do Norte global. À singularidade dos contextos, de que quer o *rap* quer a poesia se nutrem, junta-se a relevância da Internet como plataforma de divulgação das criações artísticas, que adquirem um alcance que não teriam através dos circuitos habituais. Como sublinha, os circuitos digitais representam, em si mesmos, uma forma de contornar as limitações inerentes aos circuitos *mainstream*, dando voz às causas presentes na música e na poesia dos artistas acompanhados. Deste modo, a par da atividade nas ruas — de que as redes digitais se alimentam e com as quais se cruzam —, o *online* surge como palco incontornável de expressão e legitimação das práticas artísticas e ativistas, conferindo-lhes assim um novo fôlego.

A relevância das redes digitais nos processos de comunicação de cariz político está no centro do décimo quarto capítulo, da autoria de Inês Pereira, intitulado «Criatividade, humor e política nos memes de esquerda portugueses». Os memes — combinação híbrida de imagens reconhecíveis, intencionalmente adulteradas, e palavras com impacto humorístico — constituem o exemplo perfeito da abertura e inacabamento dos circuitos de difusão presentes *online*, estendendo-se para lá das intenções iniciais de quem os criou. Na verdade, a par do seu pendor manifestamente subversivo — que nos remete para o conceito de *cultural jamming* (Lievrouw, 2011) —, o caráter viral das imagens e palavras contidas nos memes constitui um dos seus principais atributos, mas também um dos motivos do seu impacto político, ganhando força a cada replicação (e adulteração) da mensagem original, ao longo de uma cadeia de transmissão cujos efeitos escapam ao controlo dos seus autores. Neste capítulo, através de casos ilustrativos de memes

divulgados em páginas da Internet (auto)posicionadas à esquerda do espectro político português, a autora analisa a forma como se constitui a «esfera memética» no território virtual à volta de temas marcadamente políticos, examinando não só os conteúdos dessas páginas, mas também os bastidores dos «projetos políticos» em causa, com base nas entrevistas que realizou aos seus autores.

O capítulo quinze, de Guilherme Aderaldo e Daniel Fagundes, «Videoativismo em São Paulo», debruça-se sobre uma tecnologia e um território específicos: ativismo audiovisual nas regiões periféricas paulistas (Brasil). Este texto resulta do encontro entre os percursos e as experiências dos seus autores, situando-se, por isso, entre a abordagem antropológica de um e o engajamento audiovisual e a pedagogia militante do outro. Tomando como pano de fundo diferentes manifestações artístico-culturais que têm os jovens como principais protagonistas (produção de vídeo, músicas, textos, etc.), os autores focam-se, partindo do seu próprio interesse e envolvimento pessoal, no caso do ativismo audiovisual associado à população jovem residente nas áreas mais marginalizadas daquela região do Brasil. O videoativismo é concebido não só como forma alternativa de intervenção e participação pública, mas também como ferramenta que permite problematizar visões fixas sobre a periferia. Os exemplos de produção fílmica dos coletivos «periféricos» examinados ilustram bem a necessidade de desconstruir perspetivas hegemónicas sobre a vivência do espaço urbano e das suas fronteiras.

Para encerrar esta quarta secção dedicada à *Tecnologia*, o décimo sexto capítulo revela um contributo artístico intitulado «*Hyperlinks die too*», de Inês Tartaruga Água. Propõe uma reflexão onde problematiza o encontro entre tecnologia, ativismo e práticas artísticas, apresentando-nos projetos que concretizam a sua visão partilhada. Da criação do coletivo «Refluxo» — assente numa proposta assumidamente artístico-ambiental — à *performance*-intervenção «*ToxiCity*» — na qual a tecnologia se corporiza num objeto de indagação do ambiente urbano —, percorremos um caminho onde é patente a confluência entre técnica, estética e política, ampliada pelo alcance (social, cívico, ambiental, etc.) das intervenções e

artefactos concebidos. Este é um texto que nasce de um contributo artístico marcadamente pessoal, apresentando-se como parte dos processos criativos que documenta. As imagens que nos oferece são o contraponto da reflexão, mas apresentam uma autonomia relativamente ao texto. A tecnologia, como é sugerido, não é o caminho para a tal utopia que proclama, tendendo a perecer; a arte, no entanto, parece perdurar.

Terminamos esta introdução, sublinhando que este livro é o resultado de uma jornada longa e inédita que decorreu durante uma pandemia que obrigou a um reequacionamento da vida quotidiana e da sua articulação com os compromissos profissionais. Foram tempos difíceis e estamos gratos a todas e todos que, com esforço e apesar das múltiplas dificuldades, tornaram esta obra viável. Enquanto editores acreditámos neste empreendimento que, sendo arriscado, não só pela proposta mas também pelo modelo adotado, surgia como uma ótima oportunidade para tentar algo diferente no campo das ciências sociais. Hoje sentimo-nos orgulhosos com o resultado final e com o excelente contributo dado por autores e artistas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- | | |
|--|---|
| Aderaldo, G. (2017). Territórios, Mobilidades e Estéticas Insurgentes: Refletindo sobre práticas e representações coletivas de realizadores visuais nas metrópoles contemporâneas. <i>Cadernos de Arte e Antropologia</i> , 6(2), 31-48. https://doi.org/10.4000/cadernosaa.1272 | 279-305. https://doi.org/10.1590/S0104-71832016000100011 |
| Aderaldo, G., e Raposo, O. (2016). Deslocando Fronteiras: Notas sobre intervenções estéticas, economia cultural e mobilidade juvenil em áreas periféricas de São Paulo e Lisboa. <i>Horizontes Antropológicos</i> , 22(45), | Alves, A. P. (2013). Angola: Musicalidade, política e anticolonialismo (1950-1980). <i>Revista Tempo e Argumento</i> , 5(10), 373-396. |
| | Benedicto, J. (2011). Transições Juvenis para a Cidadania: Uma análise empírica das identidades cidadãs. In J. M. Pais, R. Bendit e V. S. Ferreira (Eds.). <i>Jovens e Rumos</i> (pp. 353-372). Imprensa de Ciências Sociais. |
| | Bennett, W. L. (2007). <i>Changing Citizenship in the Digital Age</i> . |

- In W. L. Bennett (Ed.), *Civic Life Online: Learning how digital media can engage youth* (pp. 1-24). The MIT Press.
- Bennett, W. Lance, e Segerberg, A. (2011). Digital Media and the Personalization of Collective Action: Social technology and the organization of protests against the global economic crisis. *Information, Communication & Society*, 14(6), 770-799. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2011.579141>
- Bialoborska, M. A. (2020). Dêxa puíta sóc(m)pé: música em São Tomé e Príncipe do colonialismo para independência [Tese de doutoramento, Iscte — Instituto Universitário de Lisboa]. Repositório do Iscte. <http://hdl.handle.net/10071/25201>
- Boyd, A., e Mitchell, D. O. (2012). *Beautiful Trouble: A toolbox for revolution*. OR Books. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1bkm5nd>
- Brighenti, A. (2007). Visibility: A category for the social sciences. *Current Sociology*, 55(3), 323-342. <https://doi.org/10.1177/0011392107076079> <https://doi.org/10.1080/13604813.2013.827840>
- Butler, J. (2019). *Corpos que Importam: Os limites discursivos do «sexo»*. N-1 Edições.
- Campbell, M. S., e Martin, R. (2006). *Artistic Citizenship: A public voice for the arts*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203960448>
- Campos, R. (2013). *Introdução à Cultura Visual: Abordagens e metodologias em ciências sociais*. Mundos Sociais.
- Campos, R., Pavoni, A., e Zaimakis, Y. (2021). *Political Graffiti in Critical Times: The aesthetics of street politics*. Berghahn Books.
- Campos, R., e Sarrouy, A. (2020). Juventude, Criatividade e Agência Política. *TOMO*, 37, 7-42. <https://doi.org/10.21669/tomo.vi37.13371>
- Campos, R., e Simões, J. (2018). Jóvenes, Medios digitales y Participación Política en Portugal. In J. Sánchez, E. Ballesté e C. Feixa (Eds.). *Qué Fue de la Primavera Indignada? Movimientos sociales, política y juventud en tres continentes* (pp. 63-89). Editorial Milenio.
- Campos, R., Simões, J. A., e Pereira, I. (2018). Digital Media, Representations and Practices of Recent Activism in Portugal. *Communications: The European Journal of Communication Research*, 43(4), 489-507.
- Campos, R., e Simões, J. (2014). Digital Participation at the Margins: Online circuits of rap music by Portuguese Afro-descendant youth. *Young: Nordic Journal of Youth Research*, 22(1), 87-106. <https://doi.org/10.1177/1103308813512931>
- Castells, M. (2012) *Networks of Outrage and Hope: Social movements in the internet age*. Polity Press.
- Castro, H. (2017). Música e Política na Revista *Mundo da Canção* no Período Revolucionário Português (1974-1976). *Cuadernos de Etnomusicología*, 10. <https://www.sibetrans.com/etno/cuaderno/28/cuadernos-de-etnomusicologia-n-10>
- Cidra, R. (2021). *Funaná, Raça, Masculinidade: Uma trajetória colonial e pós-colonial*. Outro Modo.
- Chadwick, A. (2013). *The hybrid media system. Politics and power*. Oxford University Press.
- Chou, M. (2017). Disengaged: Young people and political disengagement in Anglo-American democracies. In M. Chou, J.-P. Gagnon, C. Hartung e L. Pruitt (Eds.). *Young People, Citizenship and Political Participation*. (pp. 1-30). Rowman & Littlefield. <https://doi.org/10.4324/9780203112274>
- Coccia, E. (2020). *Metamorfoses*. Dantes.
- Collin, P. (2015). *Young Citizens and Political Participation in a Digital Society. Addressing the Democratic Disconnect*. Palgrave Macmillan.
- De Barros, M., e Lima, R. W. (2012). RAP KRIOL(U) o pan-africanismo de Cabral na música de intervenção juvenil na Guiné-Bissau e em Cabo-Verde. *Revista de Estudos AntiUtilitaristas e PosColoniais*, 2(2), 88-116.
- Earl, J., Maher, T. V., e Elliott, T. (2017). Youth, Activism, and Social Movements. *Sociology Compass*, 11(4), e12465. <https://doi.org/10.1111/soc4.12465>
- Farthing, R. (2010). The Politics of Youthful Antipolitics: Representing the «issue» of youth participation in politics. *Journal of Youth Studies*, 13(2), 181-195. <https://doi.org/10.1080/13676260903233696>
- Feixa, C., e Nofre, J. (Eds.) (2013). *#Generación Indignada: Topías y utopías del 15M*. Editorial Milenio.
- Gagnon, J.-P. (2017). Democracy in Crisis: Are young people to blame? In M. Chou, J.-P. Gagnon, C. Hartung e L. Pruitt (Eds.). *Young People, Citizenship and Political Participation* (pp.31-54). Rowman & Littlefield.
- Giroux, H. (2016) *Youth in Revolt: Reclaiming a democratic future*. Routledge.
- Gouveia, M. A. R. (2013). *Música de Protesto e Ethos Discursivo no Período da Ditadura Militar: A arte de dizer o proibido*. Appris.
- Guerra, P. (2018). Raw Power: Punk, DIY and underground cultures as spaces of resistance in contemporary Portugal. *Cultural Sociology*, 12(2), 241-259. <https://doi.org/10.1177/1749975518770353>
- Harris, A. (2015) Transitions, Cultures, and Citizenship: Interrogating and integrating youth studies in new times. In D. Woodman e A. Bennett (Eds.), *Youth Cultures, Transitions, and Generations. Bridging the gap in youth research* (pp. 84-98). Palgrave Macmillan.
- Isin, E. F. (2017). Performative Citizenship. In A. Shachar, R. Bauböck, I. Bloemraad e M. Vink (Eds.). *The Oxford Handbook of Citizenship* (pp. 500-523). Oxford University

- Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780198805854.013.22>
- Isin, E. F. (2008). Theorizing Acts of Citizenship. In E. F. Isin e G. M. Nielsen (Eds.). *Acts of Citizenship* (pp. 13-43). Zed Books.
- Jenks, C. (1995). The Centrality of the Eye in Western Culture: An Introduction. In C. Jenks (Ed.). *Visual Culture* (pp. 1-25). Routledge.
- Kennelly, J. (2011). *Citizen Youth: Culture, activism, and agency in a neoliberal era*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9780230119611>
- Latour, B. (2015). *Face à Gaïa*. La Découverte.
- Lievrouw, L. A. (2011). *Alternative and Activist New Media*. Polity.
- Lipovetsky, G., e Charles, S. (2011). *Os Tempos Hipermodernos*. Edições 70.
- Loader, B. D., Vromen, A., e Xenos, M. A. (2014). The Networked Young Citizen: Social media, political participation and civic engagement. *Information, Communication & Society*, 17(2), 143-150. <https://doi.org/10.4324/9781315778594>
- Louro, G. L. (2004). *Um Corpo Estranho: Ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Autêntica.
- Marcon, F. (2013). O *Kuduro* como Expressão da Juventude em Portugal: Estilos de vida e processos de identificação. *Sociedade e Estado*, 28(1), 75-90. <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/5707>
- Mauss, M. (2017). *As Técnicas do Corpo*. Ubu Editora.
- Meireles, F. (2020). *Corpos/Corpas/Corpes Dissidentes e a Cena Artística: Políticas da diferença*. *Moringa*, 11(1), 33-47.
- Menezes, I. (2011). «Da (Inter)acção como Alma da Política: Para uma crítica da retórica ‘participatória’ nos discursos sobre jovens». In J. M. Pais, R. Bendit e V. S. Ferreira (Eds.). *Jovens e rumos* (pp. 333-354). Imprensa de Ciências Sociais.
- Mendonça J. G. de (2020). *Rap e Ativismo Político no Espaço Lusófono: Estudos de caso no Brasil, Portugal, Angola e Moçambique*. Tese de doutoramento na área científica de Ciências da Comunicação apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. <http://hdl.handle.net/10316/89626>
- Mirzoeff, N. (1999). *An Introduction to Visual Culture*. Routledge.
- Molnár, V. (2014). Reframing Public Space Through Digital Mobilization: Flash mobs and contemporary urban youth culture. *Space and Culture*, 17(1), 43-58. <https://doi.org/10.1177/1206331212452368>
- Mombça, J. (2021). *Não Vão Nos matar agora*. Editora Cobogó.
- Neal, Mark Anthony (2004). The Message: Rap, politics, and resistance. In M. Forman e M. A. Neal (Eds.) *That's The Joint! The hip-hop studies reader* (pp. 307-309). Routledge.
- Pais, J. M. (2005). Jovens e Cidadania. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 49, 53-70.
- Pickard, S., e Bessant, J. (2018). Introduction. In S. Pickard e J. Bessant (Eds.). *Young People Re-Generating Politics in Times of Crises*. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-319-58250-4_1
- Pitti, I. (2018). *Youth and Unconventional Political Engagement*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-75591-5>
- Prates, L. (2018). *Um Corpo Negro*. Nosotros.
- Raposo, P. (2015). «Artivismo»: Articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 4(2), 3-12. <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.909>
- Raposo, O., Varela, P., Simões, J., e Campos, R. (2021). «Nos é fidju lá di gueto, nos é fidju di imigrante, nós é fidju di Cabo Verdi»: Estética, política e antirracismo no rap em Portugal. *Sociedade & Estado*, 36(01), 269-291. <https://doi.org/10.1590/s0102-6992-202136010013>
- Ribeiro, D. (2017). *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento.
- Simões, J. A., e Campos, R. (2020). Digital Media, Youth and the New Grammars of Activism in Portugal. In R. Carmo e J. Simões (Orgs.). *Protest, Youth and Precariousness: The unfinished fight against austerity in Portugal*. Berghahn Books.
- Simões, J. A., e Campos, R. (2017). Digital Media, Subcultural Activity and Youth Participation: The cases of protest rap and graffiti in Portugal. *Journal of Youth Studies*, 20(1), 16-31. <https://doi.org/10.1080/13676261.2016.1166190>
- Shepard, B. H. (2011). *Play, Creativity, and Social Movements: If I can't dance, it's not my revolution*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203831489>
- Sloam, J. (2016). Diversity and Voice: The political participation of young people in the European Union. *The British Journal of Politics and International Relations*, 18 (3), 521-537.
- Soep, E. (2014). *Participatory Politics. Next-Generation Tactics to Remake Public Spheres*. MIT Press.
- Staeheli, L. A., Attok K., e Mitchell, D. (2013). Contested Engagements: Youth and the politics of citizenship. *Space and Polity*, 17(1), 88-105. <https://doi.org/10.1080/13562576.2013.780715>
- Synnott, A. (1992). The eye and I: A sociology of sight. *International Journal of Politics, Culture and Society*, 4, 617-636.
- Taft, J. (2019). *The Kids Are in Charge: Activism and power in Peru's movement of working children*. NYU Press.
- Treré, E. (2019). *Hybrid Media Activism. Ecologies, imaginaries, algorithms*. Routledge.
- Vergara, C. (2015). Corpo Transgressão: A violência traduzida nas performances do Coletivo Coiote, Bloco Livre Reciclato e Black Blocs. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 4(2), 105-123.
- White, M. (2008). Can an Act of Citizenship Be Creative? In E. F. Isin e G. M. Nielsen (Eds.). *Acts of Citizenship* (pp. 44-56). Zed Books.

SECÇÃO I

CORPO

PRÁTICAS PERFORMATIVAS EM DIREÇÃO A UMA ÉTICA SELVAGEM¹

Daniel Tércio

INTRODUÇÃO

Gostaria que nesta escrita ressoasse o restolho das plantas que crescem, as águas moventes dos rios, os uivos dos lobos, os nossos antepassados, humanos e não humanos; mas também as florestas carbonizadas, as minas a céu aberto, as ilhas de plástico nos oceanos. Gostaria que este ensaio fosse tudo isso, e mais do que isso, comportando duas encostas opostas entre si: por um lado, o legado genético que nos une à Terra, por outro lado a ação destrutiva que temos vindo a infligir nessa ligação. O objetivo deste texto é assim duplo: acentuar a noção de *continuum* selvagem e contribuir na denúncia dos modos de interrupção desse fluxo.

Com efeito, quando me propus escrever este ensaio, estava claro para mim que era e é urgente a instauração de uma ética capaz de refundar a nossa relação com o planeta e connosco próprios. Também estava e está claro para mim que as artes performativas se podem

1 O autor gostaria de agradecer a João dos Santos Martins, Pedro Núñez, Pedro Ramos, Rita Natálio e Vânia Rovisco pelas entrevistas concedidas. Além de terem nascido no último quartel do século xx, todxs elxs têm em comum a relação com as artes performativas, como criadorxs e/ou como pensadorxs, em grau variável, e ao mesmo tempo a predisposição para o ativismo social, também com diferentes intensidades e nuances.

constituir como práticas de transformação e de refundação desse *continuum*.

Assim, tratava-se e trata-se de propor um ensaio que se inscreva num *continuum* selvagem, cuja redação seja capaz de integrar traços de turbulência e testemunhos de pessoas envolvidas direta ou indiretamente naquela refundação.

No título deste texto está a expressão «ética selvagem». O que significa isto? Como instaurar uma ética selvagem? Que métodos adotar para o fazer? O método que proponho é também a hipótese que coloco para analisar e resolver os problemas que atravessamos. Basicamente tem que ver com a escuta, entendida não no seu sentido restrito de audição, mas como uma disposição do corpo todo para escutar. O propósito deste texto é, pois, o de contribuir para uma escuta mais ampla, uma escuta do corpo, ou melhor, a constituição de um corpo-escuta.

A escrita assume assim a escuta como método de investigação e a arte como um modo de qualificar essa escuta, que surge aqui como um *ethos*, isto é, uma disposição de comportamento na relação com os outros, humanos e não humanos. Um modo de fazer ressoar em nós as forças que emanam da Terra. Quanto à arte, entendida como produção de vibrações que ecoam no mundo, ela é aqui proposta, nas suas múltiplas dimensões e expressões, nas suas diversas configurações e linguagens, como esteio que dá sentido a este ensaio. Não se trata, pois, de encarar a arte como um objeto de análise, mas antes de lhe captar a materialidade e a imaterialidade, aquilo que liga uma à outra, isto no pressuposto de que a criação artística decorre justamente sobre esse arco de ligação entre a materialidade e a imaterialidade, entre as formas e as forças, entre a manipulação de materiais e a imaginação poética.

Todos os objetos artísticos apresentam uma viscosidade que explica, em última análise, a sua permanência para além do seu consumo e até antes da sua criação. Neste sentido, enquanto imersa nas ligações dicotómicas atrás referidas, a arte é um processo performativo de ressonância.

Para já, importa fazer notar que no processo de escuta, que prossegui durante a preparação deste ensaio, estão envolvidos artistas nascidos no

último quartel do século xx, como João dos Santos Martins, Pedro Núñez, Pedro Ramos, Rita Natálio e Vânia Rovisco. Muitos outros poderiam ser acrescentados, alguns mais velhos, outros mais novos: Ana Rita Teodoro, Joana Lévy, Madalena Victorino, Marta Lança, Sandra Rosado, Sílvia das Fadas e Vera Mantero. As vozes do primeiro grupo vão aqui ecoar, sabendo que este ensaio não substitui nem pretende sobrepor-se às suas palavras, mas antes procurar uma relação quase simbiótica, certamente frágil e incompleta entre a minha voz e as vozes de todos eles.

Nesta escuta estão também os sons que o meu próprio corpo produz: a pulsação que por vezes se sobressalta, o ruído das vísceras reclamando por comida, a saliva que engulo. E fora do corpo, mas não dos meus gestos, o som do jornal que agito, as folhas de papel que derivam de árvores abatidas e a tinta de impressão que resulta de complexas combinações químicas.

Ora, no miolo do jornal, deste jornal que folheio, depois dos títulos da política doméstica e das parangonas sobre as últimas tropelias do sr. Trump, é possível ler: «colisão iminente do maior icebergue do mundo ameaça milhares de animais»². A notícia fala do A-68, um enorme icebergue do tamanho do Algarve que se soltou da placa de gelo Larsen C. na Península Antártica e se aproxima perigosamente da ilha britânica da Geórgia do Sul. A notícia é omissa sobre as causas, mas não é difícil imaginar que o aquecimento global do planeta contribuiu para este deslocamento. Ao mesmo tempo que leio esta notícia, escuto na rádio a declaração do alto comissário das Nações Unidas para os refugiados: no ano de 2020, mais de 80 milhões de pessoas foram deslocadas. Oitenta milhões de refugiados! No conforto do meu sofá é difícil visualizar as massas de pessoas forçadas a abandonarem os seus lares, mas, por um instante, imagino os seus hálitos, as suas respirações, os seus choros; as suas penosas caminhadas. Em outro momento, por um instante, imagino o A-68 a aparecer no horizonte (este é realmente um dos meus sonhos recorrentes): o fim do mundo à distância do olhar.

2 Notícia publicada no jornal *Expresso* de 12/12/2020.

Timothy Morton, na obra *Hyperobjects: Philosophy and ecology after the end of the world* (2013), considera que o fim do mundo já ocorreu. E acrescenta com precisão as datas da ocorrência: em abril de 1784, quando James Watt patenteou a máquina a vapor, uma ação que deu início ao depósito de carbono na crosta terrestre, o que corresponderia à afirmação da humanidade como uma força geofísica à escala planetária. Morton acrescenta que é ainda possível identificar um segundo «fim» para o mundo: 1945, em Trinity, Novo México, quando foi testada a primeira das bombas atômicas, e mais tarde naquele ano, quando duas bombas nucleares foram lançadas em Hiroxima e Nagasáqui (Morton, 2013: 7).

Este ensaio foi preparado durante o período de propagação de um vírus que veio acentuar a percepção de crise que se vai vivendo por todo o mundo e que está a ter um forte impacto sobre os quotidianos das pessoas, as economias dos Estados e o sistema capitalista mundial. Bruno Latour, numa espécie de antecipação premonitória, escrevia ironicamente, alguns anos antes desta tragédia: «algumas conjunções planetárias são tão sinistras, costumavam dizer os astrólogos, que parece mais seguro ficar em casa na cama e esperar até que o Céu envie uma mensagem mais auspiciosa» (2005: 14).

Com efeito, o confinamento parece convidar-nos a ficar na cama aguardando melhores tempos. Enquanto isso, as recomendações das autoridades de saúde, as medidas preventivas, o rol de imprecisões e contradições sobre a covid-19, as hesitações dos governantes, ora em defesa da saúde pública, ora favoráveis ao desenvolvimento da economia, os casos trágicos dos tiranos que, sustentados por um negacionismo irresponsável, prosseguiram políticas populistas de consequências irreparáveis, tudo isso introduziu nos nossos quotidianos uma dimensão tão sinistra que os sonhos se transformaram em pesadelos. Na verdade, o que se torna sinistro tem sido, não apenas a quantidade de mortos por covid, mas também a duração do confinamento. Por outro lado, lembremos que, no início desta crise pandémica, «um bilhão de pessoas presas em casa encontram esse luxo esquecido: tempo para refletir e assim discernir o que normalmente e desnecessariamente os agita em todas as

direções.»³ E Timothy Morton confessava que, embora receando seriamente a pandemia, estava também feliz porque, à escala planetária, este vírus tinha contribuído para a diminuição das emissões de carbono.⁴

Entretanto, alheio às angústias e aos sonhos das pessoas, o SARS-CoV-2 seguiu a sua progressão geométrica, de forma digamos que «olímpica». Morton inscreve-o na categoria do que designa por hiperobjeto; na verdade, trata-se, segundo ele, de um hiperobjeto dentro de um hiperobjeto, o aquecimento global.⁵

Morton reconhece que, desde que existem, os humanos têm consciência de entidades enormes, algumas reais, outras imaginárias. O clima é uma delas, obriga-nos a refletir sobre o nosso próprio lugar na Terra e no cosmos. Significa isto que os hiperobjetos nos compelem a refletir sobre nós próprios, na medida em que afetam algumas ideias centrais do que significa existir, o que é a Terra, o que a sociedade é. Os hiperobjetos humilham-nos no sentido etimológico do termo: colocam-nos junto do húmus da terra. Conforme escreve Morton: «Não estamos no centro do universo, mas também não estamos numa caixa de VIP à margem do universo.» (2013: 18)

A pandemia — mas sobretudo a crise ambiental que vem de antes da infeção e se vai previsivelmente agravar após o momento em que a pandemia seja debelada — traz-nos a absoluta necessidade de, segundo José Gil, «modificar profundamente os nossos hábitos de pensar, agir e sentir, os nossos modelos de produção e de consumo, os nossos regimes de sociabilidade e de poder político, se não quisermos desaparecer da face da Terra» (2020: 10).

3 Bruno Latour, «Isto é um ensaio geral?», tradução de João Pedro Garcez, in www.n-1-e-dicoes.org/textos/102.

4 «Is this pandemic a 'portal', a 'hyperobject' or 'an icon of what is really possible'? Big framings from Arundhati Roy, Timothy Morton, Jeremy Lent», in www.thealternative.org.uk/dailyalternative/2020/4/4/corona-takes-roy-morton-lent.

5 Ibidem. <https://www.thealternative.org.uk/dailyalternative/2020/4/4/corona-takes-roy-morton-lent>.

Recordo, ainda assim, que os homens, tal como a Terra que habitam, precisam para a sua própria sobrevivência desse outro microuniverso onde atuam os vírus e outras microentidades. Quando o corpo humano se move — quando o corpo do A-68 se põe a vogar pelo Atlântico Sul —, é uma infinidade de germes que se movimenta. O corpo (o meu e o do icebergue) é, assim, não apenas um «*walking minerals*» (Bennett, 2010), mas também um agregado de micro-organismos moventes. Um corpo, seja ele humano ou não humano, é uma entidade porosa, emissora e recetora de matéria viva.

CORPO E CIDADANIA

Na Idade Moderna, a palavra «cidadão» surge associada a uma rutura de natureza social, política e económica. Com efeito, o termo foi utilizado pela primeira vez por Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, quando, em setembro de 1774, processado por um conselheiro de Paris, advogou a sua causa perante o Parlamento, declarando: «Eu sou um cidadão; não sou nem um banqueiro, nem um abade, nem um cortesão, nem um favorito, nada daquilo que se chama uma potência; eu sou um cidadão, isto é, alguma coisa de novo, alguma coisa de imprevisto e de desconhecido em França; eu sou um cidadão, quer dizer aquilo que já deveria ser há duzentos anos e que sereis dentro de vinte talvez!»⁶

Na origem setecentista, a cidadania estava associada ao valor da liberdade e ao direito de propriedade, sendo a primeira propriedade o próprio corpo. A instituição moderna do *habeas corpus*⁷, cuja raiz remonta

ao século XIII, em Inglaterra, assenta sobre a noção de que cada pessoa é dona do seu próprio corpo. Neste sentido, o *habeas corpus* protege a liberdade individual, enquanto garantia de não detenção do corpo (sem julgamento) por um período superior a um tempo razoável.⁸

Ao longo do século XIX desenvolveu-se a cidadania política, ou a capacidade de votar e de ser eleito, e no século XX, sobretudo na sua segunda metade, progrediu a cidadania social, que implica o direito universal à saúde, à educação e à proteção contra a exclusão.

Atualmente, a cidadania encontra-se numa encruzilhada, de que dão notícia os testemunhos que recolhi junto dos artistas anteriormente referidos. Que significado atribuem à (sua) condição de cidadão? Em que medida é que os respetivos projetos artísticos são manifestações de cidadanias ativas? Poder-se-ia argumentar que a busca de territórios não institucionais de construção da cidadania passa também por questionar este termo. O que é ser cidadão hoje? Em que se podem constituir os modos de cidadania? Como é que a participação na esfera política inclui o recurso a dinâmicas criativas?

Ser cidadão é pertencer à cidade. Nesta dimensão, a cidadania surge assim em primeira instância e literalmente como pertença à cidade.

autor da detenção que lhe apresente o corpo do detido (*habeas corpus*, em latim), para que possa averiguar da legalidade da prisão.

Se concluir pela ilegalidade, o preso é restituído à liberdade. O instituto está presente em todas as constituições modernas, incluindo no art.º 31.º da nossa Constituição, que determina que haverá *habeas corpus* contra o abuso de poder, por virtude de prisão ou detenção ilegal, a requerer perante o tribunal competente.

As quarentenas nos Açores constituíram uma clara detenção ilegal, tão óbvia que o Governo Regional mandou libertar todos os detidos, quando a decisão só produzia efeitos num caso. É bom que os governantes compreendam que não vale tudo na luta contra a pandemia, que os fins não justificam os meios. Como disse Benjamin Franklin, os que abdicam da liberdade por uma segurança temporária não merecem nem a liberdade nem a segurança.» (Luís Menezes Leitão, bastonário da Ordem dos Advogados) <https://portal.oa.pt/comunicacao/imprensa/2020/05/20/habeas-corpus/>

8 Em Portugal, este tempo corresponde a 48 horas.

6 Verbete «Cidadão» in *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. José Pedro Machado, 2.º vol, p. 148.

7 «O instituto do *habeas corpus* tem origem na Magna Carta imposta pelos barões ingleses ao Rei João Sem Terra em 1215. Através do mesmo, os cidadãos privados da sua liberdade têm direito de impugnar a sua detenção perante um tribunal, o qual ordena ao

Mas não se fica por aqui. Por um lado, ela está desde cedo subordinada a essa pertença, sobrepondo-se aos outros traços identitários (religiosos, de gênero, étnicos, regionais, etc.). Numa segunda instância, enquanto pertença à cidade moderna, a cidadania articula-se com a urbanização do mundo.

David Harvey defende que a urbanização tem representado um papel ativo e central, a par com as expedições militares, no processo de absorção dos produtos das mais-valias que o capitalismo gera perpetuamente na sua busca incessante pelo lucro. Este autor dá os exemplos de Georges-Eugène Haussmann, em Paris, e de Robert Moses em Nova Iorque, justamente para demonstrar como as dinâmicas de urbanização acompanham as estratégias capitalistas. Nos últimos decénios, Harvey considera que os processos capitalistas passaram por uma mudança de escala: «mais de cem cidades ultrapassaram a marca de um milhão de habitantes neste período e [...] pequenas povoações [...] tornaram-se enormes metrópoles de 6 a 10 milhões de pessoas. Vastos projetos de infraestrutura, incluindo barragens e rodovias — novamente, todos financiados por dívidas —, estão transformando a paisagem. As consequências para a economia global e a absorção do capital excedente foram significativas: o Chile prosperou graças ao alto preço do cobre, a Austrália prospera e até o Brasil e a Argentina se recuperaram em parte devido à força da demanda chinesa por matérias-primas» (Harvey, 2008: s/p.). Os projetos de megaurbanização que surgiram em lugares como Dubai e Abu Dhabi vieram secar o excedente proveniente da riqueza do petróleo da maneira mais visível, socialmente injusta e ambientalmente destrutiva. Harvey acrescenta que a absorção do excedente por meio da transformação urbana tem um aspeto ainda mais sombrio. Implicou repetidos ataques de reestruturação urbana por meio da «destruição criativa», que quase sempre tem uma dimensão de classe, uma vez que são os pobres, os desfavorecidos e os marginalizados do poder político os primeiros a sofrer com este processo.

Uma das pessoas com quem falei a este respeito foi Rita Natálio. Ela conhece bem o Brasil, onde morou durante algum tempo. A experiência

nos trópicos levou-a a perceber que existe a construção de uma humanidade, da qual uma série de corpos são excluídos: os corpos racializados, descendentes dos escravos, os corpos das mulheres e os corpos indígenas. Ora, todos esses corpos pedem uma outra relação para e com a Terra. Atualmente, ao mesmo tempo em que se encontra a concluir um doutoramento sobre o tema do antropoceno, Rita Natálio dedica-se a uma série de projetos: em 2017, juntamente com João dos Santos Martins, apresentou o espetáculo «Antropocenas», a que voltarei mais adiante; ambos são artistas do coletivo «Parasita»⁹ e promovem a publicação *Coreia*. Ela é também, entre outras coisas, uma das pessoas envolvidas no projeto *Fóssil*, «um livro que é uma *performance* que, por sua vez, é um ritual póstumo dirigido a um conjunto de folhas secas, adoecidas por químicos, sacrificadas pelo trabalho e instrumentalizadas, espacialmente, para a construção de uma instalação em formato de onda, língua ou cobra» (Natálio, 2020: s/p). No texto «Futurologia», escreve: «No futuro, as palavras serão as mesmas, mas as relações entre as palavras serão totalmente diferentes. Onde se lia *humano* e *humanidade*, ler-se-á *aquele que partilha a biosfera*, seja de que forma for, seja de que tamanho for, seja de que espécie for.»¹⁰

Durante a nossa conversa, pergunto o que é a cidadania hoje. Rita Natálio propõe que se reveja o contrato social de modo a introduzir «uma cidadania planetária e não circunscrita aos direitos dos humanos». Na verdade, «este mundo construiu uma série de ideias universalistas», diz ela, «e agora está a ser confrontado com uma série de pressões que vêm de diferentes lados». Isto levanta questões essenciais na política. «Por exemplo, quando falamos em água, não podemos falar numa coisa. A água move-se. Então isto gera uma série de problemas. O que seria a cidadania da água?»

Também Pedro Ramos, outro dos artistas com quem conversei, vincula a cidadania à qualidade das relações com os outros. «As coisas são

9 Vide <https://parasita.eu/>.

10 O texto «Futurologia» de Rita Natálio foi publicado no n.º 0 do jornal *Coreia* em 2019, a partir de um excerto da *performance*-conferência «Geofagia» (2018) da autora.

todas vivas» — diz ele, — «Perto de uma montanha e de uma rocha, sinto uma presença. Ligo isto ao animismo — cada coisa cumpre uma função no sistema vivo.»

Vânia Rovisco, por seu lado, identifica duas cidadanias: «uma cidadania de integração: integração da diferença, integração da não hierarquia... E [...] um outro tipo de cidadania que tem alguma conotação com a usurpação, corrupção e instrumentalização do medo». Agora, Vânia interroga-se: «Durante quanto tempo vão coexistir, ou será que isto é um processo de transição de uma para a outra?»

Pedro Núñez gostaria que a cidadania coincidissem com um sentido de comunidade. Pergunto-lhe o que quer ele dizer com isto. Recordando que, por exemplo, na Galiza, um terço das terras são comunais, lembrando também a experiência de Rio de Onor, Núñez associa o sentido de comunidade à proximidade, à troca, ao cuidar do outro, à empatia.

Nas palavras de João dos Santos Martins, a cidadania é definitivamente mais do que o poder de votação democrática. Mas é também, nas vozes de todos os artistas que escutei, a percepção da sua própria crise. O que fica? Enquanto modo ativo de construção de cidade, a cidadania surge necessariamente performativa. Na obra coletiva *Performing Citizenship. Bodies, Agencies, Limitations*, Engin Isin sugere que a performatividade da cidadania seria construir direitos com coisas (Hildebrandt *et al.*, 2019: 51). E eu acrescentaria, interpretando os testemunhos recolhidos, que hoje a cidadania passa pelo combate a favor das vozes de todos os corpos. Ter voz, na cidade, é poder construir a cidade, derrubando o que há a derrubar, edificando o que há a edificar — ou seja, exercitando a democracia. A construção de uma polifonia efetiva pressupõe, porém, o reconhecimento de outros lugares de produção de discursos, que não apenas o da fala nem o das assembleias institucionais. A descoberta da voz do corpo e a escuta do interior do corpo, que já não está em relação harmoniosa com a hierarquia regulada e com a respetiva transcrição textual, representa uma das conquistas essenciais do século xx. Quem o diz é Bojana Kunst (2009), que associa a emergência da voz do corpo à voz da mulher silenciada, na capacidade de articulação de

palavras que, no entanto, preserva essa capacidade de produzir sentido a partir do seu próprio corpo originário e dos seus movimentos relacionais. A dança está, para esta autora, justamente nesse ponto: no da emissão de voz diretamente do corpo, como uma amplificação dos seus movimentos mais elementares.

Em que lugar acontece essa voz? A hipótese que coloco é que esse lugar é também um lugar selvagem.

O SELVAGEM

Se a noção de cidadania foi sofrendo uma erosão que, de certo modo, a desviou do seu sentido original, transportando-a para uma zona crítica em que é possível colar asserções negativas, na ideia de selvagem pode estar a acontecer um caminho inverso: o selvagem não é necessariamente mau, o selvagem pode ser libertador e justo. Digo isto não no sentido rousseauniano, do «bom selvagem», mas no sentido em que a progressão para o selvagem pode ser essencialmente boa. Não obstante, na história do pensamento ocidental, o selvagem foi-se associando à ideia de descontrolo absurdo e de brutalidade sanguinária. Vejamos, então, mesmo que de maneira incompleta, os sinais dessa terrível associação.

Na tragédia *As Bacantes*, de Eurípides, é dito pela personagem Tirésias: «O transe báquico e o delírio têm grandes poderes divinatórios. É que, quando o deus penetra com força no corpo, faz com que as pessoas em delírio possam predizer o futuro. De Ares possui também uma parte: pois um exército armado e no seu posto é dominado pelo terror, antes de tocar na lança. Também isto é loucura vinda de Diônisos.» (1992: 51) Como referimos, Tirésias é a personagem que profere estas palavras. A sua sabedoria provém da sua proleidade e da sua relação com Dionísio. O êxtase báquico, de que este velho fala, o êxtase que possui a extraordinária potência de ampliar o presente inscrevendo-o na planície do tempo, esse êxtase, na tradição grega, é inseparável

do selvagem. O delírio é o resultado da aproximação ao selvagem e, portanto, aí fica a selvajaria. Ora, aquilo que Eurípides nos mostra é o modo como Penteu, rei de Tebas, traiu esse delírio, isto é, traiu Dionísio, ou seja, a força selvagem da vida. Essa traição manifesta-se em Penteu, por exemplo, quando ele declara: «É que passa das marcas, se sofrermos o que estamos a sofrer às mãos de mulheres.» (1992: 73) Mas justamente serão as mulheres aquelas que melhor interpretam esse êxtase. Logo no párodo, o coro anuncia: «esse deus de chifres de touro, coroou-o com uma coroa de serpentes, e desde então as Ménadas cingem seus cabelos com esta caça selvagem.» (1992: 44). Na leitura atual desta tragédia, percebemos como Eurípides, por um lado, colocava o estado selvagem fora da cidade, junto das feras; por outro lado, percebemos também como as mulheres sentiam em si próprias a ressonância empática do selvagem. Mas ao mesmo tempo, a selvajaria surgia como desvio relativamente às obrigações de cidadania e gesto que desafiava a tirania do governante (Penteu). Selvagem era a natureza de Dionísio, e, por isto, selvagem era o hálito delirante do deus que animava as Ménades correndo e dançando na montanha. Mas, ao descrever como as mulheres, embriagadas pelo furor divino, rasgam com as suas unhas e dentes o corpo de Penteu, rei de Tebas, Eurípides mostra menos a potência dionisíaca e mais o perigo da selvajaria. O selvagem surgia assim como uma não clareza, um embutimento dos sentidos, uma cegueira maníaca, uma monomania, igual à das criaturas mais ferozes na perseguição das suas presas. Foi certamente isto que Nietzsche sentiu ao ler o último dos trágicos da Grécia clássica: a traição ao que de selvagem havia originariamente no teatro. Penteu traiu o delírio dionisíaco, Eurípides traiu o teatro.¹¹

Perguntei a Pedro Ramos: O que é ser selvagem? «Algo primordial. Bruto e puro», respondeu ele. E logo acrescentou: «Claro que o termo pode ser algo que é feito à bruta, sem delicadeza. Para mim, selvagem

é o lugar de onde venho. (Pausa) Também é o lugar onde a selva ficou intacta. Já existem muito poucos lugares assim neste nosso planeta.»

Quando se reduz o selvagem a uma qualificação, a um adjetivo, abre-se a porta à ideia da selvajaria repleta de características negativas (brutidão, brusquidão, desordem moral, etc.). João dos Santos Martins dizia-me que «o selvagem tem muitas conotações negativas. E quando associado aos povos indígenas acentua esse lado negativo do termo». Mas se, pelo contrário, o selvagem for entendido como processo e não como um atributo ou uma qualificação, talvez alguma coisa se altere. Como processo, o que é selvagem congrega as forças que formam a vida e o mundo, e que esculpem todas as linhas dos nossos corpos.

Gavin van Horn considera que, quer seja um lugar, um animal ou planta, ou um estado de espírito, o selvagem indica autonomia e agenciamento, uma vontade de ser, uma expressão única de vida (Horn e Hausdoerffer, 2017). Este autor mostra como o selvagem escapa às duas atitudes básicas relativamente à relação do homem com a natureza, a saber: aquela que sublinha que a única possibilidade de preservar o natural (e o selvagem) da natureza passaria por retirar o homem da equação; e a outra que entende que toda a natureza está já humanizada. Contrariamente a estas duas vias, Horn propõe um caminho diferente, compartilhando narrativas num *continuum* selvagem. Neste *continuum* surgem diferentes maneiras possíveis nas quais as comunidades humanas se podem nutrir, adaptar-se e prosperar com o selvagem. A selvajaria não é uma proposição de tudo ou nada, ela torna-se assim uma condição da vida.

A prática da vida selvagem implica que os humanos tenham um papel a desempenhar no cultivo da natureza — em si mesmos, nas suas comunidades e nas paisagens das quais essas comunidades fazem parte. A selvajaria é, neste sentido, uma relação contínua, na qual as culturas humanas se sintonizam com a grande comunidade da vida e se tornam constituintes do bem-estar dos lugares em que vivem, trabalham e atuam.

Recordo na minha própria vida, durante a infância, os tempos que passava em casa dos meus avós maternos e na casa dos meus tios.

11 Nietzsche, F. (1985) *A Origem da Tragédia*. 4.^a edição. Tradução de Álvaro Ribeiro. Guimarães Editores

A relação com o rio e com a grande laguna que alimentava toda a comunidade era permanente. Recordo as histórias que o meu tio contava, normalmente à noite, depois da ceia. Para as crianças esse era um tempo especial, de ligação ancestral. Recordo o aparecimento do vulto de um gigante que, uma certa noite, o meu tio viu entre a sombra dos freixos; ele apenas o vislumbrou, escutou uma voz entre os ramos das árvores, o vento que assobiava nas ramadas, baixou a cabeça com respeito, vendo-se observado pelo gigante, e seguiu caminho pela noite fora, tremendo de respeito e de orgulho. Recordo outra narrativa, a do som do galope dos cascos de um cavalo, um resfolegar, uma aflição, e uma das mulheres que saiu à rua com uma foice na mão; o cavalo aproximou-se, lento, espumando à luz da Lua, e ela com um gesto rápido do braço, rasgou a pele equídea na espádua, o que fez com que o cavalo se transmutasse numa forma humana; um homem nu correu pela rua da aldeia no mais absoluto silêncio. Estes hiperobjetos tinham as suas próprias autonomias, a sua vida, que as diversas gerações iam encontrando. Eram hiperobjetos dentro do hiperobjeto mais vasto do selvagem. Van Horn diz: «Também transportamos a selvajaria dentro de nós. Somos familiares — parentes de — outras plantas e animais (e fungos e algas e protozoários e assim por diante) que habitam esta terra connosco, e alguns dos quais habitam esta terra em e dentro de nós. Nós somos parentes (*kin*).» (Horn e Hausdoerffer, 2017: 4/5)

Pode a arte aproximar-se do estado selvagem? Ou melhor, pode a arte participar neste *continuum*? Nas conversas com os quatro artistas, a que já fiz referência, a questão do selvagem soaria estranha. Para uns, selvagem estava associado a uma brutidão, a uma falta de gentileza; para outros não chegava a ser um problema, muito menos um desígnio.

Mas afinal o que é o selvagem? Seguindo a organização Alliance for Wild Ethics (wildethics.org), a selvajaria é o estado de coisas terreno, indomado, não domesticado — aberto, improvisado, movendo-se de acordo com a sua própria lógica turbulenta. Não significa isto, porém, que o estado selvagem seja um estado desordenado. Significa simples-

mente que o selvagem segue uma ordem que deriva diretamente da Terra. Se dissermos que o selvagem está fora do nosso controlo, diremos uma meia-verdade, na medida em que está realmente fora da lógica de domesticação, mas está em ressonância com os fluxos orgânicos do corpo no seu entorno natural.

ARTE E ATIVISMO

Pedro Núñez passou a primeira infância em aldeias da Estremadura espanhola e depois, na sua adolescência, a família fixou-se em Mérida. Ele, que nasceu a cerca de 150 quilómetros da central de Almaraz, recorda-se de ter acompanhado os pais em manifestações contra o nuclear. Há poucos anos, Pedro Núñez levou os seus próprios filhos a Madrid, para participar numa manifestação reclamando o encerramento da central nuclear de Almaraz; um assunto tabu para as autoridades espanholas, diz ele, e até para os meios de comunicação do outro lado da fronteira.

Pedro Núñez mora e trabalha em Lisboa, mas volta com frequência a Mérida, onde estão os seus pais. O seu bisavô Eleutério foi transumante: conduzia gado de Castela até à Estremadura, acompanhando as estações e as pastagens. Saíam de Ávila, passavam na região de Salamanca, entravam em Cáceres e chegavam à província de Badajoz.

Em 2008, Pedro apresentou uma *performance* que intitulou «0³». Perguntei-lhe se havia nesse trabalho algum reflexo da sua história familiar. «Nesse espetáculo parti da questão do contrabando», respondeu. «Eu queria fazer uma outra coisa. Não tive financiamento e avançámos mesmo assim, não a fazer exatamente aquilo que eu queria, mas sim aquilo que queria o grupo. Por um lado, achei mais interessante: a Ana, o Cláudio e eu fizemos um outro espetáculo em que, claro, ficou um rasto daquele ambiente do contrabando, com o outro, o que está do outro lado da fronteira. Ficou isso. Tínhamos um texto do Luís Pacheco e houve um conjunto de adereços que tinha a ver com o universo do

meu avô: as cabeças dos cavalos, o saco e outros adereços que usámos. Não sendo fundamental para o espetáculo estavam lá os traços que tinham a ver com esse mundo. Mas o espetáculo teve outra deriva.» Essa deriva tinha que ver com fronteira e com comunidade. Para Pedro Núñez é muito importante recuperar o sentido originário de comunidade, que ele define contra o modelo capitalista, extrativo e desigual. Nas suas palavras, a comunidade é um conjunto de pessoas que gerem o seu destino; aí, diz ele, «é possível a proximidade, a troca, o cuidar do outro, a empatia».

Núñez não é o único a sublinhar a relação entre as práticas artísticas e as práticas comunitárias. Desde há muitos anos que a procura de envolvimento de projetos performativos com as comunidades tem acompanhado o trabalho de Madalena Victorino. Com um longo e reconhecido historial de inserção nas comunidades locais, feito com as pessoas, os animais e as coisas, hoje, Madalena Victorino, juntamente com Giacomo Scalisi, permanece e renova o compromisso com o que é local. Por exemplo, na última edição do projeto artístico e cultural «Lavar o Mar», adaptada às circunstâncias pandémicas, ficaria inscrita no programa «a intenção de retomar a ideia do antropoceno, refletir sobre o impacto humano no meio ambiente, sobre a cosmologia microbiana que nos rodeia; sobre a ressonância, o silêncio, o afeto e o ritmo; sobre como é impossível separar a natureza das histórias, a temperatura das palavras e o relevo da criação».¹²

Um outro exemplo, a que já aludi anteriormente, é o espetáculo «Antropocenas», de Rita Natálio e João dos Santos Martins. Em 2017, data de estreia no Festival Materiais Diversos, este espetáculo interpelava a nossa relação com a Terra e, portanto, também a relação que estabelecemos uns com os outros. A produção era, de certo modo, um *patchwork* para o qual contribuíram diferentes pessoas que se têm posicionado relativamente às relações entre as coisas, os homens e a natureza. Entre os fazedores do espetáculo estavam cientistas, ativis-

tas indígenas e *performers*. «Este espetáculo foi mudando ao longo do tempo», diz João dos Santos Martins. «Convidámos diversas pessoas que apresentavam as suas próprias práticas. Quando fizemos em Guimarães tivemos um botânico especialista em espécies invasoras. Em Lisboa tivemos a Maria Gameiro, que é bióloga e estuda Direito. Noutro lugar fizemos com o Pedro Fazenda, que tem uma associação de escultura em mármore, em Évora. Os primeiros espetáculos fizemos com a Jota Mombaça. Noutras ocasiões fizemos com Jaider Esbell, que é um ativista indígena.»

Rita Natálio e João dos Santos Martins funcionaram assim como os curadores de um conjunto de presenças e de vozes que resultaram num *statement* coletivo. No texto do programa do espetáculo, é colocada a possibilidade de inverter certos lugares comuns: «e se, em vez de pensar a natureza como ‘mãe’, a considerássemos como amante? E se considerássemos uma ecologia sem natureza? E se abandonarmos o conceito de humano para nos definirmos como máquinas de compostagem?»

Na lógica de uma ecocuradoria encontra-se o projeto «Terra Batida», desenvolvido em pleno período de confinamento. Como surgiu este projeto, a que também está ligada Rita Natálio? Joana Levi sugeriu o nome que foi imediatamente adotado por um coletivo coordenado pela Rita e por Marta Lança, em que também participam Ana Rita Teodoro, Maria Lúcia Cruz Correia, Sílvia das Fadas e Vera Mantero. «Na expressão ‘Terra Batida’ está a ideia de um percurso que já foi trilhado, de alguém que abriu caminho; mas é um caminho alternativo ao caminho oficial, não é o caminho da estrada, do alcatrão, do progresso, mas é um atalho; há, portanto, uma ideia de atalho e de bifurcações» — quem o diz é Marta Lança, num vídeo divulgado pelo sítio da Alcantara Festival. No âmbito deste projeto, Vera Mantero apresentou uma conferência-*performance* levando as baleias para a cena: as baleias que nos podem salvar do aquecimento global se o seu número aumentar exponencialmente; as baleias de quem depende o equilíbrio do fitoplâncton nos oceanos, essencial no fornecimento do oxigénio para a atmosfera terrestre.

¹² <https://www.lavraromar.pt/>.

Não há planeta B! — E esta ideia, tão simples e imediata, atravessa não apenas as propostas performativas para palco — aquelas que enunciei anteriormente e outras que foram surgindo — mas também a reinvenção dos quotidianos e as lógicas de residência artística.

Vânia Rovisco procura construir com as suas próprias mãos um espaço de residência em plena Serra da Arrábida, onde mora. Quando os sobrinhos a visitam e lhe perguntam se podem trepar a uma das árvores, Vânia responde-lhes: «porque me perguntas a mim, tens é que perguntar à árvore; tens que escutar essa árvore».

Vânia tem formação em dança, foi intérprete de coreógrafas como Meg Stuart e Vera Mantero, entre outras, colaborou com grupos de teatro, como O Bando, e prossegue um trabalho de investigação no âmbito da *performance*. Nas suas palavras, procura a produção do sentido como um encontro entre e de corpos em movimento. Com o tempo, o seu trabalho deixou de ser apresentado nos palcos convencionais, para passar a ocupar espaços como os *foyers* dos teatros e as galerias. Hoje ela fala em escuta. Hoje ela escuta a paisagem. E por isto mesmo, a paisagem deixa de ser simplesmente paisagem para ser coisa viva com a qual há que estabelecer uma colaboração.

Também Pedro Ramos, sobretudo com a série «Alento», se aproxima de um outro plano da vida, naquilo que eu próprio designei como uma aproximação ao silvestre (Tércio, 2020). Recorrendo a práticas do ioga, ele transporta-as (transporta-se) para uma floresta jovem — a floresta de Monsanto, em Lisboa. Neste espetáculo, Pedro Ramos explora uma zona de ligação visceral do corpo com o seu entorno natural. Nas suas próprias palavras, ele partilha um sítio, um lugar onde intui e sente que a cura acontece, ou onde acontece a apreensão de uma inteireza, de um lugar onde ressoa com a vida. «Eu vejo a dança enquanto um ritual no qual procuro reatualizar a minha experiência de inteireza, de estar afinado com o dentro e com o entorno no qual incluo as pessoas. No contexto do ‘Alento’ e de mais algumas peças que faço na floresta, procuro ressoar com este lugar vivo. Não é só fazer o ‘Alento’ na floresta, eu procuro que a floresta faça o ‘Alento’ comigo.»

O seu estudo do selvagem resulta assim num processo de ressonâncias e de devires: devir-árvore, devir-criatura arborícola, devir-folha. Perante um entorno vivo, o seu corpo entra em diálogo empático e reencontra significado na qualidade da sua ligação ao dentro e ao fora.

CONCLUSÃO

À data em que revejo este artigo, a sonda Perseverance, da NASA, pousou na cratera de Jezero em Marte. Esse foi considerado pela agência espacial norte-americana um dos locais mais promissores para obter informações sobre a história húmida do «planeta vermelho» e para procurar sinais de vida passada. Além disso, a sonda envia regularmente fotografias da superfície marciana. Para mim, este conjunto de dados tem um curioso efeito: cada imagem captada pela Perseverance desperta um sentimento positivo indecifrável, mesmo que nada na paisagem marciana seja objetivamente mais belo do que milhares de lugares na Terra. Acredito que esta impressão seja partilhada por muitas outras pessoas. Porquê esta sensação, este entusiasmo, perante as imagens de uma superfície desolada e a escuta da gravação do vento marciano? O que existe de tão especial ali? Nada, possivelmente. Então, o que é extraordinário é, não tanto a capacidade técnica e tecnológica que os registos testemunham, nem tão-pouco as particularidades geológicas do planeta, mas mais a capacidade de encontrarmos pontos de ressonância para além do horizonte.

Se somos capazes de fazer ressoar o espaço exterior em nós, se somos capazes de fazer-nos ressoar no espaço cósmico, o que falta para estarmos mais conscientes da rede de ressonâncias na Terra? Esta pergunta é finalmente o principal propósito deste ensaio: o da absoluta necessidade de nos tornarmos mais conscientes das redes de ressonâncias em que participamos.

Ao longo deste ensaio, associei as redes de ressonância ao *continuum* selvagem, adotando o conceito proposto por Gavin van Horn e John Hausdoerffer (2017). E procurei, a partir das vozes de um grupo de

pessoas ligadas às artes performativas, testemunhar e sugerir modos de intervenção. O *continuum* selvagem pode também remeter-nos para aquilo que Timothy Morton designou por hiperobjeto. À viscosidade dos hiperobjetos, acrescenta-se a não localização e uma temporalidade que ultrapassa aquela a que estamos habituados. Os hiperobjetos podem ser invisíveis por períodos de tempo, mas eles estão sempre algures, como o gigante que apareceu ao meu tio numa noite escura e húmida, fora da escala humana.

Tal como Morton declara, «O hiperobjeto não é função do nosso conhecimento: é hiper-relativo a vermes, limões e raios ultravioleta, bem como aos humanos.» (2013: 1)

Claro que estou, durante todo este tempo, a falar sobre a nossa relação com a natureza. A natureza que comporta o bosque onde o meu tio adivinhou a presença do gigante, a floresta jovem onde Pedro Ramos dança, os vermes que vão mudando a configuração dos continentes, os limões que amadurecem nas árvores e milhões de outros seres, incluindo os humanos.

Heidegger, numa carta que escreveu a Elisabeth Blochmann, em outubro de 1931, confessava que se questionava sobre o que seria a natureza sem o homem, acrescentando: «Não deverá ela ressoar através dele (*hindurschwingen*) a fim de atingir a sua própria potência?» (cit. por Quentin Meillassoux)

Hoje, à distância de quase cem anos, poderíamos (deveríamos) inverter os dados da pergunta: não deveria a humanidade ressoar com a natureza a fim de atingir a sua potência própria?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (2017). *Antropocenas*. Programa de espetáculo.
- Abram, D. (2007). *Earth in Eclipse: An essay on the philosophy of science and ethics*. Alliance for Wild Ethics. <https://wildethics.org/essay/earth-in-eclipse/>
- Appadurai, A., e Holston, J. (1996). *Cities and Citizenship*. *Public Culture*, 8, 187-204. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11cw70j>
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A political ecology of things*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822391623>
- Coutinho, L. P. (2020). *Cidadania: História de um pilar da democracia*. *Expresso*, 27/11/2020.
- Eurípides (1992) *As Bacantes*. Introdução, trad. do grego e notas por Maria Helena Monteiro da Rocha Pereira. Edições 70.
- Gil, J. (2020). *O Tempo Indomado*. Relógio d'Água.
- Guattari, F. (1989). *Les Trois Écologies*. Editions Galilées.
- Haraway, D. J. (2016). *Staying with the Trouble: Making kin in the Chtulucene*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822373780>
- Harvey, D. (2008). The Right to the City. *New Left Review*, 53 (set./out.). <https://newleftreview.org/issues/ii53>
- Hildebrandt, P., Evert, K., Peters, S., Schaub, M., Wildner, K., e Ziemer, G. (Eds.). (2019). *Performing Citizenship: Bodies, agencies, limitations*. Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-97502-3>
- Horn, G. V., e Hausdoerffer, J. (Eds.) (2017). *Wildness: Relations of people and places*. University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226444970.001.0001>
- Kunst, B. (2009). *The Voice of the Dancing Body*. Kunstbody. <https://kunstbody.wordpress.com/2009/03/20/the-voice-of-the-dancing-body/>
- Latour, B., e Weibel, P. (Cur.) (2005). *Making Things Public: Atmospheres of democracy*. Exposição no ZKM — Center for Art and Media Karlsruhe.
- Meillassoux, Q. (2008). *After Finitude: An essay on the necessity of contingency*. Tradução de Ray Brassier. Continuum.
- Morton, T. (2013). *Hyperobjects: Philosophy and ecology after the end of the world*. University of Minnesota Press.
- Natálio, R. (2020). Fóssil. *Coreia*, 2. <https://www.coreia.pt/>
- (2019). Futorologia. *Coreia*, 0. <https://www.coreia.pt/>
- Tércio, D. (2019). Antropoceno. In *Práticas Performativas em torno d'O Animal*. INET-MD, polo da FMH. <https://www.estudiosdedanca.pt/eBOOKS>
- (2020). Um Homem Silvestre. *Jornal de Letras*, 15/07/2020.

«BEAUTY WARRIORS»: HISTÓRIAS DE RESISTÊNCIA ENTRE ANTROPOLOGIA E ARTE

Chiara Pussetti • Evija Laiviņa • Federica Manfredi¹

GUERREIRAS: MULHERES EM LUTA PELA CONQUISTA DA BELEZA IDEAL

Duas antropólogas e uma artista confrontam-se, criam uma amizade e uma colaboração à volta do tema da beleza. Através de lentes e linguagens diferentes refletimos sobre os ideais hegemónicos do corpo-norma feminino proposto pelos *media*, a moda e a publicidade; a violência de padrões estéticos que traduzem estruturas de desigualdade e diferenciação; e sobre como o diálogo entre arte e antropologia pode inaugurar novos caminhos de intervenção, educação e mudança. Se a reflexão que aqui propomos nasce do diálogo entre Chiara Pussetti, Evija Laiviņa —

¹ Este capítulo é fruto do trabalho desenvolvido no âmbito das atividades do projeto «EXCEL. Em Busca da Excelência. Biotecnologias, *enhancement* e capital corpóreo em Portugal» (PTDC/SOC-ANT/30572/2017), financiado por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e Tecnologia, e coordenado por Chiara Pussetti (www.excelproject.eu), em colaboração com o projeto «ArtCitizenship — Juventude e as artes da cidadania: práticas criativas, cultura participativa e ativismo» (PTDC/SOC-SOC/28655/2017), financiado por fundos nacionais através da FCT e coordenado por Ricardo Campos (www.artcitizenship.fcsh.unl.pt). As partes III, IV e V deste capítulo são fruto do trabalho de recolha de dados da Federica Manfredi no âmbito dos *workshops* organizados por ambas.

autora do projeto fotográfico «Beauty Warriors»² — e Federica Manfredi, que com Chiara organizou a série de *workshops* «Barbie Hackerada», todavia o capítulo foi escrito por mim, Chiara Pussetti, razão pela qual, daqui em diante, utilizarei a primeira pessoa no relato das diferentes etapas deste processo.

O tema que conduziu as nossas reflexões nasce do conceito de «Beauty Warriors», que dá título ao trabalho fotográfico da artista letã Evija Laiviņa, projeto que, em 2017, recebeu o prémio LensCulture Student Spotlight Portrait. Explora os padrões hegemónicos de beleza feminina e as rotinas de beleza menos convencionais, encenando de forma crítica a modificação dos corpos através de dispositivos *quick and cheap fix* (de solução rápida e económica) destinados a moldar formas e feições na direção das medidas e proporções ideais. Evija começou o seu trabalho procurando e adquirindo *online*, em mercados transnacionais como Ebay e Amazon, produtos, tecnologias, dispositivos e instrumentos destinados a moldar e conter o corpo nos perímetros angustos da beleza ideal. A força dos retratos que compõem o projeto «Beauty Warriors» reside na capacidade de criar uma reflexão crítica que coloca as protagonistas desta «guerra» pela obtenção de um corpo perfeito num espaço de imaginação que se situa entre ironia e violência, empoderamento e sofrimento. Todos estão envolvidos no processo, desde a fotógrafa até às modelos (convidadas a escolher as ferramentas de manipulação do corpo e a refletir sobre as razões das suas preferências e sobre as suas rotinas de beleza) até ao público, que, além de observar os retratos, é convidado a experimentar os objetos destinados às «ortopedias da beleza». O primeiro produto que chamou a atenção de Evija foi o The Face Slimmer, um dispositivo destinado a amenizar as rugas do rosto, cujo emprego aparenta ser extremamente desconfortável. Um pouco de *sofrimento* é o preço a pagar para *combater* o envelhecimento.

A publicidade que promove o produto fala de uma «arma» essencial na «luta» contra a idade. Para *ganhar a batalha* contra o tempo, *combater* a celulite, *derrotar* a gordura corpórea e *conquistar* a fisionomia ideal, Evija começa a colecionar dispositivos extremamente interessantes:

[...] bandagens de queixo duplo, alisadores de pálpebras, ampliadores de sorriso, modeladores de nariz, afinadores da ponta do nariz e das narinas, volumizadores de lábios, máscaras antirrugas, extensores das sobrancelhas, medidores das proporções faciais, clareadores da pele, redutores de orelhas, dispositivo de elevação do nariz, treinadores da musculação facial antienvelhecimento, exercitadores de respiração abdominal para afinamento da cintura, marcador de covinhas, afinador de bochechas, alisadores e afinadores de duplo queixo; mais toda uma série de instrumentos de contenção do corpo, modeladores da silhueta, dispositivos em silicone, esponja, gel ou soro fisiológico para preenchimento de *soutiens*, efeito *push-up* para as nádegas, cintas para afinar a cintura e assim por diante: uma parafernália de instrumentos e dispositivos pensados para moldar a figura e alterar as feições do rosto.

Produtos cujo emprego é doloroso ou, pelo menos, muito desconfortável: Evija conta que as modelos se queixavam da dor e geralmente ficavam com a marca do dispositivo na pele durante mais do que dez minutos após a realização do retrato fotográfico. Através de linguagens e metodologias diferentes, apresentamos de forma crítica histórias de mulheres em luta: guerreiras numa batalha constante contra o peso e a idade, em guerra contra a casca de laranja, juntas na derrota da celulite, prontas a investir energia e dinheiro em nome do binómio saúde-beleza, num quotidiano feito de disciplina, regras e autocontrole constante.

2 Disponível em www.evijalaivina.com/projects/beauty-warriors.



1



2



5



6



3



4

A beleza a qualquer custo comporta sofrimento, sacrifício, esforço, disciplina e risco. Se estamos numa *guerra*, então é preciso lutar, mesmo que isso comporte dor, mesmo que deixe feridas, mesmo que se possa morrer. As vítimas desta guerra são todas as pessoas que perderam a vida por causa de complicações que surgiram no decurso das cirurgias plásticas ou no pós-operatório, que obtiveram resultados muito ficaram aquém do desejado, que desenvolveram distorções corporais, distúrbios alimentares, distúrbios de autoaceitação, depressões.

Nos últimos anos procurei perceber até onde estão dispostas a ir as pessoas para conseguir o corpo-norma ideal: entrevistei mulheres determinadas a pagar preços altíssimos do ponto de vista económico, físico e psicológico para alcançar um ideal utópico de beleza; a correr riscos reais e a se expor a complicações possíveis; a cortar a carne, absorver mecanicamente a gordura, injetar fármacos; a comprimir o corpo em cintas de contenção, modeladores da silhueta, alisadores, meias com



7



8



9



10

compressão, *soutiens push-up*, *bodies* adelgaçantes; a ingerir comprimidos que estimulam a tiroide ou batidos hiperproteicos; a passar fome, vomitar, ou a sentir sentimentos de culpa a cada garfada.

Confrontei-me com padrões estéticos violentos que reduzem a diversidade dos «outros corpos» — não brancos, não jovens, não magros, não cisgêneros, não normativos nas suas funções — a «defeitos» que é preciso corrigir, reforçando estruturas preexistentes de desigualdade e diferenciação. No momento em que estou a conduzir as entrevistas, recolhendo narrativas de mulheres que nunca se sentiram adequadas — num constante confronto com imagens de corpos perfeitos nas capas das revistas, na televisão, nos *social media* —, cruzo-me com a notícia da morte de uma jovem italiana, Beatrice.

Beatrice suicidou-se, tinha uns frágeis e ingênuos 15 anos, com toda uma vida pela frente. Num ato de desespero, jogou-se para baixo de um comboio, com a mochila da escola às costas. Beatrice não queria terminar com a vida, mas acabar com a dor, segundo o que escreveu na carta que deixou aos pais. A dor terrível da não conformidade, da rejeição, o sofrimento que sentia ao se observar no espelho e através do olhar de escárnio dos colegas, a desaprovação, os julgamentos, a sensação de não ser como deveria, o desespero de quem é diferente. Beatrice sentia-se gorda. Pediu desculpa aos pais e a quem a amava, mas não podia continuar a odiar o seu corpo e as suas imperfeições, a carne que transborda e que não cabe nas medidas perfeitas que a sociedade da aparência impõe. Li da Beatrice num *post* de Facebook. Mais de 30 mil mulheres comentaram, partilharam e reagiram a essa publicação. Ao mesmo tempo um grupo do Facebook (Giente Honesta) comentou com derisão o ato da jovem: «bela forma de emagrecer»; «é assim que fazem os gordos, não têm força e coragem para emagrecer e enfrentar a vida»; «deve ter pensado que o comboio era um método rápido para emagrecer», e assim por diante.

A história de Beatrice é emblemática pela dor que representa: o suicídio é o ato final de uma tragédia que continua depois do desaparecimento da protagonista principal. Os chacais ignóbeis que a desprezavam

continuaram a morder a sua carne, a humilhá-la, a menosprezá-la nas redes sociais, criando um grupo de Facebook a denunciar a falta de disciplina das pessoas «gordas», que não têm a «força de espírito» e a «disciplina» necessárias para emagrecer. Do outro lado, milhares de mulheres reconhecem-se no desespero da Beatrice e falam no Facebook da sua própria inadequação, da não conformidade, da dor e da vergonha. Lembro-me nesse instante dos meus tempos do liceu, a mesma escola que Beatrice frequentava, lembro-me da mesma linha de comboio que eu atravessava todos os dias, na nossa cidade, e dos mesmos olhares que me avaliavam e julgavam, do meu medo de não ser bonita ou magra o suficiente. De repente a história da Beatrice é a minha história. E a da Evija, que me conta, como na sua adolescência sofreu por não ter o corpo magro e esbelto das modelos, e a da Federica, que diz ter vivido toda a vida «contra a natureza do seu corpo», lutando contra a tendência para engordar, privando-se dos prazeres da comida, para tentar corresponder a um modelo de feminilidade que não contempla formas mais abundantes. Interligando as nossas biografias com as histórias das nossas colaboradoras no campo, neste capítulo assumimos um específico posicionamento de género, falando enquanto mulheres com outras mulheres que tiveram a generosidade de partilhar connosco as suas experiências.

Simone de Beauvoir e Susan Sontag falaram do «duplo padrão do envelhecimento»³, que combina discriminação de género e de idade. Neste artigo falamos de um «duplo padrão de beleza». Embora ter uma boa aparência e manter as feições da juventude seja cada vez mais importante também para os homens, para as mulheres é imperativo: existe uma enorme pressão social para que as mulheres gastem consideráveis quantidades de dinheiro, tempo e esforço para alcançar a beleza ideal, para ser eternamente jovens e atraentes. Outro ponto de grande distinção de género diz respeito ao peso e tamanho corpó-

3 Deste duplo padrão já escrevi falando do envelhecimento do ponto de vista feminino (Pussetti e Pires, 2021).

reo. Se existe estigmatização e julgamento moral em relação às pessoas obesas (Brownell, 1982; Puhl e Brownell, 2001), são as mulheres que não se adequam às medidas do corpo-norma as que mais sofrem desta pressão social (McKinley, 1999). A troca de experiências sobre como perder peso e redefinir os contornos corpóreos (através de dietas, estratégias de controle e contenção do apetite, cremes, fármacos, procedimentos estéticos da medicina cosmética, cirurgia plástica ou bariátrica) cumpre uma função de proximidade emocional e vínculo feminino (Nichter, 2000). Depois dos 40 anos, o mesmo tipo de intimidade cria-se à volta da troca de sugestões para *ganhar* a batalha contra o tempo, *conquistar* o corpo perfeito, *combater* o envelhecimento, *lutar* contra as rugas, perder o peso adquirido com a gravidez ou a menopausa. Estas metáforas bélicas definem para as mulheres imperativos morais de beleza. E essa conquista é uma luta que comporta regimes de disciplina, sofrimento e esforço. Mas de que guerra e de que guerreiras estamos a falar, contra o quê, para conquistar o quê, com que armas, e quais as vítimas? Entender a articulação entre políticas do corpo e género com as dimensões afetivas, íntimas e viscerais da beleza significa promover um repensamento crítico dos padrões de beleza e das formas com as quais olhamos para o nosso corpo, numa ótica feminista, antirracista e anticapacitista.

LIVING IN A BARBIE WORLD: «LIFE IN PLASTIC, IT'S FANTASTIC»⁴

Os brinquedos desempenham um papel significativo no desenvolvimento das crianças. Como para muitas meninas no mundo, a icónica Barbie foi a nossa referência de perfeição feminina nas brincadeiras infantis, com o seu corpo liso, esbelto e plástico, emblema perfeito dos padrões hegemónicos euro-americanos. Barbie existe ainda no nosso

4 Verso de letra da música «Barbie Girl», do grupo Aqua, do álbum *Aquarium* (1997).

imaginário como um objeto ao mesmo tempo de fascínio, conflito e rancor, pela violência do corpo normativo que personifica e impõe: magra, tonificada, pernas longas, eternamente jovem, branca, loira, heterossexual, cisgênero, sem pelos, sem marcas, cabelos loiros platinados e brilhantes, cintura fina, peito alto e escultural, sempre maquilhada, *sexy*, porém anatomicamente incompleta pela ausência de genitais. Barbie ensina às meninas que brincam com ela códigos hegemônicos de feminilidade por meio de estilos de roupa e sapatos, padrões corporais e comportamentais: sempre perfeita, maquilhada e vestida preferivelmente de rosa, sorriso na cara, acompanhada por itens que evocam luxo e riqueza.

A pesquisa de Hope Boyd e Sarah K. Murnen mostra que o mesmo ideal de beleza feminina hegemônico e eurocentrado que a Barbie representa é ainda hoje imposto às meninas por meio da indústria global de bonecas. As pesquisadoras examinaram um total de 79 bonecas que existem atualmente no mercado mundial. Entre estas, a Barbie não é das mais magras e sensuais. As bonecas Monster High são ainda mais magras do que as Barbies e apresentam características sexualizadas ainda mais evidentes, desde a proporção dos lineamentos, o olhar e os lábios semiabertos, à maquiagem, até à roupa que vestem (Boyd e Murnen, 2017). O corpo da Barbie é um «designer body» associado à exploração de novas tecnologias da carne (Rogers, 1999: 112), corpo-imagem símbolo de *glamour*, exibição mediática e consumo. A Barbie tem tudo: casa, carro, barco, catamarã, um guarda-roupa infinito, acessórios para todas as situações, namorado, amigos que lhe servem de moldura no seu pequeno mundo plástico em cor-de-rosa.

Em outras publicações (Pussetti, 2021a e Pussetti, 2021b) falei da Barbie como ícone de uma nova feminilidade, ser pós-humano que incorpora a qualidade plástica da mutação e reformulação num corpo ao mesmo tempo rígido, contido e controlado. A sua substância plástica representa em grande parte a sua essência: a Barbie funciona como «ícone de uma ‘somática’ consumista emergente — uma tecnologia do corpo impulsionada pela ideia de que nossos corpos podem ser o que

quisermos se dedicarmos dinheiro e atenção suficientes a eles» (Rogers, 1999: 112). Embora a plasticidade possa representar um potencial de transformação ilimitada, todavia apenas certas modificações corporais, baseadas em modelos hegemônicos de feminilidade, são desejadas, aceites e incentivadas. Paradoxalmente, o corpo de plástico reinscreve um ideal de feminilidade rígido e dominante, que nunca é criticado.

Desde a sua criação em 1959, e apesar das alterações «inclusivas» a nível de raça/etnia, profissão e tamanho corpóreo que foram sendo introduzidas, a Barbie continua a impor o mesmo modelo. No seu influente estudo de 1995 sobre o *merchandising* da diferença racial, Ann duCille demonstra como as Barbies definidas como «étnicas» são essencialmente todas idênticas, feita exceção por ligeiras variações na gradação da cor da pele, no tamanho e nas características corpóreas — apresentando todas um corpo esbelto, pernas longas e magras, lineamentos finos, olhos grandes maquilhados e nariz pequeno, e os lábios carnudos, porém subtilmente abertos num sorriso. Como representantes do «outro exótico», as Barbies definidas como «étnicas» nunca põem em questão a primazia da Barbie original, branca e loira: resignam-se, portanto, ao papel das «amigas da Barbie», com nomes exóticos como Shani, Asha e Nichelle (duCille, 1995: 559-60; Chin, 1999).

Ao lado da Barbie normativa existem as *outras*, as amigas ou as versões «inclusivas», como na nova coleção «Barbie Fashionista». A resposta das jovens consumidoras a esta coleção que celebra a diversidade dos corpos — desde a Barbie *curvy*, à muito magra, até à Barbie sem cabelos, com vitiligo, com próteses ou em cadeira de rodas — foi muito fraca. A linha «exclusiva» que recolhe as bonecas «desviantes» do corpo-norma — pela sua morfologia, funções, sexualidade, cor da pele e tamanho — não encontrou a simpatia do público e acabou por constituir uma edição limitada, a baixo custo. Estas Barbies «alternativas» funcionaram como «corpos outros» destinados à celebração da Barbie *standard*, «bonita» enquanto «normal».

Se algumas versões — como a Barbie sem cabelos, com amputação da perna e prótese ou em cadeira de rodas — nunca chegaram às

grandes superfícies comerciais (mas é possível adquirir estes modelos em plataformas *online*, por apenas 4 euros), foi, de entre todas, a Barbie *curvy* (magra, porém com curvas um pouco mais pronunciadas) a menos apreciada pelas crianças, que a qualificaram como «a Barbie gorda» (Tulinski, 2017; Harriger *et al.*, 2019).

Nos últimos meses coordenei juntamente com Federica Manfredi, entre Itália e Portugal, um *workshop* com o título «Barbie Hackerada», que já vai na sua quinta edição⁵. Convidamos as participantes a transformar uma Barbie, para tentar reproduzir a sua perceção de si próprias (dos seus «defeitos», características «adequadas» ou não), os seus desejos e projetos de modificação corporal.

Escolhemos a Barbie como objeto cultural privilegiado para estimular reflexões pessoais que têm que ver com relações sociais e de poder. A boneca representa um poderoso dispositivo simbólico, já amplamente analisado e debatido, entre estudiosas feministas, como ícone cultural (Harper, 2000, Fusaschi, 2003a) com impacto planetário para a circulação e (re)produção de uma corporeidade irreal. O corpo da Barbie é regulado e definido pelas mesmas normas de género restritivas, heterossexuais e patriarcais que contaminam diferentes campos, da medicina e cirurgia estética à sociedade contemporânea da imagem.

Que «projetos corporais» surgem no nosso confronto com a Barbie, em termos de imitação, autodefinição ou contestação? Até que ponto este modelo de beleza ideal e irreal nos inspira em todas as manipulações quotidianas da nossa corporeidade, desde as dietas, maquilhagem, cabeleireiro até às intervenções mais profundas da medicina cosmética?

5 Este *workshop* nasceu como uma atividade de divulgação do projeto EXCEL e foi apresentado pela primeira vez por ocasião do Dia Mundial da Antropologia 2021 (Universidade de Milano-Bicocca).

A BARBIE HACKERADA: REFLEXÕES À VOLTA DO CORPO-NORMA

No *workshop* «Barbie Hackerada» as participantes foram convidadas a representar o seu corpo e a reproduzir os seus rituais estéticos diários, usando como suporte o corpo plástico da boneca. Este exercício comporta ao mesmo tempo um esforço de observação antropológica sobre os elementos incorporados e subjetivados na nossa experiência diária de manipulação da nossa corporeidade, as ações quotidianas, os gestos íntimos, que, pelo seu carácter rotineiro, tendem a desaparecer sob a cortina da naturalidade e da normalidade.

Devido à dimensão pandémica, o *workshop* não aconteceu de forma presencial, mas foi realizado em remoto, permitindo que cada participante se conectasse desde a intimidade de sua casa. O *workshop online* logo revelou ser uma ferramenta muito significativa, econômica e flexível e uma oportunidade que bem se prestou para dar voz a histórias e reflexões às vezes inesperadas. Graças ao trabalho sobre o objeto, emergiram o sentimento de não adequação, as ansiedades de conformidade, a sensação de não pertença, ou ainda a procura do ideal do corpo-norma, as pressões sociais, as revoltas, o sofrimento e as lutas, o orgulho da aceitação de elementos não normativos, com a consciência de que este trabalho de autodescoberta está apenas no começo. Até



11

ao momento, foram realizadas seis edições do *workshop* e mais de 50 pessoas aceitaram o desafio de se pensar através da manipulação da boneca.

Hoje, o que pensam, sentem e esperam as mulheres quando se relacionam com a Barbie? O complexo mercado da beleza intromete-se na vida das mulheres a partir da infância. Como afirma a historiadora Joan Brumberg (1997), as meninas hoje transformam cada vez mais cedo o seu corpo através de regimes disciplinantes — dieta, exercício, maquiagem, depilação, roupa, medicina estética e cirurgia plástica —, internalizando o hábito de examinar a sua própria aparência para ver se ela é aceita pelo olhar heterossexual masculino.

As entrevistas que conduzi nos últimos anos realçam como a excelência, em todos os aspetos da vida humana, do trabalho ao desempenho corporal, é hoje um imperativo incontestável. As participantes do *workshop* da «Barbie Hackerada» destacaram como a expectativa de alcançar um ideal de beleza e o medo da reprovação social permearam a vida delas desde a infância. Nos próximos parágrafos irei, em primeiro lugar, apresentar o trabalho de algumas das participantes do nosso *workshop*, que representam na manipulação da Barbie as etapas de uma longa «guerra contra si mesmas», em linha com a reflexão da fotógrafa Evija. Em segundo lugar, irei reportar alguns dos trabalhos das mulheres que conscientemente se posicionam contra estas expectativas corporais, para subverter ideais percebidos como imposições heteropatriarcais e racistas. O campo de batalha, neste segundo caso, passa para o exterior do corpo: a «sociedade da imagem» torna-se o inimigo contra o qual se luta para abrir espaço a possibilidades corporais não normativas.

A LUTA CONTRA O NOSSO CORPO

Uma dimensão íntima da metáfora bélica da qual falamos é o profundo senso de inadequação com a sua aparência que muitas pessoas experimentam no seu dia a dia. A sensação de «fazer algo» para «remediar»

e «corrigir» um corpo que não se conforma aos ideais dominantes emerge com força no *workshop*. As características que precisam de ser alteradas, nas narrativas das participantes da oficina artística, são muitas e atravessam o arco inteiro da vida. Entre todas, as mais duras são as mudanças ligadas a um momento do qual não se pode fugir: o envelhecimento.

Lúcia, de 71 anos, reflete através da sua Barbie sobre os sinais do tempo que marcaram o seu corpo como feridas: «Os anos passam. A cintura perde a sua definição e alarga-se. Convém cobrir as pernas e os braços. Amo o branco, mas passei ao preto, porque emagrece e a silhueta parece mais fina.»

A escolha da roupa é certamente uma das formas que temos para trabalhar a nossa aparência corpórea: Lúcia representa, através da costura de um vestuário «adequado à idade», a sua luta contra o aumento de volume de suas formas: não recorreu a intervenções de lipoaspiração ou a regimes dietéticos rígidos, mas alterou a forma de se vestir, para ocultar um corpo que já não considera adequado e que já não pode mostrar com orgulho. O corpo que se modifica com a idade tem de ser escondido, camuflado. A roupa serve para cobrir e proteger do olhar, da rejeição e do julgamento alheio. Contra o envelhecimento, explica Lúcia, podemos lutar só até a um certo ponto, porque depois o tempo ganha a batalha e derrota-nos: «o rosto fica cinzento, os cabelos, os lineamentos cedem... daqui para a frente será sempre um crescendo... Resta-me só a esperança de envelhecer bem, com um certo decoro».

Se estamos a falar de uma guerra que não iremos ganhar, todavia é preciso perder com estilo ou «envelhecer bem», mantendo um certo «decoro». O conceito de «envelhecer bem, com decoro ou graciosamente» opera de acordo com determinados princípios éticos, o que sugere que os indivíduos mais velhos devem respeitar certos parâmetros de «estilo e graça» (Fairhurst, 1998; Twigg, 2007; Garnham, 2013). É responsabilidade do indivíduo limitar os efeitos visíveis da derrota, lutar estenuamente contra o passar do tempo, ocultando as mudanças que pré-anunciam o fim da vida. É preciso amenizar as marcas ligadas a



12 Lúcia

este processo através de escolhas convenientes e conformes à faixa etária: não se pode aceitar a velhice, mas ao mesmo tempo não é adequado fingir uma idade que não se tem, usar vestuário, cores ou acessórios que são reservados às mulheres jovens.

Em outros trabalhos (Pussetti e Pires, 2021) refleti sobre como o envelhecimento relega as mulheres à invisibilidade: o valor de uma mulher depende em boa parte de atributos (beleza, poder de atração sexual, fertilidade) que vão irremediavelmente desfloreando com a idade. A beleza é na nossa sociedade um valor e uma obrigação que andam de braço dado com uma juventude que as intervenções cosméticas podem reconquistar (Balsamo, 1996; Davis, 2002; Jones, 2004; Haiken, 1999). Assim, as publicidades dos produtos *anti-ageing* convidam-nos a lutar porque — como reportam os *slogans* de produtos da marca l'Óreal — «nós merecemos» e «a idade hoje é uma escolha», e temos de fazer a escolha certa porque «there is a big difference between a Granma and a Glam-ma».

Afirmar que «a idade hoje é uma escolha» significa que as mulheres podem ser belas, cuidadas, ativas e confiantes mesmo em idade

mais avançada: está, portanto, nas nossas mãos, é uma responsabilidade nossa, depende da nossa vontade de não desistir, adquirindo os produtos e tratamentos certos. Num mundo muito desigual, isso significa que uma ampla faixa da humanidade está excluída da possibilidade de envelhecer com «decoro»: as tecnologias e os produtos de rejuvenescimento são itens de luxo limitados àqueles que podem comprar o corpo ideal.

Dos *workshops* da «Barbie Hackerada» emergiu que as participantes investem muito dinheiro, tempo e energia, emoções e expectativas nos mercados da beleza, numa pluralidade de ações destinadas a mitigar o sentimento de inadequação. Maria, 37 anos, reflete sobre as motivações que a levam a camuflar os primeiros fios de branco nos cabelos: «Pinto os cabelos para me sentir mais arrumada, é uma forma de me cuidar, de me querer bem. Quando o branco estiver distribuído de forma uniforme e bonita, então poderei deixar o cabelo como está.» Do ponto de vista de Maria, a diferença entre *Granma* e *Glam-ma* continua a ser decisiva: o cabelo branco é aceitável se bem distribuído, se de um branco luminoso, se conforme a um certo ideal de envelhecimento «gracioso». O importante é não parecer preguiçosa, descuidada, negligente e desleixada, uma mulher que não se valoriza. As partes do corpo que são consideradas como sociais (cara, cabelos, mãos), que dificilmente podem ser cobertas e ocultadas com uma escolha sábia de roupa, precisam de maior investimento. As mãos não podem ter unhas roídas, ou o verniz descascado, nem aparentar o estrago dos trabalhos domésticos: são um bilhete de visita e devem estar sempre em ordem, sustenta Maria.

As regras normativas são intimamente incorporadas, tornam-se desejos, algo pessoal, que corresponde à nossa vontade: «porque eu mereço e devo valorizar-me», «querer-me bem», «cuidar-me», pelas palavras da Maria. Da mesma forma Maria fala da sua manicura semanal, porque assim «não como as unhas e não sinto o embaraço de mostrar as mãos em público. Ter as mãos cuidadas torna-me mais tranquila e à vontade nas interações sociais».



La manicure è un elemento fondamentale per me. Non riesco a farne a meno. Non solo per una questione estetica.

IO MANGIO LE UNGHIE. Viziaccio che non riesco a togliere e in cui ciclicamente incappo.

E le mangio tanto da ridurre le unghie ai minimi termini, con conseguente dolore alle mani e senso di disagio nel mostrare.

Avere le mani curate, le unghie più o meno colorate ma comunque integre mi rende più tranquilla e a mio agio anche nelle interazioni sociali.

13 Maria

A dimensão da percepção externa emerge da análise de muitas das ações de modificação e melhoria que as participantes do *workshop* reportam. Maria reflete ainda sobre o seu cabelo, que considera desarrumado: «Estou despenteada! Sempre. O meu cabelo é crespo e se recusa a ficar em ordem, mesmo que o penteie antes de sair de casa. E vocês não imaginam como é difícil estar despenteada em um mundo de cabelos perfeitos.» É difícil não corresponder ao ideal num mundo que valoriza a conformidade. É difícil não conseguir o controle sobre uma parte de si, sobretudo sabendo que outras mulheres têm tudo «em ordem». As mulheres perfeitas olham e julgam: «e eu não quero passar por isso, não quero enfrentar aquele olhar de desaprovação».

A LUTA CONTRA OS PADRÕES HEGEMÓNICOS

Os corpos atraentes são produzidos, regulamentados e transformados na base de disciplinas (estéticas mas também morais) vivenciadas não como obrigações, mas como aspirações, desejos e valores. Escolhas livres e autónomas, incentivadas e legitimadas por diversos discursos — o discurso médico (cuidado, controle e prevenção); o moral (valorização pessoal, responsabilidade, força de vontade); e o mediático (globalização de imagens virtuais de beleza, juventude e sucesso). Estamos

condenadas a nos confrontarmos sempre com estes modelos, mesmo quando decidimos contestá-los: as escolhas *contra*, como a sombra exalta a luz, acabam por sublinhar ainda mais o que seria o «esperável» e o «adequado».

Um exemplo interessante é o trabalho de Alessandra, estudante de 20 anos, que através da transformação da Barbie trabalha sobre o tema dos pelos corpóreos. Conta Alessandra que «quando escolhi a minha Barbie, não me importava quem ela era, ou o que ela representava. Estava à procura de algo que simbolizasse um pedaço de carne para trabalhar, modificar, cortar. Porque eu própria sou um pedaço de carne. Ou então é assim que o mundo à minha volta me faz sentir [...]. Talvez esteja a tornar-me paranoica, mas na praia sinto na pele mil olhares que me observam e julgam cada parte de mim».

Alessandra decidiu enfrentar o julgamento dos outros: por um lado, mostrar-se com o peito descoberto, pelo outro não depilar o corpo, como gesto de contestação contra uma visão patriarcal do corpo feminino.



L'altra decisione che ho preso, forse è stata anche più difficile.

Ho **deciso** di non preoccuparmi di peli, di ricrescita. Di lasciare le mie gambe, il mio inguine, le mie ascelle seguire i loro ritmi. Può sembrare una scelta banale, ma l'avere molti peli e l'essere donna non van no a braccetto in questa società.

«come puoi ritenerti una femmina con tutti questi peli?»

(domanda che mi è stata posta in differenti contesti, da amici, familiari, estranei)

A differenza del seno scoperto che rappresenta quasi il simbolo estremo della femminilità prescritta. Una femminilità estrema, provocante (perché ovviamente questo è il ruolo principale della donna che si mostra), non richiesta ma accettabile. Una donna pelosa è il riflesso di una femminilità che non viene accettata.

Il pelo non è femminile. Tu donna pelosa di conseguenza non sei donna. Sei un ossimoro.

14 Alessandra

A primeira escolha simboliza uma feminilidade que não tem pudor em se mostrar publicamente; a segunda, a vontade de derrubar um ideal de feminilidade, apresentando um corpo peludo que contrasta com o ideal da pele lisa, aveludada e glabra. A sua escolha de não remover os pelos das pernas, braços, axilas, virilhas e buço corresponde a uma construção voluntária de feminilidade não normativa. Alessandra impõe a sua escolha invocando o feminismo para exibir um corpo que recusa uma imposição estética deixando que «os pelos tenham a sua vida, sigam os seus ritmos», reconhecendo neles uma dignidade de existência e expressão que, enquanto mulher, ela própria reclama. Para muitas mulheres, a escolha consciente de não retirar os pelos corpóreos tornou-se um símbolo de tomada de consciência política.

«O meu pelo provoca e perturba, representa uma feminilidade não aceite. O pelo não é feminino. A mulher peluda por consequência não é uma mulher. É um oxímoro. O olhar dos outros, incomodado pelo desafio que os pelos representam, desvia-se e retrai. Todavia — continua Alessandra — este olhar está sempre comigo, apesar das minhas tentativas de o combater com todas as minhas forças, de não o deixar insinuar na intimidade de uma corporeidade que eu reivindico como somente minha. Este olhar pretende que eu respeite cânones de uma feminidade já definida. As regras foram dadas. Estou a infringi-las e sinto-me mal por causa disso. Mesmo na luta, acabo por sentir lá dentro que as regras são para ser respeitadas.»

Alessandra desafia as expectativas, rebela-se contra as regras do jogo mas, como em todas as guerras, existem mortos e feridos: a Barbie de Alessandra apresenta lágrimas azuis a escorrer pela face, símbolo da sua luta interior, das feridas, do sofrimento que lhe causa o olhar de rejeição bem como as críticas e insinuações repetidas sobre a sua identidade de género e orientação sexual. «O ato subversivo — afirma Alessandra — acaba por me fazer sentir sozinha, criticada e incompreendida.»

Muitas das participantes do *workshop* da Barbie compartilharam a pressão da depilação que foi apresentada pelo projeto de Alessandra. Na obra de Lídia, os pelos são apresentados como um elemento que carac-

teriza um caminho de «descoberta e aceitação do meu corpo». À semelhança da anulação ou alteração do cheiro corpóreo, a domesticação dos cabelos, das unhas e a remoção dos pelos são símbolos de uma corporeidade domesticada, sendo que com «corpos não se nasce, mas tornamo-nos tais» como diz Micaela Fusaschi (2013b). A mulher glabra representa uma feminilidade arrumada e limpa, impecável, que todavia — continua Lídia — «não consegue passar o exame do espelho». «Não gosto de me olhar, como posso me olhar porque há sempre algo errado, algo feio, diferente do ideal ambicionado.» Além dos pelos, há a celulite, continua Lídia, que cria o que ela define como «defeito físico» e que representa furando com uma caneta as coxas e nádegas lisas da Barbie. A celulite, segundo esta participante, «é *natural*, faz parte de corpos *normais*, e quero que a minha Barbie seja como as mulheres *realmente são*, com pelos e celulite».



15

Quando ho iniziato a pensare alie possibili modificazioni che avrei apportato alia barbie (ancora prima di comprarla) sapevo che la prima sarebbe stata l'aggiunta dei peli. Questo elemento è molto importante per me, fa parte di un processo di scoperta ed accettazione del mio corpo: decidendo di lasciarli crescere, mi riapproprio della mia naturalezza corporea. Evitare di nascondere o eUminare i peli coincide con un percorso di risignificazione del corpo, della mia immagine, di ciò che è bello e di ciò che è «giusto».

Ho necessariamente dovuto modificare la barbie, ma per quanto mi riguarda non direi che lasciarmi crescere i peli sia una modificazione corporea. Anzi, è la possibilità che esso possa essere com'è, senza ritocchi. n fatto che la barbie — e quindi lo stereotipo di bellezza femminile — sia senza peli m'induce a pensare che sia visto come piu «hackerante» lasciarsi crescere i peli piuttosto che toglierli...è la naturalizzazione dell'immagine della donna glabra, ordinata, impeccabile. Ma il nostro corpo «naturale» è tutto'altro...

15 Lídia



16 Ma come posso guardarmi?



17 Voglio rendere la cellulite. È importante dirlo: i corpi hanno la cellulite. Il mio corpo ha la cellulite. L'irrealità di questa bambola — l'irrealità dell'ideale di corpo perfetto — è perturbante.

Continuo a voler naturalizzate, normalizzare.

Ma il percorso è ancora lungo.

16-17 Lídia

O olhar do outro, como na obra de Alessandra, tem um efeito profundo nas escolhas que Lídia dirige à sua corporeidade, sendo a aparência «um elemento central do projeto reflexivo de si» (Giddens, 1991: 100) em relação à percepção dos outros no meio social em que o indivíduo está inserido. As dificuldades desses dois caminhos de autoafirmação, por meio de escolhas corporais polémicas, são narradas por Lídia e Alessandra como fontes de sofrimento: às lágrimas da boneca de Alessandra, soma-se agora a incapacidade de Lídia de se olhar no espelho. Se existe orgulho na afirmação e ressignificação do corpo contra regras percebidas como externas e impostas, todavia contestar as normas não significa necessariamente ganhar a batalha. Como disse a fotógrafa

Evija, em entrevista publicada no blogue do projeto EXCEL: «a beleza é sempre dor, sofrimento»⁶.

«Chi bella vuol venire un po' deve soffrire» (tradução do italiano: «Quem bela quer tornar-se deve sofrer um pouco») recitava a minha avó, quando penteava e entrelaçava os meus cabelos: «a mulher tem de sofrer para ser bela», «a dor é o preço da beleza».

A Barbie que decidi apresentar no *workshop* representa o meu corpo do ponto de vista do olhar dos médicos estéticos que entrevistei nestes anos em centros de dermatologia estética e cirurgia plástica. Durante todo o processo etnográfico, fui solicitada por todas as pessoas que entrevistei (profissionais de estética e pacientes das clínicas) a intervir rapidamente para contrastar os efeitos dramáticos do envelhecimento. Neste processo assimilei um léxico bancário para falar do meu corpo: investir, valorizar, perder valor, preservar o capital, rentabilizar, negociar, amortizar. Ao participar como etnógrafa em todas as arenas do mercado da beleza, constantemente confrontada com discursos hegemónicos sobre juventude e beleza, tornei-me cada vez mais permeável a como os meus interlocutores comentavam a minha aparência. Em todas as entrevistas, os profissionais espetavam-me à frente da cara um espelho, para que eu tomasse consciência das minhas «imperfeições».

De repente, a imagem refletida no espelho médico reflete uma outra Chiara: despedaçada, segmentada em partes que já não compõem um todo, como peças de carne do talho. Descobrir a Chiara não como pessoa, mas como corpo defeituoso e errado, foi um verdadeiro choque. Até porque, à frente de um mercado que apresentava uma panóplia de armas para alcançar o ideal ambicionado, só conseguia me lembrar de uma frase de uma música dos Radiohead («Fake Plastic Trees»): «gravity always wins». Desenhei no corpo da minha Barbie *curvy* — sim, pertenço às poucas pessoas que comprou uma Barbie percebida como

6 Entrevista disponível em <https://www.excelproject.eu/blog/2019/3/26/interview-with-evija-laivina>.



18 Chiara

«gorda» para a achar mais confortável —, com uma caneta preta, todas as alterações sugeridas pelos médicos, e a azul as mudanças que eu própria realizei no meu corpo (tatuagens desenhadas por mim, a representar momentos biográficos, como cartografias da minha vida).

Todavia, mesmo com a consciência crítica de quem estuda o fenómeno, o olhar cosmético alterou a percepção de mim mesma. Gradualmente aproximei-me das perspectivas dos meus sujeitos etnográficos, passando a ver o meu corpo através de suas lentes. Segundo este olhar, qualquer parte do meu corpo tinha de ser melhorado. O corpo que envelhece, e que neste caminho atravessa as diversas fases de vida, como a

gravidez e o parto, é um corpo que perde valor. Entrei num conflito ético e intelectual. Como podiam as ditaduras estéticas que analiso criticamente me fazer vacilar, duvidar de mim própria? Será esta a tal «dissonância cognitiva» da qual fala a socióloga feminista Dana Berkowitz, quando reporta o conflito experienciado entre o seu ativismo de denúncia da ditadura da beleza e o seu consumo de toxina botulínica (2017: 95)?

MANIFESTO PARA UMA ESTÉTICA INCLUSIVA

A discussão no final das sessões de *workshop* levou-nos a analisar as condições históricas e socioculturais da construção destes padrões normativos, as dimensões biopolíticas, afetivas e viscerais associadas à valorização de determinadas características, as consequências sociais da distinção entre o que é ou não desejável, assim como as diferentes tonalidades e léxicos na base dos quais os sujeitos incorporam padrões discriminatórios e racializantes (Jarrín e Pussetti, 2021).

Olly, uma jovem afro-europeia nascida e criada na Europa dos anos 90, transforma a sua boneca para refletir sobre como os ideais de beleza são completamente eurocentrados, ligados a um ideal de beleza «branca». Olly lembra que era «a única criança negra em quase todos os contextos e o meu corpo era considerado algo diferente pelos meus colegas: estava sempre no centro das atenções. Durante muito tempo tentei não despertar muita atenção: roupas muito ‘europeias’, nada de muito colorido, para não atrair aquele olhar estranho sobre mim, aqueles comentários, aquelas mãos que tocam... tocam os cabelos, a pele... é algo muito invasivo, violento». Além destas estratégias na escolha do estilo de roupa e das cores dos indumentos, Olly fala de outras técnicas corpóreas postas em ato para diminuir o efeito «exótico-erótico» da sua corporeidade: «Além da escolha da roupa, do alisamento dos cabelos, tentei me limitar na forma de estar: evitava dançar nas festas, apesar de adorar a música, para não ouvir aqueles comentários tipo ‘eles têm

o ritmo no sangue’ ou ainda ‘olha lá a Beyoncé’... estereótipos constantes que se tornam cansativos. É pesado ter sempre que parar para pensar e olhar no espelho e perguntar ‘será que sou decente? Será que sou aceitável?’ ou ainda ‘o que irão dizer se me apresento com tranças ou extensões?’ Será que vou ter que ouvir mais piadas e comentários? ‘Olha cresceram-lhe as tranças do dia para a noite’. Os cabelos... os cabelos... que todos querem tocar, porque dizem que parecem palha... Cansa. E então crias estratégias, para te defender, para te proteger.»

Disciplinar o corpo, para que este seja percebido como adequado, para evitar comentários e julgamentos estereotipados, ou até expressamente racistas, é certamente um trabalho constante que requer energia e recursos. Na história que a sua boneca modificada representa emerge um episódio autobiográfico que parece marcar o início de uma rutura com «a guerra contra si mesma», com a perene sensação de inadequação para não ser como os seus colegas:

Durante muito tempo pratiquei o alisamento dos cabelos, que é uma técnica que contempla cremes alisadores muito agressivos: são produtos químicos que não fazem bem à saúde e estragam completamente o cabelo. Quando cheguei aos 17 anos decidi rapar completamente a cabeça. Foi uma tomada de posição e a partir daquele momento mudei também a minha roupa. Ainda não encontrei o meu estilo, estou em constante mudança, depende muito dos dias e dos períodos. Há dias em que sou muito europeia e outros nos quais a minha identidade caboverdiana emerge, ou ainda a minha parte congolesa. Digamos que aprendi a conviver com essa tríplice identidade e a brincar com isso. Em vez de tentar me esconder ou de me encaixar em expectativas que não me pertencem, hoje escolho me posicionar e ser eu própria na base de como me sinto a cada dia.

Com o ato simbólico de raspar a cabeça, Olly recupera a posse de si mesma, traçando um caminho novo de reapropriação das suas múltiplas identidades. Até a sua boneca, nas diferentes etapas da altera-

ção, passa por uma fase em que os seus cabelos castanhos, longos e levemente ondulados foram antes cortados e depois cuidadosamente removidos com uma pinça. A partir daqui a boneca assume uma nova cor, forma, dimensão e estilo: um trabalho artesanal cuidadoso e atento que cria uma nova corporeidade. Desconstruindo a feminilidade de uma «clássica Barbie branca», Olly joga com têmperas, pincéis e vernizes até chegar a uma tonalidade próxima do seu encarnado. Logo depois modifica as formas esbeltas da boneca com plasticina, para dar mais volume a glúteos e pernas. No final, cria um novo vestuário, que condensa as suas identidades: a roupa — antes usada para anular a sua diferença — serve aqui como bandeira identitária.

Olly conta-nos uma história de uma progressiva tomada de posição que ainda está em andamento. A sua boneca não celebra uma meta alcançada, mas uma condição de consciência em devir. Hoje em dia já não precisa de se esconder ou de amenizar os seus traços identitários: as escolhas sobre a sua corporeidade dependem de si própria, porquanto sempre num panorama do qual não ignora as determinantes sociais. No momento final do *workshop*, Olly confessou que *hackear* a Barbie foi mais uma etapa de um percurso que ela já iniciou há anos. «Foi uma oportunidade de dar espaço à representação de corpos que habitualmente não são celebrados nos canais de comunicação. Por exemplo, crescendo, eu não tinha representações com as quais pudesse me identificar e sentia muita falta disso. As poucas referências que existiam eram algo estereotipado com uma ‘negritude’ muito diluída, aclarada, para corresponder aos padrões estéticos ocidentais.»

A Barbie da Olly obrigou-nos a pensar em como os ideais de beleza definem os seres humanos nos termos das características distintivas e particulares de uma determinada classe, idade, raça, identidade e orientação sexual. O trabalho de reivindicação identitária que realizou com a sua Barbie mostra como somos não só sujeitos «agidos» mas também «agentes», envolvidos em processos constantes de construção e modificação da nossa corporeidade e subjetividade, constrangidos por padrões hegemónicos que nos hierarquizam em corpos conformes ou



18 Chiara

menos adequados, mas sobre os quais podemos e devemos ter uma opinião, para garantir destinos plurais mais justos e mais inclusivos.

Durante o debate surgiram muitas perguntas sobre as quais precisamos de pensar e trabalhar em conjunto para elaborar propostas para uma estética que se queira mais aberta à pluralidade das expressões corporais. Será possível a partir de uma reflexão antropológica e através da intervenção artística problematizar — e transformar e descolonizar — a nossa percepção de beleza e as formas com as quais vivenciamos a nossa aparência? Será possível mudar as lentes com as quais olhamos para as nossas características enquanto «defeitos» que é preciso corrigir? Pode a arte constituir intervenção política contra o imperativo da normatização dos corpos e as economias morais da beleza? Como fazer para que as futuras gerações abram o leque do que é celebrado como belo, promovendo a diversidade e unicidade dos indivíduos? O que podemos fazer para criar um contexto onde todos possamos simplesmente prosperar sendo nós mesmos, com todas as nossas particularidades?

A nossa reflexão final, juntando as ferramentas das práticas artísticas e da metodologia etnográfica, vai na direção da promoção de um diálogo sobre o que é beleza, sobre porque e como certos modelos conseguem se impor como hegemónicos e sobre como podemos educar a uma estética mais abrangente e inclusiva. Educar significa propor novas imagens e discursos que abram o caminho a uma descolonização da estética, na escola, na indústria da moda e da cosmética, enfatizando e realçando a beleza que existe na diversidade, independentemente de cor da pele, idade, tamanho e formas dos corpos, origem e naturalidade, identidade de género, orientação sexual, diversidade funcional, permitindo repensar e retraçar os confins da definição de beleza e contestar as representações que promovem atitudes estereotipadas, preconceituosas e discriminatórias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Balsamo, A. (1996). On the Cutting Edge: Cosmetic surgery and new imaging technologies. In A. Balsamo (Ed.). *Technologies of the Gendered Body: Reading cyborg women*. Duke University Press.
- Berkowitz, D. (2017). *Botox Nation: Changing the face of America*. New York University Press.
- Boyd, H., e Murnen, S. (2017). Thin and Sexy vs. Muscular and Dominant: Prevalence of gendered body ideals in popular dolls and action figures. *Body Image*, 21, 90-96. <https://doi.org/10.1016/j.bodyim.2017.03.003>
- Brownell, K. (1982). Obesity: Understanding and treating a serious, prevalent, and refractory disorder. *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, 55, 889-97. <https://doi.org/10.1037//0022-006x.50.6.820>
- Brumberg, J. (1997). *The Body Project: An intimate history of American girls*. Random House.
- Chin, E. (1999). Ethnically Correct Dolls: Toying with the race industry. *American Anthropologist*, New Series, 101(2), 305-321. <https://doi.org/10.1525/aa.1999.101.2.305>
- Davis, K. (2002). A Dubious Equality: men, women and cosmetic surgery. *Body and Society*, 8(1), 49-65. <https://doi.org/10.1177/1357034X02008001003>
- DuCille, A. (1995). Dyes and Dolls: Multicultural Barbie and the

- merchandizing of difference. In J. Munns e G. Rajan (Eds.). *A Cultural Studies Reader: history, theory, practice* (pp. 550-567). Routledge.
- Fairhurst, E. (1998). 'Growing Old Gracefully' as Opposed to 'Mutton Dressed as Lamb': The social construction of recognizing older women. In S. Nettleton e J. Watson (Eds.). *The Body in Everyday Life* (pp. 258-275). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203006887>
- Fusaschi, M. (2013a). The Barbie Look: LipoAspirazioni Catodiche: Per un'antropologia critica del corpo della donna come luogo publico. In V. I. Marta Perrotta (Ed.). *Factual, Reality, Makeover: Lo spettacolo della trasformazione nella televisione contemporanea* (pp. 207-229). Bulzoni Editore.
- Fusaschi, M. (2013b). *Corpi non si Nasce, si Diventa: Antropologiche di genere nella globalizzazione*. CISU.
- Garnham, B. (2013). Designing 'Older' rather than Denying Ageing: Problematizing anti-ageing discourse in relation to cosmetic surgery undertaken by older people. *Journal of Ageing Studies*, 27, 38-46. <https://doi.org/10.1016/j.jaging.2012.11.001>
- Giddens, A. (1991). *Modernity and Self-Identity: Self and society in the late modern age*. Polity.
- Haiken, E. (1999). *Venus Envy: A history of cosmetic surgery*. The John Hopkins University Press.
- Harper, K. (2000). From a Feminist Nation to a Barbie Nation. *The Oral History Review*, 27(1), 143-47. <https://doi.org/10.1093/ohr/27.1.143>
- Harriger, J., Schaefer, L., Thompson, J., e Cao, L. (2019). You Can Buy a Child a Curvy Barbie Doll, but You Can't Make her Like it: Young girls' beliefs about Barbie dolls with diverse shapes and sizes. *Body Image*, 30, 107-113. <https://doi.org/10.1016/j.bodyim.2019.06.005>
- Jarrín, A., e Pussetti, C. (2021). *Remaking the Human: Cosmetic technologies of body repair, reshape and replacement*. Berghahn Books.
- Jones, M. (2004). Mutton Cut up as Lamb: Mothers, daughters and cosmetic surgery. *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies*, 18(4), 525-539. <https://doi.org/10.1080/1030431042000297644>
- McKinley, N. M. (1999). Ideal Weight/ Ideal Women: Society constructs the female. In J. Sobal and D. Maurer (Eds.). *Weighty Issues: Fatness and thinness as social problems* (pp. 97-115). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781351328289>
- Nichter, M. (2000). *Fat Talk: What girls and their parents say about dieting*. Harvard University Press.
- Puhl, R., e Brownell, K. (2001). Bias, Discrimination, and Obesity. *Obesity Research*, 9, 788-805. <https://doi.org/10.1038/oby.2001.108>
- Pussetti, C. (2021a). Nós, Pós-humanos: Da gênese à liberdade. *Interface: Comunicação, Saúde, Educação*, 25, 43-50. <https://doi.org/10.1590/interface.200306>
- Pussetti, C. (2021b). Regimes de Beleza entre Privilégios e Desigualdades Estruturais. *Interface: Comunicação, Saúde, Educação*, 25, 28-42. <https://doi.org/10.1590/interface.210287>
- Pussetti, C., e Pires, I. (2021). A Idade hoje é Uma Escolha: Responsabilidades, obrigações e promessas de juventude eterna. In C. Pussetti, F. Rohden, e A. Roca (no prelo). *Bioteχνologias, Transformações Corporais e Subjetivas: Saberes, práticas e desigualdades*. ABA, UFRGS Edições.
- Rogers, M. (1999). *Barbie Culture*. Sage.
- Sontag, Susan (1972). The Double Standard of Aging. *The Saturday Review*, 23 de setembro de 1972. 31. *NZ.org: Periodicals, Books and Authors*. <http://www.unz.org/Pub/SaturdayRev-1972sep23-00029>
- Tulinski, H. (2017). Barbie As Cultural Compass: Embodiment, representation, and resistance surrounding the world's most iconized doll. *Sociology Student Scholarship*, 1. http://crossworks.holycross.edu/soc_student_scholarship/1
- Twigg, J. (2007). Clothing, Age and the Body: A critical review. *Ageing & Society*, 27, 285-305. <https://doi.org/10.1017/S0144686X06005794>

CORPO-ARTISTA, CORPO-RODA, CORPO-CIDADE: ENCONTROS AFETIVOS DE UMA ARTISTA DE RUA, MULHER PALHAÇA, NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Michel Moreaux

INTRODUÇÃO

Este capítulo apoia-se nas minhas vivências pelas ruas e praças do Rio de Janeiro, como músico, e no encontro com vários artistas de rua de todas as idades, durante anos. Busca expor como os saberes e fazeres específicos dos artistas de rua podem participar no repensar da cidade, sendo muito mais do que meros entretenimentos. Com efeito, mobilizam habilidades que decorrem muitas vezes de longas trajetórias de atuação, permitindo aos artistas de rua se relacionar com uma grande diversidade de públicos, com os «muitos outros» da cidade (Ribeiro, 2012).

Os artistas de rua apreendem os ritmos cotidianos da cidade, estabelecendo suas ações presenciais como interferências no cotidiano programado da urbe. Além disso, muitos deles participam de coletivos que defendem pautas maiores no que diz respeito às artes de rua, integrando outros teatros de ação, nomeadamente instituições de saúde mental e física. Tendo em conta a sua repetição no dia a dia da cidade, com momentos mais marcantes de ocupação coletiva, resultante da articulação política dos artistas e da participação em movimentos sociais, com desdobramentos no mundo digital, podemos enquadrar suas ações como «artivismo» (Raposo, 2015).

Ao longo deste texto darei um foco especial e espacial para a trajetória de uma única artista de rua, Martha Paiva. É palhaça, atriz

e contadora de histórias, atua em ruas e praças, mas também em ambientes hospitalares e asilos. Em paralelo é membro de coletivos mistos ou exclusivamente femininos. Apoiado no mapeamento colaborativo por ela realizado, analisaremos a sua trajetória através de três escalas-guias de análise: o «corpo-artista», o «corpo-roda» e o «corpo-cidade».

Essas três escalas provêm do diálogo que teci na minha tese de doutoramento em Geografia junto com alguns artistas de rua atuando em praças e ruas da cidade do Rio de Janeiro (Moreaux, 2020)¹. Instigam a renovar as pesquisas acadêmicas através do estudo dos «ritmos urbanos» (Lefebvre, 1992; Simpson, 2012; Paiva, Cachinho, Barata-Salgueiro e Amilcar, 2017; Edensor, 2010; Martins, 2020). A interseção das três escalas permite vislumbrar a multiplicidade dos desdobramentos da ação espaciotemporal dos artistas de rua, fugindo de uma visão redutora que só contemplaria esse campo de atuação avistando-o superficialmente nas ruas.

Num primeiro momento, proponho focar na construção do «corpo-artista» da Martha Paiva, através do mapeamento da sua trajetória artística, mas também ao evocar a construção da dramaturgia que ela desenvolveu enquanto palhaça e mulher.

A segunda escala, referente ao «corpo-roda», visa retratar mais especificamente a troca de afetos que se opera no momento das apresentações nas praças. Começa com a própria chegada, que permite tomar o pulso do clima sociopolítico do lugar de apresentação.

1 Defendi essa tese em Geografia, realizada na Universidade Estadual do Rio de Janeiro em maio de 2020, com o título *Espaço e Ritmo: Estudo das práticas dos artistas de rua como formas de apropriação do espaço público*. Explico detalhadamente o caminhar da investigação, sua progressiva definição como pesquisa participativa e observadora, devido à imersão que tive nesse campo de atuação, como pesquisador-músico, encontrando inúmeros artistas de rua ao longo de uma década. Ao mesmo tempo, me apoiei num diálogo estreito com sete artistas e coletivos, com entrevistas aprofundadas e cinco mapeamentos colaborativos. DOI: 10.13140/RG.2.2.15898.88009

Num terceiro momento, abro a discussão sobre aquilo que a presença dos artistas de rua pode potencializar no cotidiano da cidade. Relaciono a trajetória da Martha com a escala mais ampla do «corpo-cidade». Contemplando a dimensão coletiva desses fazeres, esta escala busca indagar como as intervenções artísticas podem se configurar como artes da cidadania, quando artistas se unem e dialogam para construir coletivamente espacialidades emergentes (Stavrides, 2014), ou ainda quando vão atuar em outros espaços com a experiência adquirida nas ruas.

No caso específico do Rio de Janeiro, já vale sinalizar que uma lei, chamada Lei do Artista de Rua, foi adotada em 2012, e contempla o tipo de práticas aqui retratadas. É tida como uma conquista porque facilita o diálogo com as autoridades públicas ou informais². Além disso, ocasionou um período de debates e de visibilidade acerca dessas práticas, o que marca os discursos associados às mesmas, na escala do município do Rio. Isso permitirá ressaltar as possibilidades que muitos artistas de rua — através das suas ações, discursos e escritos — apontam para os pesquisadores em ciências sociais, para repensar o lugar das artes e seu papel de mediação no dia a dia da cidade contemporânea.

O «CORPO-ARTISTA» COMO LUGAR DE EXPERIMENTAÇÕES

Como o mapeamento abaixo ilustra, a trajetória da artista Martha Paiva apresenta muitas facetas de atuação. Originária de um bairro popular de São Gonçalo, na região metropolitana do Rio de Janeiro, Martha mora atualmente na zona norte da cidade. Desde 2009, atua principalmente

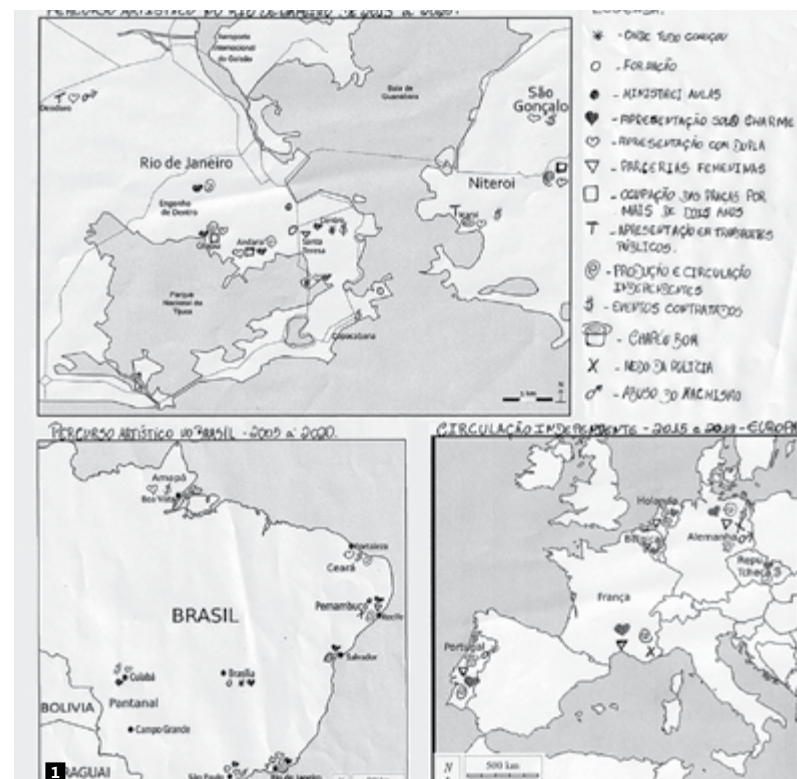
2 O processo de adoção da Lei Municipal 5.429/2012 ocorreu num momento de represão das atividades informais nas ruas do município. Essa lei ampara as atividades dos artistas de rua e contempla uma grande diversidade de práticas. Coletivos já tentaram dar passos adiante, pautando a construção de «políticas públicas para as artes públicas» (Turle e Trindade, 2016)

como palhaça e contadora de histórias de maneira contínua em praças da cidade (até ao contexto pandêmico). Desenvolve também atividades culturais em hospitais, asilos, centros culturais e festivais, que, durante a pandemia, desdobrou nos meios digitais.

Ao longo dos anos, encontrei Martha junto com o seu companheiro e parceiro de trabalho, Gabriel Sant'Anna, assistindo aos espetáculos, trocando ideias, e até compartilhando algumas vivências coletivas. No entanto, três entrevistas realizadas entre 2019 e 2020 proporcionaram um diálogo mais profundo acerca das suas práticas. Martha realizou o mapeamento sintético de sua trajetória artística, focando-se na formação, nos lugares e nas modalidades de atuação.

Primeiramente, é preciso evocar a construção constante desse corpo-artista através do percurso de formação. Nascida em 1987, Martha evoca quatro fases principais. A primeira fase começa em 2005 com uma formação em artes cênicas na Universidade de Brasília, cidade onde vivia desde 1999. Em 2009, foi viver para o Rio de Janeiro e finalizou sua formação na UniRio. Ressalta que, nesse processo, já participava de várias *performances* ou eventos teatrais acontecendo na rua. Aproximou-se também de diversas linguagens, das quais destaca: uma formação no Teatro do Oprimido, fundado por Augusto Boal; o curso livre da escola de teatro Martins Penam; a frequência das apresentações do grupo Tá Na Rua, na Praça dos Arcos da Lapa; e o evento pioneiro de palhaçaria Anjos do Picadeiro. Por sua origem popular, e também ao trabalhar como agente cultural no Centro Cultural do Banco do Brasil, recebendo públicos de escolas, sua vontade de fazer arte para quem não costuma acessar certos espaços e linguagens culturais foi reforçada.

Martha situa uma segunda fase de desenvolvimento do seu «corpo-artista» entre 2013 e 2017. Em 2013, consegue um financiamento num edital público para a montagem do espetáculo-solo «Charme», que estreia na rua em 2014 e vira o carro-chefe³ do catálogo da Cia do Solo,



1 Mapeamento colaborativo elaborado com Martha Paiva.

que ela criou junto com Gabriel, seu companheiro. O espetáculo teve boa recepção na rua e foi comprado por festivais no Brasil e na Europa. Em 2015, ambos seguem uma formação da Escola Livre de Palhaços (ESLIPA), no Rio de Janeiro, focada na modalidade do circo-teatro brasileiro e na atuação na rua.

A terceira fase começa em 2017, quando sai de um emprego como professora de teatro, permitindo intensificar a sua presença artística na

de um desfile de samba. É um termo metafórico para salientar o que há de mais importante ou aquilo que se destaca.

3 A expressão brasileira «carro-chefe» remete para o carro alegórico mais importante

rua ou nos transportes públicos. Em paralelo, evoca seu trabalho contínuo em asilos desde 2016. Mais recentemente, a pandemia constituiu uma transformação profunda dos seus fazeres, tendo que se apropriar das ferramentas digitais e audiovisuais para prosseguir seu trabalho, com novas parcerias e descoberta de novas linguagens⁴.

Na construção do corpo-artista, a preparação física e emocional é operada numa escala temporal ampla, ao longo das experiências. Cada habilidade exige uma preparação corporal que se constitui através da repetição de determinados exercícios e movimentos, assim como uma disciplina no dia a dia. Quanto à dramaturgia, esta é um processo evolutivo, aposta em rotinas tradicionais das artes de rua, mas desbrava novas temáticas e novas linguagens. O sucesso das intervenções na rua decorre da bagagem artística acumulada.

Continuando sobre a questão do «corpo-artista», Martha declara que ainda é relativamente raro ter mulheres que se apresentam sozinhas como palhaças de rua. Há mulheres artistas circenses a atuar, mais focadas em habilidades de referência no circo moderno e no novo circo, junto com um parceiro ou outras pessoas, introduzindo alguma comicidade, mas não enfatizando tanto a palhaçaria. Poucas trabalham o ridículo do seu «corpo-mulher». Martha faz justamente isso, o que provoca estranhamento de diversos públicos para os quais se apresenta:

A coisa que mais ouvi no começo da minha estadia na rua, é que um corpo de mulher livre, no estado de brincante, de palhaça, é considerado como louca. Eu vi claramente nas crianças. Na sua ingenuidade e na sua pureza, deixavam claro o reflexo de uma sociedade que diz isso pra

4 A Cia do Solo conseguiu se perpetuar ao captar verbas através da Lei Aldir Blanc, que tentou amparar os artistas brasileiros. Vale lembrar QUE muitos artistas brasileiros decidiram não atuar presencialmente enquanto a pandemia não acabar, sendo isso uma postura política frente à contínua negação da mesma pelo atual presidente brasileiro Jair Bolsonaro.

gente: uma mulher não pode fazer isso, se ela 'tá fazendo isso, ela é louca.
(Martha Paiva)

Atuar como palhaça aparece para ela como uma forma de resistência, pois envolve tirar os gêneros de lugares previsíveis e socialmente construídos. Ser chamada de «louca» por crianças não acontece, por exemplo, com seu companheiro e parceiro Gabriel Sant'Anna, sendo que a figura do palhaço-homem já é muito mais identificada. No mapeamento, Martha fez questão de visibilizar lugares de atuação onde sofreu abusos vinculados ao machismo, sem esquecer de evocar os olhares e várias intimidações que enfrentou ao longo dos seus anos de atuação.

Aos poucos, adquiriu mais segurança para lidar com os imprevistos da atuação nas ruas, e conseguiu não se deixar atingir por certas coisas. Aprofundou o estado de presença da sua palhaça nas atuações de rua, e seus depoimentos dão para entender o aspecto processual dessa pesquisa, simultaneamente íntima e pública, através da sua expressão concreta ao vivo. Com alta capacidade de adaptação, Martha criou um repertório que pode recombina segundo a configuração do lugar de apresentação, tendo números autônomos para propor e cabarés com outras pessoas.

Ressalta que a maioria das referências de atuação na rua ainda são de expoentes masculinos. Teve de experimentar e trocar muito até começar a descobrir a dramaturgia que queria expor, se referindo muito ao espetáculo solo «Charme», que vem apresentando ao longo de sete anos:

Há muitas maneiras e dramaturgias de ocupar a rua. Senti que todas não me contemplavam, porque não tinha uma dramaturgia madura feminina na rua. Uma dramaturgia feminina. Isso é totalmente diferente. Muito do que chega para gente, na maior parte, é uma dramaturgia masculina de pensar a rua. O que estou tentando fazer com esse espetáculo parece estranho, porque é uma proposta nova para mim e para todo o mundo que está assistindo. (Martha Paiva)

No mapeamento, destacou parcerias e circulações com artistas mulheres. Martha enxerga esses trabalhos de cocriação como muito valiosos, porque ocasionam trocas de ideias a partir de vivências concretas, compartilhando os acertos e os fracassos.

O terceiro mapa ilustra sua primeira circulação a solo na Europa, em 2019. Foi uma experiência recente que destacou porque lhe permitiu participar de duas residências em Portugal, uma delas apenas com mulheres. Parte dessa circulação ocorreu junto com uma experiente artista circense argentina — Espuma Bruma. Com orgulho conta que conseguiu juntar rodas enormes (público nas ruas) e garantir seu sustento financeiro:

Cheguei lá depois de pesquisar durante muitos anos, cheguei lá já um pouco mais cascuda e passando por aqui situações muito mais adversas do que lá. [...] Acho que fiquei exótica pra eles, porque minhas rodas lá eram enormes, ficava boba de como eu fazia rodas enormes lá, sem ter muitas condições, de caixa de som, de nada, sabe... me sentia fora do padrão do que era apresentado ali, então acho que tem esse espaço, com nossa identidade. Tenho uma identidade forte, latina, de quem vai pra rua, uma energia mais vigorosa... (Martha Paiva)

Decidi enfatizar aqui apenas uma trajetória de atuação, referente a Martha Paiva, mas esta ecoa outras trajetórias de artistas de rua — na sua diversidade. Essas «estórias-até-agora»⁵ de artistas e coletivos de rua explicitam uma longa busca por parte deles para se aprimorar, se sustentar e encontrar a sua expressão artística. Esse breve relato e esse mapeamento são apenas a ponta do *iceberg*. Revelam quantas vivências e trocas de experiências estão contidas em meras interven-

5 A consideração do espaço como «existência coetânea de uma pluralidade de trajetórias», uma «simultaneidade de estórias-até-agora», aprofundado pela geógrafa Doreen Massey (2008: 33), me pareceu se adequar muito bem à minha apreensão das trajetórias dos artistas de rua e dos encontros afetivos que provocam nas ruas e praças onde se apresentam.

ções de rua, tudo o que está envolvido na simples expressão artística com que podemos cruzar diariamente ao acaso nas ruas. O agregado de vários momentos anteriores tece a atuação da artista. Sendo artista mulher e tendo escolhido atuar como palhaça, a trajetória de Martha apresenta algo instigante, pois enfrentou adversidades que homens não enfrentaram na elaboração das suas dramaturgias. Sendo que o imprevisto das ruas permanece algo que todos compartilham: trata-se de realizar a sua apresentação aceitando o desafio de não controlar, se abrir para certas interferências, sem perder o fio da meada da intervenção. A seguir, proponho tratar mais especificamente do «corpo-roda», como espaço do encontro, quando a atuação da artista se reverbera nas diversas pessoas que compõem os lugares onde se apresenta.

O «CORPO-RODA» E A DIMENSÃO AFETIVA DOS ENCONTROS

Vale abordar primeiro a chegada e o relacionamento da artista de rua com as dinâmicas do lugar de apresentação, que precede o momento da apresentação em si. O processo de escolha do lugar de atuação costuma ser atravessado por erros e acertos: há muitas variáveis em jogo que guiam a escolha do ponto exato de atuação, quer seja num lugar conhecido ou desconhecido. Ao falarmos da chegada numa praça, Martha Paiva evocou logo a palavra «mapeamento», que usa também Zé Regino, palhaço de Brasília, com o qual inicialmente montou o seu espetáculo «Charme». Significa saber estabelecer um primeiro contato com o espaço, mesmo que já conhecido, apreender as suas dinâmicas próprias para se apresentar no momento e no ponto mais favoráveis ao bom acolhimento da intervenção artística proposta.

Os palhaços de rua encontrados nas praças do Rio de Janeiro costumam trabalhar com o formato de roda, de forma circular ou semicircular, juntando o público ao redor do acontecimento. Nesse diálogo com Martha, compartilhávamos uma mesma referência, o *Manual e Guia do*

Palhaço de Rua, coescrito pelo palhaço argentino Chacovachi e Martin Vallejos (2016)⁶, que propõem uma perspectiva baseada nas vivências do autor. Chacovachi evoca a fase de pré-convocatória, quando os artistas de rua chegam na praça, arrumam o seu material cênico, delimitando o espaço de atuação e o lugar da plateia. Esse momento já participa da relação travada com o lugar. Destaca a importância de realizar uma boa convocatória, para juntar rapidamente o máximo de pessoas ao redor do acontecimento prestes a começar. Em seguida, propõe um encadeamento dramatúrgico que, sucessivamente, valoriza uma habilidade do artista, se apoia na participação de alguém do público, possui momentos com mais abertura para o improviso junto às reações dos que estão presentes, sendo que tudo isso visa *in fine* potencializar a passagem do chapéu junto ao público, antes da despedida e do número final.

Muitos palhaços de rua partilham a ideia de que o seu jogo é capaz de ressignificar momentaneamente o lugar e as relações dentro da roda, instituindo um outro tempo, que poderia ser definido como lúdico. O jogo se estabelece num fluxo temporal, numa sucessão de ações e reações. Caso se aproxime um pouco mais da prática em si, o desenrolar da roda acaba envolvendo microtemporalidades, tempos de interação mais curtos, relacionados ao tempo cômico das piadas e outras interações com o público. Apesar da suma importância do improviso, aprende-se também a deixar (ou não!) as múltiplas interferências impactar o desenrolar das apresentações. Martha testemunha que deixava entrar muitas interferências. Como isso, por vezes, atrapalhava, aprendeu a ignorar certos elementos. Fala que isso é técnica e que se integrou ao seu jogo:

6 Esse manual é compartilhado por muitos palhaços no Rio de Janeiro, pela continuada presença do Chacovachi no evento Anjos do Picadeiro, que teve protagonismo na criação de uma nova cena de palhaços de rua na cidade desde 1997. Chacovachi pleiteia uma eficiência na montagem da sequência da dramaturgia, valorizando um foco muito pragmático para obter uma boa arrecadação no chapéu do artista, pois isso permite a continuidade e o aprimoramento do trabalho do artista.



18 Martha Paiva apresentando «Charme» no Leão Etíope do Méier, no Rio de Janeiro — Acervo Cia do Solo.

Nossa dramaturgia da rua tem de ter um olhar para estas coisas que podem acontecer. E também tem de ter um ritmo para que estas coisas não possam acontecer. Por exemplo, tenho a parte de um número que não pode ter interrupção, então quando você adquire um ritmo ali, você estabelece uma barreira mesmo, energética, para a plateia não dialogar com você naquele momento. É possível fazer isso, é técnico, isso. Talvez no circo as habilidades mostrem isso. E nós, no palhaço, também temos de fazer isso. (Martha Paiva)

No âmago da relação entre a palhaça e o público, existe a capacidade de afetar e de ser afetada. Essa noção de «afetar», envolve o conjunto dos estímulos sensoriais que compõem a roda: os ruídos, a musicalidade, os risos, as falas, os cheiros. Componentes pré-cognitivos participam dessa dimensão sensível do espaço⁷. Isso permite abordar as discussões que

7 Essa visão acerca dos afetos é muito influenciada pela leitura dos geógrafos ingleses das «teorias não-representacionais», muito bem sintetizada por Paiva (2017).

tive com vários artistas, e com a Martha em particular, a respeito das energias que compõem a roda, como resultante da performatividade das suas ações. A palavra «energia» costuma ser levantada, pois parece participar da apreensão da roda concreta que a palhaça vai formando: «Tem aquela energia que cada um carrega naquele lugar, naquele momento. E a energia é mutável, isso que é o mais incrível. No início da roda, você poderia quase fazer um escâner quente-frio das energias da plateia.», diz Martha Paiva.

Cabe conseguir equalizar e catalisar a soma das energias das pessoas que compõem essa roda. Aí os momentos de trocas com o público podem ser vistos como rupturas do cotidiano, momentos de certas intensidades, que deixam possibilidades para as pessoas se manifestarem, e até se revelar a si mesmas e aos outros. Essas manifestações de afetos são de todos os tipos, não condizem apenas com lindas manifestações de amor em praça pública. Muitas vezes, manifestam angústias, preconceitos, desigualdades, inclusive por parte de crianças assistindo a uma palhaça de rua. Martha contou uma cena que aconteceu numa apresentação que ela fez num festival de artes de rua em Niterói, no final de 2019. Trata-se da reação de um menino que começou a bater nela com uma flor, enquanto ela recolhia rosas que costuma distribuir para que as pessoas possam jogar nela numa cena do espetáculo:

O caso desse menino foi especial. Ele me provocou, me bateu. E aí falei para ele: «olha, vou te falar uma coisa». Aí as pessoas começaram a rir porque fui reagindo de uma maneira mais densa, mais estranha, até estabelecer um lugar, que não sei que lugar é esse. Entre a máscara e a realidade. Acho que aqui para mim, falei com muito amor, mas acho que usei o cérebro da Martha, não da palhaça, para falar para ele que ninguém me batia. Menino, homem, velho, ninguém batia em mulher, e que ele não podia fazer aquilo, que isso era uma agressão e me machucava. Que não tinha gostado, mas que convidava ele a continuar. Aí ele continuou, até o momento que fui passar o batom, para retocar, que faz parte do espetáculo. Aí tava passando batom e ele fez um comentário, gritou: «Eika, só mulherzinha que passa batom!». Deu uma desvalorizada. Em frente de

toda a roda, gritou bem alto. E aí meus olhos cresceram acima do menino e falei: «ah é? Então você vai ver só!», e fui logo nos homens grandes artistas que sabia que estavam lá, eram *brothers*, peguei o batom e passei. Passei em uns dez homens. Todo o mundo fazendo bico e eu passava, virou um evento, todo o mundo querendo passar o batom. O menino ficou sem entender nada, a plateia ficou enlouquecida, todo o mundo queria passar o batom, os homens todos grandes com batom na cara. (Martha Paiva)

O que surgiu como momento tenso da apresentação se revelou um «triunfo». Martha conseguiu reverter a situação de instabilidade criada pela ação inicial do menino. Comenta que não culpa a criança por esse comportamento, entende que «aqui tem uma questão emocional e afetiva problemática». Porém, ela tinha que tentar superar a situação e aproveitou-se, neste caso, do apoio de pessoas seguras da plateia, para improvisar uma cena impactante para todos os presentes.

Em duas entrevistas, Martha evocou outro momento marcante, que aconteceu num «Carnaval de cultura» na Alemanha, em 2019, e diz respeito diretamente aos abusos relacionados com machismo. Três homens invadiram o espaço onde ela estava se apresentando. Ela tentou brincar com essa presença, não gostaram, xingaram ela, mas saíram com a plateia vaiando. Um deles voltou de súbito, agrediu ela, pegou a bola que ela ia usar no espetáculo e foi embora xingando. Martha comenta o ocorrido:

Para mim foi a máxima situação de desrespeito na rua, mas ela acontece em vários níveis. [...] Às vezes é mais velado, às vezes é mais no assédio, às vezes é um cochicho aqui, uma palavra que é um assédio, um mau olhar que é um assédio, o jeito de pôr o dinheiro no chapéu, às vezes é insinuante. Isso para mim também não é legal, não é saudável. (Martha Paiva)

Relativamente a esse episódio, Martha conta que, apesar de ela ter sido tão exposta publicamente, o desfecho foi relativamente reconfortante. Recebeu no final muitas provas de carinho e respeito, e teve uma boa

arrecadação no chapéu. Mas essa situação serviu de revelador para o contexto mais amplo do machismo na sociedade contemporânea. Em ambos os casos, fica saliente a vontade de Martha em permanecer o máximo possível no jogo.

Essa maneira de lidar com as mais variadas interferências é algo compartilhado por uma maior diversidade de artistas de rua no Rio de Janeiro: artistas individuais, músicos, atores. Nisso, enxergo também um certo militantismo, pois essa porosidade da dramaturgia deixa surgir imprevistos dos mais variados, inclusive contradições e conflitos existentes em cada lugar, sendo capaz de superá-los momentaneamente.

A escala do corpo-roda se constitui como momento de copresença entre a artista de rua e o público do lugar onde se apresenta. Há uma coconstrução mediante a performatividade da artista, que permite vislumbrar esse «lugar temporalizado» do encontro como um ritmo, tal como o elabora Stavrides (2014), se referindo a conceituação do ritmo de Lefebvre (1992), como tríade que junta a energia, o espaço e o tempo. A dramaturgia da artista, que decorre da sua trajetória própria de atuação, vai ao encontro da heterogeneidade de percursos dos membros do público. Isso pode levar a conflitos latentes, que podem vir à tona e com os quais a artista tem de lidar. Mas esse encontro se situa no contexto urbano mais abrangente, não se trata apenas de iniciativas isoladas ou estratégia de sobrevivência. Assistimos inúmeras vezes à junção de coletivos de artistas, de reflexões, modos de fazer e ocupações efetivas que evidenciam as possibilidades atreladas à dimensão coletiva dessas práticas. Isso diz respeito àquilo que chamamos de escala do «corpo-cidade», contemplando a função social e a dimensão mais política dessas práticas artísticas de rua.

O «CORPO-CIDADE» E A CONSTRUÇÃO DE ESPACIALIDADES EMERGENTES

Esta terceira escala de análise permite contemplar os múltiplos teatros de ação para os quais as artes de rua podem contribuir. A atuação de

Martha Paiva continua ilustrando certos aspetos, porém reflexões e articulações de outros atores e coletivos permitem abrir o debate sobre como o campo de atuação dos artistas de rua se torna «ativismo» no cotidiano da cidade, evocando aqui, em particular, o conceito de «arte pública».

Primeiro, soa interessante levantar que as habilidades que os artistas de rua adquirem lhes servem em outros contextos de atuação, por exemplo nos hospitais ou nos asilos. Assim, se a rua constitui uma escolha deliberada, Martha investe em outros espaços de atuação e enxerga como profícua essa circulação entre lugares tão diferentes:

Esse contraste é muito bom, na verdade, é isso que faz minha potência. Conseguir trabalhar num lugar muito miudinho de expressão, de olhar, de contato, muito sutil, que é com os idosos, muitas vezes, nem sempre, mas muitas vezes é assim; e para ir para a rua tem de trabalhar num lugar de muita expansão, atrair muita visibilidade, tem de ser o centro das atenções. Enquanto nos idosos, o foco é o idoso, na rua o foco tem de ser em mim, só que na verdade tem de ser em mim só num primeiro momento, porque depois o bom do jogo na rua é quando a bola rola entre o público e o *performer*, aí considero que é uma *performance* de rua maneira, e nem sempre consigo isso. E acho que às vezes para conseguir isso, o trabalho que faço nos asilos ou nos hospitais, me trouxe essa delicadeza, me trouxe esse lugar bem genuíno de conexão de um por um, do público, sabe... (Martha Paiva)

Uma frente de atuação alimenta a outra, aprende-se a negociar com a alteridade. Artistas de rua são chamadas para trabalhos que dizem respeito à saúde, evidenciando assim as potencialidades que surgem quando o seu trabalho é valorizado face à qualidade e à capacidade de adaptação a todo o tipo de públicos.

Segundo, vale ressaltar a necessária repetição da atuação das artistas de rua na cidade para efetivar uma ocupação cultural e se inserir no cotidiano de um lugar. Assim, Martha destacou a necessidade de dar continuidade às ações protagonizadas, indispensável para que as artes de rua possam ter impacto na cidade:

Para poder ter transformação na cidade, a arte de rua, pensando em termos políticos, a curto, médio, longo prazo, tem de ser uma ação de continuidade da ocupação. A continuidade entra de novo, porque se não vou conseguir atuar na praça, tenho de ter uma rede de coletivos que se compromete em ocupar a praça de maneira regular, quinzenal no mínimo. (Martha Paiva)

Redes informais se estabelecem. Compartilham acerca das práticas e dos lugares de atuação. No caso da palhaçaria, essas redes se fortalecem localmente através da organização de cabarés, em praças ou centros culturais, que juntam pessoas de permanência ou de passagem na cidade. Muitos artistas constituem assim roteiros regulares de atuação.

A conquista da Lei do Artista de Rua em 2012⁸, no município do Rio de Janeiro, decorre dessas atuações múltiplas. Liderado pelo diretor do grupo histórico «Tá na Rua», Amir Haddad, o Fórum de Arte Pública⁹ articulou politicamente a adoção dessa lei. Mas isso foi possível sobretudo pela força dos muitos artistas e coletivos que participaram de rodas de discussão semanais de inúmeras mobilizações. Diferentemente de outras cidades do mundo, onde se estabeleceram licenças para atuar no espaço público ou se restringiu esse campo de atuação a profissionais

8 Uma grande diversidade de atores culturais de toda cidade se reivindicam dessa lei, pois apresenta poucas restrições. Segundo esta, as manifestações culturais realizadas pelos artistas de rua não dependem de autorização prévia, desde que observados alguns requisitos baseados no bom senso acerca do fluxo de pedestres e do volume sonoro. As apresentações devem ser gratuitas, mas contribuições «espontâneas» são permitidas. O texto ressalta também que podem ter patrocínio privado e não podem caracterizar um evento de *marketing*.

9 Se o conceito de «arte pública» aparece inicialmente no campo das artes plásticas nos anos 70 (Turler e Trindade, 2016: 120), a conceituação aqui relatada se relaciona mais com as artes de rua na sua diversidade. É uma conceituação que eclode no Rio de Janeiro e se alastra no Brasil através da Rede Brasileira de Teatro de Rua, distinta então de muitas outras discussões que envolvem esse termo mundo afora.

e/ou lugares institucionalizados, tais opções foram rechaçadas pelos coletivos. Definiu-se as «artes públicas» como «atividades comunitárias que promovam o exercício do convívio e do contato lúdico, criativo e expressivo do cidadão com o espaço público e o território da cidade»¹⁰. Destacou-se a «natureza pública» da arte, que pleiteia a capacidade de doação do artista público e a sua contribuição para o convívio urbano. No rastro da adoção dessa lei, se organizaram três festivais das artes públicas, cuja primeira edição, em 2014, reuniu mais de 600 artistas de rua¹¹, tendo sido decidido que não haveria critério estético nem curadoria formal para selecionar os artistas participantes.

O conceito de «arte pública» visa levantar a função social da variedade de artistas que atuam nas ruas para o «bem-estar da cidade», em particular no que toca à saúde pública, e até para a ordem pública. Isso reforça muito os discursos atrelados a estas práticas. De facto, quando um artista de rua tem êxito ao atuar, imprime um ritmo que vigora durante o tempo da sua apresentação: numa visão redutora, constitui uma desordem, porém, na realidade, há um certo controle sobre as dinâmicas do lugar, como foi evocado através da experiência de Martha. Muitos artistas de rua relatam demonstrações de afetos por parte de pessoas desconhecidas, emocionadas por suas atuações. É uma prática secular, mas que se renova através das épocas, tem a sua importância como «artes do desfazer» (Hissa e Wstane, 2009), na cidade da razão técnica, instaurando outras temporalidades e formas de conviver, que se opõem à racionalização do tempo e às rotinas programadas do cotidiano.

A conceituação da «arte pública» dialoga com as práticas de muitos artistas de rua no Estado do Rio de Janeiro e no Brasil através de articulações em redes, tal como a Rede Brasileira de Teatro de Rua, cujas

10 Fórum de Arte Pública «Artes Públicas: Uma política em construção». Folheto entregue aos participantes, em 2012.

11 Martha Paiva participou nesse festival: morando longe dos lugares de encontro do fórum, ela não participou de todas as discussões, mas acompanhou e o seu discurso compartilha vários elementos e preocupações sobre a função social da sua arte na cidade.

reuniões presenciais costumavam juntar companhias de teatro de rua de vários estados brasileiros, mas também artistas individuais das mais diversas atuações. No Rio de Janeiro, vale destacar também o evento Anjos do Picadeiro, considerado um marco na retomada da palhaçaria, em particular nas ruas, na cidade e no país, tendo havido 14 edições desde a sua criação em 1996. Trata-se de um encontro com importância porque congrega muitos palhaços do Brasil inteiro, da América Latina, com alguns representantes da Europa, tal como o bufão italiano Leo Bassi, que se tornou uma figura tutelar e significativa do engajamento político desses eventos, invadindo literalmente a cidade em cortejos e apresentações. A cada edição, há a adoção de palavras de ordem dialogando com o contexto social e político da cidade. Na última, foi «Nós se junta, ou nós se extingue». Destaco esse acontecimento em particular, porque permitiu debater e espalhar o pensamento autônomo dos grupos artísticos móveis relacionados com as artes circenses. Isso dialoga com os mecanismos descritos por Stavrides, visando a formação de um *commoning*¹² expansível:

Para o *commoning* se manter enquanto força que produz formas de cooperação-através-da-partilha, tem de ser um processo que ultrapasse os limites de qualquer comunidade estabelecida, mesmo que essa comunidade aspire a ser uma comunidade igualitária e anti-autoritária. Os sujeitos emergentes de ações de *commoning* transformam-se a si próprios por estarem sempre abertos a quem chega (Rancière, 2010: 59-60), por eles próprios se tornarem, constantemente, recém chegados. (Stavrides, 2014: 4).

12 Segundo os tradutores da versão portuguesa do texto de Stavrides (2014), presente na Internet, «*Commoning* é um conceito proposto por Peter Linebaugh que remete para a produção do e em comum.» Disponível em: <https://rda69.files.wordpress.com/2015/06/stavros-stavrides-espac3a7os-comuns-emergentes-como-desafios-c3a0-cidade-da-crise.pdf>. Acesso em: 27/04/2022.

Vários fazedores acolhem novos artistas e compartilham as suas vivências através de tais eventos. As ideias subjacentes a esse tipo de encontro se difundem entre os fazedores autônomos Brasil afora. Hoje em dia, multiplicaram-se tais fóruns de interações, festivais foram criados, espalhando-se modos de produção, saberes e fazeres em múltiplas escalas de ação.

Como exemplo disso, vale destacar aqui o engajamento de Martha Paiva em coletivos junto a outras mulheres, para fortalecer a figura da palhaça. Cita o quanto essa ideia de comicidade feminina, em referência ao que é cômico, está se expandindo e aprofundando, incluindo as mulheres trans ou pessoas não-binárias. Trata-se de inventar além das referências de humor que a maioria das pessoas compartilham ainda hoje no Brasil, marcadas por piadas racistas, machistas, homo e transfóbicas. Segundo Martha, tem de se operar um «deslocamento do riso», que possa, entre outras coisas, abordar as problemáticas da gravidez, do aborto, do assédio. Conta que troca ideias regular e pessoalmente com várias outras mulheres, notadamente acerca desse assunto de comicidade feminina, participando também de fóruns de discussão, que se tornaram *online* no tempo de pandemia. Recentemente, editou um minidocumentário¹³ que congrega os pontos de vista de várias parceiras argentinas e brasileiras, atuando em diversas localidades. Todas testemunham das suas experiências de atuação na rua, enfatizam esse ativismo do cotidiano, essa escolha deliberada de ampliação das possibilidades de encontro através da arte da palhaçaria.

Martha evoca a sua participação no festival «Esse Monte de Mulher Palhaça — Festival Internacional de Comicidade Feminina» (Cézard, 2020). Esses grandes eventos permitem trocas ainda mais diversas, tendo presença de expoentes experimentadas, nacionais e internacionais, com a realização de oficinas e debates. Participar em eventos

13 Encontra-se no canal da Cia do Solo RJ e intitula-se «Preparação para uma artista de rua — mini doc». Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vv4Ymsqaa2E>. Acesso em: 27/04/2022.

dessa natureza propicia momentos para se unirem, para refletirem juntas acerca da comicidade feminina e não-binária. Permitem «trabalhar diversidade de opiniões, de aprender a ceder, aprender a trabalhar a colaboratividade, o ego, entendendo que você não precisa estar na luz, é importante em outras frentes da produção artística, na luz...». Portanto, favorecem uma expansão desses fazeres, pois cada uma das participantes volta aos seus corpos (artista-roda-cidade), fortalecida pelas trocas que houve nesses encontros, tanto para a construção da sua comicidade, como para a forma de produzir e valorizar a arte da palhaçaria feminina.

ARTE PÚBLICA E OS CORPOS NA CIDADE: CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção destas três escalas de análise «corpo-artista», «corpo-roda» e «corpo-cidade» visa colocar em perspectiva os vários teatros de ação nos quais esses fazeres artísticos se envolvem. As escalas interseccionam-se. O corpo-artista se constrói a partir de uma trajetória de vida, da aquisição de habilidades e domínio artístico através de formações e de trocas, das interações afetivas com o público nas rodas e da contribuição no chapéu da artista, estabelecendo-se como ativismo por via de ações continuadas e envolvimento político junto a outros fazedores ou outros atores sociais da cidade. Levar a sério a escala do corpo-artista permite evidenciar a riqueza dos caminhos singulares trilhados pelas artistas de rua. Através da experiência da palhaça Martha Paiva, enxerga-se também certos preconceitos que a artista enfrenta ao longo da sua trajetória, das suas lutas e conquistas como artista-mulher, dialogando com várias outras trajetórias de artistas que escolheram a rua como palco e espaço de expressão. O corpo da artista se fortalece nesse contexto de atuações nas ruas e praças, trata-se de um processo de anos, com várias interlocuções e acontecimentos.

A escala do corpo-roda visa abordar a temporalidade própria dos acontecimentos artísticos elaborados pelas artistas de rua no dia a dia da cidade, ressaltando as manifestações de afetos e o que as interferências com o acontecimento revelam sobre o contexto mais geral da sociedade. A escala corpo-cidade evidencia a força que resulta da união dos fazedores, pautando conceitos tais como a «arte pública», que permite destacar a função social dos artistas de rua para o bem-estar da cidade. Permite também mostrar as possibilidades de expansão dessas dramaturgias e ainda evocar em qual medida essas práticas mexem com o imaginário da cidade, por exemplo com a questão de gênero. Portanto, observa-se a construção de espacialidades emergentes através de ações coletivas e reflexões compartilhadas. A força dessas práticas é certamente que as artistas de rua trabalham em constante interação com a alteridade, aprendem a lidar com os imprevistos e as interferências, sempre visando instaurar experiências de troca.

Sem dúvida, valorizar os saberes-fazeres contidos nestas práticas específicas pode alimentar as reflexões em várias disciplinas das ciências sociais, pois artistas de rua como Martha Paiva protagonizam a cidade sem preconceitos, se expõem e se enriquecem ao longo das suas experiências. Trata-se de um ativismo do cotidiano que se aprofunda e se multiplica através dos encontros, propondo aberturas para repensar as relações nas cidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- | | |
|---|--|
| Cézard, D. (2020). Are Female Clowns Politically Incorrect? A case study on female clowns' political engagement at the 7 th «Esse Monte de Mulher Palhaça» festival in Rio de Janeiro, <i>Cadernos de Arte e Antropologia</i> , 9(1), 29-46. https://doi.org/10.4000/cadernosaa.2607 | Chacovachi, F., e Vallejos, M. (2016). <i>Manual e Guia do Palhaço de Rua</i> . Jeff Vasques (Trad.). Contramar. |
| | Edensor, T. (Ed.) (2010). <i>Geographies of Rhythm: Nature, place, mobilities and bodies</i> (1. ^a ed.). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315584430 |

A REVOLUÇÃO DE UM CORPO POÉTICO: MAPEAMENTO DE UM LUGAR UTÓPICO

Matilde Real • Daniel Matos



- Hissa, C. E. V., e Wstane, C. (2010). Cidades Incapazes. *GEOgraphia*, 11(21), 85-100. <https://doi.org/10.22409/GEOgraphia2009.v11i21.a13572>
- Lefebvre, H. (1992). *Éléments de Rythmanalyse: Introduction à la connaissance des rythmes*. Syllepse.
- Martins, F. (2020). Aproximações entre a Ritmanálise e a Geografia Urbana: Recursos teóricos e desafios metodológicos. In E. Limonad, J. L. Barbosa, et al. (Orgs.). *Geografias, Reflexões Conceituais, Leituras da Ciência Geográfica, Estudos Geográficos* (pp. 96-120). Editora Max Limonad.
- Massey, D. (2008). *Pelo espaço: uma nova política de espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Moreaux, M. (2020) *Espaço e Ritmo: Estudo das práticas dos artistas de rua como formas de apropriação do espaço público*. Tese de doutorado em Geografia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. <https://www.bdtd.uerj.br:8443/handle/1/16402>
- Paiva, D. (2017). Teorias não-Representacionais na Geografia I: Conceitos para uma geografia do que acontece. *Finisterra*, 52(106), 159-168. <https://doi.org/10.18055/Finis10196>
- Paiva, D., Cachinho, H., Barata-Salgueiro, T., e Amilcar, A. (2017). A Criação de Geoetnografias como Metodologia para o Estudo dos Ritmos Urbanos: Uma aplicação no Chiado, Lisboa. *Geocrítica Scripta Nova*, 21(569). <https://doi.org/10.1344/sn2017.21.19342>
- Raposo, P. (2015). «Artivismo»: Articulando dissidências, criando insurgências, *Caderno de Arte e Antropologia*, 4(2), 3-12. <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.909>
- Ribeiro, A. C. T. (2012). Homens Lentos, Opacidades e Rugosidades. *Revista Redobra*, 9. UFBA.
- Simpson, P. (2012). Apprehending everyday Rythms: Rythmanalysis, time-lapse photography, and the space-times of street performance. *Cultural geographies*, 19(4), 423-445. <https://doi.org/10.1177/1474474012443201>
- Stavrides, S. (2014). Emerging Common Spaces as a Challenge to the City of Crisis. *City*, 18(4-5), 546-550. <https://doi.org/10.1080/13604813.2014.939476>
- Turle, L., e Trindade, J. (2016). *Teatro(s) de Rua do Brasil: A luta pelo espaço público*. Perspetiva.

L I B E R D A D E

Revolução dos corpos
para uma nova
ordem
caos.

um sinónimo de espaço de claridade, de se sentir partícula no meio do nada, desfrutar ausência de competição. Vontade de correr nua em cima de um traço contínuo ou então nas escadas da Assembleia da República.

ver para lá da barreira

surfear com o meu pai

aderir, limpar, que se fodam os vizinhos, existir,

estar presente
abandonado

ser e ver a árvore, deixar Lisboa e ir para o campo tratar de burros andar de mão dada na rua, sensação de pós-ida à casa de banho.

being in Portugal without a RESIDENCY CARD

grito em vácuo, armazenar o infinito no punho, no pé, no peito

salto vazio, queda conjunta, utopia primordial

Revolucionaste um momento juntos

Entrámos no carro, olhámos:

choraste e a fala era choro.

Os lençóis de água estão dentro de um carro em andamento.

Abre a janela, tenta entrançar a felicidade, este movimento

livre que reorganiza condições

materiais e sociais para um novo caos. Construir a partir de, não apagar... Ou então simplesmente partir tudo, rasgar tudo incluindo sempre um momento de prazer.

Sempre que vejo uma poça de lama atravesso-a.

Caminhar é político, deixar o mundo

entrar pela sola dos pés, accionar o

mundo, carregá-lo e ser carregado por ele.

Revolucionar é sorrir dentro de um saco de plástico fechado a vácuo.

É correr tão rápido que me esqueço de mim próprio.

A revolução é quando

nos salvamos, apenas os mortos

são completamente saudáveis.

As mãos são um símbolo de deslumbramento paralelo porque podem indicar, apontar.

O sexo bom é o deslumbramento

da sombra no mundo,

é a máquina

de lavar

o sangue.

Se subirmos a um escadote e olharmos para baixo conseguimos ver a origem:

uma enfermeira

uma artista plástica

uma empregada doméstica de S. Miguel

um bailarino

um astrólogo nómada

uma pintora

um economista de um banco francês

um trabalhador nepalês em plantações de framboesas

uma artesã

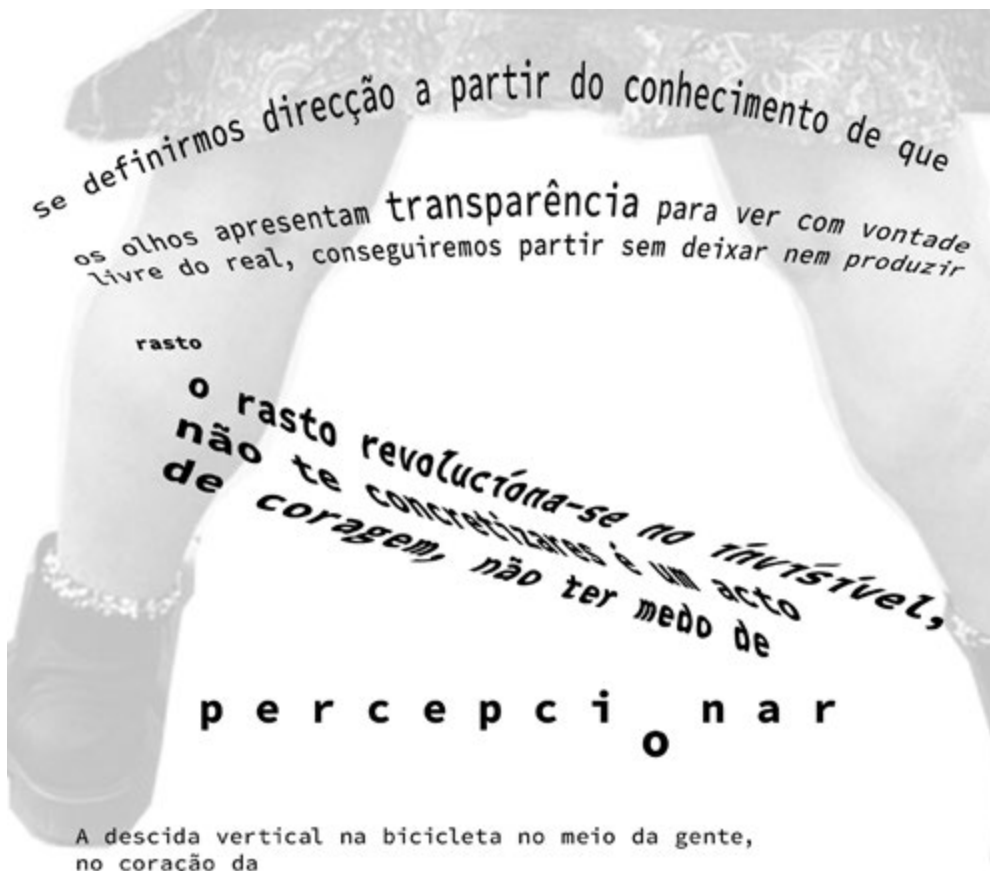
uma família israelita

uma mulher da palavra

três amigas

um menino apaixonado por joaninhas

Todos prontos para a primeira noite, em plena queda.



se definirmos direcção a partir do conhecimento de que
os olhos apresentam transparência para ver com vontade
livre do real, conseguiremos partir sem deixar nem produzir

rasto

o rasto revoluciona-se no invisível,
não te concretizares é um acto
de coragem, não ter medo de

percepção

A descida vertical na bicicleta no meio da gente,
no coração da

gente.

Quero envelhecer o meu corpo
em história, jovem. Sem pedidos,
sem queixas.

Cair.

CAIR é revolucionar-me a mim, não sei se é
uma decisão conjunta mas o alcance do mundo
não pode depender sempre de um

quadrado
de coordenadas que não
me encontram porque a fuga é
lenta.

U T O P I A

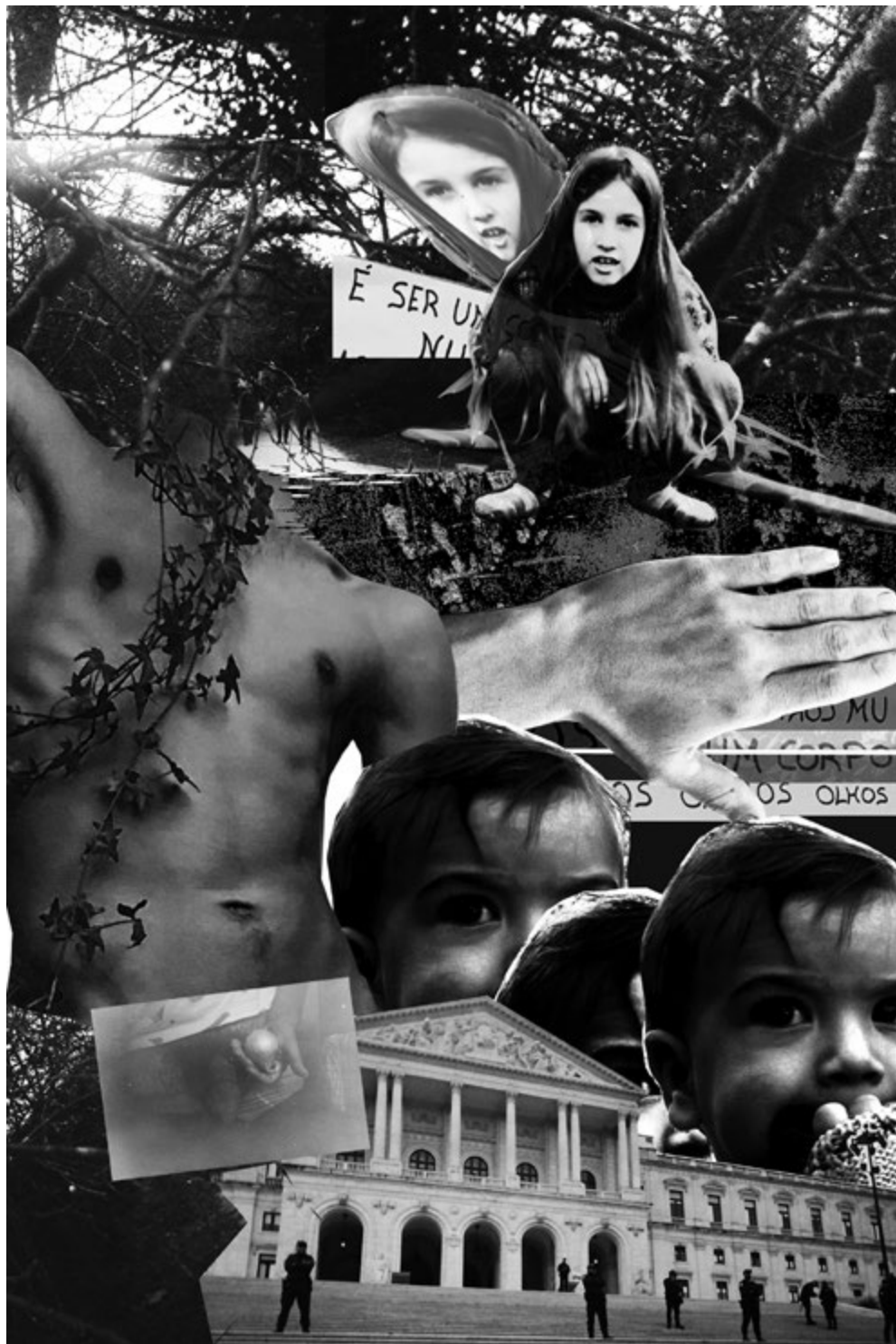
o lugar ideal que não o de agora, o não lugar.
corpo deitado na horizontal de onde surgem
arranha céus e árvores e escamas e água e onde
tudo desaparece segundo o desejo individual e
surge uma nova história.

é utópica a escada rolante de mim
para mim;

Utopia : possibility of drinking water
when you feel thirsty.

acreditar no nada como verdade pois é a verdade do
silêncio, a verdade do silêncio assume-se quando a
deixamos surgir. o corpo é uma utopia, amanhã será
sempre fruto melhor, mais maduro, menos caroço. o corpo
é a utopia de todos os mapas. Sair de São Miguel,
construção manual do percurso vida.

Utopia : direcção anterior a destino. Democratização do
Xamanismo, crime no sentido da poesia, máquina de lavar
o sangue, desejo de corpo.



C O R P O

conjunto de várias parte que compõem um animal.

Corpo: conjunto de estados - membros.

Corpo : bolsa de café em água quente. corpo : passeio calmo
debaixo de tempestade. corpo : recreio. corpo : reversível.

corpo : dores do dia, dores da noite, dores do mundo.

corpo : ferida aberta.

corpo :
possibilidade

corpo : arma. corpo : vítima. corpo : catástrofe.

corpo : PARAÍSO. corpo : líquido de refrigeração do carro.

corpo : o estranho que sente. corpo é massa de longe e olhos
de perto. corpo : nada. corpo : ponto.

corpo : voltar ao Vietname.

corpo : ir para a revolução com o rabo de fora.

corpo : constelação não brilhante, baça.

corpo : lamber o tempo, levantar a saia. CASULO-DE-CÉLULAS.

corpo : selva. moeda de troca. corpo : casa e rio ao mesmo tempo.



Aqui testa-se a
transformação de
um corpo em napa



Aqui não
concretizamos
nada



Aqui ser
livre é pedir ajuda
livre



Aqui não é mas
poderia ser a construção
perfeita de um
pôr-do-sol



Aqui o rio
e a casa são
uma manifestação do
corpo horizontal



Aqui não
existem ideias



Aqui é o
horizonte



Aqui é o
joelho do braço



Aqui é
o cotovelo da
perna



Aqui é lugar
de
contrabando



Aqui é
uma direcção



Aqui é
um atalho



Aqui ainda
não é



Aqui a
morte faz de
parteira



Aqui
ninguém sabe
ler



Aqui a política
tem de
beijar o mundo



Aqui
dorme um
orgasmo



Aqui os
olhos não têm
horários



Aqui não
há regresso



Aqui pode
acontecer um
crime



Aqui as
formigas escrevem
as leis



Aqui
os relógios não
foram inventados



Aqui habitamos-a-Sophia
a máquina
do tempo

Lançar a bola para o tabanito.
É a mãe que dá o primeiro passo
para encontrar uma joaninha
monta, da qual não sabemos se
é decisão conjunta este encontro
entre a bola e o inseto nestes
espaço específico, abaixo do
meridiano de tempo.

existem planetas onde ainda
não nascemos

~~pensar é jaula e pássaro~~

Temos de respirar fundo, ver as setas a chegar,
seguir o Norte. É a possibilidade do alcance,
mesmo com medo do desconhecido, da PERDA.
O girassol é o ponto de referência que conheces,
que consegues concretizar como partida e chegada.
Quando encontrarmos algo palpável será uma
revolução incrível

.neste momento é necessário correremos todos ao mesmo tempo
em campos diferentes, desocupar pequenas superfícies
na semelhança da ausência.

cada um toma conta da sua vida

se colham sou
um pássaro mãe.
A despedida do corpo
no tempo gera:
~~infância~~
~~raiva~~
~~raiva~~
o que gera.
É lá!

o primordial
o adiante

tempos ao mesmo corpo



Quando corro tão rápido,
depois do limite de todas as pernas,
começo a ultrapassar-me e vejo planetas
em que ainda não nasci, como se
decidisse esquecer-me do alfabeto.

T E M P O

Requisito fundamental como prova da existência;
grandeza física; escuta.
Fila do MCdrive numa noite de Benfica - Porto;

pausa total a contemplar os pés a enrugarem
num alguidar com sal, água e vinagre;

Tempo : espera;
Tempo : possibilidade;

Tempo : 45 min. da cozedura de um bolo de chocolate;
Tempo : ruga que cai por sorrir 45 anos;
Tempo : ter 14 anos no 25 de Abril;
Mãos de parteira;
Honrar o compromisso, petrificar o
momento de explosão. libertar-me dos
meus pais.

Tempo : evolução. Re - evolução.

Nada desprende a verdade de ser observado a partir da parte exterior do cercado.



estar cercado é uma condição dúbia.
cada um tem metade de um mapa

fugir de um aprisionamento
qualquer porque só me chega
um sistema anárquico

estar cercado pelo
que identifico como
par.

reencaminhar o corpo numa constelação de sucessões inesperadas. A curva das costas é o lugar onde se tomam ~~menos~~ mais decisões. Que revolução é esta?

pretexto é vontade de nadar e
contexto é o céu de um corpo
à tona.

O QUE
QUERES QUE
SEJA DIFERENTE?

O QUE GOSTARIAS
DE FAZER COM
O CORPO?

QUE LUGAR
DO CORPO
ESCONDE UMA
REVOLUÇÃO?

O QUE É
SER LIVRE?

O QUE
LIMITA A
LIBERDADE?



R E V O L U Ç ã O



Zona utópica onde o corpo ocupa o núcleo
do tempo em nome da liberdade.



SECÇÃO II

SOM

QUANDO A MÚSICA É QUEER

Rui Eduardo Paes • Alix Didier Sarrouy

A pressão social para corrigir a minha identidade sexual e a minha incapacidade para o fazer isolaram-me do resto dos meus pares. Senti que a única forma com que podia relacionar-me com as pessoas nos meus próprios termos era através da música. Era na música, e apenas na música, que podia desempenhar todos os papéis necessários para me satisfazer. Na música podia compor, atuar e ouvir; podia tocar múltiplos instrumentos; podia *performar* e apreciar vários estilos. Era somente como música e amante de música que me era permitido ser fluida: podia interpretar e reinterpretar, criar e recriar. Enquanto estudante de voz clássica durante a semana e vocalista numa banda de *hard-rock* nos fins de semana, encontrei na música a liberdade de explorar os meus desejos sexuais. Uma vez era uma diva e em outras uma estrela de *rock*.

Jodie Taylor (2012: 2)

ANTEVISÕES QUEER EM PORTUGAL

Qualquer tentativa de definir uma «música *queer*» no contexto português depara-se, desde logo, com uma realidade: não existe entre nós uma frente assim identificada. O que verificamos no tecido musical do país é a gestação de algo que, de uma forma ainda disseminada e desorganizada, anuncia uma tendência. Tentamos juntar as peças desse *puzzle*

e compreender o que está a acontecer no exato momento em que ocorre e não *a posteriori*, algo que caracteriza, infelizmente, a musicologia. Como o que se vai ouvindo vem de muito distintos núcleos de criação, raras vezes com oportunidades de confluência (concertos nos mesmos espaços, por exemplo), de uma frente não se trata. A motivação para escrever este capítulo está na possibilidade de, juntando microrrealidades específicas, tentar revelar o que as une.

Para tal efeito, começemos pelo termo «música *queer*», tendo como certo que esta designação não funciona como um rótulo distintivo, mas como uma tentativa de circunscrever um campo partilhado de ação, tal como está a fazê-lo a editora portuguesa Troublemaker Records. «Música *queer*» é o nome que se vai dando mundialmente à nebulosa de correntes musicais que têm como características: (1) terem autores da comunidade LGBTQIA+ (lésbicas, *gays*, bissexuais, pessoas transgénero, *queer*, não-binárias, intersexo, etc., no imenso espectro das sexualidades e identidades de género não-normativas), com essa condição a determinar estilos pessoais e conceitos estéticos; (2) expressarem uma mensagem objetivamente *queer*, desse modo participando nas lutas do movimento *queer*¹; (3) juntarem estas duas vertentes num mesmo projeto em que se proclame a intimidade como fator político.

São esses os possíveis termos de uma difusa especificação musical *queer*, já que os variados géneros musicais do espectro *queer* cobrem todo o mapa da música popular dos dias de hoje: *folk*, *pop*, *rock*, *hip-hop*, *soul*, *techno* e mais, neste mais podendo até ser incluídos algum *jazz*,

1 Importa referir que, na atualidade, existem artistas LGBT que não se consideram, ou não podemos considerar, como *queer*, e não pelo facto de eles acharem, ou nós acharmos, que o termo é um «chapéu» delimitador. Um exemplo é Joana D'Água, que prefere identificações feministas às especificamente *queer*, não entendendo o feminismo como algo que surge por via da interseccionalidade *queer*. Em debate ocorrido a 8 de setembro de 2020 no primeiro Queer Fest, afirmou mesmo não compreender por que motivo tinha sido convidada: «É só pelo facto de eu amar uma mulher?», perguntou. Por outro lado, também há casos de artistas *straight* que utilizam temáticas ou posicionamentos *queer* numa perspetiva interseccional, tal como o faz o músico Filipe Sambado.

alguma livre-improvisação e alguma música experimental, práticas que, não sendo conservatoriais (de Conservatório, máquina de reprodução da música dita erudita, de tradição «clássica»), só podemos considerar como expressões populares². No seu ensaio «Playing it Queer: Popular music, identity and queer world-making», Jodie Taylor cita Aaron Lecklider, investigador interdisciplinar, afirmando que a música popular se tornou, por excelência, numa «arena em que as vozes marginalizadas podem ser ouvidas e as identidades sexuais moldadas, desafiadas e renegociadas» (2012: 49).

O termo *queer* teve durante séculos um significado e um emprego pejorativos. Servia para sinalizar aquilo que se considerava como um «desvio sexual», tendo particular incidência sobre a homossexualidade. «Em essência, *queer* indica uma estranheza, perversidade e distorção desagradáveis» (Taylor, 2012: 14), mas graças a inúmeros ativistas e académicos houve uma conversão provocatória do sentido da palavra, conseguida através de um processo de reapropriação por parte dos que eram apontados. Tal como aconteceu nos movimentos afro-americanos com a reutilização da palavra *nigger*, ou pelo movimento feminista *punk* com a reafirmação da palavra *cunt*, desde os anos 1990 também a *queerness* se tornou num símbolo de propriedade fluida, de orgulho e de experiência estética para a pessoa *queer* face ao social. O novo ponto de partida do conceito e dos movimentos associados é a desconstrução das catalogações de classe e género, e a reivindicação de resistência face a poderes formatadores, opressores e *mainstream* (Gamson, 2000: 348).

Nos mundos académicos, os *queer studies* desenvolveram-se exponencialmente ao longo das três últimas décadas (Beemyn e Eliason,

2 O mundo da música sinfónica também conta com artistas *queer* internacionalmente conhecidos. É o caso do famoso organista Cameron Carpenter, ativista musical, com impressionantes figurinos nos seus concertos. Sugerimos a leitura do artigo «Cameron Carpenter's Queer Art of the Organ, Camp, and Neoliberalism», publicado na *Music & Practice* e escrito por Laura Wahlfors: <https://www.musicandpractice.org/volume-6/cameron-carpenters-queer-art-of-the-organ-camp-and-neoliberalism/>.

1996; Johnson e Henderson, 2005; Louro, 2004). Introduziram novas ferramentas conceptuais para pensar as estruturas sociais criadas pelo ser humano e para viver nelas. Um dos seus principais pilares é a necessidade de sair dos clássicos dualismos referentes ao corpo, ao género e à sexualidade: bem/mal; natural/social; moral/herético. Mais do que eleger um dos limitativos dois lados à escolha, a teoria *queer* visa cortar pela raiz tais conceitos refratários. Os dualismos nutrem-se e são fonte de julgamento, ou seja, sustentam uma norma sociocultural construída ao longo de séculos. Há, por parte da teoria *queer*, um tremor face a todas as bases religiosas e epistemológicas ocidentais, prosseguindo assim o que já vem sendo feito noutros campos do pensamento e das artes, tais como na filosofia: o hedonismo, por Epicuro; o desejo como essência, por Spinoza; ou a desconstrução histórica da sexualidade, por Foucault. São algumas das interseções de ação e reflexão inseridas na história libertária, que contribuem para o pensamento *queer* de referências atuais como Judith Butler, Paul B. Preciado, Elondust Patrick Johnson ou Pushpesh Kumar, entre muitos outros³.

Em todos os campos da criação humana há *queerness*, mais ou menos explícita, de onde brota a sempre evolutiva teoria *queer*. É uma epistemologia que não se quer fixar, que vive do escape a catalogações, de modo a não cair no perigoso lugar de «conceito-chapéu», no qual caberiam todas as diversidades e especificidades dos mundos artísticos LGBTQIA+. A diversidade é visível no quotidiano, revelando os próprios limites do conceito-chapéu. Aliás, a ideia de «chapéu» é ela própria contrária à *queer theory*, no sentido em que, se há limites, é para estes serem quebrados. Se existe um abrigo ou uma delimitação, então quer-se estar fora deles. Por outro lado, tal como nos relembra a académica *queer* Nikki Sullivan (2003), uma conceptualização tão generalista não é útil para dismantelar as construções axiológicas e sociais na base

do julgamento do outro. Precisamos de ferramentas mais finas, apropriadas às diversidades, entrecruzando constantemente o particular com o que há de comum entre a diversidade.

Além da ideia de desvio subjacente na visão que existiu face a seres fora da normatividade imposta, existe também a ideia de que as suas produções, artísticas ou não, fazem parte de um submundo — subculturas. De facto, o conceito de subcultura tem servido desde a segunda metade do século XX, nomeadamente na corrente inglesa dos Cultural Studies desenvolvidos pela Escola de Birmingham (Hall e Jefferson, 2006), para identificar expressões culturais urbanas minoritárias e marginalizadas. Essa identificação também serviu para as promover, desconstruindo os seus fundamentos para melhor compreender a sua existência. Por exemplo, foi importante para compreender movimentos artísticos como o *punk*, a *techno* ou o *graffiti*, mas não deixou de marginalizar as criações *queer* (Hall, 2005). Uma vez mais, tal categorização não abarcou toda a diversidade humana e cultural de cada um dos submundos estudados. Um conceito que tem vindo a substituí-lo é o de «cena» (Bennett e Peterson, 2004; Straw, 2001): não só retira a ideia vertical implícita no prefixo «sub», como permite uma maior complexidade relativamente a quem são os seus atores. Abre também à forma como certos contextos de produção artística se interligam a ecossistemas sociais mais abrangentes.

Como veremos, o mundo *queer* tem as suas «cenas» em Portugal, ainda balcanizadas no meio da música, mas com tendência a ter novos pontos de encontro, tais como o Queer Fest, o Rama em Flor, ou o Ano Zero, festival promovido pela Rádio Quântica. É um mundo pequeno que por isso reforça a ligação entre «cenas» físicas materializadas em espaços noturnos, tais como a Sociedade Musical União Paredense (SMUP) e a Penha sco — Arte Cooperativa na zona de Lisboa, desenvolve a parceria entre instituições, tais como o QueerLisboa e o Queer Fest, e promove a colaboração entre artistas, como por exemplo entre Fado Bicha e Tita Maravilha. Embora a música seja por essência imaterial, com melodias e distorções que rodeiam os nossos ouvidos, es

3 Para uma escrita mais inclusiva, visando a neutralidade de género, escolhemos usar a letra «e». No caso de uma palavra já ter a letra «e» na última sílaba, então escolhemos substituir pela letra «x».

músiques⁴ sobre os quais nos vamos debruçar tornam a *queerness* visível, palpável até, sempre própria a cada ser, a cada cena.

2015: NOVO FÔLEGO PARA A QUEERNESS MUSICAL

Em Portugal, o panorama *queer* é recente, ao contrário do que já vinha acontecendo de forma mais assumida no Brasil, mas em contraste com os países africanos de língua oficial portuguesa. Entre estes, apenas em Angola encontramos um reduzido número de artistas *queer* (caso de Titica). Uma das razões prende-se com o preconceito face à homossexualidade por parte de algumas culturas tradicionais autóctones, às quais se junta um discurso conservador e excludente dos garantes da religião cristã trazida pelo ex-colonizador. A história da sexualidade e da relação cultural com as questões de género é própria a cada contexto, a cada país. Os caminhos da evolução saltam entre escalas, de pessoais a nacionais, entre nacionalidades, da influência do Brasil em Portugal e em Angola, e entre palcos, dos concertos em clubes privados aos Instagram Live ou canais YouTube, que ajudam a libertar e construir identidades.

Voltando à realidade portuguesa, depois da Revolução dos Cravos, só em três casos houve intervenções caracterizáveis como *queer* (em retrospectiva, pois o termo não era utilizado empoderadoramente). Referimo-nos a António Variações e aos Pop Dell'Arte de João Peste na década de 1980, e a Paulo Bragança, que nos anos 1990 foi o primeiro a introduzir o fado na nossa pós-modernidade, desembaraçando-o de alguns dos seus pesos simbólicos. Em nenhum destes casos os próprios ou os *media* referiram uma representatividade da comunidade LGBT. Não havia uma identificação pública destes artistas como homossexuais — eles mesmos não o faziam e a comunicação social respeitava

4 A palavra «músiques» é um neologismo que começa a ser utilizado nos meios *queer*.

esse «não-dito», fazendo tábua rasa das mensagens transmitidas e das respetivas imagens pessoais.

A *queerness* nas artes é, regra geral, explícita. Mesmo quando essa não é a opção programática, ou de agenda, há toda uma atitude-em-ato que a torna implícita. Sem uma postura política não há *queerness*. Nos casos apontados esta estava já em gestação — faltava-lhe a ferramenta da *queer theory* para que se desse o passo seguinte. No caso de Portugal, os conceitos operativos chegam lentamente a partir do final dos anos 1990, graças ao associativismo, e ao longo dos anos 2000, através dos circuitos universitários (Santos, 2006). É aproveitando este balanço, este *momentum* de *queerness* em Portugal, que emerge um novo fôlego criativo musical.

Quando, em 2015, as bandas Vaiapraia e as Rainhas do Baile, radicada no Centro-Sul de Portugal (entre Lisboa e Setúbal), e Panelas Depressão, mais a Norte (com intervenientes que viviam entre a Serra da Estrela e Espinho), começaram a destacar-se, pareceu que tais novas manifestações estariam igualmente isoladas. Pois assim não foi: terão sido ambas a dar impulso à imensa vaga de artistas e grupos *queer* que hoje temos em todo o país. As suas referências musicais vinham de fora, designadamente do eixo criativo anglo-saxónico, em especial de correntes do *rock* como *riot grrrls* ou *queercore* (Paes, 2016), a exemplo da admiração de Rodrigo Vaiapraia pelos Hunx and His Punx de Seth Bogart. Desde 2015, tem sido extraordinária a profusão de projetos que vão marcando presença. Muitos deles de artistas que não se conhecem pessoalmente entre si e menos ainda o trabalho que realizam, pelo facto de frequentarem círculos diferentes: os dos seus respetivos géneros musicais. De alguma forma, porém, o confessionalismo das letras de Vaiapraia no álbum de *pop-punk* «1755» e o carácter celebrativo dos concertos das Panelas Depressão inspiraram es⁵ demais músicas *queer* a também expressarem as suas frustrações e esperanças.

5 Para uma escrita mais inclusiva, visando a neutralidade de género, escolhemos usar a letra «e».

Se em Vaiapraia reencontramos alguns aspetos do pioneirismo dos Pop Dell'Arte, o *punk* melódico de Rodrigo Soromenho acabou também por fornecer os alicerces do que depois viria e se consolidou com o álbum «100% Carisma», lançado já em 2020 no difícil contexto da pandemia de covid-19. As canções têm a ligeireza da música *pop*, mesmo que em versão *indie*, mas a sua natureza confessional é tudo menos um convite ao escapismo da cultura de entretenimento. A mensagem é de provocação das normatividades hétero e homo («vou dormir com toda a gente») ou das identidades fixas de género («levo as jóias/levo o meu biquíni»). Nunca por cá, como em «Sinos», se tinham ouvido antes de 2016 dizeres como «Hoje é o dia em que casas com a Maria/Hoje é o dia em que perco o homem que eu queria»). Há letras, há atitude, há domínio do palco, há humor, raiva, provocação. O exagero expressionista dá muito trabalho na procura de libertação.

Quanto à música das Painéis de Depressão, tem vivido das suas apresentações em concerto, e tanto assim que desenvolveu um forte carácter ritualístico — «carnavalesco», afirma a banda — que se perderia se a ouvíssemos apenas em disco ou cassete. Para dela tirarmos o melhor usufruto, temos de ver o que acontece no palco e a forma como Cristiana, a vocalista principal, interage com o público, deambulando entre as pessoas e provocando-as, com as roupas a revelarem-se fundamentais para toda uma iconografia crítica da condição pequeno-burguesa e hétero-normativa de feminilidade. Integrando um instrumento conotado com várias músicas populares da Europa, o acordeão (antes tocado por Eva Ribeiro, mais recentemente por Cláudia Alves), o que nos oferecem é um curioso e saltitante híbrido de *punk* e *funk*, com fortes marcações do baixo de Yo Shinnybutt.

Se já havia cenas *queer* no Brasil, só a partir de 2019, com uma razoável quantidade de artistas brasileiros a fixarem residência neste canto da Europa para escaparem às perseguições de ativistas LGBTQ por parte das governações Temer e Bolsonaro (músicos e *performers* como Puta da Silva, Rezmorah, Tita Maravilha e Nany Aguiar, entre outros), é que se começaram a notar algumas ligações.

REFAZER E ATUAR A ESTRANHEZA

As duas formações musicais portuguesas acima referidas foram fundadoras daquela que está a tornar-se numa pequena-grande comunidade dentro da maior comunidade de artistas, apesar de todas as idiossincrasias dos seus segmentos. O curioso nelas é o facto de terem inspirado o carácter fortemente performativo da música *queer* portuguesa, num reconhecimento da ascendência temporal e estética da *performance*-arte, da dança e do teatro que por cá cunharam uma marca *queer*, com destaque para André E. Teodósio com o Teatro Praga, de Rita Natálio, da dupla formada por Tiago Bôto e Wagner Borges, de Telma João Santos e de Rogério Nuno Costa.

Se uns, a exemplo de Fado Bicha, ganharam a mesma exposição que antes tiveram os acima mencionados António Variações, Pop Dell'Arte e Paulo Bragança, a maior parte das bandas e dos artistas da música *queer* portuguesa vão tendo uma atividade quase clandestina, seja por marginalização obrigada pela indústria musical ou por escolha contestatária. Há outras coincidências a apontar e uma é, desde logo, o regresso da noção de que a criação artística é, ou deve ser, uma forma de ativismo (*vide* o exemplo da música de protesto dos anos 1960 e 70), daí emergindo o conceito de «ativismo» tão entendido como urgente nos dias que correm. «Em tempos de pânico, os artistas não podem permanecer calados. É esta a altura em que devem desempenhar o seu trabalho. Não há tempo para o desespero nem lugar para a autocomiseração, não há qualquer necessidade de silêncio ou lugar para o medo. Nós falamos e nós escrevemos, temos uma linguagem. É assim que as civilizações se curam», afirmava a romancista afro-americana Toni Morrison, pouco antes do seu falecimento em 2019.

Às avessas desse ativismo *queer*, alguma perplexidade vem causando a circunstância de certas jovens figuras do *rap* nacional, e supostamente *queer*, vindo dos «bairros» estarem a ser objeto do interesse das *majors* da edição discográfica. Quando alguém, como Cíntia, que

nos seus hiperproduzidos *videoclips* fala tanto das suas aventuras com outras mulheres quanto da sua devoção pelas notas de euro, há uma ambiguidade que se revela e que não podia escapar às sempre atentas máquinas da música comercial. A domesticação da contracultura é pensada e lucrativa (Pattaroni, 2020). O que significa, *ipsis verbis*, que além de uma música *queer* temos também desenvolvida e instalada uma música que, sendo LGBT, não é *queer*, com os equívocos daí decorrentes pelo facto de haver uma conversão ao *establishment* daquilo precisamente que o contesta. Ou seja, se é política, transformadora, a afirmação de uma identidade sexual fora da suposta norma, também o é a admiração pelo monetarismo capitalista, ainda que de sinal contrário, o de uma conformação com o sistema.

Em paralelo, algo de muito particular ganhou peso e significado, mais uma vez repondo uma antiga guarda-avançada de reorganização societária: a juventude como condição social com a sua visão específica do mundo e da vida, agora refletindo-se não apenas no *folk/rock*, como aconteceu nos *sixties* e nos *seventies*, mas alastrando-se por vários géneros musicais. Este fator trouxe consigo uma interessante evolução nas perspetivas do movimento *queer*, mormente ao nível de uma axiomática fluidez das distinções de género identitárias e de uma radical indiferença relativamente às próprias delimitações do desejo e do prazer. Vivida sem cristalizações hétero ou homoafetivas e de atração, é mais uma das possibilidades para quem tem 20 anos de idade neste início do século XXI em Portugal.

Um dos perigos desta percepção da liberdade de ser vem quando os jovens em causa entendem que tal liberdade é um dado adquirido, prescindindo das lutas de resistência e de reivindicação indispensáveis, numa conjuntura tão adversa quanto a atual, em que o líder de um partido da extrema-direita racista, xenófoba, homofóbica e transfóbica assegura o terceiro lugar nas eleições presidenciais de 2021. A dispensa de uma identidade *queer* com o argumento de que se trata apenas de um carimbo é, em si mesma, um alarmante sintoma de despolitização. Ou seja, o que veio por bem pode tornar-se um mal, o que aparenta

ser um progresso, uma conquista, pode ter consequências nefastas num futuro muito próximo.

Bom seria que as artes *queer* e o movimento *queer* se assumissem como inseguras, como lugares precários, lugares de perigo e, porque não, lugares de confronto. «A nossa práxis política está na desobediência das normas de género e de sexualidade. [...] As vossas estéticas do antigo regime sexual não me dão prazer (não me fazem vir). Não me excitam de modo a ‘importunar’ alguém», escreveu Paul B. Preciado em «Letter from a Trans Man to the Old Sexual Regime», disponível na Internet. Este lugar de luta é um lugar de consciência e de fala da consciência, erigido à volta do que somos, em equação com o que está. E o que somos, para continuar com o mesmo texto de Preciado, é um conjunto de corpos bélicos, de *corpas*: «[...] jacobinos negros e maricas, fufas vermelhas, despejados verdes, somos os trans sem papéis, [...] os que sofremos de défice de atenção, [...] os descapacitados, [...] os corpos impossíveis de rentabilizar pela economia do conhecimento, [...] a rede viva descentralizada».

2020: QUEER FEST, CASO DE ESTUDO

Foi com consciência de tudo isto, e com o propósito explícito de congregar as várias músicas de expressão LGBTQIA+ numa música *queer* global, bem como a vontade de representar a semelhante diversidade do espectro *queer*, que foi programada em setembro de 2020 a primeira edição do Queer Fest. O festival foi coproduzido pela SMUP (Parede, Cascais) e pela Penha sco (Penha de França, Lisboa). Também abarcou no seu cartaz a *performance*-arte, em resultado da verificação empírica de que há uma influência formal desta em muitos dos projetos musicais existentes (casos do concerto de Judas nesse ano e de outro que está agendado para 2021 no contexto da Open Call Amoras Silvestres, de Aurora Pinho). No mesmo sentido se orientou a programação de Fado Bicha para o Finalmente Bar, em finais de 2020, com,

por exemplo, Ness ou a dupla de Tita Maravilha e Cigarra. A música *queer* não é, portanto, uma nova tipologia da arte sonora e sim um caldeirão de criatividade.

A primeira seleção musical do Queer Fest recaiu em 2020 sobre a dupla Joana D'Água / Luiza Cascon (*queer*, apesar das reticências da primeira quanto à classificação), Pássaro Macaco, Clementine, Dead Club, Judas, Venga Venga, Baby Sura, Matriarca Parálitica, Herlander e Fado Bicha. Com programação extra para os meses anteriores a setembro, os cancelados Benefits Queer Fest incluíram nomes como CoLe-GaS — Coro Lésbico, Gay e Simpatizante da Ilga Portugal, neverknew, Dakoi e A Lake by the Mõõn. A pandemia e a impossibilidade de obter financiamentos numa conjuntura económica adversa inviabilizaram as participações, ainda, de Cometa Olímpico, bbb hairdryer, Odete, Luís da Riviera, Aurora Pinho e Maria Bruxxxa. E, como não podia deixar de ser, considerando as ligações desta área musical a outras disciplinas artísticas de cunho *queer*, o festival incluiu também *performances* de Telma João Santos e Bruno Cadinha, um vídeo performativo de Tiago Bôto e Wagner Borges, uma curta-metragem de Raquel Freire e uma leitura de poesia por parte de Sónia Baptista.

Foquemo-nos nas propostas musicais, tema deste texto. Com os contributos de Nany Aguiar (violino), El Acauã (dança) e Veruscka Girio aka Astronauta Mecânico (*videomapping*), Joana D'Água e Luiza Cascon apresentaram no primeiro dia do Queer Fest uma versão pretendida e efetivada como «multidimensional» da «música de intervenção» que denominam Plano V. Música de festa, feminista, de «dança e tesão», tão carnavalesca quanto a das Panelas Depressão, buscando a instauração de um «rabapower». Pássaro Macaco, projeto a solo de Kali, baterista trans não-binário de Panelas Depressão, permitiu-nos ouvi-lo com outros instrumentos (teclados, trompete, voz) numa eletroacústica situada entre a *pop* e o experimentalismo, ela própria em transição. Paisagismos sonhadores e *beats* de dança convergiram nas mesmas composições. As Clementine estrearam-se em trio, a Frankie Wolf (Shelley Barradas, antiga guitarrista e baixista de Vaiapraia e as Rainhas do Baile) e Lena



Huracán (Helena Fagundes, antes encarregando-se da bateria em bandas de mulheres do Brasil, como Biônica, Lava, Go Hopey e Las Dirces) juntando-se Chris no baixo. Pós-punk com muito *feedback* guitarrístico, foi o que delas ouvimos.

Já depois de ter iniciado a fórmula Violeta Luz, mais orientada para a *pop* e com letras em português, a cantora Violeta Alexandre voltou ao punk eletrónico de Dead Club e à sua *persona* Violeta Espectro, tendo como acompanhantes João Silveira na guitarra e Alix Sarrouy na bateria. Mais uma vez, e de uma forma particularmente sexualizada, ficou vincado o caráter performativo desta música «queerizada». Cantautor, bailarino e ator, Judas escolheu essa mesma abordagem para a mescla de música de dança eletrónica, *soul* e *hip-hop* que nos apresentou, com referências africanas e um entusiasmante conceito de cena. A ocasião proporcionou a estreia pública daquele que viria a ser um novo *hit queer*, o seu tema «Na Na Na». O segundo dia do Queer Fest não poderia ter tido um fecho mais significativo do que o proporcionado pelos brasileiros Venga Venga, residentes em Lisboa. Denny Azevedo e Ricardo Don aliaram os meios digitais à música de raiz do Brasil, num espetáculo que procurou o mais puro hedonismo e a sinestesia, versando questões como a apropriação cultural, as migrações contemporâneas, a diversidade humana e a asfixia que vamos sentindo nas cidades. Assistimos a toda uma *extravaganza queer* e tropical, provocando o movimento dos corpos e a reflexão no exato mesmo sentido em que Emma Goldman escreveu que nenhuma revolução é boa se não for possível dançar, ou dançá-la.

Baby Sura representou a mais nova geração do panorama *queer* da música portuguesa com uma eletrónica vocalizada, algures entre o *trap* e o exploratório, que por via de um *genderbending* altamente teatralizado afrontou os padrões da masculinidade e da posse («só um beijo/não quero mais», cantou), confundindo *club music* e balada política. Depois, as Matriarca Paralítica concretizaram aquilo a que se vêm propondo, «fazer da inadequação social uma celebração elétrica», mergulhando no *punk* mais essencial e primário. A guitarrista (e cineasta) Francisca Marvão, a vocalista e «agitadora», como a si própria se designa, Sara Conchita,

a baixista Cláudia Alves, membro das consagradas (no *underground* pelo menos) Pannels Depressão e de grupos como As Valentinas e Frik.são, e a baterista June Nash (pseudónimo em homenagem à antropóloga feminista já falecida), colaboradora de figuras como Joana Guerra, Helena Espvall, Jari Marjamaki e Tiago Sousa, provocaram uma tempestade de som e energia. Em algumas canções (tendo a mais aplaudida sido «Neo-Córtex Pré-Frontal») com o acrescento de Maria do Mar, violinista com atividade nos domínios da música livremente improvisada.

Seguiu-se um de vários artistas afrodescendentes que, entre nós, vêm combatendo a «supremacia branca, o sexismo, a queerfobia e as regras de género», para citar a sua editora, a Troublemaker Records: Herlander, vindo da Margem Sul do Tejo. O misto computadorizado de *soul* e *rhythm 'n' blues* por este interpretado prendeu muito particularmente a atenção de todes. O fim do Queer Fest de 2020 veio com Tiago Lila e João Caçador, o duo de voz e guitarra que constitui Fado Bicha. Lila não se ficou pelo canto: as suas intervenções faladas foram tão importantes, porque calorosas e mobilizadoras num período tão debilitante do movimento *queer* como o da covid, quanto a música. Esta canalizou de maneira eficaz os sentires e as histórias da comunidade por meio da mais lusa das músicas urbanas, o fado. Em muitos dos casos pegando no repertório tradicional e convertendo-o para o efeito pretendido, com «O Namorico da Rita» a surgir como «O Namorico do André» e «Lisboa Não Sejas Francesa» passando a «Lisboa Não Sejas Racista». Pelo meio com um tributo à ativista Alice Azevedo, presente na sala. A diferença do duo relativamente a Paulo Bragança foi muito evidente: estava no panfletismo dos propósitos e não apenas na apresentação física, nos figurinos, na atitude.

Num contexto como este de alcance político e social, importante seria que se proporcionasse o debate, e assim aconteceu, com moderação da filósofa, arquiteta e curadora Maribel M. Sobreira. Uma das conversas que tiveram lugar, «Quando a Arte é *Queer*», versou precisamente a temática aqui em causa, tendo sido estas as perguntas (retóricas e exemplificativas) que serviram como mote para a discussão:

«O que é uma arte *queer*? O que faz dela *queer*: o autor ou o que ela mesma expressa? Uma arte, para ser *queer*, tem de ser de intenção, com intenção? Precisa de ter a *queerness* como mensagem? Precisa de ser panfletária, militante, ativista? Será necessário, mesmo, ter mensagem? Pode uma arte ser *queer* sem que seja esse o propósito de artista? O que passa do autor para a obra no que respeita à sua condição *queer*, sem o dito ter plena consciência disso? Há pinceladas *queer*, movimentos coreográficos *queer*? A música de John Cage é *queer* só porque Cage era homossexual? Tom Robinson seria hoje entendido como *queer* se não tivesse cantado ‘Glad to be Gay’? É mais *queer* a arte musical de Wendy Carlos do que era quando assinava como Walter Carlos? O *queer* na arte tanto pode ser explícito como implícito? Toda a arte *queer* é inerentemente confessional? E toda a arte *queer* é necessariamente política? Sendo as duas coisas, quer isso dizer que é simultaneamente uma arte do privado e do público?» André E. Teodósio, Telma João Santos, Tiago Lila e Joana D’Água constituíram o painel da conversa, falando sobre as suas próprias motivações e os objetivos artísticos que vêm perseguindo.

NÃO HÁ SAFE SPACES

Em pleno período pandémico os objetivos artísticos e políticos do Queer Fest ganharam especial relevância e impacto, o que era de esperar, depois de todo o calendário *queer* do ano ter sido cancelado, a começar pela Marcha do Orgulho. Lia-se no texto de apresentação do festival:

Quando o regresso do fascismo se declara por meio de uma escalada, em palavras e atos, da xenofobia, do machismo e da homofobia, não podem a música e as demais artes performativas outra coisa senão reivindicar para si a dimensão interventiva e de protesto que tiveram no passado. Nesse âmbito vimos assistindo em Portugal a uma multiplicação de propostas criativas que afirmam o direito à existência e à liberdade dos seus

autores no que respeita à orientação sexual e à identidade de género. Norteados tanto por critérios estéticos quanto de ativismo, o Queer Fest tem como propósito reunir alguns deles num mesmo evento que possa projetar essas vozes e marcar a sua diferença numa sociedade em processo de normatização / homogeneização pela negativa, cada vez mais cinzenta e opressiva. A perspetiva é interseccional, porque a luta do movimento *queer* é também a luta das mulheres, a luta contra o racismo, as lutas por melhores condições de habitação e trabalho, a luta pelo ambiente. Reunir no mesmo intervalo temporal tais práticas criativas é reconhecer não só os focos de resistência que se disseminaram pelo nosso país como também a ideia de que a arte outra coisa não é do que uma crítica e uma reinvenção da vida quotidiana.

Pouco antes de o Queer Fest se realizar, vários espaços culturais lisboetas foram atacados por neonazis e alguns casais *gay* sofreram agressões enquanto caminhavam no centro da capital, junto à Avenida Almirante Reis. Na sequência destes confrontos, o festival foi sinalizado como um alvo possível pela própria Polícia de Segurança Pública, até pelo facto de um dos assassinos do afro-português Alcindo Monteiro, presente em liberdade condicional, residir nas imediações da Parede, concelho de Cascais, onde dois dos três dias do Queer Fest tiveram lugar. Num contexto como este, quaisquer ilusões de que o mesmo fosse um «espaço seguro» desvaneceram-se. Havia dois perigos: ataques organizados a pessoas na distância entre a estação de comboio e a SMUP e/ou dentro desta, no decorrer dos espetáculos. Assim não aconteceu, mas foi necessário estar alerta em relação a qualquer eventualidade.

Na verdade, este estado de alerta não importa apenas em tais ocasiões, deve ser permanente. Se a SMUP e as instalações da Penha são espaços de *performance* da identidade de género e da identidade sexual de quantos assistiram e participaram no Queer Fest, foi porque se assumiu, ainda que subconscientemente, essa condição enquanto espaços inseguros. Logo, a *performance* das identidades alternativas ao *mainstream* só pode ser, por decisão, uma *performance* de insegurança.

Seja na sua mensagem como no seu significado, a música *queer* não tem, nem podia ter, somente como interlocutor as pessoas *queer* que a ouvem — dirige-se também aos demais, procura provocá-los, abanar-lhes as certezas e, quiçá, transformá-las. Se não bastasse existirem diferentes perspectivas e vivências da própria *queerness* (a luta de uma mulher trans não é, de todo, a mesma de um homem *gay*), o que já justificaria a insegurança de algumas pessoas, esses outros (os «*normies*», como se diz nos meios *queer*) que se pretende confrontar constituem um fator de, pelo menos, inquietude, pois é desses outros que podem vir a homofobia e a transfobia, em palavras e em atos de menor ou maior violência. Assim sendo, a música *queer* é, só pode ser, um *aware space*, não um *safe space*.

Mais: a «queerização» de um espaço não se faz por tornar este seguro, mas por reconhecer o seu grau de perigosidade e reagir a ele. Não se trata de estar à defesa, mas de ficar precavido. Um concerto de hardcore *queer* com letras combativas não se quer seguro, quer-se o que é, disruptivo e violento, na medida em que devolve a violência dos oprimidos contra a violência patriarcal e fascista. A música *queer* é, por natureza, insurrecional e a insurreição não se faz em espaços asséti-cos. Na sua larga abrangência, a cultura *queer* enquanto uma de muitas formas de (contra)cultura DIY, *do it yourself*, constrói-se em território adverso, conquista-o, torna-o seu, numa revolução que se deseja contínua, feita *pari passu*, com derrotas e vitórias num chão que ora aumenta, ora diminui e que é, não se tenha dúvidas quanto a isso, um campo de batalha. Um campo que não é dos «outros», mas «nosso», reivindicado e autogerido ainda que sempre em risco de se perder. O que, entenda-se, não diz respeito apenas a quem ocupa o palco, a quem «performa» artisticamente, pois também inclui — enquanto razão de ser de tudo isto — a performatividade do público. E, no Queer Fest 2020, esta foi particularmente emocional, porque marcada pelo reencontro de pessoas que tinham estado confinadas.

Daqui deriva a necessidade de nunca considerar a música *queer*, as artes *queer* em geral e até o movimento *queer* e as suas organiza-



2 Concerto de Vaiapraia. Nuno Martins, 2019.

ções como *safe spaces*. O entendimento que alguém possa ter da sua própria música como um «espaço seguro» é até perigoso, e não apenas por sugerir que a música, para si, é como que um segundo armário. A ideia de espaço seguro é, inclusive, um fator de insegurança. Por um lado, branqueia os conflitos internos, latentes ou declarados, ao próprio movimento *queer* — designadamente aqueles a que temos assistido em Portugal entre *queers* afrodescendentes e brancos, entre pessoas trans ou não-binárias e pessoas cisgénero, com muitos dos segundos a não compreenderem que, relativamente aos anteriores, vivem situações de privilégio.

Por outro lado, um aclamado espaço seguro torna-se vulnerável face aos mecanismos subtis que o capitalismo tem para absorver e neutralizar o que o contraria. No quadro de um ativismo *queer* coerente e consequente, como entender aquele que é financiado por empresas privadas ou é abrigado por uma estrutura estatal? Será suficiente a justificação de que, sem tais apoios, a existência de um festival não seria

possível, havendo meios que justificam os fins? Em Espanha, no México, na Venezuela ou no Brasil, já existem frentes autodesignadas como *cuir* para se distinguirem do movimento *queer* que, tal como o LGBT ortodoxo, se deixou normatizar.

Esta noção de *safe space* no domínio das artes e da cultura, pelo menos da cultura que se quer «contracultural», traz consigo uma outra contrariedade, e esta é propriamente artística, ou seja, afeta a natureza da arte em causa, e até pode ter proporções estéticas e, digamos, «epistemológicas», porque fundadoras do próprio conceito de arte. Uma música *queer* «segura» é, num quadro assim desenhado, uma música que não corre riscos, que se submete aos padrões, que não avança, que nada de novo tem para nos entregar.

NA PRÁTICA A TEORIA É OUTRA

A diferença geracional dos organizadorxs da primeira edição do Queer Fest 2020 e da moderadora dos debates contrastou com a des interveientes no festival: esta vaga musical *queer* é jovem, muito jovem, e tem essa juventude como distinção relativamente aos «líderes» do movimento. Talvez por isso, o que se ouviu e viu naqueles três dias de festa com máscaras e distanciamento físico teve mais práxis do que teoria, confirmando uma máxima que vamos encontrando, aplicada, nos meios contraculturais: «Na prática, a teoria é outra.» Ora, na prática assistimos (participámos) a uma (numa) experiência de enorme comoção em que da vulnerabilidade se fez força e grito. Interroga-se Carmo G. Pereira, ativista e educadora sexual, sobre o que fica de *queer* quando da criação artística *queer* se retira a camada exterior de lantejoulas e purpurina... A resposta poderá ter estado no complicado arranque do Queer Fest: uma renovada energia atuante.

O mesmo se passou com publicações musicais em várias línguas a verificarem que nunca, como em 2020, se editou no planeta tanta música *queer* e, no quadro desta, tanta música que «desafia os modelos

correntes tal como os conhecemos», parafraseando a *hub* musical Cool Accidents. Segundo esta, a música de hoje «está a ser empurrada para diante» precisamente por artistas *queer*, circunstância de assinalar e reconhecer. Um título que repetidamente encontramos numa navegação pela Web é bastante esclarecedor: *The future of music is queer* (O futuro da música é *queer*). Mas, lá está, já existem *t-shirts* à venda com essa frase estampada, tal *merchandising* representando a constante ameaça de recuperação do movimento *queer* pelo sistema capitalista.

Necessário será, pois, que se dance tanto a *awareness* quanto a *queerness*, que as maquilhagens sejam pinturas de guerra, que a música «estranha», «bizarra», mantenha o seu propósito original, que nos mantenhamos alerta, inseguros, e façamos a festa combativamente, sem considerar que o que já conseguimos é uma vitória definitiva ou um presente que nos foi deixado. Fazer a festa não é um ato alienatório, um escape à realidade — é, isso sim, a *performance* da mudança dessa mesma realidade, proporcionando a construção de um «conhecimento comum sobre o que está ainda para vir», como se propõe o Queer Futures Collective.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- | | |
|---|---|
| Beemyn, G., e Eliason, M. J. (1996). <i>Queer Studies: A lesbian, gay, bisexual, & transgender anthology</i> . New York University Press. | (Eds.). <i>Handbook of Qualitative Research</i> , 2. ^a ed. (pp. 347-365). Sage. |
| Bennett, A., e Peterson, R. A. (Eds.). (2004). <i>Music Scenes: Local, translocal, and virtual</i> . Vanderbilt University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv17vf74v | Hall, S. (2005). <i>A Identidade Cultural na Pós-modernidade</i> (10. ^a ed.). DP&A. |
| Gamson, J. (2000). Sexualities, Queer Theory, and Qualitative Research. In N. K. Denzin e Y. S. Lincoln | Hall, S., e Jefferson, T. (Eds.). (2006). <i>Resistance Through Rituals: Youth subcultures in post-war Britain</i> . Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203357057 |
| | Johnson, E. P., e Henderson, M. G. (Eds.). (2005). <i>Black Queer Studies: A critical</i> |

- anthology. Duke University Press.
<https://doi.org/10.1215/9780822387220>
- Louro, G. L. (2004). *Um Corpo Estranho: Ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Autêntica.
<https://doi.org/10.1590/S0104-40602007000200017>
- Paes, R. E. (2016). *Anarco-Queer? Queercore! Chili com Carne*.
- Pattaroni, L. (Ed.). (2020). *La Contre-culture Domestiquée: Art, espace et politique dans la ville gentrifiée*. MétisPresses.
- Santos, A. C. (2006). Entre a Academia e o Ativismo: Sociologia, estudos queer e movimento LGBT em Portugal. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 76, 91-108. <https://doi.org/10.4000/rccs.867>
- Straw, W. (2001). Scenes and Sensibilities. *Public*, 22-23, 245-257. <https://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30335>
- Sullivan, N. (2003). *A Critical Introduction to Queer Theory*. Circa.
- Taylor, J. (2012). Playing it Queer: Popular music, identity and queer world-making. In *Playing it Queer*. Peter Lang Verlag. <https://doi.org/10.3726/978-3-0351-0420-2>

«AQUI É SÓ PHANDAR»: REAPROPRIAÇÃO DO KWAITO E PANTSULA COMO FORMAS DE CIDADANIA ARTÍSTICA EM MAPUTO, MOÇAMBIQUE

Andrea Moreira

Após ter-se envolvido numa briga com recurso a garrafas partidas e que acabou resultando na morte do outro jovem, Chongas foi condenado a sete anos de prisão. Passado um ano, comentou comigo que já não se lembrava de como era a vida lá fora. Adormecia e acordava a pensar no que acontecia na prisão. O seu sonho era ir para a África do Sul, pelo menos por alguns anos. Não queria voltar a ser encarcerado, mas se ficasse em Moçambique isso seria difícil de evitar.

Chongas e o seu amigo Stalon eram membros de um grupo de jovens que se referia ao mercado de Xipamanine, em Maputo, capital de Moçambique, como o seu local de lazer, de subsistência e de sustento, onde «conseguimos sobreviver». Stalon era dos poucos no grupo que tinham conseguido evitar ser presos. «Pensávamos que Stalon era *matreco* (um palerma) por trabalhar e manter a calma, mas no final os matreco somos nós aqui [...]. Em Moçambique cresces assim», dizia Chongas, referindo-se às recorrentes estadias na prisão.

No decurso de quatro anos, recorrendo ao método de observação participante, acompanhei o dia a dia deste grupo de jovens¹. O capítulo que se segue tem como base um extenso trabalho de campo, ao longo

¹ Esta pesquisa foi realizada entre 2012 e 2016 no âmbito do doutoramento em Antropologia com financiamento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (Portugal), através de uma bolsa com referência SFRH/BD/79513/2011.



1 Stalton no quarto do irmão, bairro do Aeroporto. A. Moreira, 2014.

do qual analisei como desempenhavam estrategicamente as suas masculinidades na tentativa de subverter os discursos dominantes sobre o que significa «ser homem» na cidade de Maputo².

2 Percebe-se que não são só os homens os únicos agentes das masculinidades. Vários autores apontam para o facto de que explicações essencialistas, como o binário masculino/feminino, não podem dar conta da diversidade de significados atribuídos à masculinidade em diferentes contextos (Cornwall e Lindisfarne, 1994; Vale de Almeida, 1996; Miescher e Lindsay, 2003; Gutmann, 2006; Mekgwe, 2010; Piscitelli e Simoni, 2015). Mantenho a expressão «ser homem» pela sua utilização recorrente, tanto pelos meus interlocutores, como no contexto mais vasto em Maputo.

«OS JOVENS» NO CONTEXTO URBANO MOÇAMBICANO

A exclusão social da juventude exige que a situemos na paisagem social em que ocorre. Após a independência de Moçambique em 1975, a juventude passou a receber atenção especial do Governo, como principal fonte de futuros quadros partidários. A Organização da Juventude Moçambicana, criada em 1977, tinha como objetivo a educação patriótica e socialista da juventude (Biza, 2007). Contudo, pouco após a independência, o país passou por grandes mudanças que exigiram uma reorientação política e económica³. Com a introdução do modelo neoliberal em Moçambique e a consequente redução do envolvimento do Estado no campo social no final da década de 1980 e início da década de 1990, os jovens, anteriormente objeto de doutrinação ideológica, perderam enquadramento e tornaram-se responsáveis por si próprios (Biza, 2007).

A erosão da «segurança social» no seio de uma guerra civil destrutiva teve consequências devastadoras, principalmente para as crianças e os jovens. Honwana (2005) argumenta que a família e outras instituições-chave para a iniciação às responsabilidades da maioridade foram severamente perturbadas pela guerra. Foi neste contexto que as crianças e jovens de rua surgiram em números cada vez maiores nos centros urbanos de Moçambique desde o início da década de 1990 (Loforte, 1994). Os efeitos da guerra, dos programas de ajustamento estrutural e a inclinação de uma economia orientada para o mercado levaram ao surgimento de novas formas de pobreza urbana.

Durante a década de 1980, os programas de ajustamento estrutural impostos a muitos países africanos afastaram o Estado das questões de bem-estar social. À medida que a riqueza se concentrava nas urbes e a pobreza aumentava nas zonas rurais, muitos jovens migravam do

3 Após dez anos de guerra, Moçambique conquistou a independência política de Portugal em 1975. No entanto, dois anos após o fim da guerra de libertação, o país foi novamente envolvido numa guerra, civil desta vez, que durou 16 anos.

campo para as cidades em busca de novas oportunidades (Nieuwenhuys, 1999; Bayat, 2000). De facto, o contexto sociopolítico incerto e o desemprego em massa, sentido em muitos estados africanos, colocaram os jovens em situações de contínua e sistemática tensão (De Boeck e Honwana, 2005). Com limitadas oportunidades de emprego ou acesso à educação, muitos jovens surgem como inativos ou ociosos, representando uma categoria de análise social, foco de atenção moral e disciplinar (Amit e Dyck, 2012). Apesar de sua marginalidade, e sem pretender romantizar a pobreza e o desemprego, James Ferguson (1999: 251) sustenta que estes grupos frequentemente estigmatizados, podem, no entanto, parecer mais «atualizados» na sua adaptação, adotando os valores de improvisação e oportunismo exigidos nas condições urbanas contemporâneas.

Christian Groes-Green (2010) trabalhou com um grupo de jovens que viviam nos subúrbios de Maputo. Alguns cresceram nas ruas, enquanto outros vieram das províncias para a capital em busca de trabalho. Na ausência de um trabalho significativo ou de possibilidades educacionais, envolviam-se em atividades arriscadas de violência, de sexo desprotegido e de crime, pelas quais eram presos frequentemente. De acordo com Groes-Green, a transgressão surge como uma fonte de «agência». Nos seus momentos de transgressão, os jovens transcendem momentaneamente as suas experiências de exclusão. No entanto, só poderemos compreender as práticas de transgressão dos jovens se tivermos em conta a experiência quotidiana de marginalização social.

Referindo-se à necessidade de lutar contra as adversidades da vida, alguns dos meus interlocutores expressavam: «Em algum momento ouviste que íamos trabalhar? Não. Certo? Aqui é só *phandar*». *Phandar* significa «sobreviver», ganhar a vida em circunstâncias difíceis. Na África do Sul, o *kwaito*, um género musical por vezes também chamado *house* sul-africano, surgiu como uma alternativa ao trabalho duro e de baixos salários, como uma forma legal de conseguir um sustento para os jovens nos bairros. O termo *kwaito* deriva da palavra *amakwaitosi*, que significa *gangster* nos bairros da África do Sul, onde surgiu no iní-

cio dos anos 90 (Mhlambi, 2004). A dança *pantsula* emergiu décadas antes, na era do Apartheid, por volta dos anos 1950, mas encontra um novo par perfeito na música *kwaito*. É uma música que reflete as vidas de jovens negros que adquiriram a sua sabedoria nas ruas (Farber, 2015), ligada ao espírito de luta e de fazer as coisas acontecerem.

Peterson (2003) fala sobre um sentimento de aprisionamento na vida de bairro, como um tipo de encarceramento. Por exemplo, é bem visível nas táticas de sobrevivência, implicando a negociação entre diferentes formas de «se virar» para garantir o sustento. Peterson argumenta que a juventude *kwaito* ficou num limbo, entre as demandas do aprisionamento e da fuga. Fugir não significa necessariamente escapar do seu bairro, mas envolve estratégias empregues para transcender as debilidades da «vida do gueto». Peterson refere-se à noção de *uku panda*, ou «fazer vida», como uma forma de «se virar» que marca a economia do bairro (ex: comércio informal, práticas semilegais, pequenos crimes). Em Moçambique, as pessoas usam a expressão *phandar* em um sentido semelhante.

Procurando distanciar-me dos discursos *vitimizadores*, que geralmente exploram a marginalização destes jovens, observei a forma como eles reescrevem a vulnerabilidade pública das suas vidas por meio da apresentação de si mesmos nos imaginários *kwaito* e *pantsula*, ambos provenientes da África do Sul. Procuro aqui ilustrar e problematizar como um grupo de jovens moçambicanos do sexo masculino, encurralado entre as circunstâncias envolventes de suas vidas e o desejo de transcendê-las, negocia a sua posição na paisagem urbana, tentando encontrar um espaço para si mesmo. Estes jovens servem-se da música e da dança para satisfazer as suas aspirações de pertença e para desafiar posições de poder socialmente estabelecidas. Para os meus interlocutores, fazer música e dançar representa uma oportunidade de autorrealização e de participação no espaço público. Enquanto exibem os seus ritmos, exercem poder por meio de seus corpos, fazendo-se ouvir e ver. Além do palco urbano, os jovens de Xipamanine usam criativamente os novos *media* digitais para a produção e circulação de imagens, afirmando os seus direitos de expressão e de participação cidadã. Neste

sentido, observa-se o envolvimento político dos jovens além das suas fronteiras institucionais com recurso a gramáticas criativas, o que nos remete para uma leitura mais abrangente de cidadania (Campos e Sarrouy, 2020).

PONTO DE ENCONTRO: MERCADO DE XIPAMANINE

A minha primeira estadia em Maputo tinha sido entre setembro e dezembro de 2008, enquanto estava a concluir o trabalho de campo para a minha tese de mestrado sobre organizações não governamentais que trabalham com «crianças de rua». Conheci a maioria dos rapazes do grupo durante esse tempo. Quando voltei ao mercado de Xipamanine no início de fevereiro de 2012, não tinha a certeza se encontraria algum dos meninos com quem havia trabalhado em 2008. Para minha surpresa, ao chegar ao depósito de garrafas do mercado, imediatamente reconheci e fui reconhecida por alguns deles, que prontamente começaram a chamar os outros.

Entre fevereiro de 2012 e maio de 2016, passei um tempo considerável no mercado de Xipamanine com o grupo de 16 jovens, que no início da pesquisa tinham entre 17 e 26 anos. Os resultados aqui partilhados foram obtidos a partir do que geralmente se denomina método de observação participante, no qual a antropóloga é uma presença explícita e os seus informantes recebem uma identidade autoral como interlocutores (Crapanzano, 1980). Tentei manter uma certa recetividade para seguir as orientações dos jovens sobre o que seria representado acerca das suas vidas e sobre si mesmos, permitindo a construção paciente de uma reciprocidade. Todos os participantes foram informados sobre o propósito e os objetivos da pesquisa e deram o seu consentimento, incluindo a aprovação para o uso de seus nomes e divulgação das suas imagens.

Situado a noroeste, a cinco quilómetros do centro de Maputo, o bairro de Xipamanine fica no distrito de Nhlamankulo, o de maior densidade populacional. Os jovens com menos de 30 anos constituem



2 Pedrito e Betos, Mercado de Xipamanine. A. Moreira, 2013.

mais de metade da população do distrito. A maioria depara-se com um acesso limitado à educação e a oportunidades de emprego, sendo comum permanecerem ociosos ou envolverem-se em atividades comerciais de pequena escala e/ou prestação de serviços de baixo custo. No centro de Xipamanine situa-se o maior mercado municipal da cidade. Ao todo, estima-se que inclua mais de cinco mil vendedores, criando um labirinto surpreendente de corredores estreitos, com barracas e lojas lotadas de todos os tipos de produtos imagináveis.

Alguns dos jovens participantes na pesquisa dormiam em casa de suas famílias, outros em quartos alugados na proximidade do mercado. Outros, ainda, dormiam na rua, improvisando uma esquina para descansar no próprio mercado ou em algum prédio abandonado. Para a maioria dos meus interlocutores, os dias eram passados sentados numa sombra, conversando, fumando e bebendo, com ocasionais saídas à procura de dinheiro. O mercado propiciava as condições desejadas para os propósitos dos jovens. Por exemplo, um dos biscates que eles faziam

era coletar caixas de papelão usadas para revenda. A proximidade inevitável com outras pessoas, particularmente num labirinto de passagens estreitas repletas de mercadorias, provou ser útil para pequenos delitos. Dado que o trabalho, por vezes extremamente exigente fisicamente, era geralmente muito mal pago, grande parte dos jovens no grupo consideravam-no um esforço inútil e preferiam arriscar envolver-se em atividades ilícitas, nomeadamente furtos. Quase todos já tinham sido presos uma vez, pelo menos.

ÁFRICA DO SUL: «O ELDORADO»

«Não há trabalho. Passamos os dias assim, sem nada para fazer. Antes, na cidade, havia muito *job*, como lavar carros... e pagavam bem. Hoje está cheio! Muitos chegam das províncias...», comentou um dos meus interlocutores. Para os jovens em particular, uma saída deste desalento envolve sonhar com uma vida melhor na vizinha República da África do Sul. Sendo a maior economia do continente, é como um íman que atrai jovens da região e não só. No entanto, a realidade dificilmente corresponde às expectativas. Diante da tarefa quase impossível de garantir empregos com salários decentes, acabam envolvendo-se em diferentes tipos de trabalho no setor «informal», desde lavar e guardar carros, a vender nas ruas⁴. No Sul de Moçambique, é frequente os rapazes com idades entre os 14 e os 17 anos migrarem das áreas rurais para as cidades em busca de oportunidades de emprego. Além da própria capital, têm como destino uma vila fronteiriça com a vizinha África do Sul — Ressano Garcia —, ponto de passagem com maior fluxo migratório. Ao chegar, os rapazes começam a trabalhar como vendedores ambulantes em condições de exploração, até conseguirem atravessar a fronteira para o *Edorado* idealizado (Verdasco, 2013).

4 Embora o comércio ambulante fosse uma atividade tipicamente feminina em Moçambique, conforme observado por Agadjanian (2005), com a crescente falta de emprego formal a partir da década de 1990, também os homens começaram a assumir esse lugar.

A tradição de migrar para a África do Sul em busca de trabalho, especialmente entre os países da África Austral, remonta a várias gerações. Embora as oportunidades de encontrar trabalho nas minas tenham diminuído drasticamente nas últimas décadas, ir trabalhar no país vizinho permanece uma opção popular para muitos jovens no Sul de Moçambique⁵. A ida à África do Sul, mesmo por curtos períodos de tempo e em alguns casos ilegalmente, continua a ser percebida como uma espécie de «rito de passagem» por muitos jovens de Maputo (Vidal, 2010). O mito de voltar com dinheiro para construir uma casa e casar ainda persiste em alguns contextos, mas «A África do Sul não é como antes. Muitos, quando voltam, perderam muito peso. Eles não comem! Eles vão lá para tentar a sorte, mas não é fácil. Se antes saíam magros e voltavam gordos, agora é o contrário», comentou um dos meus interlocutores.

Entre o grupo de jovens de Xipamanine, observei dois tipos de situações. Uma de migração ilegal, em que acabavam por encontrar trabalho em péssimas condições na construção, nas garagens de mecânicos, entre outros serviços. Após um curto período de tempo, regressavam a Maputo e não manifestavam vontade de lá voltar. Os outros casos, menos frequentes, eram de jovens que viajavam legalmente, com documentação adequada para fazer trabalho sazonal no ramo da construção, passando uma parte do ano lá e outra em casa.

Conversas recorrentes sobre ir embora, sonhar com uma vida melhor em outro lugar, parecem particularmente presentes em contextos nos quais as pessoas vivenciam uma divisão social e desigualdade gritantes. Tais disparidades causam uma sensação de abjeção (Ferguson, 1999) e a fantasia de que a vida é melhor em um outro lugar imaginado (Weiss, 2004). Muito trabalho etnográfico tem destacado este tema. Matlon (2015), por exemplo, descreve como os jovens em Abidjan (Costa do Marfim) fantasiaram sobre um lugar de possibilidades, concebido através da

5 A descoberta do ouro, no final do século XIX, no que viria a ser a África do Sul, mudou a história social e económica da África Austral. Harries (1994) mostra como os homens Changana do Sul de Moçambique desempenharam um papel importante nessa história.

imagem da diáspora africana glorificada na América do Norte ou na Europa Ocidental. Bordonaro (2009) evidenciou como os jovens das Ilhas Bijagós (Guiné-Bissau) viam a migração para a Europa como o único meio viável de acesso à mobilidade social. As motivações destas juventudes eram mais profundas do que obter segurança económica e poder. Ir para a Europa era como um passaporte para uma nova identidade «cosmopolita».

KWAITO E PANTSULA: SOLUÇÕES DE (SOBRE)VIVÊNCIA

A minha experiência em Maputo ressoa com as observações feitas por Perman (2012) no Zimbábue, onde as pessoas afirmam novas identidades sociais ligadas à «África» ao seu redor. De acordo com Perman, sungura, um estilo de música popular no Zimbábue, expressava identidades locais inspiradas por influências regionais, o que contradiz uma tendência teórica de afirmar que as culturas globais são simplesmente domesticadas, ou reapropriadas em África (van Binsbergen, van Dijk, e Gewald 2004). Neste sentido, o *kwaito* transcendeu os bairros da África do Sul para se tornar um «som mundial», nomeadamente sendo um ponto de referência para DJ em todo o mundo. Além da receção calorosa do género em Maputo, a batida *kwaito* foi usada em sets de DJ em Londres e Berlim, entre outras metrópoles⁶.

Segundo o músico e produtor moçambicano Dj Ardiles⁷, o *kwaito* era muito forte em Moçambique na década de 1990. Os mineiros

migrantes trouxeram a música com eles da África do Sul. Dj Ardiles afirma que «*kwaito* fazia parte de nós», e lembra que nas festas de família todos dançavam os sucessos do *kwaito*. «Hoje em dia, tem muito menos aderência, embora velhos sucessos ainda se ouvem nas festas. O ‘novo’ *kwaito* é muito mais comercial; mudou-se dos bairros periféricos para os centros urbanos. Isso se torna evidente nos videoclipes que denotam um estilo de vida deslumbrante», acrescentou. Depois de ver o videoclipe dos jovens de Xipamanine, Ardiles reconheceu o estilo como sendo a versão «original». «Eles não estão a apresentar a versão comercial do *kwaito*. Este é o estilo original dos bairros», comentou o DJ.

É neste contexto que o *kwaito* se torna um espaço importante para a negociação da cidadania — ou seja, para a política de filiação social e para a negociação da vida pública. Considerando uma noção de cidadania mais expansiva, indo além da definição formal de cidadania como direitos e obrigações em relação ao Estado ou à participação política, as perspetivas antropológicas enfatizam as práticas quotidianas de pertença através das quais a filiação social é negociada (Lukose, 2012). A cidadania inclui também outros tipos de direitos na esfera pública, nomeadamente civis, socioeconómicos e culturais (Holston e Appadurai, 1996: 200).

Stalon e Machance, ambos nascidos em Maputo, o primeiro terminando e o segundo iniciando a década dos 20 anos de idade, aprenderam a dançar a música *kwaito* há alguns anos, por volta de 2010, com um amigo que tinha voltado da África do Sul e lhes ensinou os movimentos. Ambos costumavam dançar numa discoteca em Xipamanine e eram convidados para mostrar os seus talentos em festas. O apelido Machance vem dessa época em que ele era conhecido como um bom dançarino de *kwaito*. As pessoas começaram a chamá-lo Machance em homenagem a um conhecido artista de *kwaito* da África do Sul⁸. Apesar das letras no *kwaito* serem normalmente cantadas em línguas nativas

6 «Mestre do *kwaito*», Nkosinathi Innocent Maphumulo, mais conhecido pelo seu nome artístico Black Coffee, é um dos DJ e produtores musicais mais respeitados no mundo.

7 Dj Ardiles é conhecido como o criador do *pandza*. O estilo musical moçambicano *pandza* surge como um sucesso comercial entre 2006 e 2009. É uma fusão de ritmos moçambicanos, nomeadamente marrabenta, com *ragga* e *hip-hop*. *Pandza* significa «quebrar» ou «rasgar», como em «rasgar a pista de dança». Atualmente, o *kuduro* angolano e outros estilos já recebem mais atenção em Moçambique.

8 Gostaria de dedicar este capítulo ao Machance e ao Stalon, cujas vidas terminaram prematuramente.



3 Machance no estúdio, a gravar a música «Pandzula
4 life no Xipamanine». A. Moreira, 2013.

sul-africanas, podendo facilmente ser entendidas pelos meus interlocutores dada a semelhança com as línguas do Sul de Moçambique, nomeadamente o XiChangana, o *kwaito* é uma música essencialmente de dança.

Kwaito era a música de uma geração *empoderada* logo após o Apartheid, desfrutando de uma liberdade recém-adquirida. Os jovens urbanos adquiriram uma nova liberdade para passar as noites nas discotecas ou nas ruas, ao invés do recolher obrigatório (Niahh, 2008). Geralmente, no *kwaito* os instrumentais são feitos inteiramente de som sintetizado, numa fusão entre batidas de *house music* mais lentas e percussões africanas (Mhlambi, 2004). O arranjo instrumental e a «dançabilidade» da composição no *kwaito* recebem mais importância do que a qualidade das letras (Mhlambi, 2004: 121). Quanto à dança, é caracterizada por movimentos corporais repetitivos e muito rápidos, com estreita coordenação dos membros superiores e inferiores, geralmente realizada

por rapazes em grupo ou em pares vestidos com roupas simples, como camisas, calças curtas e ténis All Star (Pietila, 2012). Por vezes, parece envolver um trabalho de equipa altamente coordenado, enquanto em outros momentos se assemelha a uma exibição individual e competitiva de habilidades.

No que se refere à dança *pantsula*, nascida nos bairros de Joanesburgo nos anos 1950, em pleno Apartheid, aquela voltou a ganhar força e presença ao juntar-se à música *kwaito* dos anos 1990. *pantsula*, em isiZulu, significa «gingar como um pato» ou «andar com as nádegas salientes». As *performances* de *pantsula*, com os seus movimentos de dança e códigos de vestimenta específicos, estão enraizadas na cultura de rua dos bairros urbanos sul-africanos.

Desde meados de 1940, os gangues de jovens de Soweto afirmam uma identidade distintamente urbana que veio a ser conhecida como *tsotsi* (Glaser, 1998), marcada pela criminalidade oriunda dos bairros de lata. Os estilos *tsotsi* foram frequentemente incluídos nos vídeos e *performances* de *kwaito*. Depois de muitos anos de repressão, o uso do *tsotsitaal*, «linguagem do gueto» nas canções, representou uma ação politicamente carregada da juventude de Soweto, em Joanesburgo (Salkind, 2009). Considerado o primeiro sucesso do *kwaito*, a música de Arthur Mafokate «Don't call me *kaffir*» (1995) ilustra essa liberdade de expressão recém-adquirida. A música é um protesto contra o uso ofensivo do termo *kaffir* por sul-africanos brancos para se referir a negros (Mhlambi, 2004). A palavra advém do árabe «kafir» que significa descrente ou infel. Muito usada durante o Apartheid, a palavra é hoje tabu por ser considerada um epíteto racista.

O *kwaito* e o *pantsula* inspiram um estilo e uma atitude perante a vida, um sentimento de pertença e uma identidade distinta. Uma variedade de elementos estéticos compõe essas identidades por meio de práticas corporais, como uma forma particular de se vestir e de caminhar. Entre os meus interlocutores, Machance foi quem mais encarnou o *kwaito*, desde a forma como se movia até às suas escolhas de roupa. Caminhava com uma das mãos no bolso, como se estivesse a puxar a

perna para cima, quase como se executasse um de seus movimentos de dança. Mastigava constantemente um palito, à semelhança dos *tsotsis* sul-africanos que costumavam mascar algo, como parte de seu estilo. A linguagem corporal de Machance transpirava autoconfiança, um tipo de postura de rua. Ele exalava uma atitude de autoafirmação que exigia respeito, de «não aceitar merda de ninguém», conforme ele próprio descrevia. Sapatilhas All Star, chapéus de pano flexível e calças Dickies eram a sua escolha de roupa diária, características dos estilos *pantsula* e *kwaito*. De facto, a apropriação de um «estilo urbano» sul-africano, espelhava visualmente as aspirações dos jovens a uma mobilidade social e geográfica.

A imagem do *pantsula*, que apareceu nos anos 60, está conectada à do *tsotsi*, por vezes aparecendo até como sinónima uma da outra. Os estilos *tsotsi*, assim como *pantsula*, vão além de um modo de vestir ou dançar, constituindo-se como um modo de vida (Pietilä, 2012). Os *pantsulas* baseiam-se numa imagem particular das identidades negras na África do Sul: «o *gangster* com coração», popularizado pela revista *Drum* na década de 1950 para desconstruir representações negativas das masculinidades negras urbanas e expor as relações de poder inerentes às mesmas (Farber, 2015). A figura sul-africana do *gangster* negro desta época subverte as representações estereotipadas do migrante negro rural como pobre e *desempoderado* na cidade, sendo assim representado como um sobrevivente urbano capaz de alcançar um padrão de vida, material e social, geralmente negado aos negros sob o Apartheid (Fenwick, 1996).

Segundo Leora Farber (2015), estas identidades são construídas através da reapropriação, fusão e mistura de elementos muitas vezes díspares, colhidos de uma multiplicidade de fontes para produzir novos estilos. *pantsula* é influenciado pela música *jazz* americana e tradições de dança de Sophiatown⁹. O estilo de vestir é baseado na moda mascu-

lina retratada nos filmes de *gangsters* americanos dos anos 1950 e em capas dos discos de *jazz*. Num artigo que traça uma genealogia do ressurgimento deste estilo no contexto da metrópole africana de Joanesburgo, Farber (2015: 132) explica como ele opera para expressar novas formas de resistência subversiva. À semelhança dos *Sapeurs* congolese, o ideal de masculinidade é representado publicamente e depende da aparência, do controle sobre a imagem (Pype, 2007). A SAPE, Société des Ambianceurs et des Personnes Élégantes¹⁰, surgiu no início do século XX no Congo colonial. Os *Sapeurs* envolviam-se literalmente em roupas *de griffe* (marcas de luxo) do hemisfério norte, incorporando um modelo híbrido de masculinidades originária na cultura hedonística de *l'ambiance* (Pype, 2007: 265). Enquanto os *Sapeurs* têm como referência principal um modelo da metrópole do ex-colonizador — a elegância da alfaiataria franco-belga aristocrática —, os jovens em Xipamanine adotam um estilo enraizado na moda de Sophiatown, bairro «periférico» a norte de Joanesburgo, dos anos 1950. Para ambos, conforme afirma Farber (2015), a apresentação de si mesmo é uma forma de agência criativa através da qual se expressam formas não normativas de masculinidades.

ENQUANTO SE ESPERA:

«QUEREMOS FAZER A NOSSA PRÓPRIA MÚSICA!»

Nesta pesquisa etnográfica, a câmara de filmar foi usada como um instrumento de colaboração com os meus interlocutores, inspirando-os a mostrar diferentes aspetos de suas identidades. A introdução da componente audiovisual foi da minha iniciativa, mas a proposta de produzir vídeos de dança partiu deles. A certa altura, os jovens pediram-me para «arranjar» uma câmara de filmar profissional para melhorar a qualidade dos vídeos na perspetiva de que os mesmos pudessem «circular pelo

9 Sophiatown, um bairro de Joanesburgo destruído pelo governo apartheid nos anos 1950, era símbolo de resistência cultural, território dos *Shebeens* (locais de venda ilegal

de bebidas alcoólicas), do *jazz* e dos *ganges* (Niekerk, 2017).

10 *La Sape*, na tradução, Sociedade dos Ambientadores e das Pessoas Elegantes.

mundo». O videoclipe torna-se fundamental para a disseminação de uma identidade visual (Simões e Campos, 2016: 293), através do qual os jovens tomam o controle sobre as representações de si próprios. Entende-se assim a música, a dança, o modo de vestir, em suma, a *performance*, como prática promotora de novas formas de participação, que aliada à visibilidade proporcionada pela Internet abre espaço para a negociação de estatuto (Simões e Campos, 2016: 290). Inspirados pelo exemplo do país vizinho em que o *kwaito* se revela ao mesmo tempo uma oportunidade económica e de mobilidade social, os meus interlocutores solicitaram que produzíssemos um *single* original. «Estamos fartos de dançar ao som da música dos outros, queremos fazer a nossa. Estamos a dançar a música dos outros enquanto deveríamos estar a fazer a nossa própria música.» Um amigo dos jovens conhecia alguém que era dono de um pequeno estúdio no qual podíamos criar a música instrumental e eles adicionariam as suas vozes, sem elevados custos financeiros.

No dia 6 de novembro de 2013, acompanhei Machance, Stalon e Jekula ao estúdio para gravar a sua nova música. Juntamente com Butxa, o dono do espaço, eles experimentaram várias batidas até criarem uma que satisfizesse todos. A letra da música convida as pessoas a conhecê-los em Xipamanine, onde tentam ganhar a vida dia a dia e também se divertir:

Todas as manhãs, cada um de nós vem a Xipamanine para sobreviver,
para cuidar da nossa própria vida.
Hoje é sexta. Hoje quero ver minha turma. Eu quero dançar!
Vai-nos encontrar no Xipamanine, no Dipec. Vai-nos encontrar no
Dipec, no Xipamanine...
Dança Machance, dança Stalon, dança... Como você dança?
Este gajo sobrevive, dia após dia. Dizem que ele não trabalha em lugar
nenhum. Ele consegue, ele consegue...
Vai-nos encontrar no Xipamanine, no Dipec. Vai-nos encontrar na
Dipec, no Xipamanine...

Eu vou encontrar a minha esposa. Ela está a preparar arroz. Já é noite,
gente. Já fizemos o suficiente. Aqui nós sobrevivemos. Os meninos
de Nhlamankulo precisam de dinheiro... eles vão se divertir ...

Na letra da música, Machance queria expressar como é difícil a vida em Xipamanine, lugar onde não há trabalho e é preciso «se desenrascar». A letra da música representa uma expressão e validação de um estilo de vida. Sentiam que, dadas as circunstâncias, não tinham outra opção a não ser lutar por dinheiro. Dançar e se divertir eram componentes importantes desse estilo de vida. Na verdade, por meio da atividade recreativa da dança, transcendiam os problemas de sua existência. O refrão: «Vai-nos encontrar no Xipamanine, no Dipec», retrata o seu sentimento de pertença ao mesmo tempo que indica uma sensação de imobilidade. Em Xipamanine eles passam o dia lutando por dinheiro, e no bar Dipec dançam para se divertir¹¹.

Alcinda Honwana (2012) usou o termo «waithood» para se referir aos jovens de vários países africanos, suspensos entre a infância e a idade adulta. Afirma que, sem empregos, os jovens não podem se sustentar, se casar, constituir família ou obter reconhecimento social como adultos. No entanto, os jovens em «waithood» não estão passivamente à espera. Em vez disso, vão inventando criativamente novas formas de ser. Por trás da conceção de que os jovens em todo o mundo, especialmente os jovens homens, não estão em posição de fazer a transição para a idade adulta social, está o potencial para a falácia. Ou seja, pode-se ser levado a negligenciar as reais capacidades de reapropriar o seu destino e reinventar identidades próprias (Biaya, 2005). Vários autores afirmaram a importância de reenquadrar os jovens como agentes culturais por direito próprio e não apenas como uma futura geração de adultos (Amit e Wulff, 1995; De Boeck e Honwana, 2005; Amit e Dyck, 2012). Para os

11 A música por eles criada bem como o videoclipe realizado em colaboração com o artista moçambicano Jorge Fernandes pode ser encontrado no YouTube sob o título «Panzula 4 life no Xipamanine»: <https://www.youtube.com/watch?v=fjyFHRvF7MA>.

meus interlocutores, fazer música e dançar representava uma oportunidade de autorrealização. Conforme exibiam os seus ritmos, exerciam poder por meio de seus corpos, fazendo-se ouvir e ver. Assim, por um lado, estes corpos «se tornam tela para a inscrição do poder político» (Schildkrout, 2004: 323) e, por outro, o ponto central a partir do qual o poder pode ser exercido (Diouf, 2003). A falta de confiança nas instituições e na classe política proporciona o surgimento de novas formas de conceber o campo político (Campos e Sarrouy, 2020: 25). Mediante as condições instáveis dos seus contextos, a criatividade tem sido uma ferramenta indispensável para contornar os obstáculos. As esferas do lazer e do entretenimento, através das artes, têm oferecido oportunidades aos jovens para a participação, o reconhecimento e a mobilidade social.

Um exemplo de um artista de *kwaito* que iniciou com uma vida de crime e fez a mudança para uma vida de relativa riqueza e privilégio é o de Mandoza¹². O artista construiu a sua carreira negociando a imagem de *tsotsi* ou *gangster*, acabando por deslocar este estereótipo de masculinidade negra das margens da sociedade para o centro através de sua música (Livermon, 2014: 298). O *kwaito* está intrinsecamente ligado ao «gueto» sul-africano e gera um diálogo com outros «guetos» do continente e do mundo (Niaah, 2008). Cidadania é afinal muito mais do que um conjunto de direitos e deveres civis. Está relacionado com o sentimento de pertença a uma determinada comunidade. Para os jovens de Xipamanine, não interessava nenhuma referência musical moçambicana nem outras grandes referências continentais além do *kwaito*, como o *afrobeat* nigeriano ou o *kuduro* angolano, bastante popular entre outros grupos. Entendendo a cidadania como um processo social, de envolvimento com o mundo (Harris, 2015 *apud* Campos e Sarrouy, 2020: 31), percebemos como os jovens aqui representados reescrevem a vulnerabilidade pública das suas vidas e expandem os seus direitos por meio da apresentação de si mesmos no imaginário *kwaito* e *pantsula*.

12 Mandoza nasceu em 1978 no Soweto e foi um dos primeiros artistas negros a alcançarem sucesso na África do Sul ainda durante o Apartheid.

«Espero que a música dê a volta ao mundo. Por exemplo, na Internet, até alguém de fora pode gostar da minha maneira de cantar e um dia procurar por mim. Encontrar-me aqui mesmo no Xipamanine, como aconteceu com aqueles do Tofo Tofo. Não é que eu espere que isso aconteça, mas talvez posso ter sorte», disse Jekula referindo-se à sua motivação para participar na criação da música. Tofo Tofo, grupo de dança moçambicano, é um exemplo de sucesso pois participou no videoclipe «Run the World» de Beyoncé, em 2011, depois de a cantora ter visto um vídeo no Youtube em que eles dançavam num casamento. *Tofo* significa «corpo a tremer», uma alusão aos movimentos da dança. Apesar de os jovens serem moçambicanos, a *performance* que os levou até aos Estados Unidos da América tem as suas origens na música *kwaito* e na dança *pantsula*.

REPRODUÇÕES CULTURAIS NA REIVINDICAÇÃO DE UM ESPAÇO DE CIDADANIA

Os jovens de Xipamanine mantinham uma ligação particular com a «rua», que, paradoxalmente, os posicionava nas margens da vida urbana e, ao mesmo tempo, demasiado visíveis no espaço público, facto que, por vezes, resultava em estadias na cadeia. As difíceis circunstâncias em que se encontravam estes jovens não são excecionais e foram já observadas e descritas por outros autores em diferentes contextos do continente africano (De Boeck e Honwana, 2005).

A atenção dos meus interlocutores era, portanto, dirigida à África do Sul como a última esperança para ter acesso à mobilidade social. Conforme foi exposto, mantinham contacto constante, direto ou indireto, com a cultura popular sul-africana. Nomeadamente, eram ávidos consumidores e *performers* do *Kwaito*, género musical amplamente dominado por homens. Artistas mulheres existem, mas são muito poucas. A prevalência de um ponto de vista masculino nas letras e na *performance* implica que a questão da masculinidade seja problematizada.

Alguns autores (Blose, 2012; Stephens, 2000) têm vindo a argumentar que as letras e os videoclipes de *kwaito* geralmente retratam as mulheres como objetos sexuais e submissas aos homens. Também nesta forma de expressão artística, com um caráter socioculturalmente emancipatório, existem reproduções culturais de machismo e patriarcado. Palavras como «violento» e «misógino» frequentemente enquadram a discussão sobre género e sexualidade no *kwaito*. Outros autores (Impey, 2001; Ndabeni e Mthembu, 2018; Livermon, 2020) estão, no entanto, abertos a diferentes interpretações, considerando que essas afirmações sobre como as mulheres e a sua sexualidade são representadas nos videoclipes parecem negligenciar que elas são agentes ativos, no controle de seus próprios corpos e conscientes do seu «eu sensual». Impey (2001) argumenta que o *kwaito* também proporcionou às mulheres um meio de autorrepresentação na África do Sul pós-Apartheid. Por outro lado, Livermon (2020) sustenta que, enquanto as mulheres são apresentadas como vítimas de uma cultura popular patriarcal e misógina ou como cúmplices de sua própria sujeição, os processos de formação de género que marcam a masculinidade normativa em *kwaito* muitas vezes não são examinados.

Peterson (2003) fornece uma das poucas análises que enfatizam as formas estruturais de desigualdade produtoras de masculinidades onde se negociam constantemente o desejo de transcender determinadas condições materiais. O ideal de masculinidade é representado publicamente por meio da aparência, do controlo sobre a imagem, escolhas de roupa, atitude, linguagem corporal, entre outros. A apropriação deste estilo urbano sul-africano por parte dos jovens de Xipamanine é também uma forma de criar um espaço onde aqueles podem ser agentes da sua própria representação e de se *empoderarem* no domínio público. Muito do *kwaito* inicial era sobre uma assertiva reivindicação de espaço, um anúncio de chegada, uma exigência para ser ouvido, para não ser descartado por causa da juventude ou outra circunstância (Nkosi 2014 *apud* Livermon 2020: 10). O *kwaito* torna-se assim um espaço para a negociação da cidadania.

Neste sentido, o *kwaito*, produzido por grupos sociais em posições subalternas, tem o potencial de construir um discurso contra-hegemónico e desestabilizar dicotomias analíticas convencionais de tradicional/moderno, local/global e masculino/feminino. Há, contudo, a necessidade de melhor entender de que formas as mulheres se representam neste estilo artístico, particularmente em contextos que lhes são frequentemente hostis (Ndabeni e Mthembu, 2018).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agadjanian, V. (2005). «Men Doing 'Women's Work': Masculinity and gender relations among street vendors in Maputo, Mozambique». In L. Ouzgane e R. Morrell (Eds.). *African Masculinities: Men in Africa from the late nineteenth century to the present*. Palgrave Macmillan (pp. 257-270). https://doi.org/10.1057/9781403979605_16
- Amit, V., e Wulff, H. (Eds.). (1995). *Youth Cultures: A cross-cultural perspective*. Routledge.
- Amit, V., e Dyck, N. (2012). Introduction. Pursuing Respectable Adulthood: Social reproduction in times of uncertainty. In Vered Amit e Noel Dyck (Eds.). *Young Men in Uncertain Times*. Berghahn Books (pp. 1-31). <https://www.jstor.org/stable/j.ctt9qddtx>
- Bayat, A. (2000). From «Dangerous Classes» to «Quiet Rebels»: Politics of the urban subaltern in the global south. *International Sociology* 15(3), 533-557. <https://doi.org/10.1177/026858000015003005>
- Biaya, T. (2005). Youth and Street Culture in Urban Africa. In A. Honwana e F. de Boeck (Eds.). *Makers & Breakers: Children and youth in postcolonial Africa*. James Currey (pp. 215-228).
- Biza, A. (2007). Associações de Jovens, Estado e Política em Moçambique: Da herança a novos desafios. Conference Paper 2, IESE.
- Blose, M. (2012). Pornographic Objectivation of Women through *Kkwaito* Lyrics. *Agenda* 26(3), 50-60. <https://doi.org/10.1080/010130950.2012.729384>
- Bordonaro, L. (2009). Sai fora: Youth, disconnectedness and aspirations to mobility in the Bigajó Islands (Guinea-Bissau). *Etnografica* 13(1), 125-144. <https://doi.org/10.4000/etnografica.1253>
- Campos, R., e Sarrouy, A. (2020). Juventude, Criatividade e Agência

- Política. *TOMO*, 37, 17-46. <https://doi.org/10.21669/tomo.vi37.13371>
- Cornwall, A., e Lindisfarne, N. (1994). Introduction. In A. Cornwall e N. Lindisfarne (Eds). *Dislocating Masculinity: Comparative Ethnographies*. Routledge (pp. 1-10). <https://doi.org/10.4324/9781315408309>
- Crapanzano, V. (1980). *Tuhami, Portrait of a Moroccan*. University of Chicago Press.
- de Almeida, M. V. (1996). *The Hegemonic Male: Masculinity in a Portuguese town*. Berghahn Books.
- De Boeck, F., e Honwana, A. (2005). Introduction: Children & youth in Africa. In A. Honwana e F. de Boeck (Eds.). *Makers & Breakers: Children and youth in postcolonial Africa*. James Currey (pp. 1-18).
- Diouf, M. (2003). Engaging Postcolonial Cultures: African youth and public space. *African Studies Review*, 46(2), 1-12. <https://doi.org/10.2307/1514823>
- Farber, L. (2015). Hypersampling Black Masculinities, Jozi Style. In J. van Eeden. (Ed.) *Image and Text*, 26(1), 111-136. <https://hdl.handle.net/10520/EJC184025>
- Fenwick, M. (1996). «Tough Guy, eh?»: The gangster-figure in Drum. *Journal of Southern African Studies*, 22(4), 617-632. <https://doi.org/10.1080/03057079.608708515>
- Ferguson, J. (1999). *Expectations of Modernity: Myths and meanings of urban life on the zambian copperbelt*. University of California Press.
- Glaser, C. (1998). Swines, Hazels and the Dirty Dozen: Masculinity, territoriality and the youth gangs of Soweto, 1960-1976. *Journal of Southern African Studies* 24(4), 719-736. <https://doi.org/10.1080/03057079808708598>
- Groes-Green, C. (2010). Orgies of the Moment: Bataille's anthropology of transgression and the defiance of danger in post-socialist Mozambique. *Anthropological Theory* 10(4), 385-407. <https://doi.org/10.1177/1463499610386662>
- Gutmann, M. (2006). *The Meanings of Macho: Being a man in Mexico City*. (2.^a ed.). University of California Press.
- Harries, P. (1989). Exclusion, Classification and Internal Colonialism: The emergence of ethnicity among the Tsonga-speakers of South Africa. In L. Vail (Ed.). *The Creation of Tribalism in Southern Africa*. University of California Press.
- Honwana, A. (2005). Innocent & Guilty: Child-Soldiers as interstitial & tactical agents. In F. de Boeck, e Honwana, A. (Eds). *Makers & Breakers: Children & youth in postcolonial Africa*. James Currey.
- Honwana, A. (2012). *The Time of Youth: Work, Social Change, and Politics in Africa*. Kumarian Press.
- Holston, J., e Appadurai, A. (1996). Cities and Citizenship. *Public Culture*, 8, 187-204. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11cw70j.4>
- Impey, A. (2001). Resurrecting the Flesh? Reflections on women in Kwaito. *Agenda: Empowering women for gender equity*. 18(49), 44-50. <https://doi.org/10.2307/4066491>
- Livermon, X. (2020). *Kwaito Bodies. Remastering Space and Subjectivity in Post-Apartheid South Africa*. Duke University Press.
- Livermon, X. (2014). «Si-Ghetto Fabulous» («We Are Ghetto Fabulous»): Kwaito musical performance and consumption in post-Apartheid South Africa. *Black Music Research Journal*, 34(2), 285-303. <https://doi.org/10.5406/blacmusiresej.34.2.0285>
- Loforte, A. (1994). Street Children in Mozambique. *The International Journal of Children's Rights*, 2, 149-168.
- Lukose, R. (2012). «Shining' in Public: Masculine assertion and anxiety in globalizing Kerala». In V. Amit e N. Dyck (Eds.). *Young Men in Uncertain Times*. Berghahn Books (pp. 34-58).
- Matlon, J. (2014). «Elsewhere»: An essay on borderland ethnography in the informal African city. *Ethnography*, 16(2), 145-165. <https://doi.org/10.1177/1466138113513527>
- Mekgwe, P. (2010). Post Africa(n) Feminism? *Third Text*, 24(2), 189-194. <https://doi.org/10.1080/09528821.003722116>
- Mhlambi, T. (2004). «Kwaitofabulous»: The study of a South African urban genre. *Journal of the Musical Arts in Africa*, 1, 116-127. <https://doi.org/10.2989/18121000409486692>
- Miescher, S., e Lindsay, L. (2003). Introduction: Men and masculinities in modern African history. In L. Lindsay e S. Miescher (Eds). *Men and Masculinities in Modern Africa*. Heinemann (pp. 1-29).
- Ndabeni, E., e Mthembu, S. (2018). *Born to Kwaito: Reflections on the kwaito generation*. BlackBird Books.
- Niaah, S. (2008). Performance Geographies from Slave Ship to Ghetto. *Space and Culture*, 11(4), 342-360. <https://doi.org/10.1177/1206331207308334>
- Niekerk, H. (2017). Performing the Township: *Pantsula* for life. Thesis for Master of Arts of Rhodes University
- Nieuwenhuys, O. (1999). The Paradox of the Competent Child and the Global Childhood Agenda. In R. Fardon, W. van Binsbergen, e R. Van Dijk (Eds.). *Dimensions of Globalization, Consumption and Development in Africa and beyond*. EIDOS.
- Perman, T. (2012). Sungura in Zimbabwe and the Limits of Cosmopolitanism. *Ethnomusicology Forum*, 21(3), 374-401. <https://www.jstor.org/stable/23271889>
- Peterson, B. (2003). Kwaito, «Dawgs» and the Antimonies of Hustling. *African Identities*, 1(2), 197-213. <https://doi.org/10.1080/1472584032000175650>
- Pietilä, T. (2012). Body Politic: The emergence of a «Kwaito nation» in South Africa. *Popular Music and*

GUITARRAS E MARCAS DE BATOM: CONTRIBUTOS PARA UMA PROPEDÊUTICA ARTIVISTA NO GIRLS ROCK CAMP DE PORTO ALEGRE¹

Paula Guerra • Gabriela Gelain

MULHERES FEITAS DE ROCK 'N'ROLL

A coletividade somos nós. Mulheres quebrando padrões de competitividade impostos pelo patriarcado. A união das voluntárias para fazer acontecer e tornar o projeto bem-sucedido transforma gerações, inclusive nós mesmas. (Simone, 36 anos, empresária, voluntária)²

Através das palavras de Simone, podemos considerar que os Girls Rock Camps (GRC) se consolidaram enquanto um meio *efetivo* para promover a visibilidade das vozes femininas que, tendencialmente,

1 Este capítulo enquadra-se no âmbito do projeto «ArtCitizenship — Juventude e as artes da cidadania: práticas criativas, cultura participativa e ativismo», desenvolvido pelo CICSNOVA — Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa, em parceria com o CIES — Centro de Investigação e Estudos de Sociologia no Instituto Universitário de Lisboa, envolvendo também investigadoras(es) do ICS — Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, do Dinamia-CET e do CRIA — Centro em Rede de Investigação em Antropologia do Instituto Universitário de Lisboa, e do IS — Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Projeto financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (PTDC/SOC-SOC/28655/2017).

2 O uso de excertos de entrevistas neste capítulo parte do consentimento informado utilizado aquando da realização das entrevistas. Para efeitos de proteção e tratamento de dados, todos os nomes imputados são fictícios.

- Society*, 36(2), 143-161. <https://doi.org/10.1080/03007766.2011.634097>
- Piscitelli, A., e Simoni, V. (2015). Masculinities in Times of Uncertainty and Change: Introduction. *Etnográfica*, 19(2), 293-299. <https://doi.org/10.4000/etnografica.4010>
- Pype, K. (2007). Fighting Boys, Strong Men and Gorillas: Notes on the imagination of masculinities in Kinshasa. *Africa*, 72(2), 250-271. <https://doi.org/10.3366/afr.2007.77.2.250>
- Salkind, M. (2009). *Kwaito* Culture and the Body: Nonpolitics in a Black Atlantic Context. *Postamble: A transdisciplinary postgraduate journal of African Studies*, 5(1), 1-12. <http://postamble.org/archives/>
- Schildkrout, E. (2004). Inscribing the Body. *Annual Review of Anthropology*, 33, 319-344. <https://www.jstor.org/stable/25064856>
- Simões, J., e Campos, R. (2016). Articulações entre a Rua e o Digital nas Práticas Culturais Juvenis: Os casos do rap de protesto e graffiti ilegal em Portugal. *Sociologias*, 18(43). <https://doi.org/10.1590/15174522-018004312>
- Steingo, G. (2016). *Kwaito's Promise: Music and the aesthetics of freedom in South Africa*. University of Chicago Press.
- Stephens, S. (2000). *Kwaito*. In S. Nuttall e C. Michael (Eds.). *Senses of Culture: South African cultural studies* (pp. 256-273). Oxford UP.
- Van Binsbergen, W., van Dijk, R., e Gewald, J. (2004). Situating Globality: African agency in the appropriation of global culture: an introduction. In W. van Binsbergen e Rijk van Dijk (Eds.). *Situating Globality: African Agency in the appropriation of global culture*. Brill. <https://hdl.handle.net/1887/9620>
- Verdasco, A. 2013. Strengthening Child Protection Systems for Unaccompanied Migrant Children in Mozambique: A case study of the border town of Ressano Garcia. Innocenti Working Paper No 2103-13, UNICEF Office of Research.
- Vidal, D. (2010). Living in, out of, and between Two Cities: Migrants from Maputo in Johannesburg. *Urban Forum*, 21, 55-68. <https://doi.org/10.1007/s12132-010-9080-y>
- Weiss, B. (2004). Contentious Futures: Past and present. In B. Weiss (Ed.). *Producing African Futures: Ritual and reproduction in a neoliberal age. Studies of Religion in Africa*, 26. Brill.

são descuradas. Procurando a génese desta iniciativa, é impossível não associar o GRC aos *mediascapes* do *rock* globais e transnacionais (Bennett, 2002). Na verdade, os GRC transformaram-se em iniciativas de alcance transglobal que se difundiram rapidamente por vários países. Caracterizam-se por uma forte dinâmica juvenil, que pode ser vista como uma insurgência de processos de desigualdade de género, social e classista (Raine e Strong, 2019) que atravessam a indústria musical e o *modus operandi* inerente ao *music-making*. A essência dos GRC está em, simultaneamente, desvelar, de forma crítica, as questões de género no *rock 'n'roll* e promover o surgimento de sinergias e estratégias de empoderamento e aumento da autoestima das jovens participantes. Alguns dos principais desafios destas iniciativas (Giffort, 2011) residem na conjugação de um contexto político com a tomada de decisões estratégicas no âmbito desse mesmo contexto, mantendo o foco na dinâmica juvenil e no empoderamento feminino.

Como surgiram os GRC? A sua origem remonta à década de 1990 e funda-se nos movimentos *riot grrrl*, que tiveram como epicentro os Estados Unidos da América, tendo-se alastrado para outros contextos, como o Brasil, onde adquiriram especial ímpeto na última década (Guerra *et al.*, 2018; Gelain, 2017; Garrigos *et al.*, 2019). Os GRC atuais — incluindo o GRC Porto Alegre — são inspirados num festival internacional criado em Portland, em 2001, com a missão de promover o encontro entre jovens mulheres que quisessem aprender a tocar um instrumento e tivessem vontade de ensinar, numa lógica de voluntariado, a aprendizagem de um instrumento musical ou a realização de outras tarefas no quadro do *rock'n'roll*. Esta perspetiva de rede — alicerçada em ideais feministas e pós-feministas (McRobbie, 2009) — é, ainda hoje, a base da iniciativa não só no nosso caso de Porto Alegre, mas em todo o mundo. O olhar académico e científico sobre estas iniciativas e seus projetos, impactos, redes, potencialidades e constrangimentos, evidenciou os GRC como fenómenos juvenis plurais, na sua multiplicidade de dimensões de intervenção nos quotidianos das suas participantes: política, social, cultural e económica.

Importa notar que o caso aqui em análise incide em Porto Alegre³, que, à semelhança de Portland⁴, tem sido fértil em iniciativas de empoderamento feminino (Mazer *et al.*, 2018) e a(r)tivistas⁵, ou seja, tem-se prefigurado como *locus* ideal para a dinamização do GRC Porto Alegre (Nogueira, 2020). Verifica-se, aqui, uma participação significativa por comparação face a outros GRC brasileiros e internacionais, quer por parte das dinamizadoras/voluntárias, quer pelas jovens participantes. Este impacto territorial tem sido concomitantemente transposto para uma esfera cultural mais abrangente e que demonstra a relevância desta iniciativa em Porto Alegre, uma vez que têm sido frequentes os contatos entre as dinamizadoras/voluntárias e as participantes, além do período de realização do GRC Porto Alegre, no âmbito de concertos, de programas de rádio ou de feiras de zines (Guerra *et al.*, 2020). Em termos de enquadramento, podemos também aditar que os GRC podem ser entendidos como um seguimento do Ladyfest, um festival de seis dias, com uma programação feita por mulheres e oficinas restritas a jovens, também ancorado fortemente nos movimentos *riot grrrl*.

3 Nas palavras da organização, o GRC de Porto Alegre «é um acampamento diurno para meninas que trabalha o fortalecimento de sua autoestima, desconstruindo padrões e tendo a música como facilitador. Durante uma semana, nas férias de verão, garotas com idades entre 7 e 17 anos aprendem a tocar um instrumento e formam uma banda com composição própria. A atividade inclui ainda um *show* para os familiares e comunidade» (<https://bileto.sympla.com.br/event/64194/>). Um dado relevante é que o GRC em Porto Alegre é organizado por uma equipa de mulheres que identificam suportes e espaços físicos chave para organizar esta iniciativa. Além disso, também se encontra intrínseca a este GRC uma série de benefícios económicos e sociais para o fomento de uma comunidade de empoderamento feminino.

4 Para mais informações, consultar o Portland Mercury, mais concretamente a secção *Womxn's Issue* de 2019. Disponível em <https://www.portlandmercury.com/womxn-2019/2019/02/28/26034130/young-womxn-of-color-sound-off-on-portland-white-feminism-and-the-future>.

5 Destaquemos coletivos como o Quilombelas, formado por professoras negras, ou ainda a forte presença de intervenções urbanas a nível do *graffiti* feminino (Baldiisera, 2019).

Ainda que o percurso seja já longo no que respeita à luta pela igualdade de género, inúmeras barreiras permanecem imutáveis; e, de forma mais evidente, quando pensamos no(s) campo(s) artístico(s), em que a participação da mulher e de indivíduos de género não-binário permanece circunscrita a papéis prescritos por uma sociedade patriarcal (Butler, 1999; Monem, 2007). O GRC Porto Alegre assume-se como uma iniciativa que busca contrariar estes entraves e imposições, de forma direta e indireta, numa perspetiva de médio e longo prazos. Ocorrendo anualmente, desde 2017, as aulas de instrumentos, de defesa pessoal, as oficinas de fanzines e demais atividades testemunham uma lógica pós-feminista (McRobbie, 2009), alicerçada nas potencialidades das redes digitais enquanto meio de subversão de uma ordem instituída, de participação alargada e de resistência. Paralelamente, também reivindica o *faça-você-mesma* dos movimentos *riot*, como uma forma de contestação, mas também de afirmação de uma identidade de género, dentro de uma sociedade opressora. Estas lógicas levadas a cabo no GRC Porto Alegre são o foco deste capítulo, enquanto iniciativas que preveem e enquadram a música — nomeadamente o *rock'n'roll* — e outras atividades criativas-artísticas, como meios de reconfiguração das desigualdades de género.

DE PRINCESAS A RAINHAS: EMPODERAMENTO FEMININO ATRAVÉS DO GRC

Retomando o que dissemos anteriormente, os GRC surgem no advento dos movimentos *riot grrrl* (Monem, 2007) fundados na década de 1990 — marco histórico nas cenas *punk* norte-americanas e inglesas. Os *riot* (Piano, 2003) tinham como ímpeto a luta por uma posição igualitária do género feminino face ao masculino, no âmbito dos processos de *music-making* e da indústria musical (Strong, 2011). Não se tratava apenas de uma luta, resistência ou oposição, mas antes de um movimento caracterizado pela máxima de que «juntas seriam mais fortes». Alconada (2021) refere que estes movimentos, relativamente locais e centralizados espa-

cialmente, logo se estenderam por todo o globo. Além disso, desde a década de 1990 que os mesmos deixaram de estar ligados a uma cena artístico-musical específica. Podemos encontrar resquícios *riot* no *reggaeton* ou no *funk*, importando compreender as outras dimensões que a esse movimento se acrescentaram, tal como as tecnologias digitais enquanto «lugares de fala», o ativismo, ou a crescente importância do papel político dos jovens nas sociedades contemporâneas.

Ao afirmarmos que o GRC surge na senda dos movimentos *riot* (Gordon, 2015), estamos a considerar uma conjugação dos seguintes elementos: i) tecnologias; ii) ativismo; iii) papel político e cidadania ativa, mas também (iv) o *faça-você-mesma*. Mais, pensando nas raízes históricas dos *riot*, ressaltamos que o GRC Porto Alegre se afirma como um espaço simbólico comandado pela luta pela igualdade de género numa sociedade patriarcal (Nogueira, 2020; Ewens, 2019; Marcus, 2010). Simultaneamente, o GRC é um *mix* entre o feminismo e a música/artes como forma de expressão e estimulação, para que as jovens brasileiras possam encontrar uma voz (Albertine, 2014), principalmente no que aos indivíduos de género não-binário diz respeito. Daí, o epitome desta secção: de princesas a rainhas. Pois, no GRC as jovens apropriam-se efetivamente do *rock'n'roll*, fazendo com que o mesmo passe a ser visto como uma matriz profícua de articulação entre o feminismo, a música e o ativismo (Apolloni, 2008); as suas participantes são colocadas no epicentro da criação artística ao invés de serem consumidoras passivas. Para o contexto brasileiro, podemos identificar a presença de ideais feministas da segunda e da terceira vagas (McDonnell e Vincentelli, 2019), uma vez que quer a programação, quer a divulgação dos GRC questionam, ampliam e difundem diversas dimensões como a luta contra abusos físicos e verbais, *body image* — ou *body shaming* (Crawshaw, 2020) —, padrões de beleza, mas também as conceções acerca das identidades de género, o questionamento dos padrões heteronormativos, ou as narrativas pessoais e inclusivas.

Para a elaboração deste capítulo, interessou-nos compreender as posições das organizadoras/voluntárias envolvidas no GRC Porto Alegre e, para tal, adotamos uma sociologia sensível, que visa a captação e

a reflexão acerca das subjetividades dos quotidianos (Donaghey, 2021). Procedemos à aplicação de 32 entrevistas semiestruturadas⁶, partindo de uma base metodológica qualitativa (Schreier, 2012) e de uma análise de conteúdo temática. Para o efeito, foram entrevistadas monitoras e voluntárias de apoio⁷, com idades entre os 20 e os 50 anos, que participaram na última edição do GRC Porto Alegre, em 2019.

GIRLS TO THE FRONT: RIOT GRRLS, LEGADO E ATUALIZAÇÕES

Apesar de se ter tornado numa iniciativa transglobal, são poucos os estudos que se têm debruçado sobre os GRC, tal como aconteceu com a presença feminina nas subculturas (Weller, 2005). Na verdade, os GRC podem ser vistos como uma estratégia que permite a continuidade do envolvimento numa determinada (sub)cultura, na medida em que as participantes mais velhas desempenham um papel-chave nestes eventos, nomeadamente enquanto monitoras e no acompanhamento das participantes mais jovens. As voluntárias dos acampamentos, ou seja, as monitoras, além da sua motivação pessoal, possuem um desejo profundo de formar outras gerações de *riot grrrl*, ao mesmo tempo que estimulam o envolvimento das jovens nas cenas musicais, contrariando simultaneamente as dinâmicas patriarcais, através da implementação da lógica DIY (*faça-você-mesma*) (Shilt e Giffort, 2012). A inscrição para

6 As entrevistas foram realizadas *online* entre agosto e dezembro de 2020, através das plataformas Zoom, Skype e GoogleTeams. Posteriormente à sua transcrição e partindo de programas de codificação e análise de conteúdo como o NVivo, procedemos à criação de um conjunto de categorias analíticas que consideramos enunciativas das principais temáticas e eixos que patenteiam o GRC e que, subsequentemente, merecem a nossa reflexão, são elas: i) incentivos e desejos interpessoais; ii) masculinização da música e o *music-making*; iii) modos de cidadania, de ativismo e artivismo(s); iv) pontos fortes e fracos do GRC; v) principais impactos do GRC no Brasil; e vi) o papel do digital na mediação identitária.

7 Para efeitos de proteção e tratamento de dados, todos os nomes referidos são fictícios.



1 Cartaz do Girls Rock Camp Porto Alegre, em 2017.

Fonte: @girlsrockcamppoa. Disponível em: www.instagram.com/girlsrockcamppoa/

ser voluntária no GRC é feita através das plataformas digitais, dada a dimensão da iniciativa bem como as inúmeras formas de participação que cobrem as demais áreas artísticas, como, por exemplo, a gestão artística, que diz respeito às instrutoras dos instrumentos (vocal, guitarra, baixo, bateria ou teclas), questões da logística do GRC (registro fotográfico, técnicas de som, alimentação — vegetariana e *vegan*⁸ — e limpeza),

8 Esta dimensão do veganismo está ancorada na influência da subcultura *straight edge*, surgida nos anos 1980 no seio do movimento *punk hardcore*, cujos aderentes se abstinham de consumir álcool, tabaco e outras drogas, em reação aos excessos subcultura *punk*. Além desta abstinência, os cuidados com alimentação e o respeito pelos direitos dos animais eram uma preocupação constante do *straight edge*.

mas também áreas relacionadas com a capacitação, integrando oficinas de produção de fanzines (ver figura 2), serigrafia ou *performance*. Apesar de existirem monitoras, o princípio base é que sejam as jovens a construir, fazer, aprender e criar, numa lógica de empoderamento e de demonstração, por via da ação, de que elas, tal como os jovens rapazes, também possuem talentos e capacidades que devem ser tidos em consideração e valorizados.



2 Fanzines produzidos no Girls Rock Camp Porto Alegre, em 2017.
Fonte: @girlsrockcamppoa. Disponível em: www.instagram.com/girlsrockcamppoa/

A maioria das entrevistadas referiu que obteve conhecimento do GRC Porto Alegre através da Internet, sobretudo através das plataformas digitais (blogs, *websites*, entre outros), mas também das redes sociais (Facebook, Instagram ou Twitter). A *web*, e suas plataformas, apresenta-se como um meio informal e alternativo de comunicação e de disseminação de informação, vindo a ocupar o lugar que os fanzines possuíam na emergência dos *riot grrrls* (Piepmeier, 2009). Tal como Campos *et al.* (2016) referem, os espaços de protesto readaptaram-se às exigências sociais e individuais, afirmando-se e consolidando-se como espaços híbridos, marcados pelo mundo digital. Neste capítulo,

não visamos enfatizar a lógica das tecnologias digitais como um elemento democratizador das formas de protesto e de participação ativista, mas sim do ponto de vista em que aquelas são um elemento fundamental para o estabelecimento de redes de partilha e de conexão interpessoal que permeiam iniciativas como o GRC. A este respeito, os contributos de Latour (2005) são importantes, uma vez que as suas conceções enquadram a tecnologia num contexto social, enquanto alicerce da compreensão de todos os aspetos que compõem um fenómeno científico-tecnológico, como é o caso do GRC. Estando a tecnologia presente nos primeiros contactos (antes), no processo de criação *faça-você-mesma* (durante) e nas lógicas de relacionamento de curto, médio e longo prazos (após), caminhamos em direção a uma abordagem do social que é indissociável do tecnológico. Trata-se de uma articulação entre o *online* e o *offline*. Na senda de Ingold, é indiscutível o papel que as novas tecnologias possuem nas sociedades contemporâneas (Ingold, 2012); aliás, a própria utilização do digital, por parte das monitoras e por parte das participantes, faz com que nos deparemos com uma posição socialmente situada a dois níveis, atendendo ao facto de que o campo digital pode ser lido como um local de ação, de intervenção, permeado e trespassado, mas também influenciado(r) do quotidiano (Machado e Teixeira, 2007; Nogueira, 2020).

Sobre este ponto, podemos destacar os contributos de DeNora (2000) a respeito das relações entre os públicos, os recursos culturais e a vida quotidiana, ao asseverar que os constrangimentos que são diariamente vivenciados pelos indivíduos são também responsáveis pelos modos de vida adotados. O conceito de mediação (Hennion, 1997) remete-nos para um lugar de interrogação referente ao mundo social, sendo aqui fundamental ter em consideração a relação primordial existente entre a música e a identidade (Guerra *et al.*, 2019). A participação das jovens e monitoras através do *rock 'n' roll* – nos seus diferentes componentes da cena – acaba por lhes permitir um importante exercício de reflexividade libertadora em torno da sua identidade (condicionada pela opressão de género); ou seja, permite-lhes estabelecer um distanciamento entre a

sua identidade pessoal, enquanto indivíduos, e a sua identidade social, enquanto sujeitos sociais. Na fusão do campo social e do campo tecnológico (Nogueira, 2020), emergem, como uma terceira componente, a junção entre as vontades e as identidades individuais e coletivas. Assim, na aplicação das entrevistas às monitoras do GRC Porto Alegre, procurámos identificar as motivações que sustentaram a sua inscrição neste evento. Algumas entrevistadas referiram a atração pela própria iniciativa, no seu estado original, denotando que se trata de uma abordagem clara e concisa, que transmite uma mensagem forte e que é apelativa a várias faixas etárias. Importa relevar que, apesar de não surgir como uma motivação isolada, o *rock'n'roll* assume um papel de destaque nas respostas. E isto prende-se com o facto de este estilo de música continuar a ser, quer do ponto de vista da criação, como do da intermediação e da receção, um universo estruturalmente masculino (Reddington, 2012), mesmo na segunda década do século XXI, e cujo acesso, difícil para uma jovem/mulher, é encarado como sendo mais facilitado numa ação coletiva. E essa dominação masculina do universo do *rock'n'roll* é um traço estruturante da cena *rock* global e brasileira (Magi, 2017). Assim, a participação no GRC surge como uma oportunidade para estas jovens que almejam integrar o *art world* do *rock'n'roll*. Nos discursos das entrevistadas, não se identificam olhares individualistas face às motivações, havendo sempre uma preocupação com o coletivo, com uma prática conjunta, vejamos:

Sempre me senti muito sozinha como uma menina que gostava de *rock* e queria formar bandas, não via muitas meninas vislumbrando as mesmas coisas e só consegui realmente começar a tocar em banda e levar isso para frente com quase 30 anos, mesmo tendo interesse desde muito cedo. Acho importantíssimo dar oportunidade a meninas de começarem a se expressar musicalmente mais cedo, e fazer parte disso para mim é algo muito importante e gratificante. (Joana, 33 anos, realizadora de rádio, instrutora de baixo)

A ideia de união e engajamento entre mulheres para alimentar a cena autoral local, aprender juntas e se fortalecer; e o incentivo às meninas de diversas idades a pegar um instrumento e tocar bem alto! Como diria a Courtney Love! (Iva, 33 anos, oficineira de estamparia, apoio logístico)

Motivações como a união, o empoderamento feminino, a luta face ao patriarcado, o feminismo e as práticas de uma cidadania ativa destacam-se nas entrevistas. Quanto ao feminismo, notamos nos discursos que se associa ao GRC um conceito de feminismo liberal (Raine e Strong, 2019), no sentido em que o retrata como um caminho sustentável para a transformação da sociedade e suas determinações estruturais. Tal aspeto é tanto mais evidente quando o transpomos para práticas ou discursos de resistência, mas também de superação, que interpõem o apelo estético e artístico, e neste caso, o musical. Queremos com isto dizer que o feminismo também é um atrativo e uma forma de captar mais mulheres para o campo do *rock'n'roll*, pois confere-lhes uma identidade social representacional, permitindo uma identificação com um coletivo que partilha de determinados ideais, e ao qual subjaz, claramente, uma lógica de solidariedade feminina.

A possibilidade de plantar uma *sementinha no mundo*. De fazer com que as gurias entendam, antes do que a maioria de nós instrutoras entendemos, que o lugar delas é onde elas quiserem. E que ocupem esse lugar com conforto. Não se sintam impostoras na vida, sabe? Confiem desde cedo em si mesmas e nas suas capacidades. (Telma, 28 anos, empresária, instrutora de bateria)

Intimamente ligados a estes pontos, despontam os instrumentos musicais como pedra de toque. Os instrumentos (Guerra *et al.*, 2018) possuem uma forte presença no mundo social e no campo artístico do *rock'n'roll*, pois as suas materialidades permitem acionar a força física, a corporeidade e as *performances* corporais que, ao se assumirem como veículos de uma assinalável reprodução da dominação masculina do

rock (Reddington, 2012), acabam por constituir uma espécie de emblemas que o GRC quer afrontar e, de certa forma, inverter.

Na verdade, não é neutro o uso dos instrumentos/aparatos musicais. No caso do vocal/microfone, por exemplo, as entrevistadas mencionaram frequentemente que se tratava da posição que obtinha maior destaque no âmbito de uma banda, o que nos permite inferir que as jovens querem ter uma posição de relevo e se afirmarem. Ao mesmo tempo, uma outra leitura também pode ser feita, no que respeita às representações mediáticas que são construídas em torno da mulher e de um papel resignado ao vocal, ocultando os papéis de mulheres instrumentistas ou musicistas como muito bem nos relembram Raine e Strong (2019). Assim, se por um lado, se assinala a posição de protagonismo associada à «posse» do microfone/uso da voz, como nos diz Teresa, uma das entrevistadas, que tal acontece «pela posição de protagonismo que as vocalistas representam» (44 anos, coordenadora, empresária, registo e campista); ou como um veículo de empoderamento feminino, subversivo, uma vez que «permite que elas falem/cantem o que precisam pôr para fora», como afirma Catarina (20 anos, equipa do registo social); por outro lado, emergem discursos enraizados numa construção social da mulher artista e *rock*er, pois «na cabeça delas é o que depende de menor conhecimento técnico», como assinala Ana (38 anos, empresária e conselheira GRC). Também à bateria e sua escolha associar-se-ão os papéis que os meios de comunicação social veiculam (Berkers e Schaap, 2018). A bateria ocupa um papel central no *rock'n'roll* e foi um dos instrumentos com maior destaque nos discursos das entrevistadas, seguindo-se a guitarra/baixo e o já evocado vocal/microfone. Tanto a bateria como a guitarra apenas recentemente foram inseridas nos imaginários das possibilidades das mulheres, sendo que anteriormente eram vistas como instrumentos para homens; às mulheres conferia-se-lhes a responsabilidade pela voz e pelo canto. Apesar de serem instrumentos que ainda permanecem profundamente associados à força corporal masculina, a sua escolha pode ser vista como uma forma de resistência e de oposição face às dinâmicas social e mediaticamente impostas.

Acho incrível ver como elas têm a vontade de «se jogar» e tocar um instrumento grande e complexo. Além de que a bateria dá uma sensação de liberdade, de poder bater, brincar, experimentar. Cito a bateria pois foi o instrumento no qual vi as reações mais empolgadas e libertadoras, porém existe uma comoção com todos os instrumentos. (Júlia, 28 anos, oficina de zine, oficina de *logo*, oficina de *stencil*, conselheira, manutenção)

Como eu acompanho as inscrições, percebo que na nossa cidade há muita busca por este instrumento. O que menos tem procura é o baixo. Acho que talvez seja porque a bateria é algo muito físico, que mexe com o corpo. Já o baixo talvez as campistas ainda não entendam muito bem a sua importância. (Marília, 41 anos, coordenadora-geral de voluntárias, produtora, instrutora de voz, conselheira)

Também a bateria é entendida como uma forma de empoderamento feminino, pois tal como a nossa entrevistada Telma refere, trata-se do instrumento mais barulhento e que chama mais a atenção pela liberdade e pela facilidade de aprendizagem, assumindo-se como um *meio efetivo* de transmitir uma mensagem. No que à guitarra/baixo diz respeito, imperam as conceções relativas ao facto de ser um instrumento tipicamente masculino (Sormus, 2020), evidenciando assim a lógica anteriormente enunciada, relativa à importância da música como sendo uma via de oposição face ao patriarcado instalado mesmo no *rock'n'roll*.

Acredito que guitarra em primeiro, pois ser um instrumento muito associado ao *rock*, e bateria em segundo, por ser um instrumento que aparenta força e atitude, ao mesmo tempo em que fica «escondido» (meninas muito tímidas acabam escolhendo esse instrumento!). (Paula, 28 anos, empresária e instrutora de bateria)

As práticas didáticas assentes no princípio *faça-você-mesma* funcionam como redes afetivas e colaborativas e, inclusive, como práticas revolucionárias e reivindicativas, pois vêm reconfigurar o que implica

ser jovem e ser mulher nos processos contemporâneos. Partindo da premissa de Linda Scott (2000), que pressupõe que o batom pode ser revolucionário, questionamos até que ponto iniciativas como o GRC Porto Alegre podem ser entendidas do ponto de vista da alteração dos processos e dos modos de «girlfication» ou de «grrrlfication» ou ainda — acrescentamos nós — de «grrrlficxtionxs», abrindo os horizontes destas jovens para aqueles que são os papéis de gênero, mas também para formas de subversão e de cidadania que consubstanciam posições transitórias de deslocação, de marginalidade, mas também de um desejo de viver, mas de forma diferente daquela que lhes é imposta. O uso dos instrumentos no GRC, comparado ao uso de cosméticos nos movimentos *riot*, pode ser lido como um meio de prefiguração da resistência. É com a guitarra, com a bateria e com os vocais, que, tal como os movimentos *riot* com o batom, cria(ra)m uma escrita da história social, política, artística e cultural arrojada. Quer os objetivos do GRC, quer os movimentos *riot* estão interligados a celebrações da multiplicidade e de contradições, baseadas em processos criativos que, de acordo com Lazar (2009), podem ser entendidos como uma forma de empreendedorismo simbólico. Este empreendedorismo simbólico pressupõe uma série de concessões linguísticas, de ações e de práticas que configuram as identidades pós-feministas (McRobbie, 2009).

A participação no GRC Porto Alegre visa o envolvimento e a reflexão das jovens em torno dos papéis de gênero, ligando a cidadania ativa às artes. Por isso, voltamos, aqui, ao ativismo — objeto de muitas referências por parte das entrevistas. Assim, o GRC Porto Alegre é uma plataforma spatiotemporal ativista na perspectiva de Sarasúa e Méndez (2020). Na esteira destes autores, o ativismo é visto como um neologismo cuja definição não é clara, obedecendo assim ao interesse de cada indivíduo, mas também à materialização de cada fenómeno social. Quando se combina o ativismo e a música, como neste caso, uma definição parece-nos ainda mais densa, principalmente pelo facto de estarmos perante várias manifestações, nomeadamente texto, composição, tocar, disseminação, *performance*, entre outras. Procurando

estabelecer um paralelismo entre esta multiplicidade de esferas artísticas aqui em jogo, não podemos deixar de evidenciar os contributos de Antivilo (2015), na medida em que enuncia não existir uma separação entre aquela que é a arte das mulheres e a arte dos homens, mas sim diferenças a nível das personalidades criadoras. Esta afirmação assume-se tanto mais evidente quando equacionamos os diferentes recursos culturais e as relações de poder subjacentes.

Acredito que sim. O aprendizado que o *camp* nos transmite não é apenas em âmbito musical; como voluntárias aprendemos a trabalhar juntas e experienciamos um ambiente incrível de troca, onde a competitividade, à qual somos habitualmente submetidas pela sociedade, não existe. Valoriza-se a fraternidade, o coletivo, e as crianças aprendem com esses exemplos também de ajudar suas parceiras e empoderam-se umas às outras. (Maria, 33 anos, oficina de estamparia, apoio logístico)

Porque nossas ações são políticas em essência — falamos e agimos sobre gênero, classes sociais, raça, representatividade, etc. (Teresa, 44 anos, coordenadora, empresária, registro, campista)

Acredito que todo o projeto que estimule o empoderamento de mulheres na nossa sociedade seja um ato político e muito necessário. (Sara, 33 anos, professora de línguas, instrutora de baixo)

Arte, feminismo e política são três conceitos que têm caminhado lado a lado ao longo da história das sociedades contemporâneas. Contrariamente ao ciberativismo, em que uma ação é quase imediata, este tipo de ativismo é mediado pelo *rock'n'roll* e por uma instituição — o GRC. Apesar de se tratar de formas de intervenção que surgem das conjunturas vividas, a sua planificação é prolongada no tempo. Ora, voltando um pouco atrás, quando referimos a existência de uma rede sociotécnica (Pereira de Sá, 2013), latente no uso das plataformas digitais enquanto meio de exercer uma prática a(r)tivista, chegando a este



3 A perpetuação da dinâmica virtual do Girls Rock Camp em 2021.

Fonte: @girlsrockcamppoa. Disponível em: www.instagram.com/girlsrockcamppoa/

ponto do capítulo, percebemos que estamos perante dois mundos que confluem. Por um lado, a tal mediatização do ciberativismo de partilha e, simultaneamente, o ativismo de longa duração, que pode ser, de certo modo, palpável de ano para ano com o aumento do número de jovens participantes.

Ao possuírem uma forte ligação com as redes sociais, como o Facebook ou o Instagram (ver figura 3), as participantes e as monitoras estão a implicar-se no espaço público cibernético, ao mesmo tempo que se implicam no espaço físico de atuação social, e assumem um contacto direto com os públicos que podem partilhar dos mesmos ideais e com os públicos aos quais se pretendem opor (Gianetti, 2004). Com a escrita deste capítulo, aferimos que a década de 1990 parece assumir-se como um marco histórico-temporal-social de relevância para estes diferentes tópicos em jogo: o feminismo, os *riot grrrls*, o ativismo na Internet, e os processos de resistência (Monem, 2007; Downes, 2007). Porém, sendo elementos que obtiveram impulso na mesma época, poucos são os estudos que os interligam (Schilt e Giffort, 2012; Strong, 2011). A análise das interações neste GRC permite-nos ir mais longe, pois existe um reconhecimento por parte das entrevistadas de que a junção matricial desses elementos provoca a obtenção de um quadro de ação complexo, que lhes permite trazer para os seus quotidianos vivenciais uma série de disposições que foram adquiridas no GRC. Estamos a falar de disposições que passam pelo empoderamento feminino, pela melhoria da autoestima, e uma maior cons-

ciencialização face a outras temáticas, como o racismo, xenofobia ou homofobia. Perpassa, pelos discursos das entrevistadas, o argumento de que a música em ação nos GRC assume um papel categórico na mudança dos mundos da vida.

Minha autoestima, minha visão de mundo, minha visão da minha relação em casa num relacionamento hétero-cis, e também como mãe. Afetou totalmente a minha vida emocionalmente e no dia a dia, nas relações, na compreensão do meu papel e força na sociedade. De como eu posso ser um agente de mudança no mundo a partir de pequenas ações. (Jéssica, 41 anos, coordenadora-geral e de voluntariado)

Apesar de ser representada, pela maioria das entrevistadas, como uma iniciativa com inúmeros aspetos positivos e potencialidades, principalmente a nível do trabalho coletivo e do empoderamento feminino, o GRC também é objeto de alguma reflexividade crítica por parte das entrevistadas, fruto da sociedade e do contexto em que se realiza. As entrevistadas, desde logo, destacam e diferenciam o contexto brasileiro do norte-americano, fazendo referência ao facto de o primeiro se tratar de um contexto geográfico e social específico, principalmente do ponto de vista do *queerness*. Conforme nos desvelam De Melo Rocha *et al.* (2015), o Brasil é uma nação de paradoxos e a política sexual e das corporalidades atesta-o. Se, por um lado, estamos perante um país que consome mais imagens e pornografia com a temática transexual, é também país líder em violência e homicídios contra essa população. Na última década, vimos, sobretudo, pela emergência dos grupos extremistas e ultrarreligiosos, um aumento da conflitualidade. Tudo o que escapa ao binarismo biológico é taxado de divergente e sofre — discursiva, mediática e institucionalmente — uma série de violências, reais e simbólicas, que visam a sua mitigação (Guerra, 2021). Não obstante, se por um lado o discurso conservador ganha força e fileiras de seguidores, surgem, em alternativa, os movimentos de resistência. Juntamente, vemos também uma ampliação do debate, tanto a

nível concetual — com a importação dos debates sobre género, feminismos, e raça — quanto a nível empírico, de uma população que passa a organizar-se através de coletividades e grupos como forma de se impor (Mazer *et al.*, 2018). Num país com 211 milhões de habitantes, a população que se revê como pertencente às categorias minoritárias no que respeita à orientação sexual, pode muito facilmente ultrapassar em número populações de nações mais pequenas. A insistência, diga-se mais, recente, na terminologia *queer* atua, neste contexto, como uma solução epistemológica que une — sem desconsiderar especificidades — todos os corpos dissidentes, as formas diversificadas de amar, sob um signo comum, uma frente que, horizontalmente, pode de facto ascender como uma representação política relevante, a lutar pelo seu direito de ser o que se é.

Na verdade, em termos sociais, as entrevistadas destacam que o contexto brasileiro ainda não denota os mesmos avanços em termos de igualdades e de políticas de género face a outros contextos anglo-americanos e até mesmo europeus. Por oposição aos Estados Unidos, nos contextos da América Latina, como é o caso do Brasil, do México, da Argentina ou do Peru, vemos que a mulher se encontra mais relegada a um papel social secundário e subalterno em relação ao homem, fazendo com que estas iniciativas adquiram outra conotação, bem como se materializem de modo distinto. Aliás, o facto de o GRC ter sido uma réplica no Brasil da iniciativa dos Estados Unidos da América fez com que a maioria das jovens de contextos desfavorecidos não pudessem ter acesso à iniciativa, tornando-a elitista. Ao existirem poucas bolsas para participar no evento, este torna-se exclusivo a determinadas classes sociais, algo semelhante ao que acontecia com os *riot grrrls*. É por esta razão que os condicionalismos económicos são uma constante nos discursos.

Não conheço o impacto nos EUA. Mas considero bem revolucionário o impacto na nossa sociedade, que coloca as meninas sempre em um lugar de passividade e opressão. (Ana, 38 anos, voluntária, produtora musical)

Acredito que exista impacto em ambos os países, porém por motivos económicos e culturais os impactos são completamente diferentes. (Manuela, 25 anos, empresária, produção executiva)

Pelo que soube da impressão de duas voluntárias estrangeiras (estadunidense e outra, se não me engano, sueca), no Brasil o projeto tem também uma pauta política e social. Introduz de forma sutil e com amor a ideia do feminismo. E em países ricos ele é visto mais como um período só de diversão, acampamento de férias. (Cristina, 42 anos, assessoria/empresária, produção, coordenação de voluntariado)

NÃO SOMOS SÓ GAROTAS REBELDES: A TENACIDADE DA RESISTÊNCIA

Em 2020, o GRC Porto Alegre, devido à pandemia da covid-19, não se realizou, tendo tido a sua última edição em 2019. Contudo, as redes de contactos e o inter-relacionamento perduram, bem como as consequências nas vidas e formas de estar das mulheres que, ao longo do tempo, participaram nas consecutivas edições. De facto, as iniciativas continuam a ser visíveis na Internet. Neste fecho, não podemos deixar de relevar, a título conclusivo, o facto de a participação e as atividades levadas a cabo por parte das monitoras e das jovens poderem ser encaradas como uma forma de ativismo (Sarasúa e Méndez, 2020), na medida em que exploram simultaneamente o campo artístico e o discurso político. E tal ocorre sustentado numa interdependência entre o mundo social e o campo digital (Pereira de Sá, 2013), tendo em conta a utilização de plataformas digitais e redes sociais por parte destas jovens e das monitoras, em simultâneo com a participação física da atividade. O que implica que confirmamos a devida importância a uma epistemologia científica que conjugue estes dois mundos em paralelo, e não como formas ou práticas distintas, uma vez que existe uma relação retroativa profunda entre ambos (Guerra *et al.*, 2017). Por isso, na titulação deste capítulo

expressamos o facto de o GRC ser importante para traçar uma espécie de contributos para uma propedêutica artista. Ora tal, é reforçado pelo facto de o GRC, tendo em conta a sua dinâmica e *modus operandi*, poder ser analisado como uma forma de pedagogia crítica, dado que o seu principal objetivo assenta no empoderamento das jovens, através da emancipação das mesmas face a ideologias e práticas discriminatórias ou de submissão (Santos e Guerra, 2017). Assenta num modelo de educação que, baseado no posicionamento face a um problema, ambiciona um futuro revolucionário, de transformação.

Os (32) discursos analisados evidenciam estarmos perante mulheres que se opõem de forma ativa ao sexismo e ao machismo que impera na sociedade brasileira, assolada por múltiplas lógicas de reprodução histórica patriarcal no espaço público. Trata-se de mulheres que pretendem transformar a lógica de dominação masculina imperante no *rock'n'roll* e na indústria musical em geral, potenciando as suas carreiras futuras com competências culturais e criativas no quadro deste género musical e ativadas no GRC. Apesar de conscientes da commodificação que têm vindo a sofrer eventos como este, consideramos, nomeadamente através dos discursos analisados, que estas iniciativas poderão ser consideradas comunidades de desenvolvimento de competências artísticas, mas também de competências sociais e cívicas no quadro do empoderamento feminino. O cômputo das entrevistadas configura um conjunto de mulheres escolarizadas e com um certo poder económico, isto é, de classes sociais médias e elevadas, o que lhes permite exercer as suas atividades no GRC de forma voluntária.

Efetivamente, e no sentido do empoderamento referido, a condição socioeconómica das entrevistadas não constituirá elemento menos-prezador das suas práticas, tendo em conta que as poderá potenciar politicamente num Brasil cujo governo político segue uma tendência profundamente tradicionalista e opressiva. As práticas destas mulheres, enquadradas no binómio conservadorismo/contemporaneidade, são, a nosso ver, impactantes na afirmação de um mercado de trabalho (e estrutura social) mais inclusivo, ainda que não no imediato, sê-lo-ão a médio e a

longo prazos (Belfiore, 2021). Daí se justificar a pertinência de uma possível investigação evolutiva das várias edições do GRC Porto Alegre, equacionando o papel do ativismo, do *faça-você-mesma* e do empoderamento feminino, enquanto alicerces de uma resistência latente e persistente no quadro do ecossistema cultural e criativo de Porto Alegre.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albertine, V. (2014). *Clothes, Clothes, Clothes. Music, Music, Music. Boys, Boys, Boys: A memoir*. Thomas Dunne Books.
- Alconada, S. A. (2021). Reformulating the Riot Grrrl Movement: Space and sisterhood in Kathleen Hanna's lyrics. *Clepsydra*, 20, 99-119. <http://riull.ulles/xmlui/handle/915/22368>
- Antivilo, J. (2015). *Entre lo Sagrado y lo Profano se Tejen Rebeldías: Arte feminista nuestroamericano*. Universidad de Chile.
- Apolloni, A. (2008). *Rebel Grrls in the Classroom: Vocality, empowerment and feminist pedagogy at rock and roll schools for girls*. UCLA Centre for the Study of Women. <https://escholarship.org/uc/item/0b18q8fb>
- Baldissera, M. (2019). Barraqueiras e Heroínas: Escritos feministas nas ruas de Porto Alegre. *Horizontes Antropológicos*, 25(55), 179-208. <https://doi.org/10.1590/S0104-7182019000300007>
- Belfiore, E. (2021). Who Cares? At what Price? The hidden costs of socially engaged arts labour and the moral failure of cultural policy. *European Journal of Cultural Studies*, 25(1), 61-78. <https://doi.org/10.1177/1367549420982863>
- Bennett, A. (2002). Music, Media and Urban Mythscapes: A study of the «Canterbury Sound». *Media Culture & Society*, 24(1), 1-14. <https://doi.org/10.1177/01634437020400105>
- Berkers, P., e Schaap, J. (2018). *Gender Inequality in Metal Music Production*. Emerald Books. <https://doi.org/10.1108/978-1-78714-674-720181002>
- Crawshaw, T. (2020). Rock and Rolls: Exploring body positivity at Girls Rock Camp. *Fat Studies*, 9(1), 17-36. <https://doi.org/10.1080/21604851.2019.1603502>
- Butler, J. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
- Campos, R., Pereira, I., e Simões, J. A. (2016). Ativismo Digital em Portugal: Um estudo exploratório. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 82, 27-47. <http://journals.openedition.org/spp/2460>

- De Melo Rocha, R., Costa da Silva, J., e Luci Pereira, S. (2015). Imaginários de Uma Outra Diáspora: Consumo, urbanidade e acontecimentos pós-periféricos. *Galáxia*, 30, 99-111. <https://doi.org/10.1590/1982-25542015220453>
- DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511489433>
- Donaghey, J. (2021). Punk and feminism in Indonesia. *Cultural Studies*, 35(1), 136-161.
- Freire, P. (2005). *The Pedagogy of the Oppressed*. Continuum.
- Downes, J. (2007). Riot Grrrl: The legacy and contemporary landscape of DIY feminist cultural activism. In N. Monem (Ed.), *Riot Grrrl: Revolution girl style now!* Black Dog Publishing.
- Ewens, H. (2019). Riot Grrrl Pioneers Bikini Kill: We're back, it's intense. *The Guardian* (09/06/2019). <https://www.theguardian.com/music/2019/jun/09/bikini-kill-riot-grrrl-were-back-its-intense>
- Garrigos, C., Triana, N., e Guerra, P. (2019). *God Save the Queens: Pioneras del punk*. 66 RPM Edicions.
- Gelain, G. (2017). *Releituras, Transições e Dissidências da Subcultura Feminista Riot Grrrl no Brasil*. Dissertação de Mestrado. UNISINOS. <http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/6327>
- Gianetti, C. (2004). Agente Interno: El papel del artista en la sociedad de la información. *Inventario*, 10, 1-5.
- Giffort, D. M. (2011). Show or Tell? Feminist dilemmas and implicit feminism at Girls' Rock Camp. *Gender & Society*, 25(5), 569-588. <https://doi.org/10.1177/0891243211415978>
- Gordon, K. (2015). *Girl in a Band: A memoir*. Dey Street Books.
- Guerra, P. (2021). So Close yet so Far: DIY cultures in Portugal and Brazil. *Cultural Trends*, 30(2), 122-138. <https://doi.org/10.1080/09548963.2021.1877085>
- Guerra, P., Sarrouy, A. D., e Brandão, M. D. (2019). Antoine Hennion: Música, mediação e amadores. *Estudos de Sociologia*, 2(25), 29-49. <https://hdl.handle.net/10216/124999>
- Guerra, P., Gelain, G., Lage, R., e Bittencourt, L. (2017). Tecnologias Musicais, Materialidades Artísticas e Ativismo Feminino: O caso do Girls Rock Camp Porto Alegre. *XXVI Encontro Anual da COMPÓS*, 26. Anais. Faculdade Cásper Líbero. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/105198>
- Guerra, P., Hoefel, M. G., Severo D. O., e Sousa, S. (2020). Women on the Move. Contributions to the aesthetic-political activism approach of Brazilian migrant women. *Cahiers du MIMMOC*, 21. <http://journals.openedition.org/mimmoc/5403>
- Guerra, P., Bittencourt, L. e Gelain, G. (2018). «Punk Fairytale»: Popular music, media, and the (re)Production of gender. In M. Texler Segal, e V. Demos (Eds). *Gender and the Media: Women's places*. Emerald Publishing Limited. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/116364>
- Hennion, A. (1997). Baroque and Rock: Music, mediators and musical taste. *Poetics*, 24, 415-435. [https://doi.org/10.1016/S0304-422X\(97\)00005-3](https://doi.org/10.1016/S0304-422X(97)00005-3)
- Ingold, T. (2012). Trazendo as Coisas de Volta à Vida: Emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, 37, 25-44. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>
- Latour, B. (2005). *Reassembling the Social*. Oxford University Press.
- Lazar, M. (2009). Entitled to Consume: Postfeminist femininity and a culture of post-critique. *Discourse and Communication*, 3(4), 371-400. <https://doi.org/10.1177/1750481309343872>
- Machado, C. J. S., e Teixeira, M. O. (2007). Descoberta, Invenção e Inovação segundo os Estudos Sociais Anglo-saxões e Europeus das Ciências. *Datagramazero – Revista de Ciência da informação*, 8, 1-37.
- Magi, E. (2017). *Metrópoles em Cenas: O rock em São Paulo e no Rio de Janeiro nos anos 1980*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. <https://doi.org/10.11606/T.8.2017.tde-06062017-161311>
- McRobbie, A. (2009). *The Aftermath of Feminism: Gender, culture and social change*. Sage.
- Marcus, S. (2010). *Girls to the Front: The true story of the riot grrrl revolution*. Harper Perennial.
- Mazer, D., Gelain, G., e Guerra, P. (2018). Eu Sou MC: Participação coletiva e plural de mulheres em cenas musicais rap. *Anais de Resumos Expandidos. Seminário Internacional de Pesquisas em Mídia e Processos Sociais*. <https://midiaticom.org/anaeis/index.php/seminario-midiatizacao-resumos/article/view/793>
- McDonnell, E., e Vincentelli, E. (2019). *Riot grrrl united feminism and punk*. Here's an essential listening guide. *New York Times* (03/05/2019). <https://www.nytimes.com/interactive/2019/05/03/arts/music/riot-grrrl-playlist.html?mtrref=www.google.pt&gwh=3C9DE04076E34140EA280508742DED9B&gwt=pay&assetType=PAYWALL>
- Monem, N. (2007). *Riot Grrrl: Revolution girl style now!* Black Dog Publishing.
- Nogueira, I. (2020). Women's Webs, Music, and Artivisms: Empowerment processes at Girls Rock Camp Porto Alegre 2019. *Forum | Meaningful Design Processes*. https://dl.acm.org/doi/pdf/10.1145/3441567?casa_token=qgRtZbcR8lcaAAAAA:QzE_nHmP4X-KiiltJF-f6jrzcKgIkjpYAdozD1oPCfr7oukwo09233kakB8CoYDq4A3z-J31l_Fy
- Raine, S., e Strong, C. (2019). *Towards Gender Equality in the Music Industry: Education, practice and strategies for change*. Bloomsbury Academic.

- Reddington, H. (2012). *The Lost Women of Rock Music: Female musicians of the punk era (studies in popular music)*. Equinox Publishing Ltd.
- Pereira de Sá, S. (2013). As Cenas, as Redes e o Ciberespaço: Sobre a (in)validade da utilização de cena musical virtual. In J. Janotti Jr. e S. Pereira de Sá (Eds.). *Cenas Musicais*. Anadarco.
- Piano, D. (2003). Resisting Subjects: DIY feminism and the politics of style in subcultural production. In D. Muggleton e R. Weinzierl (Eds.). *The Post-subcultures Reader*. Berg.
- Piepmeyer, A. (2009). *Girl Zines: Making media. Doing feminism*. New York University Press.
- Santos, T. T., e Guerra, P. (2017). From Punk Ethics to the Pedagogy of the Bad Kids: Core values and social liberation. In G. D. Smith, M. Dines e T. Parkinson. (Eds.). *Punk Pedagogies: Music, culture and learning*. Routledge.
- Sarasúa, G., e Méndez, M. C. (2020). Artivismo Feminista en la Región Cuyo, República Argentina. *Revista Académica sobre Documentación Digital y Comunicación Interactiva*, 20, 69-85. <https://doi.org/10.31009/hipertext.net.2020.i20.06>
- Schilt, K., e Giffort, D. (2012). Strong Riot Women and the Continuity of Feminist Subcultural Participation. In A. Bennett e P. Hodkinson (Eds.). *Ageing and Youth Culture: Music, style and identity*. Berg. <https://doi.org/10.5040/9781474214223.ch-011>
- Schreier, M. (2012). *Qualitative Content Analysis in Practice*. Sage Publications
- Scott, L. (2000). Fresh Lipstick: Rethinking images of women in advertising. In M. Adams, W. Blumenfeld, R. Castañeda, H. Hackman, M. Peters e X. Zuniga. (Eds.). *Reading for Diversity and Social Justice*. Routledge.
- Sormus, M. (2020). Grrrl Revlonution: Cosmetics, ugly beauty, and grrrling women. In Emma Forrest's *Cherries in the Snow and Thin Skin. Contemporary Women's Writing*, 14(1), 125-143. <https://doi.org/10.1093/cww/vpz019>
- Strong, C. (2011). Grunge, Riot grrrl and the Forgetting of Women in Popular Culture. *The Journal of Popular Culture*, 44(2), 398-416. <https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2011.00839.x>
- Weller, W. (2005). A Presença Feminina nas (Sub)culturas Juvenis: A arte de se tornar visível. *Revista Estudos Feministas*, 13(1), 107-126. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2005000100008>

COLETÂNEA ARTES DA CIDADANIA

Dezassete artistas a viver em Portugal aceitaram o desafio de criar uma música para este livro. A ideia é saltar da folha de papel e do esforço de concentração visual, para convocar os ouvidos numa descoberta de sons do artivismo, disponibilizando-se um código QR e um *link* que dão acesso a uma página SoundCloud, e que permitem escutar a coletânea recolhida. Este primeiro leque de pessoas convidadas tinha previamente participado no projeto «ArtCiti-zenhip», do qual este livro também é fruto, dando do seu tempo para entrevistas, no período de recolha de informação etnográfica sobre ativismo e juventude em Portugal. Escutando o resultado desta primeira coletânea

das artes da cidadania, é evidente a diversidade de estilos musicais, de estéticas sonoras e de mensagens reivindicativas. Mesmo assim, nunca será uma coletânea exaustiva, faltarão sempre artistas do *underground* ao *mainstream* e das mais variadas latitudes, mas é um ponto de partida. Boa escuta!



<https://soundcloud.com/artes-da-cidadania/tracks>

Nota: as músicas da coletânea Artes da Cidadania foram masterizadas por Mestre André.

LISTA DE PARTICIPAÇÕES MUSICAIS NA COLETÂNEA

1. JUBILANTE

Vaiapraia, Rui Antunes, Violeta Azevedo

Músicxs envolvidxs: Rui Antunes e Violeta Azevedo
Local: Sapadores, Lisboa
Data: 2019

Gravação: Rui Antunes
Produção: Rui Antunes, Vaiapraia e Violeta Azevedo

Esta peça foi criada para o espetáculo «Could Be Worse: The Musical» de Cão Solteiro & André Godinho.

2. MASCRA

Maria do Mar

Músicxs envolvidxs: Maria do Mar
Local: Casa, Lisboa
Gravação e produção: Maria do Mar
Data: 2020

«Mascra» é uma peça musical entre o tipo radiofónico (no formato e caracterização como comentário temporal) e um «piscar de olho» à canção de intervenção de uma maneira contemporânea, sobre a pandemia, e criada em pleno confinamento. Com violino solo, gravações de campo e sínteses digitais, integra de uma maneira irónica (até pelo seu título) citações de dirigentes políticos nacionais e internacionais que se revelaram desastrosas, umas pelo negacionismo tornado forma de (des)governo — Bolsonaro no Brasil e Trump nos Estados Unidos da América (EUA) — e outras devido ao desconhecimento, na altura em que tais declarações foram proferidas, sobre como se desenvolveria tão inesperada crise mundial. Pelo meio surgem dúvidas e confusões quanto a prioridades («O que é bom para a saúde é mau para a economia, o que é bom para a economia é mau para a saúde» — Rui Rio), outros acontecimentos como as manifestações do «black lives

matter», ou preocupações quanto às consequências imediatas da reclusão, como o aumento da violência doméstica. Tentei, consciente do meu papel social, fazer um retrato de um difícil período das nossas vidas coletivas.

3. LIBERATION

Maria Kopke

Músicxs envolvidxs: Maria Kopke, Treego (Rodrigo Valentim)
Local: Lisboa
Data: 2021
Gravação e produção: Treego

«Liberation» é uma canção que explora a tensão entre a decisão de abraçar uma identidade até então reprimida e a punição que surge como resultado dessa decisão. Se, por um lado, a escolha de nos expressarmos da forma que para nós é mais autêntica traz algumas liberdades, o consequente julgamento que vem de fora pode suprimir outras, e «Liberation» vive no meio dessa dualidade.

4. CANÇÃO PARA AS ARTES DA CIDADANIA

Boris Martins Nunes

Músicxs envolvidxs: Boris Martins Nunes
Local: SalaLareira
Data: 2021
Gravação e produção: Boris Martins Nunes

Usando vários instrumentos (teclados, caixa de ritmo, baixo elétrico, efeitos e *samples* de voz de Alix Sarrouy em conferências), «O ativismo é o amor!», «É uma forma de pensar o mundo».

5. BLÖÖMER

A lake by the mōñ

Músicxs envolvidxs: Local: Caldas da Rainha
A lake by the mōñ Data: 2021
Gravação e produção: A lake by the mōñ

Esta é a última faixa do álbum «Life in Warp» que foi produzido na íntegra a partir de sons de animais em vias de extinção. A «Blöömer» serve como um antónimo à primeira música do disco «Döömer», terminando num tom encorajador, mas sem nos deixar esquecer que já muito do dano não tem volta a dar.

6. MEMÓRIA

Passarumacaco

Músicxs envolvidxs: Kali, Beatriz Local: Ourondo, Covilhã
Mota e Coro do Lar do Ourondo Data: 2021
Gravação e produção: Kali

Esta peça contém gravações do Lar do Ourondo, onde trabalhei como animador durante quase três anos. Quando estive neste sítio, apercebi-me de como a memória é frágil e é trampolim para lugares, momentos e pessoas que nos marcaram. A música foi a chave principal, houve até a construção de um coral. Após a música ser rotina no dia a dia destas pessoas, elas próprias começaram a reproduzir temas, sons, músicas de quando eram pequenas de ou quando os filhos voltavam à aldeia depois de regressarem de França, Suíça, Canadá e Venezuela. A música continua a ser um transporte para o que nos marca. Neste sentido, montei gravações, cortei e criei *loops* onde passei com o trompete. Como fiz todos os dias com estas pessoas, passear e viver as suas memórias.

7. CANDEREL, UM AI-CÚ

Crude

Músicos envolvidos: Ana Clément Gravação e produção: Crude
(música), Dulce Moreira (música), Local: Porto
Mariana Santos (*performer*) Data: 2021

«Canderel», este ai-cú que adoça sem moer, é ato único, inédito e irrepetível.

8. NASCI NUM SÉCULO MUITO CHATO

Luca Argel

Músico envolvido: Luca Argel Local: Porto
Gravação e produção: Luca Argel Data: 2021

«Nasci num século muito chato» é a revisitação de um texto homónimo, escrito em 2014, ainda sob o efeito do *backlash* conservador que aconteceu no Brasil, após as grandes manifestações de rua de 2013, cujas consequências reverberam ainda hoje. É um poema em que assumo um olhar muito pessimista, e até cínico, a respeito do nosso futuro, e da nossa sensação de impotência para alterá-lo em grande escala apenas através da arte.

9. CONSEQUÊNCIA

O Gringo Sou EU

Músico envolvido: O Gringo Sou EU Local: Porto
Gravação e produção: O Gringo Data: 2021
Sou EU

«Consequência» fala da minha busca pela mudança e ao mesmo tempo da luta da civilização em permanecer rija perante as mudanças. A vida está em constante mutação, e nós sofremos porque não as aceitamos.

10. PASSAGEM 48

Desmarques / Leiner

Músicos envolvidos: Desmarques Local: Lisboa
e Laura Leiner Data: 2021

Gravação e produção: Laura Leiner

«passagem 48» é um dos resultados da sessão de improvisação que o terapeuta do ruído Desmarques e a música e artista brasileira Laura Leiner (*aka* LauraL) fizeram na casa de Desmarques numa tarde de janeiro de 2021.

11. WALKING STRANGELY AROUND SHOSHON

Surma

Músicxs envolvidxs: Débora Local: Lisboa
Umbelino *aka* Surma Data: 2019

Gravação e produção:
Débora Umbelino

É uma música que me diz muito. Iniciei-a numa viagem aos EUA e assim que recebi o convite para este livro, foi a catapulta para a finalizar no tempo certo. Fala sobre uma pequena terra que foi totalmente projetada para a escuridão, depois de um eclipse solar. Tentei criar uma banda sonora na minha cabeça que me levasse para esse espaço temporal. Queria passar pela solidão, escuridão, esperança, mas também pela importância e a magia que a Natureza nos traz.

12. LILA FADISTA

Fado Bicha

Músicxs envolvidxs: Fado Bicha Produção: Moullinex
Gravação: Luís Clara Local: Lisboa
Gomes (Moullinex) Data: 2019

«Lila Fadista» é uma adaptação que fizemos, logo no início do nosso projeto, do clássico «Júlia Florista», de Joaquim Pimentel e Leonel Vilar. Há muitos fados que referenciam pessoas comuns do passado lisboeta: uma florista, uma vendedora de limões, um marujo. De certa forma, fixam uma vivência (geralmente, positiva, em tom laudatório) num poema, que eterniza não só aquela pessoa, mas toda uma experiência social e laboral relativa a um tempo e espaço. As pessoas LGBTI não puderam aceder a isso, ao longo do tempo, e as sucessivas gerações de bichas, fufas e pessoas trans em Portugal foram sendo privadas de uma ancestralidade coletiva, além das notas de escândalo e de suicídio. Esta adaptação é uma espécie de arqueologia recreativa e recreativa simbólica, porque oferece uma celebração de alguém que pode ter existido na história do fado em Lisboa (podia ter-se chamado Lila, ou Rosa, ou Violeta, ou...) mas que nunca viremos a saber. É uma espécie de hino à bicha desconhecida.

13. THAT COP THAT COP

Pás de Problème

Letra: Gil Dionísio & Johnny Gravação: Pás de Problème,
aka João Marques Reiul Roxo, Sebas Castro
Músicxs envolvidxs: Abuka, Duarte Produção: Pás de Problème
Loureiro, Diogo Esparteiro, Local: Multisituado
Gil Dionísio, Johnny *aka* João Data: 2021
Marques, Sebas Castro, Reiul Roxo

Ao contrário de todas as restantes gravações dos PÁS, esta música foi toda gravada em casa e à distância, com o material técnico que estava ao nosso alcance, por estarmos em plena pandemia.

14. LOW FREQUENCY

nëss

Músicxs envolvidxs: nëss
Gravação e produção: nëss

Local: Lisboa
Data: 2020

Após a primeira quarentena, nëss desligou-se das redes sociais e começou uma viagem de introspeção onde se enfrenta de frente. Navegando profundo e por *karmas*, «Low Frequency» foi composta após uma temporada em que nëss não se sentia bem consigo própria, envolto em solidão e ansiedade social. Com uma *track* nascida numa *aesthetic* de *bedroom lo-fi pop*, nëss chega à conclusão de que precisa de olhar mais para dentro de si para poder ficar bem e encontrar a pessoa que em criança desejava ser.

15. MAIO C/DOMINIQUE

Sã Bernardo & Aires

Músicxs envolvidxs: Bernardo
Álvares, Bruno Pereira,
Dominique Matelson
Gravação: Bernardo Álvares, Bruno
Pereira, Dominique Matelson

Produção: Bernardo Álvares,
Bruno Pereira, Luís Severo
Local: Lisboa / Los Angeles
Data: 2021

Este tema surge através de um corta-e-cola de versos das letras de hinos de partidos políticos portugueses e conta com a participação especial da cantora sediada em Los Angeles — Dominique Matelson. Estão registrados como coautores: Pierre De Geyter, Rosalía, Eugène Pottier, Rosa Lobato Faria, Dominique Matelson, Luís Cília, Carla Cristina, Bruno Pereira, Sheikh Ahmad Al-Tûni, Tradicional, Dina, Caetano Veloso, Rodrigo Cuevas, Raed Yassin, Nel Monteiro, Hannah Diamond, Le Roi Alekpehanhou, Paulo de Carvalho, Bernardo Álvares.

16. ÁFRICA

Kedy

Músicxs envolvidxs: Kedy
& Ninho Anguené
Gravação: Erickson Mata
aka Niga Son

Produção: Big Cash
Local: Quinta do Mocho
Data: 2021

Esta peça musical vai ao encontro da minha visão sobre a África em geral, e tendo também em conta a realidade de São Tomé e Príncipe, país de onde sou oriundo. Por outro lado, procuro com esta música reforçar o papel histórico de alguns líderes africanos face à escassez de liderança que vivemos hoje em dia. Por último, reforço aspetos positivos e negativos onde sobressai a visão de que fazer a solidariedade em África é algo *cool* e divertido e a ideia de que por vezes o processo de ir a África é também transformador, no sentido em que a relação criada com o berço da humanidade pode ser algo mais profundo e contínuo.

17. 11.000 VERSTAS

dUASsEMiOLCHEIAS iNVERTIDAS

Músicxs envolvidxs: Boris
Nunes, Desmarques, Diogo
Vouga, Matthieu Ehrlicher
e Pedro Ferreira

Gravação e produção: Pedro Ferreira
Local: HAUS, Lisboa
Data: 2021

Na última *tour* pela Rússia, em 2019, os dUASsEMiOLCHEIAS iNVERTIDAS percorreram cerca de 11 mil quilómetros com a mítica carrinha «Gazelle of Death» e o seu não menos mítico condutor/promotor Denis Siggí Alekseev. Encontram-se de momento a preparar o seu próximo disco, que sairá em vinil numa parceria entre a Associação Terapêutica do Ruído (ATR) e outras editoras portuguesas e internacionais, e que incluirá o tema «Gazelle of Death», e do qual foi extraído este «11.000 *verstas*», sendo que *versta* é uma medida itinerária russa que equivale a 1067 metros.

SECÇÃO III

IMAGEM

JUVENTUDE E PERSPETIVAS ESTÉTICAS DE RESISTÊNCIA: PERFORMATIVIDADES QUILOMBISTAS DO COLETIVO AFROTOMETRIA

Daniel Meirinho

INTRODUÇÃO

Em 2018, em meio dos diversos debates ocorridos no Fórum Social Mundial, na Bahia, realizou-se uma mesa em torno das estratégias de corporeidade afrodiaspórica, organizada por jovens artistas negros periféricos LGBTQIA+ em atuação no Brasil. Estes falaram sobre as estratégias de organização e performatividade coletiva que utilizam para reagir e lutar contra a invisibilidade. Suas presenças e performatividades têm refutado imaginários impostos pelas imagens de controle de pessoas marginalizadas racialmente a partir dos tradicionais estereótipos de objetificação dos corpos (Collins, 2002; Conduru, 2007; Almeida, 2019; Silva, 2019).

A convocação de suas representatividades autorizadas a partir de um posicionamento do lugar de fala, que articula narrativas que estão em disputas e encruzilhadas, atestam a potência dos seus corpos em suas ações, nas mais variadas dimensões políticas da arte. Um movimento, muitas vezes autobiográfico, de descontinuidade de olhares normativos, como contraplano a um exercício de cura ao clássico trauma colonial (Ribeiro, 2020; Mbembe, 2014).

Contranarrativas coletivas que nos confrontam com questões da racialização de corpos e de governança de suas *pretitudes* tensionadas a partir de diversas articulações artísticas contemporâneas que empregam

a fotografia, o vídeo, a *performance*, a música, as artes visuais, em seus múltiplos desdobramentos e reverberações imagéticas. No racismo estrutural (Almeida, 2019) do contexto brasileiro, as teorizações em torno das estratégias necropolíticas da morte de Achille Mbembe (2014) estavam naquela mesa enunciadas não a partir das múltiplas armadilhas institucionais do poder soberano, tão assertivas do «fazer morrer». Os agenciamentos e arranjos de visibilidade social destes grupos subalternizados desencadeavam ações de confronto da possibilidade de sobrevivência do que o filósofo camaronês entende como um «fazer viver» através de uma tática de «reserva de vida» (Mbembe, 2014: 300) que não se deixa consumir pelas lógicas internas organizadoras do poder que perdura, que se estende para além do período colonial, com o racismo enquanto mecanismo de distinção e opressão.

A «bicha preta periférica afeminada», como se autoafirmam os integrantes do coletivo «AfroBapho», é uma estratégia de subversão e enfrentamento ao racismo e à homofobia, que busca inverter a oposição binária do estereótipo do «homem negro macho», cisheteronormativo, inserido no contexto patriarcal brasileiro. A construção de uma «política de inimizade» (Mbembe, 2014) justificada pela raça seria o elemento fomentador destas e outras ações coletivistas de continuidade a um modelo simbólico de organização autêntica e de profusão de saberes do povo negro em terras brasileiras, que assemelhamos ao aquilombamento enquanto tecnologia ancestral de resistência e existência (Nascimento, 2006), que será articulado de forma mais detalhada ao longo do texto.

O debate que o coletivo AfroBapho proporcionou em 2018 no Fórum Social Mundial espelha uma movimentação que, há cerca de cinco anos, tem buscado, de forma mais rizomática, redefinir os territórios de segregação a partir de uma valorização de artistas negros periféricos. As suas produções estéticas são entendidas como um ato político. Imeros neste cenário, diversos artistas negros/as criaram coletivos como forma de organização estratégica de ocupação de lugares físicos e simbólicos no circuito da arte brasileira.

A presença de pessoas negras nestes espaços simbólicos amplia no país «a percepção da importância de inserir narrativas e experiências comuns à população negra» (Braz e Ribeiro, 2020: 14). Este agrupamento vem fortalecer a abordagem deste texto, fundamentada de forma teórico-conceitual na ideia de «aquilombar-se», proposto pela historiadora Beatriz Nascimento (2006) a partir do acolhimento das diferenças, singularidades e pensamentos.

Este capítulo coloca uma lente de análise sobre o coletivo de jovens fotógrafos negros contemporâneos «Afrotometria» como exemplo de aquilombamento artístico afro-diaspórico brasileiro. As análises propostas neste trabalho não se limitam ou se aprofundam nas imagens em si, em sua construção, suporte, materialidade, trânsito, com outras linguagens, bem como seus aspectos técnicos, formais e discursivos. Buscamos compreender como elas são inseridas no campo de arranjos sociais como parte das estratégias de produção de sentido onde a representação articula questões estéticas, culturais e sociais da imagem, bem como as subjetividades e individualidades afrodiaspóricas contemporâneas utilizam estratégias autênticas de organização e sobrevivência identitária. Analisamos como práticas insurgentes coletivas de experiência com a visualidade buscam modelar o que seria uma fotografia negra contemporânea brasileira.

Este trabalho é resultante da investigação de pós-doutorado, realizada por mim desde 2019, intitulada *Alteridade e Identidade racial: Representação e resistência na produção fotográfica contemporânea de artistas negros* e desenvolvida na Universidade Estadual do Rio de Janeiro. A pesquisa investiga como artistas visuais contemporâneos negros utilizam a fotografia como forma de linguagem em torno das estratégias de representação, visibilidade e discursividade para o agenciamento de alteridades em torno da negritude no Brasil.

UMA SACUDIDA ESTÉTICA REPRESENTACIONAL

Quando os fotógrafos negros contemporâneos questionam a lógica convencional da representação, a partir das suas imagens e lugares de enunciação, passam a ampliar a compreensão em torno das complexidades da cultura afro-brasileira, reiterando suas ancestralidades, memórias e lutas na redefinição dos imaginários e narrativas imagéticas (hooks, 2019). Mas então, como coletivos de jovens artistas contemporâneos negros podem modificar esse regime de significação quando inscritos em seus *loci* de enunciação e epistêmicos de subalternidade (Bernardino-Costa e Grosfoguel, 2016)? É possível questionar e subverter os paradigmas hegemônicos de representação iconográfica colonialista a partir de narrativas opositoras e estéticas decoloniais (Mignolo, 2015)? Todavia, Hall (1997) já nos alertava que «desmontar ou subverter um regime racializado de representação é um exercício extremamente difícil, para o qual não existem garantias absolutas» (1997: 276).

O artista visual ou fotógrafo que se identifica como negro indica nas suas imagens o seu lugar de fala, e traduz politicamente a urgência de um debate racial no seu tempo e na sua história. É uma tentativa de inscrever o seu corpo em um novo ordenamento e reestruturação de narrativas invisibilizadas e silenciadas. A fotografia, em sua crise identitária de reconhecimento entre arte e documento, deixa de lado o debate acerca da ausência de fotógrafos negros reconhecidos no contexto brasileiro. Os fotógrafos, a academia e os festivais de fotografia atrasaram muito a discussão sobre autorrepresentação. As estratégias de resistência que reiteram e transformam os imaginários sobre a representação do corpo negro sempre existiram mas nunca tiveram visibilidade. A vivência negra brasileira sempre foi apresentada, em sua maioria das vezes, pelo olhar branco (Meirinho, 2021). Ainda estranhemos, e não temos como corriqueiro, uma produção fotográfica e artística a partir desta pluralidade, em que corpos negros e indígenas coloquem suas problemáticas e especificidades em primeira pessoa.

Esse é um momento de revisão e ajuste e não temos mais desculpas para dizer que outros olhares não existem.

Os jovens fotógrafos do Afrotometria, como muitos outros organizados coletivamente, são parte integrante de um movimento histórico de relações estratégicas de resistência cultural e identitária da cultura negra brasileira, que vai ao encontro da ação de «aquilombar-se» proposto por Beatriz Nascimento. O conceito atualizado na perspectiva de Nascimento (2006) e Santos (2015) segue alguns propósitos e princípios do quilombismo (Nascimento, 1980). Ao garantir ao povo trabalhador negro o seu lugar na hierarquia de decisão frente às lutas igualitárias, com base na transformação das estruturas socioeconômicas, o movimento possibilita um processo radical de desgaste do sistema racializado (Moura, 2001) visual e dos estereótipos negativos associados ao corpo negro. Assim, desestabilizando e invertendo, de forma crítica, a imagem cristalizada por narrativas visuais coloniais.

Quando contestamos ou questionamos os imaginários produzidos pelo regime de representação racializado (Hall, 1997) por séculos em novas formas de representatividade e discursividade contemporâneas, temos de considerar que o preconceito e os estereótipos atrelados ao corpo negro possuem um pedágio a pagar por esse pertencimento (Silva, 2019). Está na base das artes visuais brasileiras e da fotografia a construção do ideário de um indivíduo universal, dado como natural, e segue uma normatividade discursiva e representativa que guarda uma lógica intencional. As imagens e representações pictóricas de uma identidade nacional brasileira sempre foram elementos simbólicos que materializam uma construção e ideia de branquitude que obedece a um ideário político (Sovik, 2009). Elas têm um elo histórico, muitas vezes fundado nas artes visuais e que serviu para ilustrar um imaginário que, em certa medida, normaliza a presença de corpos brancos, heteronormativos e cisgêneros, como universais, criando a sensação de não-lugar ou de não-pertencimento aos demais (Ribeiro, 2020).

É no aquilombamento que o Afrotometria acolhe e compartilha conhecimentos, se tornando uma ferramenta estratégica para furar

bolhas e romper normatividades estéticas representacionais no país. Coletivos artísticos juvenis periféricos, decorrentes dos ambientes de militância do movimento negro, dão vida a ações coletivistas como a do Afrotometria, que expandem para a visualidade, a dança, a fotografia, a música, entre outras manifestações artísticas e culturais, contribuindo para fortalecer a autoestima de jovens negros urbanos no Brasil.

A demanda destes corpos de jovens negros, cansados da invisibilidade e falta de representatividade, busca recriar a própria experiência estética a partir de cabelos crespos imponentes, tranças coloridas, estampas étnicas, maquiagens de cores vibrantes, em uma desconstrução dos padrões de beleza eurocêntricos. Mais se assemelha a uma lição de autoaceitação, inseparável da conscientização política da juventude negra, que articula uma poética artística vista desde as ocupações nas festas «Batekoo», no Passinho no Rio de Janeiro, do «Bregafunk» no Recife, das festas de «Aparelhagem» no Pará, realizadas nas periferias brasileiras. Bem como nas exposições «Os da Minha Rua: Poéticas de R/existência de Artistas afro-brasileiros» (2018); «Agora Somos Todxs Negrxs?» (2017); «Negros Índícios» (2017); «PretaAtitude. Emergências, insurgências, afirmações: arte afro-brasileira contemporânea» (2018); «Abre-Caminhos» (2020), entre muitas outras.

Esse movimento estético tem muito a dizer acerca do modo como o domínio da visualidade pode ser pensado através de uma diversidade que dialogue com outras éticas (Silva, 2019), outros sistemas de valores morais e ideais formais, no que Tlostanova (2011) vem a chamar de «anti-sublime decolonial». As práticas estéticas propostas pelo Afrotometria podem ser lidas a partir de lentes anticoloniais que reconfiguram e reorientam a estrutura dialógica e de representação, reconhecendo corpos heterogêneos e pluriversais. Uma espécie de sacudida estética visual contemporânea provocada pela atitude contínua de subversão e insurgência (Walsh, 2010) contra a normatividade e a violência da colonialidade interna. As transformações neste território simbólico são rasuras provocadas por modos distintos de viver o lugar que se habita,

e no centro disso tudo opera uma hermenêutica do corpo aglutinado e acolhido no quilombo.

O AQUILOMBAMENTO ARTÍSTICO VISUAL DO AFROTOMETRIA: INSURGÊNCIAS COLETIVAS

O termo «aquilombar-se» vem a cada dia tornando-se mais popular entre a juventude negra artística e os movimentos de resistência ativista da cultura negra brasileira. Para esses grupos, o quilombo parte de uma importante prática ancestral coletiva de tecnologia social que possibilitou a sobrevivência da identidade das culturas negras. Beatriz Nascimento (2006) expande a tática de «estar junto» para ampliar saberes, identidades e narrativas não apenas em uma concepção localizada no passado, mas sim nos territórios contemporâneos de resistências. São continuidades culturais de aglutinação, no sentido de reconhecimento de uma luta coletiva e da preservação dos símbolos culturais da população negra brasileira.

O debate teórico conceitual segue pelo entendimento do *quilombismo* de Abdias de Nascimento (1980) e a constituição do Estado Nacional Quilombola antirracista, livre, justo e soberano; passando pelo entendimento de *quilombagem* a partir da rebeldia, formas de organização que se contrapõem aos modelos normativos de poder colonialista apresentado por Clóvis Moura (1992; 2001), que sub-representa o sujeito negro; seguindo a noção de continuidade do movimento de *aquilombar-se* como um jeito de ser no mundo, proposto por Beatriz Nascimento (2006). Enquanto Clóvis Moura (1992; 2001) e Abdias Nascimento (1980) deram o devido valor e visibilidade à importância histórica do movimento, Beatriz Nascimento mostra como precisamos de compreender o quilombo no presente, e como esse «fenômeno se perpetua até hoje em todos os sistemas sociais alternativos fundados por negros e negras e seus legados, como as escolas de samba, os terreiros de candomblé e as favelas» (Souto,

2020: 141). Tanto as comunidades periféricas e a ocupação dos morros nos espaços urbanos como as comunidades rurais contemporâneas remanescentes dos quilombos (Santos, 2015) são os maiores símbolos de aquilombamento do povo negro, desde o fim da escravidão.

A única forma possível de trabalho é a coletiva, ainda mais quando se fala de fotografia. Esse movimento chega com força, respaldo e responsabilidade, pois ali estão os valores de cada pessoa envolvida no processo de produção visual (informação verbal, Afrotometria, 2021).

Afrotometria surgiu em meados de 2018 na busca por ocupar um espaço de representatividade no campo da fotografia contemporânea e das artes visuais no Brasil. O grupo faz uma justaposição do termo «afro» com a «fotometria» — medição da intensidade da luz — através do resgate de memórias, resistências e confrontamentos na fotografia contemporânea negra brasileira. A confluência de pensamentos e corpos surgiu na saída do bloco de maracatu «Ilu Inã», no carnaval da capital paulista, em que havia cerca de 20 fotógrafos registrando o evento, e todos eram negros. Como os próprios integrantes do coletivo afirmam, houve uma troca sincera que culminou na criação de um grupo de fotógrafos negros na rede social Facebook.

A afirmação de que não existem fotógrafos negros no Brasil, que circula nas lideranças dos espaços institucionais e simbólicos da arte e da comunicação, poderia agora ser severamente criticada pelas diversas ações de presença realizadas pelo coletivo. Como refere Dias:

O coletivo vem, nesse sentido, mostrando que nós, negros, temos o direito de estar em galerias, museus e institutos culturais como protagonistas e gerindo outros artistas negros (Dias, 2020: 33).

Sua atuação passa pela participação em eventos culturais e artísticos com exposições e falas, ou pelo mapeamento e catalogação de fotógrafos negros contemporâneos que atuam em âmbito nacional. Atualmente

em sua plataforma virtual, o coletivo conta com uma rede de 49 fotógrafos. Sem mecanismos rígidos de entrada ou saída, algumas pessoas ao longo dos anos ingressaram e deixaram o grupo, enquanto outras contribuem esporadicamente. Neste momento o coletivo é liderado pelos artistas Tiago Santana, Sérgio Fernandes e Isabela Alves.

O coletivo percebe que este é um importante momento de afirmação estética, com implicações complexas a respeito das identidades em vias de valorização e ocupação dos espaços públicos, a partir de ações que conjugam arte e ativismo. Sempre atuam em parceria com outros grupos e ativistas que possuem atividades e projetos na mesma direção de suas propostas. Esses encontros ajudam no compartilhamento de saberes e desenvolvimento de afetos que vão além de uma posição geográfica ou dimensão cartográfica.

Quando começamos a expandir nossos horizontes, através de contato com outras visões e vivências, fortalecemos o que já sabemos e aprendemos um pouco mais, pois sempre há uma troca, um ciclo que nunca se perde (informação verbal, Afrotometria, 2021).

Como Braz e Ribeiro (2020) declaram, o recorte racial não é o único interesse desses grupos, muito menos o que os limita ou essencializa, mas sim o que os congrega e problematiza em torno dos arranjos e permissões de acesso ao mundo das artes. A transposição do conceito de aquilombamento para a prática do coletivo Afrotometria estabelece uma continuidade de luta e agitação emancipatória contra a opressão racial, não no intuito de isolar-se, mas na busca de espaços de segurança *fugitiva* (Moten e Harney, 2016) como forma de manter uma *reserva de vida* (Mbembe, 2014) e de escape de um mundo que os persegue pelos seus modos específicos de ser e estar. A desterritorialização e a rutura são compreendidas na experiência afrodiaspórica como os lugares de criação de estéticas decoloniais e de resistência coletiva de grupos subalternizados (Nascimento, 1980).

Aquilombamento sempre foi uma realidade para pessoas pretas em qualquer espaço/tempo. Pode não ter esse nome em alguns momentos, mas a prática de se construir juntos é o que garante a nossa memória, nosso futuro e garante nosso presente. Pois através da prática de aquilombamento, que não se resume apenas a pessoas pretas juntas, mas sim ações pretas coletivas, é que damos continuidade ao que foi plantado pelos nossos ancestrais (informação verbal, Afrotometria, 2021).

É compreensível que a dinâmica de aquilombar-se se configure em reterritorializações simbólicas, caracterizadas pelos fotógrafos negros, e de forma genuína e contemporânea de acolhimento e reconhecimento de corpos negros (Batista, 2019). Estes corpos racializados plurais esperam destes espaços um lugar de agregação, nos quais seus integrantes se sentem seguros e se reconhecem enquanto assentamentos contemporâneos negros e de outros sujeitos étnicos e subalternos. Ao olharem para o passado de forma a terem orgulho do que representa a luta quilombola, interconectam a África e o quilombo como «terras-mãe imaginadas» (Ratts, 2006: 59).

Se «em cada coração de negro há um quilombo pulsando; em cada barraco, outro Palmares crepita», como anuncia Nascimento em seu poema «Padê de Exu libertador» (1981), aquilombar-se pode ser entendido como um movimento de tornar-se quilombo. O contato com a exterioridade é um traço cultural e político de sobrevivência, em que todos os dias pessoas negras saem das favelas e vão ocupar o centro (bairros ricos), e voltam para as margens (periferias) do sistema, espaços de abrigo e proteção, mesmo com todas as problemáticas sociais lá associadas.

Coletivos afrodiaspóricos como o Afrotometria atuam de forma ativa no país a partir da noção de restauração das lutas anticoloniais. A sua estrutura de organização guarda características que combinam as noções de fuga e governança que Fred Moten e Stefano Harney (2016) apresentam como *performance* da *pretitude*. Essa fuga, para os autores, não se trata necessariamente de uma condição territorial física, sendo

ela subjetiva. O conhecimento fugidio informa que a fuga se faz a todo o momento como estratégia de vida e de existência dos sujeitos fugitivos, na tentativa de escapar dos comandos do mundo branco. Neste sentido, a *performance* fugitiva ativista do coletivo Afrotometria pode ser compreendida como uma ação insurgente de aquilombamento artístico onde a espacialidade se amplia «para a criação de espaços nostálgicos» (Sodré, 2017: 91-92) de acolhimento.

AÇÕES E OLHARES BÉLICOS LANÇADOS AO CORPO NEGRO

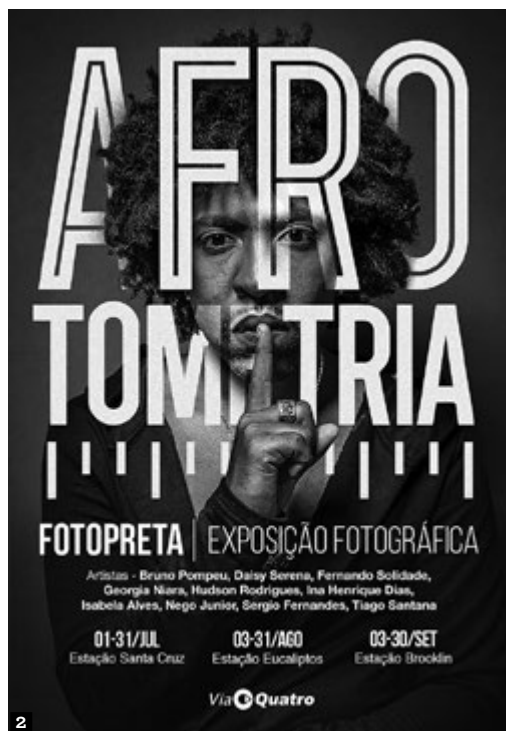
O Afrotometria organizou em 2018 a exposição fotográfica coletiva «FotoPreta», que aconteceu no mês de outubro na Casa Elefante, em São Paulo. Segundo o coletivo, esta foi a primeira mostra formada integralmente por fotógrafos negros no país, contando desde a curadoria à participação de 29 fotógrafos de diferentes gerações. A partir de horizontes de sentido que redefinem esteticamente imaginários sociais, violências e territórios de segregação (Sodré, 2018), o coletivo proporcionou outras experiências simbólicas reconfigurando assim alguns eixos normativos em torno da beleza e da memória.

Desde a fundação desse projeto de país, as fotografias [imagens] de pessoas pretas são sempre expostas em situações de violência, deboche, subalternidade; então várias décadas dessas imagens fazem parte do imaginário do brasileiro. Acreditamos que estamos apenas no começo do começo (informação verbal, Afrotometria, 2021).

As imagens dos artistas independentes que expuseram os seus trabalhos buscavam questionar discursos, formas ideais, modos de vida e visões de mundo a partir de novas formas de representatividade, demarcando vivências existentes nas fronteiras (Mignolo, 2015). Em 2019, o coletivo deu continuidade ao projeto de difusão, realizando a



1 Cartaz da primeira edição da exposição «Fotopreta» (2018).
Foto: Felipe C. Souza



2 Cartaz da segunda edição da exposição «Fotopreta» (2020). *Silêncio*.
Foto: Sergio Fernandes (@sergiofe.z)



3 Intervenção visual do projeto «Fotopreta» pelas ruas de São Paulo.

exposição «Afrotometria – Una mirada fotográfica afrobrasileña», no Centro de Estudos Brasileños (CEB) da Universidade de Salamanca, na Espanha.

Em sua segunda edição, o projeto «Fotopreta» foi realizado em 2020 nos espaços de circulação das estações do metrô de São Paulo, se expandindo também para os espaços públicos da capital paulistana em uma proposta de ocupação urbana. Nos últimos anos, diversos coletivos têm buscado «ocupar» o espaço público das ruas, estabelecendo uma conexão direta com as pessoas que ali habitam e lhe dão vida, como moradores de rua, ambulantes e transeuntes. Assim, são criados espelhos coletivos com os quais a população, que transita pelos centros urbanos de maioria negra, se pode identificar.

Para nós todo o espaço é um espaço político e, sendo assim, o nosso intuito é ocupar todos os espaços com uma fotografia vista a partir de um prisma da negritude (Dias, 2020: 31).

A busca pelo espaço de visibilidade para fotógrafos e pessoas negras, proposta pelo coletivo Afrotometria, é a prova de que o ativismo artístico que expõe a representação do corpo racializado pode ser realizado em meio da participação popular. Ao transformar as ruas em espaços expositivos, o coletivo amplia a contemplação do sujeito negro, racializado, mas ao mesmo tempo o aproxima de um ser aceito e passível de amor (Sodré, 2018). Em um movimento narcisístico inverso, tão abordado na história da fotografia por Rosalind Krauss, Susan



Existências Pretas - Hudson Rodrigues



Espelho Preto - Tiago Santana



Carnaval 2020 - Bruno Pompeu

4 *Existências Pretas.*

Foto: Hudson Rodrigues (@hudrodrigues)

5 *Espelho Preto.*

Foto: Tiago Santana (@_tiggaz_)

6 *Carnaval 2020.*

Foto: Bruno Pompeu (@pompeu94)

Sontag, Roland Barthes, Margarida Medeiros, Boris Kossoy, Luana Navarro, entre outros (Ribeiro, 2020), as imagens propõem simbolicamente uma liberação do encantamento que condenou Narciso e que impede a branquitude de amar além do seu próprio reflexo. O projeto de ocupação expositiva de imagens nos espaços urbanos reconfigura a ilusão de uma sociedade que reflete imagens de controle (Collins, 2002) e possibilita um alargamento das relações raciais e de distinção social. As fotografias das figuras 3, 4 e 5 são algumas das usadas pelos membros do coletivo Afrotometria para intervenções visuais nas ruas de São Paulo.

Em novembro do mesmo ano, em celebração do mês da Consciência Negra, nacionalmente representativo na luta da população negra contra o racismo, o Afrotometria inaugurava mais uma edição do projeto «Fotopreta», com a exposição «FotoPreta Norte/Nordeste». A mostra contou com o recorte de 12 fotógrafos e três curadores negros das regiões Norte e Nordeste do país, com equidade de gênero. Trata-se de

uma dimensão afetiva-diaspórica e de uma perspectiva ética que incorporaram uma diversidade de vivências existentes nas fronteiras interseccionais (Crenshaw, 1989) de raça, gênero, classe, orientação sexual, posição geográfica, permitindo ao projeto um encontro em rede transnacional. «Falar da margem ao centro» possibilitou um espaço de ocupação e local de resistência profundamente produtivo e desafiador para o coletivo, pois grande parte da produção artística e cultural no país está centrada na região Sudeste. Deslocar e aproximar esta «margem» (hooks, 2019) para o centro proporcionou aos integrantes do Afrotometria uma reflexão interseccional, especialmente geográfica por se tratar de um coletivo com base em São Paulo. Alguns exotismos relacionados com os símbolos religiosos e culturais, latentes nas diferentes formas de exercer e experimentar a negritude nas diversas partes do país, enriqueceram o debate em torno da pluralidade das pautas raciais, de gênero e geolocalizadas num país em que não existe uma experiência única de ser e se sentir negro.



7 e 8 Cartaz (esq.) e texto curatorial (dir.) da exposição «Fotopreta Norte/Nordeste».

De mencionar, ainda, que o coletivo esteve presente de forma ativa nas edições de 2018, 2019 e 2020 do Festival de Fotografia de Paranaipacaba, na Semana Consciência Afro (2019) do Centro Cultural Matadero, em Madrid, na programação do projeto «Experiências Negras» (2019), no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, e em muitos outros eventos. Tem desenvolvido ao longo do tempo oficinas e ações educativas promovendo debates sobre fotografia negra a partir de referências teóricas e artísticas afrocentradas. O contato com outros artistas, pesquisadores, produtores culturais e pessoas negras tem permitido estabelecer uma rede de colaboração em que suas ações, cursos, eventos e exposições ecoam ainda mais na potência de circulação das redes sociais virtuais, fortalecendo a multiteritorialidade e a interconectividade entre os seus colaboradores.

A consolidação, mesmo que ainda muito restrita, da arte afro-brasileira repercute-se hoje na afirmação de artistas visuais que trabalham a fotografia como uma de suas linguagens. Por exemplo, Walter Firmo (1937), Januário Garcia (1943), Eustáquio Neves (1955), Lita Cer-

queira (1952), Lázaro Roberto (1958), Rosana Paulino (1967), Aline Motta (1974), Ana Lira (1977), Marcela Bomfim (1983), Gê Viana (1986), Silvana Mendes (1991), entre muitos outros e outras. A participação destes artistas no cenário nacional e internacional tem aberto a possibilidade de acesso a jovens negros nos espaços de legitimação e validação artística, influenciando diretamente na articulação que o coletivo Afrotometria pretende com o adensamento da complexidade visual em torno do racismo contemporâneo. A riqueza de abordagens estéticas propostas tanto pelas exposições como pelas ações educativas realizadas pelos membros do coletivo buscam abordar a negritude não apenas como experiência temática, mas, sobretudo, como proposta que expande a pluralidade das formas de representação.

Tem sido um processo de reconhecimento interno e de compreensão do coletivo a amplitude do pertencimento racial, além das características fenotípicas ou de cor de pele que marcam historicamente experiências distintas de não-lugar de mestiçagem afro-indígena ou parda. A tentativa de uma identidade nacional afro-brasileira modernista é questionada pelos integrantes do Afrotometria a partir da chave da branquitude e suas políticas de apagamento do sujeito negro. Em um país como o Brasil, todas as pessoas racialmente marcadas sofrem situações de violência e discriminação racial.

NOTAS CONCLUSIVAS

Luciara Ribeiro (2020) nos questiona sobre a dificuldade de viver em um mundo rodeado de imagens e não se sentir parte delas, recordando que o desejo pela própria imagem faz parte da construção da nossa individualidade e alteridade. Muniz Sodré (2018) acrescenta ao pensamento da pesquisadora e curadora negra a lógica perversa de lugar, quando diz que o racismo brasileiro é configurado a partir do que o autor chama de «saudade» que olha para o outro como «um objeto em falta utilitária na trama das relações sociais» (2018: 15). Algo que se inscreve em um



9 *Corpo Memória.*

Foto: Bruna Dias (@olhosnegros)

10 *Banzo.*

Foto: Foto: Roger Silva (@rogersilvafotos).

A máscara utilizada na fotografia foi uma encomenda feita ao artista alagoano Gilbef.

11 *Poéticas do Jarro.*

Foto: Shai Andrade (@sunshaii)

subconsciente padrão, sem justificativas racionais ou doutrinárias, mas com o sentimento de que os lugares sociais já seriam socialmente e culturalmente distribuídos. Se não me vejo, não me reconheço, portanto não pertenço, também nos lembra Ribeiro (2020). Esse desequilíbrio de presenças, nas artes, na mídia, no cinema e na fotografia, dá continuidade a estratégias de representação atreladas à construção e difusão de uma estrutura binária de estereotipagem racial que atravessa o cotidiano do corpo negro em um longo período de tempo, se cristalizando nos imaginários contemporâneos de significações.

Em consequência à imediata discussão em torno do racismo contemporâneo, o coletivo Afrotometria tem vindo a protagonizar tensionamentos em torno de narrativas insurgentes capazes de ressignificar e reverberar as críticas acerca das representações reducionistas que sempre reproduziram suas imagens caricatas — estereótipos associados a mero lugar da pobreza, subalternidade, ludicidade, violência e ignorância à população negra (Rodrigues, 2020). As estratégias de aquilombamento

empreendidas pelos coletivos de jovens artistas negros brasileiros têm vindo a questionar até a necessidade de ocupação dos espaços de legitimação impostos pelo circuito da arte contemporânea, como também uma certa «obrigação» das tensões raciais serem ecoadas a partir da representação direta e positiva (hooks, 2019). Rodrigues (2020) nos convida a pensar que as ações de organização coletiva podem ir além do debate entre representação e discursividade, não apenas como a continuidade de um compromisso político inadiável, mas talvez nas inquietações provenientes do jogo estabelecido entre a *transparência* e a *opacidade*, propostas por Glissant (2008). Trata-se de uma percepção estético-política mais ampla, entre «realismo» e possibilidades de «fabulação». A escritora e artista visual Jota Mombaça (2020) vai além, quando esclarece que «em opacidade, a diferença não pode ser consumida ou extraída, talvez possamos criar uma ficção poética e conceitual em que ‘opaco’ é uma das formas de dizer ‘quilombo’» (Mombaça, 2020). Assim, podemos entender diversos labirintos e encruzilhadas transgressoras enquanto regime de

expropriação artística laboral e de *comodificação* (hooks, 2019) da produção artística negra contemporânea.

Essas insurgências coletivas artísticas negras tratam de um processo que, nos últimos anos, tem adensado de modo notável o debate sobre representatividade negra nas artes visuais. Com o modelo de organização coletivista, a questão da negritude e da decolonialidade deixaram de ser uma proposta temática ou localizada nos espaços urbanos e periféricos, e passaram cada vez mais a ganhar o cubo branco. Jovens fotógrafos negros têm escolhido ocupar (ou não) espaços expositivos em museus e galerias, refutando o plano sistêmico do capitalismo neoliberal sobre a arte, e reconfigurando novas discussões e perspectivas sobre o racismo institucional. Podemos chamar de um movimento estético-político contemporâneo reagente às relações binárias de dissemelhança, poder e de representatividade nas artes visuais brasileiras (Conduru, 2007). Podem ser ainda compreendidos como agentes de uma renovação estética e discursiva de narrativas negras no campo artístico. As ações do Afroto-metria são apenas alguns dos exemplos de coletivos de artistas contemporâneos que viabilizam presenças e uma nova iconografia que pode ocupar, de forma legítima e justa, o imaginário social brasileiro.

As suas contranarrativas visuais podem possivelmente apresentar soluções referenciais de deslocamentos sensoriais que possibilitem ecoar as tensões raciais presentes no país em uma reivindicação política de representatividade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, S. (2019). *Racismo Estrutural*. Pólen Produção Editorial.
- Batista, P. C. (2019). O Quilombismo em Espaços Urbanos: 130 após a abolição. *Revista Extraprensa*, 12, 377-396.
- Bernardino-Costa, J; Grosfoguel, R. (2016) Decolonialidade e perspectiva negra. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 31, n. 1, p. 15-24.
- Braz, J., e Ribeiro, L. (2020). Como e por que a Experiência de Coletivos de Artistas Negros e Negras Projeta Novas Possibilidades para as Artes Contemporâneas? In Instituto Tomie Ohtake, Núcleo de Cultura e Participação (Org.). *Experiências Negras: Coletivo de artistas negrxs – projeções para as artes contemporâneas* (pp. 14-17). Instituto Tomie Ohtake.
- Collins, P. H. (2002). *Black Feminist Thought: Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. Routledge.
- Conduru, R. (2007). *Arte Afro-Brasileira*. C/Arte.
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory, and antiracist politics. In K. T. Bartlett e R. Kennedy (Eds.). *Feminist Legal Theory* (pp. 57-89) Westview Press.
- Dias, I. H. (2020). Coletivo e Negritude: Palavras que se complementam em uma sociedade excludente. In Instituto Tomie Ohtake, Núcleo de Cultura e Participação (Org.). *Experiências Negras: Coletivo de artistas negrxs – projeções para as artes contemporâneas*. Instituto Tomie Ohtake.
- Glissant, E. (2008). O Mesmo e o Diverso. In E. Glissant. *Le Discours Antillais* (pp. 190-201). Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/glissant/glissant.pdf>. Acesso em: 14 de maio de 2022.
- Glissant, E. (2008). Pela Opacidade. *Revista Criação & Crítica*, 1, 53-55.
- Hall, S. (1997). The Spectacle of the «Other». In S. Hall. *Cultural Representations and Signifying Practices* (pp. 223-290). The Open University.
- hooks, b. (2019). *Olhares Negros: Raça e representação*. Elefante.
- Mbembe, A. (2014). *A Crítica da Razão Negra*. Antígona.
- Meirinho, D. (2021). Ressignificações Contemporâneas dos Imaginários Racializados Nas Artes Visuais. *Revista Farol*, 1(23), 55-70.
- Mignolo, W. D. (2015). *Habitar la Frontera: Sentir y pensar la descolonialidad (Antología, 1999-2004)*. CIDOB e UACI.
- Mombaça, J. (2020). A Plantação Cognitiva, Arte e Descolonização. In Masp Afterall. *MASP Afterall*, v. 3 (pp. 1-11). MASP Afterall. Disponível em: <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>. Acesso em: 14 de maio de 2022.
- Moten, F., e Harney, S. (2016). Pretitude e Governança. In F. Ribeiro (Org.). *Atos de Fala* (pp. 27-33). Telemar.
- Moura, C. (1992). *História do Negro Brasileiro*. Editora Ática.
- Moura, C. (2001). (Org): *Os Quilombos na Dinâmica Social do Brasil*. EDUFAL.
- Nascimento, A. (1980). *O Quilombismo*. Vozes,
- Nascimento, B. (2006). O Conceito de Quilombo e a Resistência Cultural Negra. In Alex Ratts. *Eu Sou Atlântica: Sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento* (pp. 117-125). Instituto Kuanza
- Quijano, A. (2002). Colonialidade, Poder, Globalização e Democracia. *Novos Rumos*, 37(17), 4-28.

- Ratts, A. (2006). *Eu Sou Atlântica: Sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. Imprensa Oficial.
- Ribeiro, L. (2021). A narcísica história da fotografia e possibilidades de saída de uma história única. In: SP-ARTE 360, Editorial, 2020. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/editorial/a-narcisica-historia-da-fotografia-e-possibilidades-de-saida-de-uma-historia-unica>, acesso em 10 de abril de 2021.
- Rodrigues, A. (2020). O «Novo» Olhar Opositor da/o Artista Negra/o: Indo além das crises de representação e discursividade. *Horizontes ao Sul*, Disponível em: <https://www.horizontesaosul.com/single-post/2020/02/11/onovo-olhar-opositor-dao-artista-negrao-indo-alm-das-crises-de-representacao-e-discursivid>, acesso em 14 de maio de 2022.
- Santos, A. B. (2015). *Colonização, Quilombos, Modos e Significações*. INCTI/UnB.
- Silva, D. F. (2019). *A Dívida Impagável*. São Paulo,
- Sodré, M. (2017). *Pensar Nagô*. Petrópolis, Rio de Janeiro.
- Sodré, M. (2018). Uma Lógica Perversa de Lugar. *Revista ECO-Pós*, 21(3), 9-16.
- Souto, S. (2020). Aquilombar-se: Insurgências negras na gestão cultural contemporânea. *Metamorphose*, 4(4), 132-145.
- Sovik, L. (2009). *Aqui Ninguém É Branco*. Aeroplano.
- Tlostanova, M. (2011). La *Aesthesis* Trans-moderna en la Zona Fronteriza Eurasiática y el Anti-sublime Decolonial. *Calle14: Revista de investigación en el campo del arte*, 5(6), 10-31.
- Walsh, C. (2010). Interculturalidad crítica y pluralismo jurídico. Seminário Pluralismo Jurídico e Multiculturalismo, Brasília, 13-14 de abril 2010. Disponível em: http://ccr6.pgr.mpf.gov.br/institucional/eventos/docs_eventos/interculturalidad-critica-y-pluralismo-juridico. Acesso em: 14 jan./ 2021.

A CIDADE ENQUANTO PALCO DE ODISSEIAS QUOTIDIANAS OU EXTRAORDINÁRIAS

Julia Bentz • Letícia do Carmo

EXPERIÊNCIAS LOCAIS PARA ODISSEIAS GLOBAIS

Le dessin est une lutte entre la nature et l'artiste, où l'artiste triomphera d'autant plus facilement qu'il comprendra mieux les intentions de la nature. Il ne s'agit pas pour lui de copier, mais d'interpréter dans une langue plus simple et plus lumineuse.

Charles Baudelaire, 1846

A crescente tensão global provocada pelos efeitos das alterações climáticas nos ecossistemas, humanos, animais e vegetais, faz-se ver e sentir, afetando de múltiplas formas a condição e a vivência das espécies no planeta. Que pistas poderão as artes visuais, a arte performativa comunitária e a análise e intervenção no território envolvente trazer? Que respostas e que formas de lidar para ajudar a enfrentar a instabilidade provocada por tal tensão? Qual a importância que a causa climática tem assumido para as gerações mais jovens de ativistas? Questionar o papel do planeamento urbano face à necessária transição para um modelo de maior sustentabilidade é fundamental e urgente. O território surge enquanto oportunidade de mudança, pois é no chão que pisamos e nos espaços em que vivemos que sentimos os efeitos das secas, inundações ou incêndios. A relação das comunidades com o espaço

que habitam tem um lugar central nesta reflexão. Devemos dominá-lo ou trabalhar em parceria com esse espaço e com o meio ambiente? Esta questão é aqui explorada não apenas através da arquitetura e do planeamento urbano, paisagístico e territorial, mas também através do espaço gerado pela ação comunitária, enquanto espaço de apropriação, empoderamento, transformação e possibilidades. Daqui emerge a vontade de partilha do processo e resultado do projeto «Odisseia pelo Clima», que aconteceu no bairro de Telheiras em Lisboa, durante a primavera de 2019.

A «Odisseia pelo Clima» surge como uma abordagem performativa que reflete sobre o tema das alterações climáticas. Reclama direitos de expressão e de uso da cidade e promove valores positivos e empoderamento social. É, de certa forma, um protesto que se expressa de modo criativo, por meio de imagens e estéticas visuais em movimento. Pretende-se aqui explorar o papel destas imagens, que foram recolhidas, transformadas, trabalhadas e recriadas, dando origem à criação de imaginários que revelam vulnerabilidades, mas também atos de resistência, negociação e compromisso, perante os impactos negativos das alterações climáticas no território e na sociedade, e perante ações e planos da gestão política e institucional, local e global. Este projeto consiste numa abordagem que cruza disciplinas e métodos, passando pelo teatro e pela dança, pelo urbanismo, a arquitetura e a sociologia, associados às artes visuais e às ciências climáticas. Estes cruzamentos permitem pôr em relação e confronto temas como as alterações climáticas, a construção da cidade, a experiência cultural, sensorial, cinestésica e afetiva do espaço.

Neste capítulo são abordadas questões centrais à condição humana atual relacionadas com o crescendo da tensão global face aos graves impactos locais resultantes das alterações climáticas.

NEGOCIAÇÃO ENTRE CIDADE, NATUREZA, CLIMA E TERRITÓRIO

Vivemos numa época de reajustes, devido à alteração das condições ambientais e condições de ordem política e económica globais. Os desastres ambientais provocam fomes, epidemias ou guerras, e acentuam a desproteção, a desigualdade e a fragmentação social. Os efeitos desta crise veem-se e sentem-se à nossa volta, nos espaços onde moramos, nos deslocamos, vivemos, no chão, nas ruas, na paisagem, e afetam-nos, levando-nos a refletir e questionar a maneira como foram pensados esses mesmos espaços, como poderiam ser ecologicamente mais sustentáveis, como agir, se organizar e que ferramentas usar.

Os efeitos das alterações climáticas nos ecossistemas e *habitats* provocam deslocamentos territoriais de espécies, humana e de outros animais. Tudo isto acontece num espaço físico, e tudo se reflete de forma espacial e territorial. Algumas espécies moldam e transformam os ambientes onde vivem, mas nenhuma tem uma ação e impacto tão grande como a do ser humano. A cidade, a urbanização, o território construído são reflexos dessa ação. A criação destes espaços — imaginados, desenhados, planeados — tem a capacidade de potenciar ou de constranger a vida daqueles que os habitam, através de ambientes, atmosferas e estéticas que influenciam modos de estar, emoções e formas de expressão. A produção de espaço (Lefebvre, 2000) não tem um papel social, político ou ambiental neutro.

Muitos especialistas em questões do território e urbanismo questionam-se sobre a dicotomia cidade/campo. A história das cidades andou sempre entrelaçada com a história da alimentação dos povos. A exposição¹ e o livro *Agricultura e Arquitetura: Do lado do campo*, da curadoria do filósofo francês Sébastien Marot (Marot, 2019), demonstrou como a relação entre estas disciplinas é profunda. A investigação de Marot expõe a intensidade desta articulação, mas também evidencia o seu

1 Enquadrada na edição de 2019 da Trienal de Arquitectura de Lisboa.

divórcio, e ainda a urgência em repensar as lógicas que as relacionam (Figueiredo, 2020: 9).

Mas e a natureza? Que espaço sobra para a natureza? Que papel tem e que espaço lhe é consagrado? «A fauna e a flora não produzem desperdício. Apenas nós, seres humanos, o fazemos. Como podemos aprender com a natureza? Como podemos agir com e não contra a natureza?» (Figueiredo, 2020: ix). Segundo a arquiteta Margarida Figueiredo, «A arquitetura, o planeamento urbano e paisagístico, o ordenamento do território, a natureza e o sistema alimentar condicionam-se mutuamente’, sendo por isso necessário compreender e valorizar o ciclo do alimento no desenho da cidade, ao nível dos recursos, da produção, do consumo e do retorno» (Figueiredo, 2020). Algumas experiências e estratégias têm sido realizadas e por vezes aplicadas por arquitetos bem conhecidos. A cidade-jardim concebida pelo inglês Ebenezer Howard (*Garden Cities of To-morrow*, 1902), por exemplo, expressou uma alternativa à cidade industrial, defendendo uma maior harmonia entre o homem e a natureza ao propor uma cidade com área de crescimento limitada por anéis de árvores, entre outros espaços verdes, que contribuiria para melhorar a qualidade do ar e a vida dos seus cidadãos. A ideia do plano da cidade moderna apresentado na Carta de Atenas em 1933², desenhada sob a orientação do arquiteto suíço Le Corbusier, procurou encontrar um compromisso entre natureza e cidade: o afastamento entre edifícios foi pensado para que árvores pudessem crescer entre cada bloco; ao elevar o piso térreo das casas com pilotis, construindo prédios na vertical, propunha libertar espaço no solo por forma a permitir a continuidade da circulação humana, animal, vegetal. Deste modo, criavam-se ambientes mais saudáveis para o homem viver, com mais luz solar e oxigénio na atmosfera.

E que relação encontramos entre o espaço construído (arquitetura, urbanismo, território) e o clima? A arquitetura vernacular sempre procurou adaptar-se da melhor forma às condições climáticas e ao ter-

reno onde se inseria, usando materiais locais e outras soluções técnicas resultantes de uma escuta e observação atenta da natureza. Mas a partir da Revolução Industrial, com a aceleração do desenvolvimento tecnológico, passou a ser possível contornar frio e calor extremos. Através da exploração e do domínio dos recursos naturais passou a produzir-se energia que possibilitou a criação do aquecimento e do ar condicionado, e consequentemente de ambientes artificiais. Deu-se assim origem a arquiteturas desligadas do meio ambiente envolvente, e a formas de construção que podiam ser concretizadas em qualquer parte do mundo, independentemente das condições climáticas e do terreno onde se inseriam, sendo determinadas interpretações da arquitetura modernista³ e as cidades nos desertos do Dubai algumas das suas maiores formas de expressão. No seu trabalho de investigação, o arquiteto suíço Philippe Rahm (Rahm, 2020) demonstra como é que o clima, as epidemias e a energia moldaram as cidades e os edifícios⁴, explicando que a arquitetura surge da necessidade em criar um clima que possa manter a temperatura corporal a 37° C, elevando paredes e tetos para proteger do frio ou do calor do sol. A cidade, por sua vez, surge no seguimento do processo de sedentarização e desenvolvimento da agricultura, e da necessidade de construir espaços para guardar os cereais, e o espaço público surge da necessidade de nos abrigarmos do sol ou da chuva quando estamos fora de casa (ex: a copa de uma árvore, o teto de uma basílica ou o café/taberna). Rahm questiona se a crise climática tal como a sanitária atual estarão já a transformar as cidades e os edifícios.

3 Edifícios construídos em betão armado e em altura, inspirados nas diretivas da Carta de Atenas. A sua aplicação prática sobretudo durante o período pós-Segunda Guerra Mundial, em que havia urgência em alojar rapidamente pessoas, deu origem frequentemente a construções de baixa qualidade técnica, e sobretudo desenquadradas de análise e de um contexto urbano e social adequado.

4 «Histoire Naturelle de l’Architecture: Comment le climat, les épidémies et l’énergie ont façonné la ville et les bâtiments», livro e exposição presente no Pavillon de l’Arsenal em Paris (2021), também disponível online em <https://www.pavillon-arsenal.com/fr/actualite/11936-histoire-naturelle-de-larchitecture.html>.

2 Resultado do IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM).

Qual o futuro dos gigantes aeroportos, dos interfaces de transportes transformados em centros comerciais, dos grandes hotéis internacionais e torres de escritórios, centros de exposições, de congressos e pavilhões desportivos, agora vazios? Estes projetos megalómanos perderam a sua função durante a pandemia. É o momento de pôr em causa a globalização e a metropolização, à luz da crise pandémica, mas sobretudo climática. Conseguirá a arquitetura (bio)climática — que considera a água, as correntes do vento, a vegetação nos seus projetos — redefinir as categorias do belo?

UMA LUTA PARA TRAVAR OS EFEITOS NEGATIVOS DAS ALTERAÇÕES CLIMÁTICAS

O australiano David Holmgreen (2009), ecologista e um dos pais do conceito da permacultura, prevê quatro cenários urbanos futuros para o planeta Terra, que variam de acordo com a velocidade e grau das alterações climáticas em curso (mais acentuada ou mais moderada) e os recursos, as fontes de energia e tecnologia disponíveis. O primeiro cenário — *brown tech* — representa respostas resultantes de uma queda lenta da energia, associada a uma severa mudança climática, levando a um intervencionismo de estado forte e concentrado (como as cidades bolha-tecnológica que já existem nos desertos do Dubai ou na China). O segundo — *green tech* — deriva da lenta descida da energia associada a uma amena mudança climática, permitindo uma transição planeada para um desenvolvimento mais sustentável, e alimentada por tecnologias que recorrem a fontes de energia renovável. O terceiro — *Earth steward* — resulta de uma forte queda da energia disponível associada a mudanças climáticas mais ligeiras, conduzindo ao êxodo urbano e a um novo culto de resiliência local (inspirado na permacultura e em princípios comunitários). O último cenário — *lifeboats*, i.e., o « salve-se quem puder » — resulta de uma queda rápida de energia e severas mudanças climáticas, originando desorientação e desamparo, e provocando uma

constelação de tribos concorrentes, gangues e senhores feudais (Marot, 2019: 161-162). Estes cenários acontecerão em diferentes regiões, coexistindo no planeta, e resultando em diversas formas de adaptação e soluções de construção urbana e gestão do território. Muitos destes cenários refletem imaginários que já se têm vindo a delinear em ilustrações e filmes.

Mas como reagir? Como agir para preservar o equilíbrio frágil em que vivemos? Nem sempre é claro o que exatamente precisa de ser transformado, nem quais as consequências de um processo de transformação (Nelson *et al.*, 2007; O'Brien, 2012). Como nos poderemos envolver nesta luta contra as graves consequências provocadas pelas alterações climáticas, de forma empoderada, estimulante e esperançosa?

Não há dúvida de que as crianças e os jovens de hoje em dia herdarão um mundo com desafios socioambientais complexos. As alterações climáticas são consideradas a maior ameaça do século XXI, afetando os elementos naturais básicos que permitem a vida dos seres humanos na Terra tal como a conhecemos, i.e. a água limpa, o ar puro e os produtos alimentares. Consequentemente agravam-se os fatores sociais, económicos e ecológicos subjacentes, afetando a saúde, o bem-estar e as oportunidades de vida das pessoas.

Na escola, o ensino sobre as alterações climáticas ocorre geralmente nas disciplinas de Ciências Naturais, e muitas vezes limita-se a explicar o efeito estufa e discutir as consequências potenciais do aumento das temperaturas, mudanças nos padrões de precipitação e aumento do nível do mar (Bentz, 2020; Monroe *et al.*, 2017; Stevenson *et al.*, 2017). Transmitindo principalmente mensagens de alerta, medo e perigo, em vez de apresentar exemplos reais de envolvimento cívico ativo, este tipo de abordagem é criticada por alguns especialistas por contribuir para o incentivo de sentimentos de negação, tristeza e apatia (Norgaard, 2011; Stoknes, 2015), revelando-nos a análise de dados científicos que o pessimismo e a falta de esperança em relação às alterações climáticas e ao futuro, em geral, têm vindo a aumentar entre os jovens (Ojala, 2012). Por outro lado, em 2018, Greta Thunberg deu início ao movimento «Fridays

for Future», o qual tem vindo a oferecer, desde então, aos jovens e às crianças em particular, uma nova perspetiva face à urgência do desafio climático, dando valor à necessidade de construção de caminhos de carácter mais positivo. Um dos caminhos é o da criação artística, que se revelou um pouco por todo o globo, através da palavra e de formas de expressão gráfica e visual em *posters* reciclados, usados durante as manifestações de rua para comunicar ao mundo preocupações e reivindicações.

Estas formas específicas de conceber o campo político cruzam o racional e o emocional, desafiando usos predefinidos e convencionais, expressando-se, neste caso, de modo artístico durante a ocupação do espaço público (Campos e Sarrouy, 2020: 31-33). Enquadrados pelo cenário contemporâneo, as manifestações dos jovens, empenhados na luta por um planeta mais justo e saudável, pretendem resistir a determinadas políticas do Estado e ações nefastas provocadas pelos poderes dominantes. Estas manifestações têm sido um importante instrumento não só para demonstrar o desacordo com a falta de ação política mas também uma forma de canalizar e expressar emoções de frustração e revolta, fortalecendo um sentimento de pertença a uma comunidade (neste caso global) e contribuindo para o empoderamento social dos jovens. As mensagens, originais e atuais, revelam muitas vezes ironia e criatividade⁵. Os *posters* coloridos, escritos e desenhados à mão sobre cartão reciclado, transmitem mensagens urgentes de uma forma que potencia sentimentos de esperança a quem por eles passa, devido à sua forma de expressão viva e jovial.

5 Alguns exemplos recolhidos durante a manifestação do «Fridays for Future» que aconteceu em Lisboa em março de 2019: «The planet is hotter than my girlfriend», «Que livros vamos ler aos nossos filhos? Anita e a Pegada de Carbono», «Quando a última árvore cair, quando o último rio secar, quando o último peixe morrer, vão ver que o \$ não se come», «The oceans are rising. So are we!», «O planeta está a ficar tão quente que Salvador Dali vai ser realismo», «O ano da morte do nosso silêncio», «I'm sure the dinosaurs thought they had time too».

Como não faz sentido abordar as mudanças climáticas à margem de questões de poder, justiça ou segurança (Blythe *et al.*, 2018; Gram-Hanssen *et al.*, 2021; O'Brien *et al.*, 2010), tem surgido também, aliado a esse confronto, resistência a questões mais complexas relacionadas com opressão, repressão, discriminação, desigualdades e outras injustiças. A luta social expressa-se frequentemente de forma criativa, passando pela «produção e pelo consumo de artefactos estéticos», como sublinham Ricardo Campos e Alix Sarrouy (2020: 35), os quais são usados para reclamar respostas com vista à transformação, revelando formas de expressão visual, performativa ou espacial que oscilam entre a resistência e o compromisso (Cabeçadas do Carmo, 2016). Os protestos dos «Extinction Rebellion» e «Fridays for Future», por exemplo, têm-se evidenciado enquanto formatos de protesto e ativismo à escala planetária, usando formas artísticas e estéticas para demonstrar dissidência contra o *statu quo*. Estas expressões de ativismo têm ganhado força, potenciando mudança social, a nível individual e do sistema vigente, alcançando importantes respostas quer a nível político, quer económico (O'Brien *et al.*, 2018).

É neste contexto que aqui se apresenta o projeto «Odisseia pelo Clima», acreditando-se que este tipo de experiências e de produção de conhecimento criativo, artístico e ativista podem desencadear transformações mais equitativas e duradouras (Bentz, 2020; Bentz *et al.*, 2021; Sharma, 2017).

ODISSEIA PELO CLIMA: UM PROJETO ARTÍSTICO

A humanidade está enraizada na sua natureza animal. Mas o Homem é o criador de uma nova dimensão – a dimensão cultural – que permite uma rede complexa de interações entre ele e o seu ambiente. (Hall, 1971: 16-17)

Uma «odisseia» implica aventura e descoberta de novos territórios geográficos ou intelectuais e espirituais. O projeto «Odisseia pelo

Clima»⁶ inspira-se no nome do clássico livro de Homero por se aventurar numa matéria — as alterações climáticas — cujo futuro, apesar de previsível, é incerto e desconhecido, e por não ter um guião pré-definido, permitindo o espaço e a liberdade para trilhar novos caminhos. Entre fevereiro e junho de 2019, de certa forma a Odisseia foi acompanhando as manifestações de rua do movimento «Fridays For Future».

A proposta deste projeto consiste em potenciar sentimentos de esperança e empoderamento, incentivando os participantes a acreditarem na sua capacidade de mudança e transformação. Oferece a estes mesmos participantes um espaço de avaliação da sua relação com a Natureza, consigo mesmos e com os outros. Pretende apresentar uma alternativa às tendências metodológicas de carácter negativo que se focam maioritariamente no fator perigo e nos impactos catastróficos das alterações climáticas, estratégias tendencialmente contraprodutivas em termos de sensibilização.

O processo iniciou-se com um convite aberto aos membros da comunidade local (Telheiras) e municipal (Lisboa), através dos canais de comunicação e redes sociais da Junta de Freguesia do Lumiar, do Centro de Convergência de Telheiras e do Centro de Ecologia, Evolução e Alterações Ambientais da Universidade de Lisboa. O projeto consistiu numa série de 12 encontros semanais, onde foram propostos diversos exercícios interativos a partir das investigações em curso das facilitadoras, a partir dos quais foi criada a *performance*. As sessões aconteciam da parte da tarde num antigo lagar, hoje propriedade da Junta de Freguesia, com a duração de 90 minutos. Participaram 15 pessoas,

6 Orientado por uma investigadora e especialista na criação de projetos artísticos que promovem uma maior consciencialização sobre o tema das alterações climáticas — Julia Bentz — e por uma bailarina, coreógrafa e especialista em teatro e dança — Sara dal Corso —, este projeto foi também apoiado pela arquiteta e investigadora em sociologia urbana Letícia do Carmo, o estudante de mestrado em Geografia Humana, Jorn Schirok, e Luís Keel Pereira, da associação local Centro de Convergência de Telheiras.

11 mulheres e quatro homens⁷, reformados, trabalhadores com horários flexíveis ou em *part-time*, estudantes ou desempregados. A maioria dos participantes não tinha experiência prévia em dança ou teatro.

Os conteúdos revelam momentos-chave de interação entre temas como clima e sociedade, recorrendo a contos e histórias do passado, presente e futuro, sendo postos em relação com o bairro, o país e o planeta. Encenados de forma atenta e sensível, são transmissores de uma grande carga emocional. A ação expressa-se através de corpos em movimento, de música, ritmos, monólogos e diálogos, primeiramente improvisados e mais tarde encenados. Os cenários selecionados para enquadrar a apresentação das diferentes cenas da *performance* são de grande carga simbólica, estando relacionados não apenas com a história social e arquitetónica, mas também com a memória afetiva do bairro onde acontece este projeto — Telheiras, em Lisboa.

UM BAIRRO E UM PLANETA

A «Odisseia pelo Clima» é um projeto de ação local, mas que aborda questões globais. Acontece no seio de uma comunidade, que pertence a um território com uma identidade específica, com o seu passado histórico, o seu enquadramento cultural, as suas histórias próprias, produzidas e contadas pela boca dos seus habitantes. Uma das intenções deste projeto foi recolher relatos de histórias locais que tivessem uma relação com as alterações ambientais, e a partir daí compreender diferentes formas de viver, partilhar, criar, organizar e produzir.

Telheiras passou por um período de construção e urbanização relativamente rápido e, desde 1960, foi perdendo a maior parte de suas terras rurais e cultivadas, agora transformadas em quarteirões de edifícios residenciais. Localizado na zona norte de Lisboa, junto ao estádio

7 Os participantes tinham idades entre 23 e 75 anos, de entre os quais oito tinham menos de 30 anos, e quatro, mais de 68.

de futebol do Sporting Clube de Portugal e fisicamente separado do grande *campus* da Universidade de Lisboa por uma das principais vias rápidas da cidade (a 2.ª Circular), este bairro tem sido alvo de vários projetos urbanísticos que se têm interessado pela procura de uma relação harmoniosa entre Natureza e construção.

Em 1973, a Empresa Pública de Urbanização de Lisboa (EPUL) elaborou o Plano de Pormenor de Telheiras Sul, constituído por novos blocos residenciais alternados com zonas verdes, que integram mobiliário urbano de uso coletivo e percursos pedonais. O projeto das hortas da Quinta de Sant'Ana, elaborado e apresentado pelo ateliê do arquiteto paisagista Gonçalo Ribeiro Telles em 1998, alerta para o ritmo acelerado de construção de edifícios no bairro de Telheiras e para a urgência em estabelecer uma ligação mais profunda entre a arquitetura e a agricultura (Contumélias, 2008; 2000). O projeto da Divisão de Projetos de Estruturas Verdes da Câmara Municipal de Lisboa (1999), desenhado pelo arquiteto João de Castro, consiste num plano de hortas urbanas, desejando também contribuir para minimizar o impacto entre o mundo rural e o urbano. Por fim, a própria recuperação e revitalização parcial do degradado centro histórico de Telheiras (Núcleo Antigo de Telheiras) também revela vontade em manter viva a memória do antigo caráter rural de Telheiras, recuperando elementos edificados do passado, integrando-os no contexto presente. Conhecida como «a aldeia dos doutores»⁸, Telheiras faz parte da rede de casos-piloto «Municípios em Transição» (Municipalities in Transition, 2020), sendo extremamente ativa em iniciativas comunitárias focadas na intergeracionalidade, solidariedade e em questões ecológicas relacionadas com mobilidade sustentável e áreas verdes, por exemplo.

8 Este nome está ligado ao facto de Telheiras ser uma das zonas do país com mais licenciados por m² nos anos 1998-99, e também com maior poder de compra e de automóveis p/m², segundo o estudo da Marktest (empresa de pesquisa de mercado *online* dedicada a novos negócios, empreendedores e *startups*), caracterizada como sendo uma microzona habitada pelas «Novas Elites» (Contumélias, 2008: 28).

Confrontam-se, em Telheiras, projetos promovidos por instituições e projetos de ação local. Por um lado, existem planos urbanísticos desenhados por vários ateliês de arquitetos, por outro, surgem pequenas hortas informais nos cantos e interstícios do bairro. Esses arranjos de fragmentos «renovam as possibilidades» e, segundo Michel de Certeau (1980), este tipo de atividades informais associadas ao lazer e astúcias criativas são táticas de resistência. Fazem intrinsecamente parte das cidades e contribuem para a mudança e reinvenção urbanas.

CINESTESIA, IMAGEM, CONSCIÊNCIA E EXPERIÊNCIA SENSORIAL

O bairro de Telheiras é um lugar com uma identidade própria. Mas, tal como diz o poeta surrealista André Breton, a identidade é quase sempre inventada. A identidade de um lugar vai sendo construída ao longo do tempo pelas pessoas que o vivem, sendo continuamente reinventada, alterada ou adaptada. O território é algo vivo, mutável, em constante transformação. Existe uma reconstrução e adaptação permanente da sociedade e do seu ambiente às condições atuais. É a partir deste pressuposto que surge, na «Odisseia», a ideia de misturar relatos reais com sonhos e ficções, refletindo as mudanças em curso no território e comunidade em questão, associadas a um tema definido, potenciando imaginários e propostas de mudança. Essas misturas, reflexões e propostas foram exploradas através da dança, do teatro e do movimento.

A arte é uma forma poderosa de partilha de experiências, informação e emoções, podendo ser usada para educar, moldar e influenciar valores e crenças, comportamentos e práticas. Através das suas múltiplas formas de expressão, a arte tem a capacidade de questionar ou reforçar estruturas políticas, económicas e socioculturais. Enquanto agentes de transformação, artistas e ativistas usam corpo e mente nas suas ações em processos desafiantes, que podem ser estética e socialmente poderosos, alertando, sensibilizando e consciencializando para

temas e causas complexos, como é o caso das alterações climáticas em curso. A estética dos trabalhos — visuais ou performativos — dos artistas cruza-se por vezes com a estética dos ambientes e atmosferas da cidade ou espaço envolvente, sendo sentida, experienciada e absorvida de forma diferente por cada artista, observador ou espectador.

O desenho e a fotografia são duas formas de registo da cidade «sensível» que usam o sentido da visão, lidando com a relação entre espaço/tempo de maneira mais ou menos imediata, resultando em imagens capazes de captar ambientes, pessoas, ações. Uma e outra representam, claro, sempre as perspetivas e o ponto de vista de quem as produziu, apesar de a fotografia (tal como o filme ou o vídeo) ser por vezes considerada, erradamente, uma forma de comunicação neutra. A comunicação e as formas de expressão artísticas visuais aprendem-se, treinam-se e trabalham-se de acordo com a nossa sensibilidade, os nossos objetivos ou intenções. Segundo Steve Paxton, pai da dança contacto-improvisação, também a consciência corporal de cada um é passível de ser treinada, sendo informada pelos nossos sentidos (Paxton, 2018: 28). As artes performativas, *i.e.* que se expressam através do corpo, como a dança e o teatro, têm um potencial transformador (Leavy, 2015; Wiebe e Snowber, 2011), e são meios não apenas de refletir sobre a sociedade, mas também de a moldar (Brecht e Willett, 1964). Desde os anos 1970, floresceram formas teatrais com consciência social assumida, coletivas e/ou colaborativas, com intenção de ativar a mudança social, tais como o Teatro do Oprimido, o de improvisação, o de rua e os *happenings*, a pedagogia performativa e o teatro etnográfico (Boal, 2000; Denzin, 2006; Saldaña, 2011). Estas abordagens, métodos e experiências são inspiradores e produtores de sentimentos de confiança e empoderamento. É a partir desta busca de compreensão e maior consciência corporal que é possível criar relações mais próximas com o meio ambiente, urbano e natural, alcançando um melhor entendimento e empatia por questões ambientais e climáticas, por exemplo.

A abordagem exploratória da «Odisseia pelo Clima» envolveu exercícios de coordenação, de respiração e movimento, permitindo desco-

brir relações de peso, espaço e tempo, focando-se em criar uma maior consciência das diferentes partes do corpo, quer individualmente quer em grupo, abordagem esta inspirada em certa medida nos métodos de representação de Michael Chekhov para atores (2005). Os exercícios propostos exploraram representação de imagens sobre os impactos das alterações climáticas, jogos em espelho e de ação-reação através de contacto físico, coreografias e personificação de espécies animais e vegetais. Este tipo de abordagem criativa permite construir e desconstruir identidades, não apenas da esfera privada, mas também da esfera pública. O formato da *performance* da «Odisseia» foi, de certa forma, inspirado nas colagens cénicas do teatro-dança usadas por Pina Bausch e no projeto «Art du gest dans la Méditerranée»⁹.

Como referido, a dança, o teatro e a representação cénica são, além de formas de expressão estéticas e poéticas, também formas de comunicação de mensagens concretas, podendo ser usadas como ferramenta política, funcionando como crítica social, divulgação e sensibilização de temas particulares. No caso da «Odisseia», o tema escolhido foi o das alterações climáticas. Os exercícios referidos acima promoveram uma recolha e transformação de imagens selecionadas em experiências corporais. As imagens usadas na «Odisseia» foram, por um lado, inspiradas em eventos dramáticos relacionados com catástrofes climáticas (selecionadas a partir de recortes de jornal ou fotografias pessoais), por outro, inspiradas em personagens reais ou fictícias, criando recomposições que, por sua vez, geraram imagens novas, apelando ao imaginário. A sucessão e colagem destas várias novas imagens foi dando origem ao guião da *performance*, organicamente construído por todos. Por fim, cada ato da *performance* foi interligado por um percurso semilabiríntico. A intenção foi a de

9 Este projeto, no qual Sara Dal Corso colaborou, aconteceu em Marselha entre 2010 e 2013. Trabalhou com a comunidade local ao longo de vários meses (Sieni, 2011), explorando precisamente a estratégia das colagens cénicas, que eram maioritariamente esteticamente variadas.

provocar também a movimentação e deslocação espacial dos espetadores, proporcionando-lhes uma experiência mais imersiva, conferindo à *performance* um carácter mais aventureiro, a sensação de descoberta de um território desconhecido ou visto agora com novos olhos.

IMAGENS DE RESISTÊNCIA E DE COMPROMISSO

De forma a conhecer e a estabelecer uma relação mais profunda com o bairro no qual a «Odisseia» iria intervir, foi realizada uma pesquisa bibliográfica e uma visita guiada, a qual contribuiu para seleccionar de forma mais consciente os palcos da *performance* final. Em paralelo, ao longo dos encontros regulares com os participantes, contaram-se histórias sobre vivências em Telheiras e desenharam-se mapas e percursos, afetivos e sensoriais, inspirados nos métodos de análise da cidade de Kevin Lynch e nos mapas psicogeográficos situacionistas (Debord, 1997). Este processo contribuiu para destacar os lugares mais emblemáticos ou mais frequentados do bairro, experiências pessoais regulares e locais seleccionados de memórias afetivas.

A partir desta recolha e partilha começou-se a moldar e a fundamentar a narrativa da *performance* da «Odisseia». Um diálogo aceso entre dois participantes sobre as inundações que aconteceram em Lisboa em 1967, e as suas dramáticas consequências à luz da experiência pessoal de cada um, tornou-se, por exemplo, no argumento do segundo ato da *performance*, acabando por ser reproduzido e reinterpretado. Um texto, escrito na primeira pessoa, sobre os medos, ansiedade e esperança face às transformações em curso e o papel individual que cada um pode ter para lutar contra a aceleração de tal processo, foi trabalhado em conjunto para ser em seguida apresentado sob a forma de um monólogo no terceiro ato.

Por outro lado, foi também abordada a escala do planeta, através de um exercício de uma viagem imaginária ao ano de 2100. Recolheram-se os relatos das imagens mentais obtidas nessa viagem imaginária

ao futuro, que alternavam entre visões mais pessimistas ou otimistas, apresentando-se mais verdes e esperançosos do ponto de vista dos participantes mais velhos, e mais castanhos e acinzentados de acordo com os mais jovens.

Foram ainda produzidas imagens através de um exercício de *photovoice*, partindo de questões cujas respostas resultaram em criações fotográficas originais de cada participante, estimulando reflexões pessoais sobre espaços, pessoas, árvores ou outros objetos. Os resultados visuais alternaram entre a constatação e o conformismo, o choque e a denúncia crítica, o combate e a esperança, refletindo falhas humanas, mas também compromissos, esperança e luta¹⁰.

Todas estas ferramentas contribuíram, à sua maneira, para refletir sobre a relação entre o meio construído e o meio natural, a cidade e o campo, e o papel que os habitantes de um determinado local podem ter em relação ao meio envolvente. Ajudaram a pensar sobre como o passado pode ter um impacto e uma influência sobre ações que acontecem no presente e que poderão acontecer no futuro.

Propomos, nesta terceira parte do texto, uma análise das imagens cinestésicas que foram pensadas e criadas para cada cena da *performance* da «Odisseia pelo Clima», apresentada ao público durante o Festival de

10 Alguns dos registos fotográficos com mensagens mais relevantes neste sentido foram: uma floreira que floresceu duas vezes e o uso de roupas claras, refletindo os efeitos do aquecimento global da atmosfera; um saco de plástico à volta de flores trazido pelo vento e um canteiro de onde foi arrancada uma árvore e onde foi colocado outro objeto descontextualizado, traduzindo o descuido e a negligência humana; uma planta que irrompe pelo betão do pavimento e uma árvore florida, traduzindo a resiliência da Natureza e a esperança do encontro de um equilíbrio com a vida humana; comida partilhada durante uma refeição e duas amigas unidas com a mesma trança de cabelo, refletindo partilha, amor e amizade, razões pelas quais se deve continuar a viver e pelas quais se deve lutar; a seguinte frase escrita num muro «Enquanto estiveres às cegas, levas e nem contestas», transmitindo uma mensagem de alerta que diz que é preciso acordar e reagir; pessoas à procura de comida no lixo, mostrando uma das ações ativistas do movimento Dumpster Diving, que luta contra o desperdício alimentar.

Telheiras. Estas imagens revelam um poder de comunicação que pretende criticar social e politicamente as alterações climáticas, através de reflexões encenadas, sonoras, visuais e auditivas que expressam determinados tipos de resistência e/ou compromissos de ação social e/ou política.

Apesar de abordarem um só tema, cada ato é independente do outro. Os atos acontecem em espaços diferentes e não existe uma história usada como fio condutor, sendo esse papel substituído por um percurso guiado através do bairro de Telheiras, que interliga os diferentes palcos. Cada ato apresenta formas de expressão, representação e estéticas muito diferentes, e acontece numa rua ou espaço público selecionado. O público começa a sua odisseia num ponto de encontro com carácter simbólico — as hortas comunitárias do bairro —, remetendo para o processo de urbanização histórico e recente deste território, tal como para a importância do tecido social local, ativista e associativo.

A *performance* desenrola-se em cinco atos principais: 1) A extinção das espécies — animal e vegetal; 2) Como está o tempo? / As cheias de 1967; 3) Uma mera gota no oceano; 4) Extinção humana; 5) *Drum circle* e plantação de uma árvore.

I ATO: A EXTINÇÃO DE ESPÉCIES — ANIMAL E VEGETAL

Cenário/espço: Um túnel que representa o mundo subterrâneo, habitat de seres possivelmente sobreviventes a uma catástrofe, enquadrado por uma pintura mural com um urso polar e uma legenda que diz «*Extinction*» (graffiti de Edis One, figura 1).

Som: Música «*Says*», de Nils Frahm, marcando o ritmo dos movimentos da dança; leitura de um texto «escrito» pelo lobo-ibérico em risco de extinção (encarnado por uma participante), o qual relata a forma como as histórias humanas distorcem a sua existência, transformando-o numa criatura má.



1 Extinção das espécies.

Neste ato, os movimentos coreografados das bailarinas em cena ilustram uma relação entre seres, sugerindo mutações entre animais e vegetais, expressando ações que dependem ou se refletem umas nas outras. Indo da utopia à distopia, da conexão à segmentação, da alegria à ansiedade, este ato confronta-nos com as reações mais primárias do instinto animal face a uma transformação violenta, enquanto grupo e enquanto indivíduo, com a qual não é fácil lidar. Alternando entre a esperança e o desespero, o controle e a rebelião, a opressão e a subversão, a progressão dos movimentos faz-se sentir da seguinte maneira: primeiro suaves, fluidos, alegres, depois acelerados, ansiosos, repetitivos e por fim segmentados, constrangidos e limitados.

Este ato alerta para o facto de os nossos direitos e condições de vida não serem ou estarem garantidos, podendo alterar-se muito rapidamente, quer a nível ecológico, quer político, sugerindo ação e combate ao medo e a sistemas totalitários e vigilantes, que poderão resultar em cenários urbanos futuros do tipo *browntech* (Holmgreen, 2009).



2 Cheias de Lisboa.

II ATO: COMO ESTÁ O TEMPO? / CHEIAS DE LISBOA DE 1967

Cenário/espço: *Uma mesa, duas cadeiras e dois copos de água sobre a mesa, que representam o momento presente e o tempo atual, quente mas pacífico e agradável. Este café-esplanada improvisado é um recanto florido junto ao antigo lagar, referência arquitetónica à antiga atividade rural do bairro, hoje em dia convertido em espaço multiútil disponível para iniciativas comunitárias (figura 2).*

Som: *Conversa entre duas pessoas.*

A palavra como diálogo existe apenas neste momento da *performance*, em que a dança está ausente, assumindo uma forma teatral mais convencional. Estas duas pessoas representam-se a si próprias, partilhando a experiência que realmente viveram, reproduzindo um diálogo espontâneo que aconteceu. Representam também o elo de ligação entre a

comunidade, na nossa condição contemporânea, neste lugar em que vivemos, aqui e agora. Falam sobre o tempo¹¹, fazendo alusão ao aquecimento global, que por sua vez os remete para uma experiência pessoal intensa, que ambos experienciaram: as cheias de Lisboa de 1967. Enquanto um refere o cenário de catástrofe que observou e o impacto social que teve nas vítimas e nos seus familiares, o outro refere o importante papel de apoio e ajuda dos serviços públicos, vizinhos e amigos. Expõem-se os lados emocionais e afetivos das memórias de cada um, os seus traumas e vivências.

III ATO: UMA MERA GOTA NO OCEANO

Cenário/espço: *Auditório ao ar livre rodeado por edifícios e espécies de árvores variadas, evidenciando um esforço de aproximação entre a cidade e natureza (figura 3).*

Som: *Leitura de um texto. Monólogo.*

Neste terceiro ato, um rapaz lê e fala, e uma rapariga grávida dança. Ele encarna a voz da culpa, da consciência humana e do alerta. Ela é o símbolo da esperança, de um processo de renascimento da humanidade. Este ato confronta tristeza e esperança, palavra e movimento, racionalidade e emoção. Foi construído a partir do texto escrito por um dos participantes, que sentiu a necessidade de expressar as suas dúvidas, medos e ansiedades. Enfrentando uma luta interior, sente-se o seu desespero e vontade em comunicar com o mundo, questionando-se sobre como é possível lutar por algo tão grande sem perder o conforto do seu mundo presente. Aqui se ilustra o conflito interno entre a luta ativista e a dúvida em acreditar no poder que uma só pessoa pode ter em gerar mudança efetiva. Confronta ações individuais de luta consciente (ex: composta-gem, banhos mais breves) com tipos de ações que refletem hábitos e

11 Clima.



3

3 Mera gota no oceano.

necessidade de conforto (ex: comprar um novo *smartphone*), contrabalançando negativamente os esforços da luta. Evidencia-se o paradoxo que exige enfrentar as alterações climáticas, querendo manter os nossos modos de vida e formas de consumo, e apela à organização e ação conjunta. Em contraste, a dança da mulher, suave e fresca, evoca a possibilidade de transformação e a esperança daquilo que ainda está por vir.

IV ATO: EXTINÇÃO HUMANA

Cenário/espço: Pátio da biblioteca municipal, simbolicamente o local de armazenagem e partilha do conhecimento, mas também ponto nevralgico da sociabilidade e cultura do bairro. Contra a parede são projetados os títulos de cada cena, funcionando como legendas (figura 4).

Som: Música «*Spiegel im Spiegel*» de Arvo Pärt, que contribui para a criação de um ambiente trágico e melancólico.



4

4 Extinção Humana..

A humanidade «como um todo» é retratada enquanto responsável pelas alterações climáticas em curso, mas também enquanto vítima desses impactos. Os atores que representam a humanidade caminham de um lado para o outro em contínuo, representando um movimento de massas. De vez em quando param e por breves momentos incorporam a imagem de uma situação de catástrofe natural real, ocorridas recentemente em Portugal e no mundo, absorvendo toda a carga emocional dramática do quadro em que se transformaram. Logo em seguida regressam ao seu estado itinerante. Exploram-se múltiplas operações de relação entre corpo e espaço, nomeadamente através do encontro, da divisão, da linearidade, circularidade ou espelho, criando figuras de movimento que dão a sensação de uma «comunidade» que é aqui encarnada por um grupo heterogêneo de pessoas com idades e condições físicas diferentes. Atravessam várias situações-limite, estes humanos errantes que aparentam não ter esperança, que acabam por se deslocar num tipo de cenário «lifeboats» (Holmgreen), num



5 *Drum Circle.*

crescendo de intensidade que aumenta até atingir o clímax da última cena, a morte, contrabalançado apenas por um breve abraço coletivo, a transmitir uma frágil sensação de afeto e união, que realça o caráter efêmero das relações humanas.

V ATO: DRUM CIRCLE E PLANTAÇÃO DE ÁRVORES

Cenário/espço: Cadeiras e instrumentos de percussão dispostos em círculo num campo de erva não cuidado. Este «quadrado verde» é o nome dado pela comunidade ao terreno baldio onde estava previsto ser construída uma igreja. Estava também previsto um túnel pedestre de acesso à rua da biblioteca, mas nunca foi concluído. A escolha deste local simboliza o potencial de aproveitamento dos vazios urbanos enquanto espaço de possibilidades (figura 5).

Som: *Tambores e outros instrumentos de percussão*¹².

Encerra-se a *performance* em tom alegre, de esperança, com um espaço sonoro que enche tudo, e em que o ritmo é a essência da existência, contrastando com o sabor amargo do ato anterior. O ritmo vai-se moldando à dinâmica do grupo graças à conexão criada ao longo do processo, gerando um crescente sentimento de confiança mútua e de pertença a uma comunidade (rítmica, neste caso). Progressivamente a energia cresce, culminando num momento de simbiose em que uma nova linguagem comum é construída. Esta experiência pretende transmitir uma mensagem de esperança, acreditando que a mudança é possível através da união, tirando as pessoas de um estado isolado e/ou individual(ista), eventualmente fragilizado, (e)levando-as a um modo de estar partilhado e fusionado, mais orgânico e capacitado.

No fim desta «Odisseia» planta-se uma árvore, um gesto simbólico de tributo à natureza, desafiando a comunidade do bairro a envolver-se e a cuidar de um bem comum. O cenário futuro *Earth steward* (Holmgreen) encontra-se representado nesta cena, pela sua relação com a prática da permacultura e ideia de comunidade.

ARTE, CIDADE, NATUREZA E CLIMA

As imagens cinestésicas da «Odisseia pelo Clima» que descrevemos aqui estabelecem uma relação entre um espaço/cenário, uma atmosfera sonora e conteúdos que são usados como base para cada cena/ação/imaginário. Abordam o tema das alterações climáticas de forma performativa e dialética, ora sob a perspetiva do compromisso, ora da resistência, usando para tal estéticas próprias e formas particulares de comunicação, trazendo algumas propostas de resposta à complexidade do tema em questão.

¹² Facilitado por Hugo Wittmann.

Se, por um lado, nestas cenas existe um tom triste e de desamparo, por vezes até mesmo trágico, revelando traumas e fragilidades, sentimentos de culpabilidade e grande ansiedade, por outro, estas representações incitam a combater distopias e a própria morte (atos I, II, III e IV). Apela à resistência, através da rebelião e da subversão, para lutar pela liberdade, a esperança e a vida, contra a repressão, o controle e a violência (ato I). Mas a resistência também se faz através do sonho, da música, da dança e do ritmo, do convívio e da experimentação (atos III e V), aliada ao afeto, à união, conexão e confiança (atos I e V). Faz-se ainda de memórias vivas, comunicação e conhecimento¹³ (atos II, III e IV). Estas imagens e imaginários em movimento revelam, além do já mencionado, ações de negociação e de compromisso com as condições existentes e o presente, lembrando o passado, debatendo o futuro. Expressam atenção e formas de cuidar do outro e da comunidade. Se por vezes se apoiam na racionalidade, por outras são apenas emoção, procurando encontrar uma harmonia entre ambos os mundos (razão/emoção). Cenários como a esplanada ou o auditório ao ar livre (atos II e III) revelam formas de compromisso entre arquitetura e natureza, ambiente interior e exterior. Também o túnel revela um compromisso entre o mundo da superfície e o subterrâneo, a luz natural e a artificial, um caminho e um enterro (atos I e V).

Tal como num processo de urbanização que vai acontecendo ao longo do tempo (como em Telheiras), dando origem a uma cidade feita de «colagens», de vários estilos e formas construtivas (*Collage City*, de Rowe e Koetter, 1978), também as imagens usadas nas colagens cénicas da «Odisseia pelo Clima» se revelam assemblagens dinâmicas que expõem determinadas realidades e relações de poder. A irrequietude presente no movimento da dança, ou a informalidade e a porosidade de certas arquiteturas (resultante das camadas que se acumulam ao longo do tempo, misturando épocas e estilos construtivos), as suas mutações, conversões ou deslocamentos podem ser também entendidas como formas

de resistência (Carmo e Pedrazzini, 2016; 2020). Segundo o antropólogo americano Edward Hall, a reconstrução das cidades deverá fundar-se sobre as necessidades reais do homem e sobre o conhecimento dos variados mundos sensoriais (1971: 20). A arquitetura e as abordagens artísticas de proximidade, sensoriais e palpáveis, podem ser usadas enquanto formas de ação que procuram restabelecer os desequilíbrios provocados pelo ser humano na natureza.

Apesar do seu relativo alcance em termos de números de participantes e público, este projeto e exercício de cidadania ofereceu um espaço de reavaliação de ações quotidianas, modos de estar e de fazer, e uma oportunidade para a reflexão crítica sobre normas e políticas globais.

A «Odisseia pelo Clima», enquanto projeto artístico efêmero, apropriou-se temporariamente de alguns espaços do bairro de Telheiras, propondo formas alternativas de uso face aos convencionais e habituais, reclamando, à sua maneira, o direito ao usufruto da cidade. Recorrer às artes visuais e performativas, trabalhando-as de forma colaborativa, permite criar perspetivas alternativas às habituais/quotidianas que nos são familiares, podendo contribuir para alterar a forma e relação estabelecida entre uma pessoa e o espaço que a envolve, seja ele local ou global. Um espaço entendido como condicionante e/ou empobrecido pode ser transformado através do uso de métodos e ferramentas que ajudem a lidar com a realidade de outras maneiras, passando a ser encarado enquanto espaço de possibilidades através da apropriação e criação. Estudar e analisar o território em que o projeto ocorre, e estabelecer pontes com exemplos concretos que abordaram problemáticas semelhantes noutros contextos, compreendendo as suas propostas e soluções, ajuda a perceber melhor a realidade e a saber como enfrentar eventuais problemas e crises. O território oferece oportunidades de mudança, sendo por isso importante questionar o papel do planeamento urbano face à necessária transição para um modelo de maior sustentabilidade. A cidade surge assim enquanto palco, terreno de vida e de morte, de odisséias quotidianas, mas também extraordinárias.

13 Simbolizado pela biblioteca.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bentz, J. (2020). Learning about Climate Change in, with and through Art. *Climatic Change*, 162, 1595-1612. <https://doi.org/10.1007/s10584-020-02804-4>
- Bentz, J., Carmo, L., Schafenacker, N., Schirok, J., e Dal Corso, S. (2021). Creative, Embodied Practices and the Potentialities for Sustainability Transformations. *Sustainability Science*, 17, 687-699. <https://doi.org/10.1007/s11625-021-01000-2>
- Blythe, J., Silver, J., Evans, L., Armitage, D., Bennett, N. J., Moore, M.-L., Morrison, T. H. e Brown, K. (2018). The Dark Side of Transformation: Latent risks in contemporary sustainability discourse. *Antipode*, 50(5), 1206-1223. <https://doi.org/10.1111/anti.12405>
- Boal, A. (2000). *Theater of the Oppressed*. Pluto Press.
- Brecht, B., e Willett, J. (1964). *Brecht on Theatre: The development of an aesthetic*. Hill and Wang.
- Cabeçadas Do Carmo, L. (2016). *Resistance & Compromise: Spatial & aesthetic approaches of alternative cultural spaces in Lisbon, Ljubljana & Geneva* [PhD, EPFL]. <https://infoscience.epfl.ch/record/223448>
- Campos, R., e Sarrouy, A. (2020). Juventude, Criatividade e Agência Política. *Tomo*, 37, 17-45.
- Carmo, L., e Pedrazzini, Y. (2016). Flâner with Walter Benjamin's Ghost in the Alternative Cultural Spaces of Lisbon. In *Flâneur: New urban narratives* (pp. 162-179). Procur.arte.
- Carmo, L., e Pedrazzini, Y. (2020). Porosité, Mutations et Déplacements: Des logiques de résistance spatiale. In *Esthétiques de la Résistance et du Recyclage: Art, espace et politique dans la Ville Gentrifiée* (pp. 203-221). Metis Presse.
- Chekhov, M. (2005). *On Theatre and the Art of Acting*. Applause Theatre Book Publishers.
- Contumélias, A. (Dir.). (2000). As Pessoas Vão Querer Ter Uma Hortinha. *Jornal de Telheiras*, junho.
- Contumélias, M. (2008). *Uma Aldeia Na Cidade: Telheiras, o que é hoje e como se produz um bairro?* ISCTE.
- De Certeau, M. (1980). *L'Invention du Quotidien: Vol.1, Arts de Faire*. Union Générale d'Éditions.
- Debord, G. (1997). *Internationale Situationniste*. Librairie Arthème Fayard.
- Denzin, N. (2006). The Politics and Ethics of Performance Pedagogy: Toward a Pedagogy of Hope. In D. S. Madison e J. A. Hamera (Eds.), *The SAGE Handbook of performance studies* (pp. 325-238). SAGE.
- Figueiredo, M. (2020). *Alimentação e Território: De um sistema vulnerável a uma ocupação resiliente* [Dissertação de Mestrado]. Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa.
- Gram-Hanssen, I., Schafenacker, N., e Bentz, J. (2021). Decolonizing Transformations through «Right Relations». *Sustainability Science*, 17, 673-685. <https://doi.org/10.1007/s11625-021-00960-9>
- Hall, E. T. (1971). *La Dimension Cachée*. Éditions du Seuil.
- Holmgreen, D. (2009). *Future Scenarios: Community adaption to Peak Oil & Climate Change*. Chelsea Green Publishing Company
- Leavy, P. (2015). *Method Meets Art, Second Edition: Arts-based research practice*. Guilford Publications.
- Lefebvre, H. (2000). *La Production de l'Espace*. Éditions Anthropos.
- M., M. (1999). Quarteirão das Escolas Tem Projeto de Jardim. *Jornal de Telheiras*, outubro, 1.ª ed.
- Marot, S. (2019). *Taking the Country's side – Agriculture and Architecture*. Polígrafa, Lisboa
- Architecture Triennale.
- Monroe, M. C., Plate, R. R., Oxarart, A., Bowers, A., e Chaves, W. A. (2017). Identifying Effective Climate Change Education Strategies: A systematic review of the research. *Environmental Education Research*, 25(6), 791-812. <https://doi.org/10.1080/13504622.2017.1360842>
- Municipalities in Transition (2020). *Parceria Local de Telheiras: Municipalities in transition*. <https://municipalitiesintransition.org/harvesting/parceria-local-de-telheiras/>
- Nelson, D. R., Adger, W. N., e Brown, K. (2007). Adaptation to Environmental Change: Contributions of a resilience framework. *Annual Review of Environment and Resources*, 32(1), 395-419. <https://doi.org/10.1146/annurev.energy.32.051807.090348>
- Norgaard, K. M. (2011). *Living in Ddenial: Climate change, emotions, and everyday life*. The MIT Press.
- O'Brien, K. (2012). Global Environmental Change II: From adaptation to deliberate transformation. *Progress in Human Geography*, 36(5), 667-676. <https://doi.org/10.1177/0309132511425767>
- O'Brien, K., Clair, A. L. S., e Kristoffersen, B. (Eds.). (2010). *Climate Change, Ethics and Human Security* (1.ª ed.). Cambridge University Press.
- O'Brien, K., Selboe, E., e Hayward, B. (2018). Exploring Youth Activism on Climate Change: Dutiful, disruptive, and dangerous dissent. *Ecology and Society*, 23(3). <https://doi.org/10.5751/ES-10287-230342>
- Ojala, M. (2012). Hope and Climate Change: The importance of hope for environmental engagement among young people. *Environmental Education Research*, 18(5), 625-642. <https://doi.org/10.1080/13504622.2011.637157>
- Paxton, S. (2018). Gravity. Contredanse.
- Rahm, P. (2020). *Histoire naturelle de l'architecture: Comment le climat,*

Rowe, C. e Koetter, F. (1978), *Collage City*. MIT press. Saldaña, J. (2011). *Ethnotheatre: Research from page to stage – Qualitative inquiry and social Justice*. Left Coast Press.

Sharma, M. (2017). *Radical Transformational Leadership: Strategic action for change agents*. North Atlantic Books.

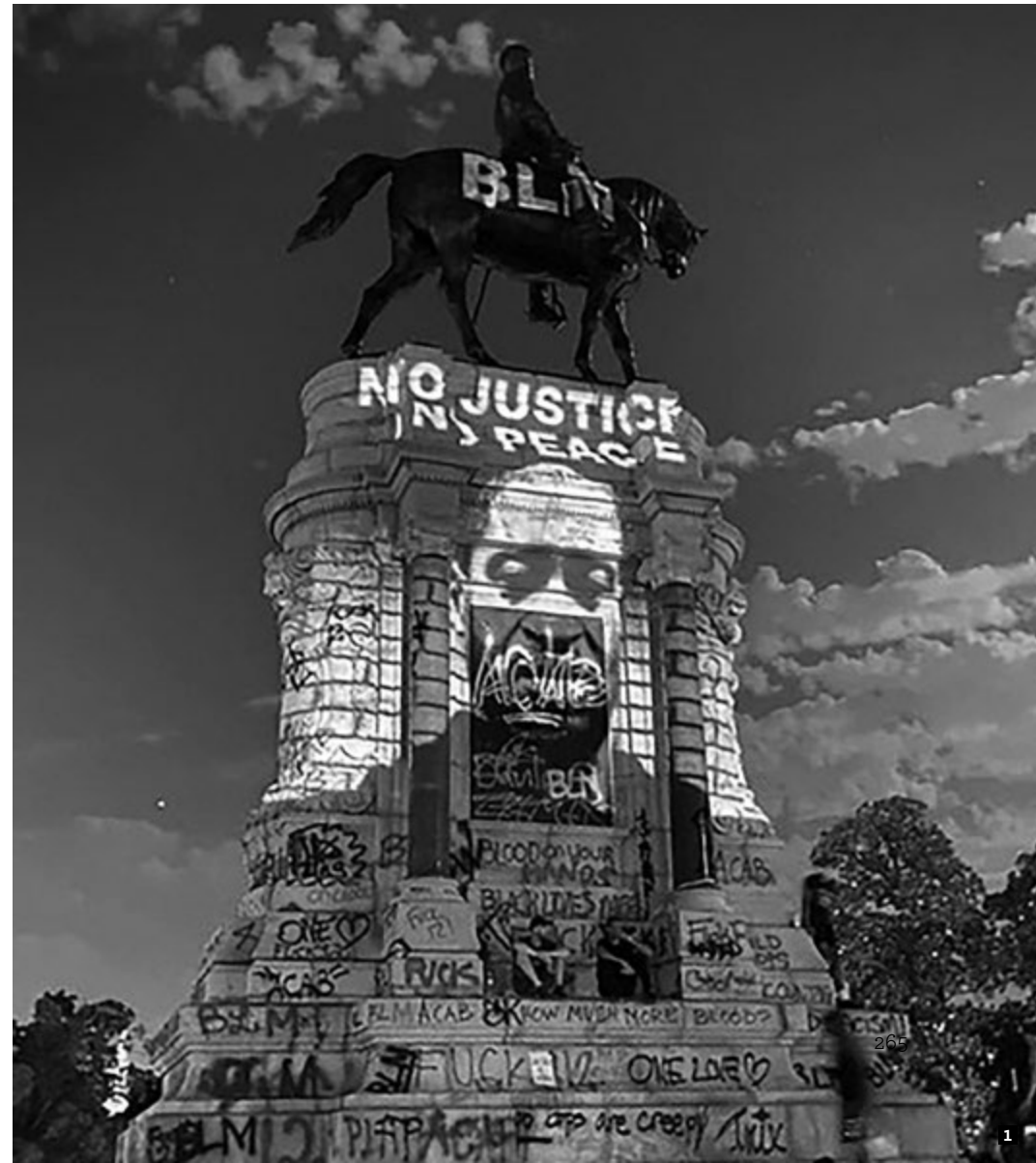
Sieni, V. (2011). *Marseille: Carnet physique de voyage. Diario fisico di un viaggio* (1.^a ed.). Maschietto Editore.

Stevenson R. B, Nicholls, J., e Whitehouse
H. (2017) What Is Climate
Change Education? *Curriculum
Perspectives*, 37(1), 67-71. [https://
doi.org/10.1007/s41297-017-0015-9](https://doi.org/10.1007/s41297-017-0015-9)

Stoknes, P. E. (2015). *What We
Think about when We Try not to
Think about Global Warming*.
Chelsea Green Publishing.

Wiebe, S., e Snowber, C. (2011). The
Visceral Imagination: A fertile space
for non-textual knowing. *Journal of
Curriculum Theorizing*, 27(2), 101-
113. [https://journal.jctonline.org/
index.php/jct/article/view/352](https://journal.jctonline.org/index.php/jct/article/view/352)

Simone Amorim



INTRODUÇÃO

No dia 25 de maio de 2020, George Perry Floyd Jr, um negro, afroamericano, de 46 anos, foi brutalmente assassinado pelo policial da cidade norte-americana de Minneapolis, Derek Chauvin, de 44 anos. Consta que Chauvin ajoelhou-se no pescoço de Floyd durante oito minutos e quarenta e seis segundos, sufocando-o até à morte, enquanto já imobilizado, na estrada. Em abril de 2021, o policial foi declarado culpado pelo homicídio de Floyd.

O episódio desencadeou a maior comoção antirracista nos Estados Unidos da América (EUA) desde o movimento pelos direitos civis na década de 1960, mobilizando parcelas de populações em todas as partes do mundo. Este capítulo, embora não proponha uma análise detida sobre o ocorrido com George Floyd, é sobre isso. Nada do que possa ser extraído sobre os efeitos ou consequências posteriores, camadas ou aspectos particulares, dos acontecimentos ou das reações desencadeadas a partir deles, deve ocultar o facto de que os corpos negros são as maiores vítimas da brutalidade policial; uma tragédia agravada pela frequente impunidade da violência sistêmica a eles direcionada pelas instituições policiais (Segato, 2013; Davis, 2018; Alexander, 2018), sobretudo, em situações nas quais a cobertura mediática não atinge as proporções internacionais, como nesta circunstância.

Dados recentes¹ sobre a sociedade norte-americana denunciam que homens negros têm cerca de duas vezes e meia mais probabilidades de serem mortos pela polícia ao longo da vida do que brancos. Nessa sociedade, homens e mulheres afro-americanos, de ascendência indígena-americana nativa do Alasca e latinos enfrentam maior risco de serem mortos pela polícia do que os seus pares brancos. Além

disso, durante a sua vida, homens negros enfrentam uma chance de cerca de uma em mil de serem mortos pela polícia. O estudo observa ainda picos de risco entre as idades de 20 e 35 anos para todos os grupos. Para os jovens negros americanos, o uso da força policial está entre as principais causas de morte.

No Brasil, meu país de origem, os números oficiais comprovam que a violência policial é racializada. O Fórum Brasileiro de Segurança Pública² denuncia que, em 2019, 74% dos homicídios no Brasil foram de pessoas negras e 79% dos mortos pela polícia também eram pessoas negras. Além disso, incide, de modo alarmante³, sobre a população juvenil (Rangel e Oliveira, 2015; Velenzuela Arce, 2019). Em Portugal, país de onde escrevo essa reflexão, uma derrota do movimento negro aguerrido e resistente viu adiada⁴ ainda por mais um tempo a possibilidade de poder contar com dados étnico-raciais oficiais e transparentes para que se possa confirmar o que a comunicação social portuguesa reporta cotidianamente: que a violência policial tem cor e alvos específicos nesta sociedade. O que acaba por configurar aquilo que Sílvio de Almeida (2019) formulou como racismo estrutural.

2 Rede de Observatórios da Segurança. Disponível em: <http://observatorioseguranca.com.br/cor-da-violencia-negros-sao-o-alvo-da-letalidade-policial/>. Acesso em maio de 2022.

3 A América Latina tem a maior taxa de homicídio *per capita*, com mais de um terço de todos os homicídios cometidos, e apenas 12% ou 14% da população mundial. Infelizmente, a violência que ocorre na região latino-americana, com 30 mortes violentas por 100 mil habitantes, é três vezes maior do que o limite definidor da condição epidêmica (Conselho Cidadão de Segurança Pública e Justiça Criminal 2017). Jovens e adolescentes de 15 a 29 anos de idade constituem a faixa etária mais vulnerável à violência registrada na América Latina, condição que inclui homens e mulheres. Os jovens na América são os mais expostos ao assassinato com 1 em cada 7 pessoas assassinadas no mundo; algo semelhante acontece com as mais de 25 mil pessoas menores de 20 anos assassinadas (Velenzuela Arce, 2019: 51)

4 «INE chumba pergunta sobre origem étnico-racial nos censos», *Público*, 17/06/2019. Disponível em: <https://www.publico.pt/2019/06/17/sociedade/noticia/censos-1876683>. Acesso em maio de 2022.

1 Edwards, F., Leeb, H., Esposito, M. (2019). Risk of Being Killed by Police Use of Force in the United States by Age, Race-Ethnicity, and Sex. *PNAS*, 116 (34): 16797. Disponível em: www.pnas.org/cgi/doi/10.1073/pnas.1821204116. Acesso em maio de 2022.

De acordo com o autor, o racismo assume uma forma estrutural quando atravessa as estruturas individuais e institucionais de uma determinada sociedade. Almeida pontua que «em uma sociedade em que o racismo está presente na vida cotidiana, as instituições que não trataram a desigualdade racial de maneira ativa e como um problema, irão facilmente reproduzir as práticas racistas, já tidas como ‘normais’ em toda a sociedade» (Almeida, 2019: 31). Um defeito tão culturalmente nocivo nas sociedades contemporâneas que ao não nomeá-lo apropriadamente se adia *ad eternum* a sua superação.

Proponho aqui analisar alguns aspectos da estratégia assumida por movimentos juvenis, urbanos, contemporâneos, como recusa ao silenciamento de uma memória de exploração, inferiorização e desumanização⁵ pelos símbolos históricos de uma época que se quer ultrapassar. O fio condutor da análise é o questionamento sobre os monumentos como objetos de cultura e simultaneamente barbárie: qual é o lugar reservado aos símbolos de uma memória que se quer superar?

Este texto beneficiou, ainda que indiretamente, de parte da reflexão realizada no âmbito da investigação pós-doutoral no projeto «AFRO-PORT — Afrodescendência em Portugal», financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia de Portugal (FCT), no período entre 2018 e 2021 e que reúne material empírico de visitas exploratórias e entrevistas em profundidade (algumas registradas com recursos audiovisuais), sobre questões de identidade afrodescendente no Portugal contemporâneo, racismo, cultura, memória entre outros aspectos abordados na investigação.

O território onde se desenvolve o projeto é a Área Metropolitana de Lisboa, espaço da coexistência de mundos e lógicas, campo de mudanças e de criação, de contrastes sociais, de novas dinâmicas identitárias e de formas diversas de subjetividades e de determinações sociais.

5 Cf. Beatriz Gomes Dias, «É preciso reescrever a história?». *Esquerda.net*, 22/03/2021. Disponível em: <https://www.esquerda.net/opiniao/e-preciso-reescrever-historia/73397>. Acesso em maio de 2022.

A reflexão articula a emergência do afrodescendente no contexto da história colonial portuguesa, das migrações a partir dos países africanos, da presença africana no mundo e dos processos de transformação da Europa a partir da descolonização e da neocolonização.

2020: ESTÁTUAS SOB ATAQUE

Em 2020, em meio da crise de uma pandemia viral e no bojo das manifestações populares em torno das reivindicações antirracistas desencadeadas a partir de mais um caso de brutal violência policial que vitimou o negro americano George Floyd, uma série de protestos antirracistas foram realizados em todo o mundo, sob a bandeira do movimento «Black Lives Matter» (#BLM). A #BLM⁶ global é uma rede orgânica de 38 comunidades americanas que trabalham juntas para exigir o fim da brutalidade policial, mudar a política, ampliar histórias, concorrer a posições em funções públicas e apoiar os negros de modo geral. Vem realizando ações globais de protesto por liberdade e justiça, apoiando causas internacionais e exercendo pressão sobre as políticas públicas americanas, em prol da representatividade dos negros.

Criada em julho de 2013 por Alicia Garza, Patrisse Cullors, e Opal Tometi, na Flórida (EUA), surge em um contexto em tudo semelhante aos acontecimentos de 2020: uma resposta à absolvição de George Zimmerman, o policial branco que assassinou o jovem de 17 anos Trayvon Martin, alvejado no peito, enquanto retornava de uma loja de conveniência, próxima à residência da companheira de seu pai. Em carta⁷, Patrisse Cullors, diretora-executiva e uma das criadoras da plataforma desabafa:

6 Disponível em: <https://blacklivesmatter.com/six-years-strong/>. Acesso em maio de 2022.

7 Cf. «6 Years Later and Black Activists Are Still Fighting: A letter from Black Lives Matter Global Network co-founder, executive director, and board president Patrisse Cullors». Disponível em: <https://blacklivesmatter.com/8-years-strong/>. Acesso em maio de 2022.

É por isso que quando Trayvon Martin foi assassinado e, em 2013, George Zimmerman foi absolvido, meu corpo e espírito entraram em ação. Eu não conseguia imaginar como, em 2013, uma pessoa branca que passava na rua poderia matar um menino e não ser responsabilizada. Eu não queria que George Zimmerman fosse o ponto final dessa história. Eu não queria que seu nome fosse o nome sustentado repetidamente pela mídia, por seus companheiros da supremacia branca⁸.

Passados seis anos, a plataforma conquista enorme alcance, mobilizando pessoas em todo o mundo, além do movimento orgânico iniciado nos EUA, ativando manifestações de massa contra as desigualdades raciais em vários países.

Na esteira dessas manifestações, nem sempre pacíficas, movimentos afrodescendentes na América e Europa encontraram no espaço público das cidades uma estratégia de visibilizarem suas causas de forma radical e eloquente: pôr em xeque a integridade de monumentos simbólicos da escravidão e do colonialismo, num expresso repúdio à continuidade da discriminação racial a que estão constantemente expostos os corpos negros, nesses países.

Analizamos aqui os episódios que tiveram início uma semana após o assassinato de George Floyd. Foi no dia primeiro de junho de 2020, na cidade de Birmingham (no estado norte-americano do Alabama), quando em meio a um protesto que reuniu centenas de pessoas, um grupo manifestou-se contra a recorrente e brutal violência policial, derrubando uma estátua erguida em homenagem ao capitão da marinha confederada, Charles Linn⁹.

8 Tradução livre nossa.

9 Cf. «Protesters bring down Confederate statue during George Floyd unrest in Alabama». *Ledger-Enquirer*, 1/6/2020. Disponível em: <https://www.ledger-enquirer.com/news/state/alabama/article243162616.html>. Acesso em dezembro de 2020.

O ato simbólico alastrou-se num movimento sem precedentes que marcou, no período¹⁰, a derrubada de dezenas de estátuas de símbolos daqueles que se ergueram contra o fim da escravidão nos EUA: as lideranças dos estados confederados. A mensagem era simples: cessar hoje uma cadeia de acontecimentos que, há séculos, impacta a vida de contingentes populacionais em todos os países, afetados pela empresa colonial, roubando-lhes a possibilidade de viver de forma digna no presente, devido à persistência do racismo estrutural.

Ao todo, os EUA registravam 709 monumentos em homenagem aos confederados¹¹ antes de 2020. Após as manifestações antirracistas de 2020, governos locais apressaram-se em retirar dos espaços públicos parte de um espólio visual dos mais importantes para diversas cidades do Sul do país, para que não desaparecesse por completo um patrimônio há muito questionável e nunca devidamente interpelado.

Também na Europa, movimentos populares trouxeram à tona a indagação sobre a parcialidade de um registro histórico que se quer superar. Além das muitas manifestações, que levaram centenas, milhares de pessoas às ruas em meio ao confinamento de uma pandemia viral, simultâneos ataques a monumentos e símbolos de uma história colonial racista sucederam aos episódios americanos. Aquela foi mesmo uma semana emblemática, justamente pela possibilidade de desenho de novas representações e um novo imaginário do passado.

O junho de 2020 não apenas encerrava a primavera como inaugurava as chamadas de um movimento que fez historiadores, intelectuais

10 Cf. «The Statues Brought Down Since the George Floyd Protests Began». *The Atlantic*, 2/7/2020. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/photo/2020/07/photos-statues-removed-george-floyd-protests-began/613774/>. Acesso em maio de 2022.

11 Os confederados eram os sulistas que, durante a Guerra Civil Americana, se opuseram à abolição da escravatura e à influência do poder central em «questões comerciais» que impusessem regras restritivas à propriedade de escravos nos EUA.

e governantes cuspirem toda a sorte de repúdio¹² ao que entenderam como degradação da cultura histórica das sociedades europeias. Para uns, uma imbecilidade¹³ que acarretava o alto risco de um julgamento contemporâneo do passado. Uma análise de parte considerável das opiniões publicadas pela comunicação social leva-nos a compreender esse tipo de pensamento como uma crença de estar-se vivenciando a barbárie de um tempo em que jovens urbanos de classe baixa, mal empregados, oriundos de movimentos migratórios precários ousam questionar os símbolos históricos da civilização ocidental moderna.

E foi assim, na França¹⁴, com a estátua de Jean-Baptiste Colbert, ministro de Luís XIV, principal autor, em 1685, do Código Negro, que governava a escravidão nas colônias francesas; na Inglaterra¹⁵, com a estátua do comerciante de escravos britânico do século XVII, Edward Colston, derrubada e empurrada para o porto de Bristol; na Bélgica¹⁶, onde vários monumentos ao rei Leopoldo II, um dos maiores genocí-

12 Cf. «Vandalisme sur la statue de Colbert: ‘La logique de la table rase est à l’oeuvre’». *Le Figaro*, 24/06/2020. Disponível em: <https://www.lefigaro.fr/vox/societe/vandalisme-sur-la-statue-de-colbert-la-logique-de-la-table-rase-est-a-l-oeuvre-20200624>. Acesso em maio de 2022.

13 Cf. «Marcelo: é ‘verdadeiramente imbecil’ vandalização de estátua do padre António Vieira». *Público*, 15/06/2020. Disponível em: <https://www.publico.pt/2020/06/15/politica/noticia/marcelo-verdadeiramente-imbecil-vandalizacao-estatu-a-padre-antonio-vieira-1920606>. Acesso em maio de 2022.

14 «La statue de Colbert vandalisée devant l’Assemblée nationale». *Le Monde*, 24/06/2020. Disponível em: https://www.lemonde.fr/societe/article/2020/06/24/la-statue-de-colbert-vandalisee-devant-l-assemblee-nationale_6043986_3224.html. Acesso em maio de 2022.

15 Cf. «Protesters topple colonialist monuments in England and Belgium as Black Lives Matter demonstrations spread across Europe». *ArtNetNews*, 8/6/2020. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/colonial-monuments-topple-europe-1880991>. Acesso em maio de 2022.

16 Cf. «Leopold II: Belgium ‘wakes up’ to its bloody colonial past». *BBC News*, 12/6/2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/world-europe-53017188>. Acesso em maio de 2022.

das da empresa colonial em África, foram desfigurados; e em Portugal¹⁷, junto ao monumento do padre jesuíta António Vieira, em Lisboa: uma evidente demonstração do sentimento missionário evangelizador da colonização portuguesa no mundo.

O monumento inaugurado em 2017, na capital portuguesa, retrata os povos da América colonizada como crianças indígenas; um povo inteiro imortalizado no imaginário expedicionário português à imagem de crianças. É reconhecida a tese jesuíta para a qual as crianças seriam as únicas que ainda tinham possibilidade de salvação naquele território selvagem. Um dos documentos publicados na comunicação social portuguesa por ocasião dos debates sobre a intervenção na estátua do padre António Vieira, em 2020¹⁸, ao questionar a quem serviria a hegemonia lusotropical, deslocava o anacronismo então denunciado pelos defensores da tese da «imbecilidade» para aqueles que, em pleno século XXI, davam azo à materialização de uma construção fantasiosa da história.

Exemplo de dissimulação e disfarce, a estátua, na análise desses intelectuais¹⁹, não passava de «um fac-símile encomendado, pago e inaugurado hoje. É, por isso mesmo, não mais do que um arcaísmo estórico que o presente urdiu e que atabalhoadamente tentou maquilhar de joia de família» (*idem*). Os mesmos prosseguiram, defendendo que uma análise dos artigos de opinião publicados mostraria que os afrodescendentes em Portugal são tolerados apenas até ao momento em que se afirmam

17 «‘Descoloniza’: estátua de Padre António Vieira vandalizada em Lisboa». *Público*, 11/6/2020. Disponível em: <https://www.publico.pt/2020/06/11/politica/noticia/descolonizacao-estatu-a-padre-antonio-vieira-vandalizada-lisboa-1920272>. Acesso em maio de 2022.

18 Cf. Inês Beleza Barreiros, Patrícia Martins Marcos, Pedro Schacht Pereira e Rui Gomes Coelho «O padre António Vieira no país dos cordiais». *Público*, 2/2/2020. Disponível em: <https://www.publico.pt/2020/02/02/sociedade/noticia/padre-antonio-vieira-pais-cordiais-eterna-leveza-anacronismo-guardiaes-consenso-lusotropical-1902135>. Acesso em maio de 2022.

19 *Idem*.

como sujeitos políticos de pleno direito e sobretudo se essa afirmação é acompanhada do exercício do direito à palavra e ao espaço público.

Esse movimento de monumentalização de uma versão parcial da história parte de um projeto ideológico muito presente na disputa pela hegemonia de uma portugalidade supostamente homogênea e gloriosa, desde sempre reclamada no país. Exemplo disso é que em 2018, na sequência da inauguração deste controverso monumento, um outro debate ocupava a opinião pública²⁰, em torno da proposta de criação de um anacrônico «Museu das Descobertas», na cidade de Lisboa.

Duramente criticado por acadêmicos e intelectuais²¹, o espaço pretendia exaltar o indubitável contributo português ao mundo, negligenciando a reflexão sobre atrocidades cometidas na América e África, sobrepondo o imaginário do «bom colonizador» à realidade cruel do tráfico de milhões de pessoas no Atlântico e matizando os contributos portugueses a esse nefasto capítulo da história mundial. É que, «apesar da descolonização política, a psique nacional reitera os hábitos mentais do colonizador; e, na consciência de muitos, Portugal ainda é império. Por outro lado, boa parte do comentariado tradicional desqualifica as leituras alternativas da história como anacrônicas, estrangeiradas e ‘incordiais’»²².

Além desses, um grupo de cerca de cem afrodescendentes viria também a tomar posição²³, recusando um museu contra si e assumindo uma

leitura fortemente crítica do passado colonial do país. Entre outros argumentos, pontuavam que a «glorificação da ideologia colonial ancora-se na hipervalorização ideológica, política e cultural do colonialismo, quer através do ensino da história, quer através de comemorações recorrentes do passado imperial português que reforçam a quimera de uma suposta exceção lusitana e exaltam um pretenso heroísmo dos seus conquistadores, privilegiando assim uma história que serve um proselitismo político e ideológico para aguçar a ‘autoestima’ nacional» (*idem*). Além de serem contundentemente contra a naturalização da ausência de suas perspectivas nas discussões nacionais e públicas, contestaram a permanência de leituras lusotropicalizantes do passado (Cardina, 2020: 400). O par memória/esquecimento segue tensionado pela parcela da população negligenciada do discurso oficial da historiografia portuguesa.

Em Portugal, na última década, um conjunto de movimentos sociais tem-se organizado em torno da identidade afrodescendente²⁴. Embora num primeiro momento se insurjam em reação à violência policial nos bairros da periferia e à discriminação étnico-racial, o seu desenvolvimento complexifica-se progressivamente para além destas causas, cobrindo uma reivindicação contra todo o tipo de desigualdades sociais. Nos últimos dois anos, a presença destes movimentos no espaço público foi forçada a partir de uma intensa pressão contrária à persistência de um resíduo de colonialidade²⁵ exercido pelas principais instituições

20 «Lisbon museum plan stirs debate over Portugal's colonial past». *The Guardian*, 17/09/2018. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2018/sep/17/lisbon-museum-plan-stirs-debate-over-portugals-colonial-past>. Acesso em maio de 2022.

21 Um conjunto dessas opiniões pode ser acessado a partir do compilado disponibilizado pelo ICOM-Portugal (International Council of Museums). Disponível em: <https://icom-portugal.org/2018/06/17/museus-das-descobertas-sim-nao-talvez/>. Acessado em maio de 2022.

22 Inês Beleza Barreiros, Patrícia Martins Marcos, Pedro Schacht Pereira e Rui Gomes Coelho «O padre António Vieira no país dos cordiais». *Público*, 2/2/2020 Disponível em: <https://www.publico.pt/2020/02/02/sociedade/noticia/padre-antonio-vieira-pais-cordiais-eterna-leveza-anacronismo-guardiaes-consenso-lusotropical-1902135>. Acesso em maio de 2022.

23 Cf. «Não a um museu contra nós!». *Público*, 22/06/2018. Manifesto disponível em:

<https://www.publico.pt/2018/06/22/culturaipsilon/opiniao/nao-a-um-museu-contra-nos-1835227> Acesso em maio de 2022.

24 Tais como a Associação Cultural AFROLIS, a DJASS — Associação de Afrodescendentes, ou a FEMAFRO — Associação de Mulheres Negras, Africanas e Afrodescendentes em Portugal, entre outras.

25 Aníbal Quijano (2018: 73) conceitualiza a colonialidade como «um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Sustenta-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder». Para o sociólogo peruano, «colonialidade é um conceito diferente de, ainda que vinculado a Colonialismo. Este último refere-se estritamente a uma estrutura de dominação/exploração onde o controle da autoridade política, dos recursos

públicas e pelo repúdio a dinâmicas estruturais de práticas discriminatórias, o racismo e o seu papel central na desqualificação da subjetividade negra. Esse movimento põe em evidência todo um conjunto de atores que há muito atuam em território português, pelo reconhecimento dos seus direitos e da plena participação política nesta sociedade.

HISTÓRIA É PODER

O problema de uma História que pode ser pensada como um projeto está diretamente associado ao sujeito e ao objeto da História. A história é um discurso do conhecimento e um discurso do poder (Mudimbe, 2013: 232). Um monumento é um símbolo que possibilita evocar o passado, mas enquanto objeto de cultura carrega em si o signo da política, daí justificam-se análises como a de que «as estátuas só são passado quando estão tranquilas nas praças, partilhando a recíproca indiferença entre nós e elas [...] quando, no entanto, se tornam objeto de contestação, as estátuas saltam do passado e passam a ser parte do nosso presente»²⁶.

A história é uma reconstrução sempre problemática e incompleta, e o «imaginário do mundo moderno/colonial surgiu da complexa articulação de forças, de vozes ouvidas ou abafadas, de memórias compactas ou fragmentadas, de histórias contadas de um único lado que suprimiam outras memórias» (Mignolo, 2015). O passado é objeto de questionamento e arena de conflitos, já que o que sobrevive não é necessariamente o que existiu, mas um conjunto de escolhas, e a Europa

de produção e do trabalho de uma população determinada domina outra de diferente identidade e cujas sedes centrais estão, além disso, localizadas noutra jurisdição territorial. Mas nem sempre, nem necessariamente, implica relações racistas de poder» (*idem*).

26 Boaventura de Sousa Santos, «As estátuas do nosso descontentamento». *Público*, 17/06/2020. Disponível em: <https://saladeimprensa.ces.uc.pt/index.php?col=opinioao&id=29979#.Yg9bhy1h200>. Acesso em maio de 2022.

continua sendo o sujeito teórico soberano de todas as histórias (Chakrabarty, 1992). Vem daí a necessidade de problematizar a memória sempre. Questionar todas as escolhas simbólicas selecionadas para representar um dado período histórico.

Escovar a história a contrapelo (Benjamin, 1987: 225) em 2020 passa, inevitavelmente, pela discussão sobre a memória dos monumentos de cultura como testemunhos de uma barbárie persistente no século XXI. O didatismo da insurgência impetrada contra os monumentos em 2020 leva à reflexão de que enquanto o sujeito branco reencena o passado, por meio de microapropriações habituais e recorrentes, o presente é proibido ao sujeito negro, e essa é uma funcionalidade do racismo cotidiano: restabelecer uma ordem colonial perdida (Kilomba, 2019), mas que pode ser frequentemente revivida por meio dos cacos de história que povoam o presente, em diversas modalidades de sociabilidade.

A escritora e artista portuguesa Grada Kilomba (*idem*) observou, há mais de uma década, o quão emblemática é essa estratégia de reação, tal como mencionado na seção anterior, dos indivíduos que detêm algum poder, neste caso intelectuais e governantes, que, por meio da fuga ao debate histórico que o episódio propõe, impõem os seus discursos num registro de negação da ideia de que a história é fundamentalmente ambígua²⁷. Não se viu e nem se verá, por óbvio, na crônica dos que detêm a hegemonia do discurso, um debate aberto sobre os efeitos generalizados de uma ferida nunca cicatrizada e que impõe um desligamento sempre conflituoso de Portugal com o pleno da sua história.

27 Destaque-se aqui o combativo trabalho que a artista vem realizando há anos em seu país e com alcance internacional, como uma das vozes críticas ao racismo, no campo das artes e da produção do conhecimento. A sua mais recente obra, a instalação «O Barco», de 2019, concorreu ao concurso público para o Memorial de Homenagem às Pessoas Escravizadas, que será erigido no Campo das Cebolas, em Lisboa, mesmo não tendo sido selecionada e que esteve acessível ao público durante a terceira Bienal de Arte Contemporânea de Lisboa — BoCA (2021), no MAAT — Museu de Arte Arquitetura e Tecnologia. «O Barco» é uma instalação em grande escala, que remete para o tempo histórico de transporte de escravos africanos, problematizando-o histórica e politicamente.

No racismo, a negação é usada para manter e legitimar estruturas violentas de exclusão, «‘Elas/es querem tomar o que é Nosso, por isso Elas/es têm de ser controladas/os’. A informação original e elementar ‘Estamos tomando o que é Delas/es’ — é negada e projetada sobre a/o ‘Outra/o’ — ‘elas/es estão tomando o que é nosso’ —, o sujeito negro torna-se então a imagem daquilo a que o sujeito branco não quer ser relacionado. Enquanto o sujeito negro se transforma em inimigo intrusivo, o branco torna-se a vítima compassiva, ou seja, o opressor torna-se oprimido e o oprimido, o tirano» (Kilomba, 2019: 34). No caso dos episódios de 2020, eles são os bárbaros que atentam contra o patrimônio histórico-cultural da «humanidade» — com todas as ressalvas que essas aspas possam indicar, isto porque reclamam para si o conhecimento da História como um patrimônio ocidental europeu.

Um elemento que reforçamos nessa discussão e, em nossa visão, inerente às intervenções aos monumentos em 2020, é a ideia de prolongamento do espólio histórico hegemônico, por meio das imagens que a História cristaliza no tempo. Não se pode deixar de questionar sobre com quem a História estabelece a sua relação de empatia (Benjamin, 1987), porque ela é sempre direcionada ao vencedor: «os que num dado momento dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes, a empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto esses dominadores» (*ibidem*: 225). Na teoria crítica de Walter Benjamin, os bens de cultura são os despojos do triunfo dos vencedores e, como tal, instrumento de barbárie.

O momento atual é de crise, pois a resistência aos apagamentos históricos processados em Portugal vem sendo organizada pelo contingente de população há muito presente neste território, sobretudo os jovens portugueses pretos engajados em movimentos culturais e artísticos, com acesso cada vez maior à mobilização da opinião pública e que, ao que consta, não pretendem se calar. Se entendemos, neste caso, o afrodescendente como um novo ator sociopolítico, mobilizador de alterações significativas na estrutura social portuguesa, na emergência deste século, devemos considerar que essa abertura de espaço para a diversidade não se concretizará sem tensionamentos. Este é um desafio

a ser superado, não apenas no país, como em outros países do continente europeu, visto o episódio das estátuas.

Por isso, é fundamental referir que mesmo diante de um cenário de tensionamentos abertos entre parcelas da população portuguesa, existe uma dinâmica de criação de outras narrativas no espaço público, e que uma abertura, ainda que tímida, por parte dos poderes públicos começa a acontecer a partir desses exemplos de resistências e como resultado de lutas históricas dos afrodescendentes do país. É fundamental referir, neste âmbito, a experiência de toda a articulação do Memorial da Escravatura a ser construído em Lisboa (ainda sem data específica de inauguração) e que resultou de um diálogo com várias associações e a população da cidade de modo geral.

A cultura, em sua forma cotidiana (no sentido antropológico, como construtora de sentidos entre os indivíduos), ou em sua complexidade estética (como agenciadora de uma sociabilidade marcada por um posicionamento político que penetra entre as brechas abertas pelas linguagens artísticas), é a ponta mais visível de um estar no mundo atravessado por uma situação que se mostra brutalmente desigual. O debate atual se dá entre um lado que tem todas as possibilidades de enunciação e um outro posto à margem, muitas vezes indevidamente no espaço desenraizado dos fluxos migratórios. Este é o mesmo que precisa de ser integrado por estratégias que, com a própria mão que lhe concede um suporte material mínimo, mantém sólidas as barreiras cotidianas que lhes interditam uma participação política efetiva.

O que se observa a partir da interlocução, especialmente com as juventudes engajadas na resistência ao apagamento violento da sua presença a partir da afirmação da identidade afrodescendente, é a estruturação de processos que organizam uma outra história do Portugal contemporâneo, a partir de si.

A memória é diferente da história; a memória como dispositivo de resistência é o que os grupos decidem fazer com o seu passado, um processo vivo de significação da história. Nessa perspectiva, a memória é uma construção social (Gondar, 2005), ela não nos conduz a reconstruir

o passado, mas antes a reconstruí-lo com base nas perguntas que nos fazemos, que fazemos a ele, questões que dizem mais de nós mesmos, da nossa perspectiva presente, do que do frescor dos acontecimentos passados (*idem*: 18). As sociedades vão produzindo memórias em moto contínuo através dos indivíduos que dela fazem parte, encontrando brechas nas formas da história oficial e conformando significados de outra ordem. Construir a memória desses processos no presente como estratégia de autodeterminação futura, portanto, passa pela crítica ao tempo e aos artefatos que pretendem ser os substitutos últimos da própria substância do tempo, tais como estátuas e monumentos (Mbembe, 2017a: 181).

A percepção atual é a de que alguma coisa se inicia quando, a partir de episódios como os ocorridos em 2020 (e outros, fartamente presentes no contexto recente de países que viveram a experiência colonial), a História começa a fazer a sua própria história, e as narrativas que partem da experiência concreta dos sujeitos fazem emergir aspectos sistematicamente ocultados no discurso sobre o tempo. Uma leitura atenta das motivações desencadeadas por esses episódios situa-os no marco do questionamento da história hegemónica e de leituras parciais do colonialismo europeu, uma tentativa de rompimento com processos de desumanização a que foram submetidos violentamente. Na história do encontro entre o Ocidente e os mundos longínquos, existe de facto um modo de representar o outro que o esvazia de qualquer substância, deixando-o sem vida, «num corpo a corpo com a morte, uma morte antes da morte, uma morte na vida» (Mbembe, 2017b: 186).

Vislumbra-se nesses episódios a emergência de novos sujeitos políticos, no caso português, as juventudes afrodescendentes insurgentes e que ocuparam as ruas nos últimos anos em protesto contra a violência policial recorrente nessa sociedade, tais como por ocasião dos episódios dos jovens torturados na Esquadra de Alfragide²⁸, em 2015; dos excessos

28 «Cova da Moura foi ao Parlamento protestar contra o racismo». TVI24, publicado em 12/02/2015. Disponível em: <https://tvi24.iol.pt/sociedade/bairro/cova-da-moura-foi-ao-parlamento-protestar-contra-o-racismo>. Acessado em maio de 2022.

cometidos contra a população no Bairro Jamaica²⁹, em 2019, ou ainda da brutalidade contra Cláudia Simões³⁰, em 2020. Esses episódios caracterizam um movimento renovado de resistência no país, e esta força de recusa constitui o momento primeiro do político e do sujeito. De facto, o sujeito do político vem ao mundo e a si através deste gesto inaugural, que é a capacidade de dizer não. Quando um grupo de pessoas sistematicamente negligenciadas pela opinião pública passam de objeto a sujeito de um debate mundial sobre a sua história e sua identidade, nesse caso, pondo em xeque o racismo estrutural nas sociedades afetadas pelo colonialismo europeu, um acréscimo de força é creditada a esse movimento.

No plano material, a derrubada das estátuas por si só não será capaz de resolver o problema estrutural do racismo em determinadas sociedades. Sem o debate amplo e a produção de dados que comprovem a sua persistência, esse estado de coisas não se altera. No entanto, um acontecimento dessa dimensão tende a figurar como um marco na história das resistências e lutas de povos subalternizados, o que é, por si, um triunfo do movimento desses jovens, cuja imagem, a história deste tempo não poderá ocultar tão facilmente. A performatividade é, assim, um modo pelo qual o social é cada vez mais praticado (Yúdice, 2006) e parte dessa diversidade de repertório o engajamento de cada vez mais pessoas em todo o mundo. Como notou Yates McKee (2016), foi dentro dos espaços adjacentes de «Black Lives Matter» e dos movimentos por justiça climática que algumas das articulações mais dinâmicas da arte e da ação direta ocorreram nos últimos anos, sobrepondo articulações

29 Cf. «Estrearam-se numa manifestação por causa do Jamaica. 'Podia ser a minha mãe'». *Público*, 27/01/2019. Disponível em:

<https://www.publico.pt/2019/01/27/sociedade/reportagem/geracao-instagram-primeira-manifestacao-causa-bairro-jamaica-mae-1859323>. Acessado em maio de 2022.

30 Cf. «Centenas protestaram em Lisboa contra o racismo e a violência policial». *Diário de Notícias*, 01/02/2020. Disponível em: <https://www.dn.pt/pais/centenas-protestam-em-lisboa-contra-o-racismo-e-a-violencia-policial-11775396.html>. Acessado em maio de 2022.

de várias frentes, como espaços políticos, compondo novos repertórios táticos e ocupando redes sociais.

A imagem de que se vive em Portugal um *loop* pós-colonial no tocante ao silenciamento/reprodução do racismo é evocada pela investigadora Sílvia Maeso (2016), ao aludir ao Museu World of Discoveries, inaugurado na cidade do Porto, em 2014, o mesmo ano em que se celebram os 40 anos do 25 de Abril, como uma recriação sempre recorrente de uma memória histórica que, ao mesmo tempo que se quer manter viva na epopeia das conquistas portuguesas, precisa de ser recontada, a partir da ênfase em aspectos seletivos desses episódios, sobretudo no âmbito da cultura. Nesta pedagogia dos descobrimentos, infere-se a presença de um subtexto assente no *loop* pós-colonial dirigido a um público que se assume situado no lugar do privilégio branco (i.e. uma «inocência racial» que permitiria aos visitantes «ignorar» os silenciamentos da narrativa hegemónica). Esses silenciamentos discursivos são entendidos, na perspectiva decolonial³¹, como um processo contínuo de desqualificação epistêmica do outro (Curiel, 2020).

O aludido silenciamento tem mantido o discurso único de uma história triunfal portuguesa, como uma imagem desbotada que já não reflete a diversidade de fenómenos (e dos sujeitos) constitutivos dessa sociedade, engendrando uma realidade que mantém uma parcela de portugueses segregada pela sua cor de pele. O peso de uma história colonial negada desponta no racismo manifesto na atuação das polícias, nas políticas de habitação e segregação, nas leis de nacionalidade, etc., bem como numa autorrepresentação do país, do seu povo e do seu passado marcado pelo lastro duradouro do lusotropicalismo (Cardina, 2020: 406).

O lusotropicalismo é uma doutrina elaborada pelo sociólogo brasileiro Gilberto Freyre e que postula a ideia de que os portugueses desenvolveram uma capacidade especial de adaptação aos trópicos, não por interesses, mas por empatia inata e criadora. De acordo com essa pers-

pectiva, a aptidão do povo português para se relacionar com as terras e gentes tropicais, a sua plasticidade intrínseca, resultaria da sua própria origem étnica híbrida (entre a Europa e a África) e do longo contato com os mouros e judeus da Península Ibérica, nos primeiros séculos da nacionalidade, e estaria manifesta, sobretudo, através da miscigenação e da interpretação de culturas (Castelo, 2015: 114).

A americana Ângela Davis (2018: 17-18) já alertava para a relevância de resistir à representação da História como obra de indivíduos heroicos, para que as pessoas reconheçam hoje a sua potencial capacidade de agir como parte de uma crescente comunidade de resistentes. «[...] A maioria dos negros está sujeita a um racismo econômico, educativo e carcerário muito mais acentuado do que no período anterior à era dos direitos civis» (*ibidem*: 18) e hoje como há sessenta anos, continuam impondo resistências contra um discurso redutor sobre as suas subjetividades.

É importante localizar esse debate no quadro de um pacto social que põe em xeque a própria qualidade da democracia portuguesa. O prolongamento de uma narrativa parcial sobre o passado colonial português tem impedido que esta sociedade faça frente aos desafios do presente e se projete no futuro, no contexto de uma ordem global. Tem sido um momento bastante difícil para a democracia, tal como vaticinou Boaventura de Sousa Santos (2016: 211):

É estranho que uma época que começou como só tendo futuro (todas as catástrofes e as atrocidades anteriores eram a prova da possibilidade de um novo futuro sem catástrofes nem atrocidades) tenha terminado como só tendo passado. Quando começou a ser excessivamente doloroso pensar o futuro, o único tempo disponível era o passado. Como nunca nenhum grande acontecimento histórico foi previsto, também essa época terminou de modo que colheu todos de surpresa.

Existem problemas concretos impondo barreiras a que uma parcela da sociedade portuguesa tenha uma vida digna e possa gozar de sua cidadania de forma plena. A questão das políticas de nacionalidade exemplifica

31 Conforme trabalhos de Nelson Maldonado Torres, Edgar Lander, Ochy Curiel ou Maria Lugones, entre outros.

este estado de coisas. Uma situação que continua subtraindo possibilidades concretas de integração de parte dos cidadãos deste território, nomeadamente, afrodescendentes portugueses ou mesmo africanos oriundos das muitas vagas migratórias pelas quais passou o país. São portugueses nascidos neste país e que enfrentam barreiras básicas para conseguirem melhores empregos, desenvolverem os seus estudos, etc.

2020: STATUS EM XEQUE

A perspectiva decolonial, como visão interpretativa crítica, parte de paradigmas não dominantes que mostram a relação entre a modernidade ocidental, o colonialismo e o capitalismo; questiona as narrativas da historiografia oficial e mostra como se configuram as hierarquias sociais (Curiel, 2020: 121). O conceito de decolonialidade pode ser explicado a partir do entendimento de que, com o fim do colonialismo como constituição geopolítica e geo-histórica da modernidade ocidental europeia, a divisão internacional do trabalho entre centros e periferias, assim como a hierarquização étnico-racial das populações não se transformou significativamente. O que aconteceu, ao contrário, é uma transição do colonialismo moderno à colonialidade global (*idem*).

Como elemento constitutivo do padrão de dominação capitalista, a colonialidade baseia-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população mundial como pedra angular desse padrão de poder, e atua em cada um dos planos, áreas e dimensões, materiais e subjetivas, do cotidiano e em escala social (Quijano, 2018). Tal como evidenciou Curiel, o conceito de colonialidade do poder, cunhado pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano, implica relações sociais de exploração/dominação/conflito em torno da disputa pelo controle e domínio do trabalho e seus produtos, da natureza e seus recursos de produção, pelo controle do sexo e seus produtos, da reprodução da espécie, da subjetividade e seus produtos, materiais e intersubjetivos, inclusive o conhecimento e a autoridade, e seus instrumentos de coerção (Curiel, 2020: 127).

Essa abordagem é válida ao entendimento de como uma perspectiva dualista impõe o processamento de silenciamentos históricos (Spivak, 2021). De acordo com a argentina María Lugones (2020: 57), com a expansão do colonialismo europeu, a classificação foi imposta à população do mundo. Desde então, tem atravessado todas e cada uma das áreas da vida social, tornando-se, assim, a forma mais efetiva de dominação social, tanto material como intersubjetiva. Este exercício de poder promove um saque da humanidade dos sujeitos racializados a partir da aniquilação de sua subjetividade e de suas possibilidades de subsistência material e política.

Por estar diretamente vinculada a um compromisso de *decivilização* do outro, essa colonialidade se reproduz por meio de violências físicas ou simbólicas, onde o apagamento emerge como estratégia central: são vidas supérfluas, esvaziadas de importância. Para essa economia simbólica e material, o *status* de pessoa supérflua associa-se a uma existência imprescindível, um paradoxo aparente das vidas necessárias e invisibilizadas (Vergès, 2020: 20). Essa é uma chave interpretativa dos acontecimentos de 2020, na medida em que se observou, na Europa e na América, uma tentativa insurrecional de resistência a esse apagamento simbólico de uma parcela da população, que teve o seu passado surripiado pela empresa colonialista, não apenas nas ex-colônias como nas capitais europeias.

As formas de imposição de microviolências cotidianas é herdeira do humanismo renascentista, que não conseguiu perceber que, uma vez combinado com o colonialismo, o capitalismo seria intrinsecamente incapaz de abdicar do conceito do sub-humano enquanto parte integrante da humanidade. «[...] Na modernidade ocidental não há humanidade sem sub-humanidades. Na raiz da diferença epistemológica há uma diferença ontológica» (Santos, 2019: 41-42). Desse modo, o apagamento da história deve ser entendido como parte da estratégia do apagamento do outro e de sua humanidade, e os modos de resistência a essa catástrofe passam pelo reenquadramento da história em termos que exponham as feridas desse processo violento. Feridas nunca cicatrizadas, haja vista a renovada disposição pelo prolongamento deste modelo.

A violência como linguagem é um modelo praticado há cinco séculos nessa ordem global, contra culturas baseadas na alteridade e no coletivo, tais como as dos povos originários de África ou das Américas, igualmente entre as diásporas contemporâneas. Essa forma violenta de interlocução encontra resistências mais ou menos pacíficas. A formulação pan-africana e de movimentos negros de que ninguém se encontra no centro da experiência humana, e de que não existe um humano que possa ser definido como o centro da criação (Mudimbe, 2013), entra em choque frontal com o discurso de um passado glorioso construído à custa da espoliação total do outro, atualizado nas formas de prolongamento das desigualdades atuais, nas ruínas do império mantidas como um processo ativo e contínuo que aloca detritos imperiais de forma diferenciada, como um verbo violento que une momentos, lugares e objetos. Neste sentido, a nostalgia imperialista não é pós-colonial, mas de um modo combinado, ainda colonialista; um contingente de luto concomitante com o que os colonialismos destroem. Essas ruínas podem ser lidas como vestígios e remanescentes, mas não são lixo da história nem entulho não reclamado (Stoler, 2013).

O projeto de negar a humanidade dos corpos no presente está diretamente vinculado à tática dos apagamentos da história. Ele precisa atuar sobre os corpos como última trincheira para a subalternização do outro, devido à provada eficiência dessa estratégia sobre as subjetividades dos corpos racializados. As categorias de raça, classe e gênero ajudaram a definir a superioridade moral e a manter as diferenças culturais, que, por sua vez, justificaram diferentes intensidades (e direção) de violência. No conjunto do tempo, tem vindo a configurar uma situação que justifica o descarte de alguns corpos/saberes na história. A explicação, por vezes, sustenta-se no discurso preocupante que tenta contrapor raça e classe, como se a leitura identitária da colonialidade fosse a responsável pelo insucesso da resistência às desigualdades em curso (Fraser, 2020).

Esses apagamentos nunca foram completos na dialética do Atlântico; existe uma visão corrente que considera que muitos homens e mulheres

hoje se percebem afrodescendentes não somente pelo reconhecimento e reivindicação de uma ancestralidade-herança inscrita nos seus corpos negros e nos seus referentes culturais, mas também como forma de se celebrarem como descendentes-continuadores das lutas daqueles e daquelas que nem sequer puderam legar descendentes (Martins, 2020: 162). Há uma vinculação emblemática com a história, «ser afrodescendente nesta leitura é ser mobilizador da memória dos presentes e dos ausentes, é invocar toda uma comunidade simbólica de ancestrais — incorporados ora pelo sangue legado ora pelo sangue derramado — reunidos num parentesco instaurado pelo imperativo da luta contemporânea contra o racismo e pela inscrição da violência colonial na memória pública» (*idem*), como um artefato crítico de um modelo ainda por superar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A americana Ann Stoler (2008) acredita que os afrodescendentes e os povos indígenas têm promovido um ressurgimento identitário, político, cultural e social, num processo em que a resiliência cultural engendra o respingar de narrativas e tradições, de estratégias adaptativas e a recriação de sentidos sobre diferentes formas de ser. Os episódios ocorridos em 2020 ilustram essa ideia na medida em que possibilitaram um debate social sobre as feridas ainda abertas do colonialismo e da colonialidade nos corpos e nos espaços urbanos.

O frescor e a multidimensionalidade dos engajamentos que emergem nos espaços urbanos um pouco por todo o mundo neste início de século são responsáveis pelos debates mais profícuos no tocante aos desafios complexos da atualidade. Os jovens conferem uma energia que lhes é característica e a esperança de quem opta pelos processos coletivos como método e como linguagem. A crônica deste tempo ainda está em construção, mas desde o centro dos acontecimentos já é possível perceber os contornos de movimentos de resistência política como um atributo marcante desses sujeitos políticos.

Em 2020, em meio a crise de uma pandemia expectável, escovar história passou pelo questionamento dos símbolos de uma memória que persiste em ruínas e, no entanto, nunca se desfaz por completo, visto que conta com engenhosos processos de restauro. Este debate, no entanto, permanece em aberto, e ainda há muito que discutir. Afinal, conseguiremos, no presente, saturar a história do passado e construir um futuro que comporte a pluralidade das nossas cosmovisões?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

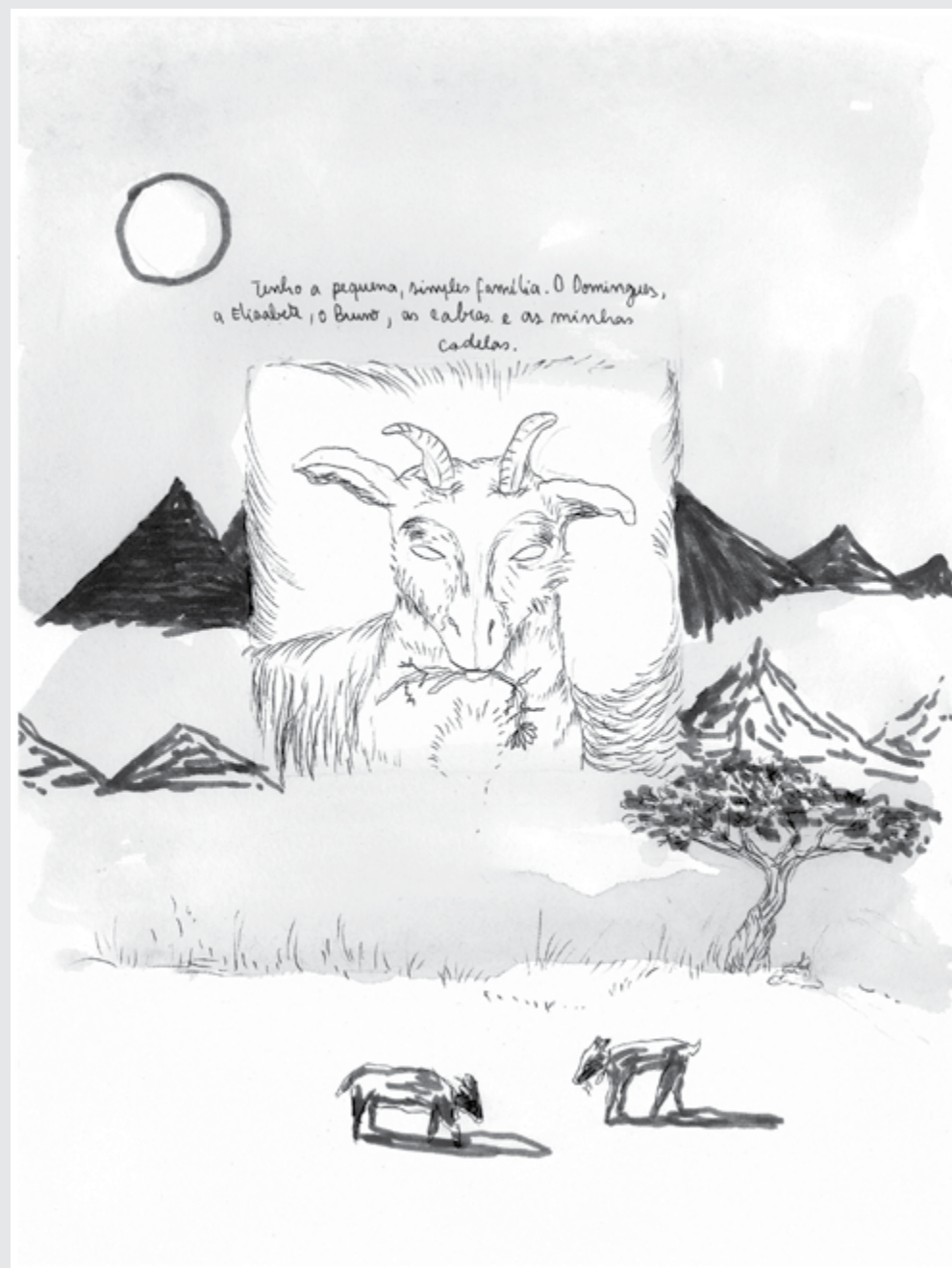
- Alexander, M. (2018). *A Nova Segregação: Racismo e encarceramento em massa*. Boitempo.
- Almeida, S. (2019). *Racismo Estrutural*. Pólen.
- Benjamin, W. (1987). Sobre o Conceito da História. In *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre a literatura e a história da cultura. Obras escolhidas*. Vol. I. 3.ª ed. Brasiliense.
- Cardina, M. (2020). O Passado Colonial: Do trajeto histórico às configurações da memória. In F. Rosas, F. Louçã, J. T. Lopes, A. Peniche, L. Trindade e L. Cardina. (2020). *O Século XX Português: Política, economia, sociedade, cultura, império*. Tinta-da-china.
- Castelo, C. (2015). O Lusotropicalismo: Um mito persistente. In A. Margarido, A. Santos, B. Monteiro e C. Castelo. *Este País Não Existe*. Le Monde Diplomatique Edição Portuguesa, Deriva.
- Chaia, M. (Org.) (2007). *Arte e Política*. Azougue.
- Chakrabarty, D. (1992). Postcoloniality and the Artifice of History: Who speaks for «Indian» Pasts? *Representations*, 37, 1-26.
- Curiel, O. (2020). Construindo Metodologias Feministas a partir do Feminismo Decolonial. In H. B. Hollanda (Org.). *Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas Decoloniais* (pp. 120-139). Bazar do Tempo.
- Davis, A. (2018). *A Liberdade é Uma Luta Constante*. Boitempo.
- Eagleton, T. (1993). *A Ideologia da Estética*. Zahar Editores.
- Fraser, N. (2020). *O Velho Está Morrendo e o Novo não Pode Nascer*. Autonomia Literária.
- Gondar, J. (2005). Quatro Proposições sobre a Memória Social. In J. Gondar e V. Dodebei (Orgs.). *O que é Memória Social?* Contracapa.
- Grosfoguel, R. (2020). Geopolítica, Capitalismo Global e o Impacto da Pandemia da Covid-19 no Mundo: Entrevista com Ramon Grosfoguel por Angela Figueiredo. *Revista do PPGCS – UFRB – Novos Olhares Sociais*, 3(1), 321-331.
- Kilomba, G. (2019). *Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Cobogó.
- Lugones, M. (2020). Colonialidade e Gênero. In H. B. Hollanda (Org.). *Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas Decoloniais* (pp. 120-139). Bazar do Tempo.
- Maeso, S. R. (2016). O Turismo e a Academia da «Idade dos Descobrimientos» em Portugal: O silenciamento/reprodução do racismo no loop pós-colonial. *Revista Política e Trabalho*, 44, 27-49.
- Martins, B. S. (2020). *Não Posso Ser quem Somos? Identidades e estratégia política da esquerda*. Bertrand Editora.
- Mbembe, A. (2015). Decolonizing Knowledge and the Question of the Archive. Aula magistral proferida no Instituto Wits para a Investigação Social e Econômica (WISER) da Universidade de Witwatersrand em conversação com o Movimento «Rhodes Deve Cair» [Rhodes Must Fall] da Universidade de Cidade do Cabo, Johannesburg: 29 de abril, 2015. Disponível em: <https://wiser.wits.ac.za/system/files/Achille%20Mbembe%20-%20Decolonizing%20Knowledge%20and%20the%20Question%20of%20the%20Archive.pdf>. Acesso em maio de 2022.
- Mbembe, A. (2017a). *Crítica à Razão Negra*. 2.ª ed. Antígona.
- Mbembe, A. (2017b). *Políticas da Inimizade*. Antígona.
- McKee, Y. (2016). *Strike Art: Contemporary art and the post-occupy condition*. Verso.
- Mendes, F. R. (2010). Reflexões sobre o Movimento Associativo Imigrante em Portugal. *Revista Migrações – Número Temático Associativismo Imigrante*, 6, 233-236.
- Mignolo, W. (2015). *Trayectorias de Re-existencia: Ensayos en torno a la colonialidad/decolonialidad del saber, el sentir y el creer*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Mudimbe, V. Y. (2013). *A Invenção da África: Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*. Pedago.
- Quijano, A. (2018). Colonialidade do Poder e Classificação Social. In B. Sousa Santos e M. P. Meneses (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. Almedina.
- Rangel, L. H., Oliveira, R. A. (2015). Los Jóvenes que más Mueren: Los negros y los indígenas en Brasil. In J. M. Velenzuela, (Coord.). *Ayotzinapa y las vidas precarias en América Latina y España*. Ned Ediciones.
- Santos, B. S. (2019). *O Fim do Império Cognitivo: A afirmação das epistemologias do Sul*. Autêntica Editora.
- Santos, B. S. (2016). *A Dificil Democracia: Reinventar as esquerdas*. Boitempo.
- Segato, R. (2013). El Color de la Cárcel en América Latina: Apuntes sobre

- la colonialidad de la justicia en un continente en desconstrucción. In R. Segato. *La Crítica de la Colonialidad en Ocho Ensayos y Una Antropología por Demanda*. Prometeo.
- Silva, S. H. (Ed.) (2019). Que Força É Essa? Protesto e participação democrática em Portugal. *Revista Efêmera*, 07. Tinta-da-china.
- Simões, J. A., e Campos, R. (2017). Digital Media, Subcultural Activity and Youth Participation: The cases of protest rap and graffiti in Portugal. *Journal of Youth Studies*, 20(1), 16-31. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/13676261.2016.1166190>.
- Spivak, G. (2021). *Pode a Subalterna Tomar a Palavra?* Orfeu Negro.
- Velenzuela Arce, J. M. (2019). *Trazos de Sangue y Fuego: Bionecropolítica y juvenicidio en América Latina*. Editorial UCR.
- Stoler, A. L. (Ed.) (2013). *Imperial Debris: On ruins and ruination*. Duke University.
- Vergès, F. (2020). *Um Feminismo Decolonial*. Ubu.
- Viegas, J. M. L. (2004). Implicações Democráticas das Associações Voluntárias: O caso português numa perspectiva comparativa europeia. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 46, 33-50.
- Yúdice, G. (2006). *A Conveniência da Cultura: Usos da cultura na era global*. UFMG.

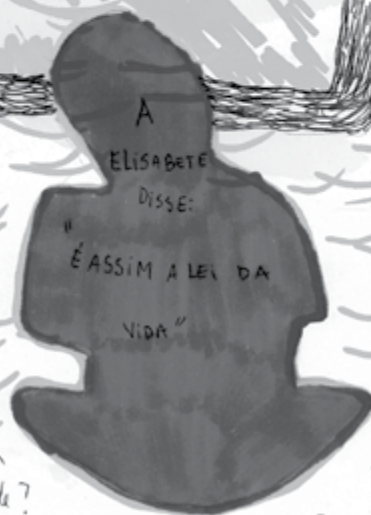
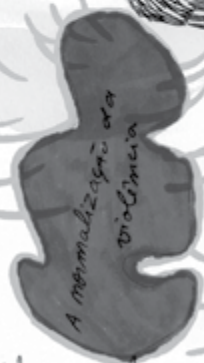
«FANZINE GATO»: ILUSTRAÇÃO

João Leonardo aka Kali

Estas ilustrações surgem de um fanzine do autor, FANZINE GATO. Foram feitas durante o período de licenciatura em Guimarães. Apresentam uma técnica mista, de aguarela e tinta-da-china, lápis de cera e de cor. Descrevem um sonho e uma chamada para uma realidade. Os desenhos e as imagens por vezes tendem a representar os escapes do mundo real como o seu cruzamento com o inconsciente.

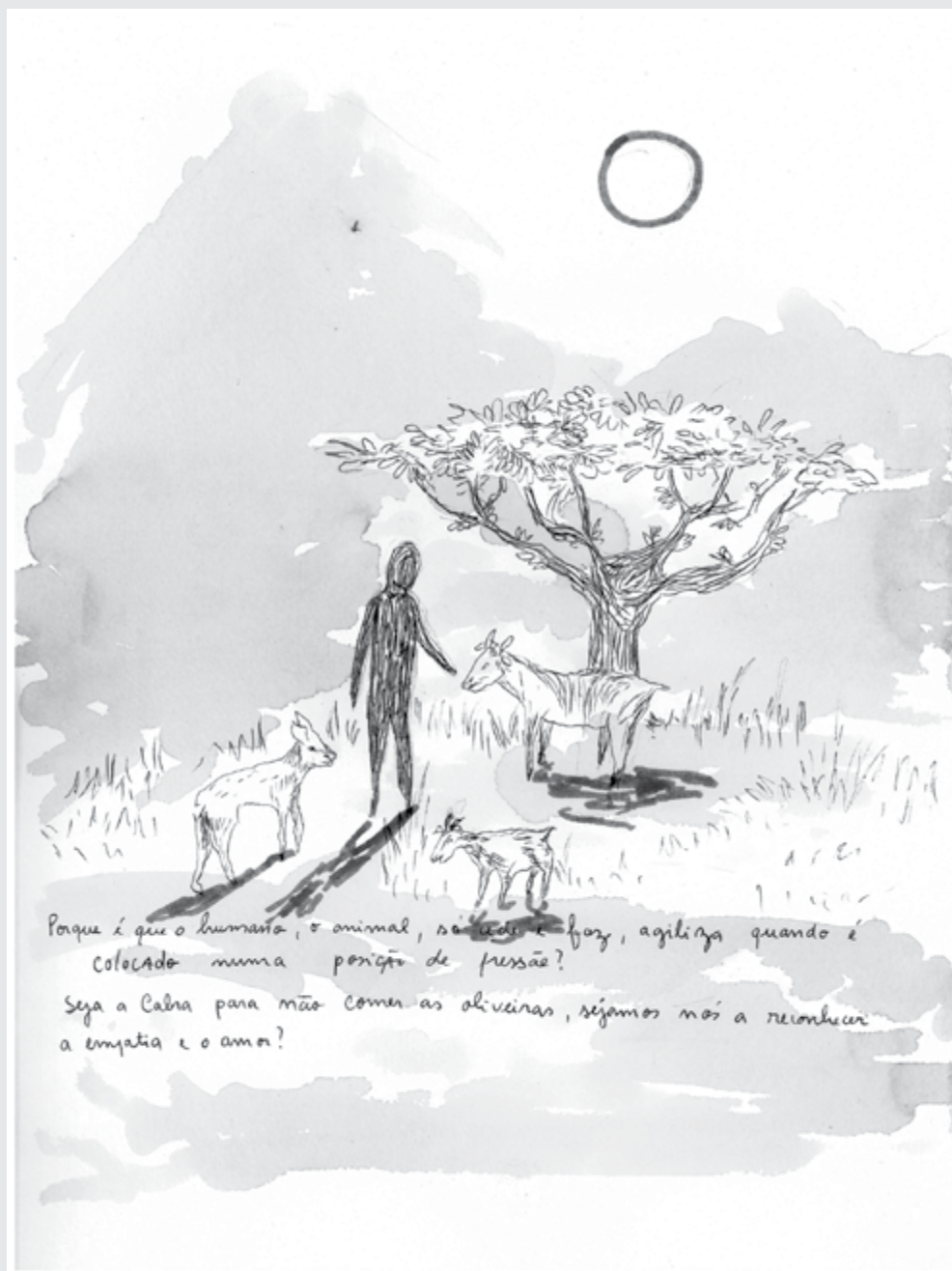






Reconhecer o Lom com a violência ou a autoridade?

PORQUÊ?



Porque é que o humano, o animal, sente e faz, age, quando é colocado numa posição de pressão?

Seja a Cabra para não comer as oliveiras, sejamos nós a reconhecer a empatia e o amor?

SECÇÃO IV

TECNOLOGIA

ENTRE A POESIA, O RAP E A INTERNET: PRÁTICAS E EXPERIÊNCIAS DE PARTICIPAÇÃO POLÍTICA URBANO-JUVENIL EM MOÇAMBIQUE

Dércio Tsandzana

INTRODUÇÃO

A discussão sobre o papel da Internet nas diferentes manifestações artísticas em prol de causas sociais e políticas faz parte de um campo de estudos que ganhou ímpeto nos últimos anos, com destaque para a música (Salgado, 2018; Kennerley, 2021). Tomando o caso de jovens dançarinos dos subúrbios de Luanda (Angola), que realizam coreografias no *Kuduro*¹, Braun (2015) mostra o quanto a Internet permite a corpos socialmente estigmatizados serem olhados e até valorizados.

No presente capítulo, argumentamos que a Internet não só permite o entretenimento através da arte refletida na música, mas procuramos captar o significado político que pode ser obtido em diferentes representações artísticas moçambicanas, sendo que no caso em concreto incluímos a poesia de intervenção social e o *rap* como dois campos de análise entrelaçados. O desafio será, precisamente, o de fazer a ligação entre duas dimensões: pensar tanto na mobilização artística, como nos seus usos políticos.

Estamos diante de um assunto que tem sido pouco explorado em Moçambique, no sentido de que muitos estereótipos permanecem como obstáculos à descoberta dos desenvolvimentos atuais. Ao longo do

1 Género musical ritmado e dança muito popular, de origem angolana, que surgiu da fusão de várias influências (Porto Editora, 2020).

presente capítulo, dois conceitos merecerão a nossa atenção: referimo-nos à participação política, por um lado, e a *ativismo*, por outro. Partimos de uma conceção ampla de participação política que não se restringe às arenas da política instituída (eleições), mas tem em conta todas as modalidades e discursos que produzem «um conjunto de crenças, interesses, visões do mundo, e representações sobre o que deve ser a vida em sociedade» (Dagnino, 2007: 552).

Com efeito, a fim de influenciar a agenda política ou os resultados políticos, os cidadãos, neste caso os jovens, podem envolver-se em atividades e manifestações extraparlamentares, por vezes referidas como comportamento de protesto ou participação política «não convencional», sendo que é nessa vertente que inserimos a nossa visão, sobretudo quando procuramos associar a arte como mecanismo de participação na arena política em Moçambique.

O termo *ativismo*, por seu lado, resulta de um neologismo conceptual ainda de instável consensualidade, quer no campo das ciências sociais, quer no campo das artes (Raposo, 2015). Apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polémicas, entre arte e política, estimulando os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão. A sua natureza estética e simbólica amplifica, sensibiliza, reflete e interroga temas e situações num dado contexto histórico-social, visando a mudança ou a resistência.

O nosso entendimento de *ativismo* é, pois, circunscrito a uma dimensão em que a arte é utilizada como instrumento reivindicativo de causas, como veículo de uma mensagem. Nela inclui-se (1) a poesia — um género literário que combina palavras, sons e ritmos para criar imagens e emoções, e (2) o *rap* — um estilo de música que surgiu nas comunidades afro-americanos nos anos 70, baseado na recitação de letras de canções frequentemente rebeldes e radicais².

2 O debate sobre poesia e *rap* não colhe consensos sobre a sua definição. Para melhor aprofundamento, ver «Entre ritmo e poesia: *rap* e literatura oral urbana», de Marcus Rogério Salgado (2018).

Importa destacar que temos observado que os jovens surgem como a face primária e visível, não só na qualidade de promotores dos diferentes tipos de arte, mas, acima de tudo, como usuários-chave da própria Internet para expandir tal expressão. Têm, por isso, a possibilidade de criar a sua agenda ativista coletiva e partilhada, o que revela, em muitos casos, um teor alternativo ou contrário à agenda dos *media mainstream*. Isso é especialmente evidente no caso do *rap underground*, cuja mensagem de cariz social e ideológico dificilmente adquiria relevo nas esferas oficiais.

No caso moçambicano, Bussotti e Chingui (2020) mostraram que os *rappers* engajados e radicais — uma minoria no panorama moçambicano — conseguiram ter uma influência notável junto das camadas mais jovens, principalmente no meio urbano. Incentivam a uma mudança de hábitos que toca vários aspetos, entre os quais: o respeito dos direitos humanos; a luta contra a corrupção; e a distribuição injusta da riqueza no país. Para atingir esse objetivo, as redes sociais da Internet são um instrumento fundamental.

Note-se que o caso de Angola pode ser tido como um exemplo próximo de Moçambique, sobre como a Internet e as diferentes formas de arte, no caso concreto a música, se aliam promovendo a participação política juvenil. De facto, Buire (2016: 56) mostrou que a música urbana angolana é um reflexo do que chamou de «reconversão autoritária» de Angola.

Neste capítulo, colocamos a hipótese segundo a qual as diferentes manifestações culturais juvenis são um espaço propício de experimentação e desenvolvimento das «novas sociabilidades juvenis» (Fofona, 2003), reveladoras das «culturas juvenis urbanas» (Delforge, 2005). Assim, partindo deste postulado procuraremos discutir de que forma, num contexto de limitada cidadania política (Macamo, 2017), os jovens moçambicanos se expressam através de práticas culturais como o *rap* e a poesia. Para responder à questão, apresentamos brevemente o roteiro metodológico que nos permitiu realizar o trabalho de pesquisa em Moçambique.

EM BUSCA DA ARTE COMO FORMA DE AÇÃO POLÍTICA

Seguindo uma abordagem metodológica eminentemente qualitativa, privilegiou-se a realização de entrevistas semiestruturadas, que consistiram na interação com um coletivo de jovens — declamadores de poesia e *rappers*, baseados na Cidade de Maputo, que partilham, através das redes sociais da Internet, a sua visão em torno da governação social e política de Moçambique.

Os entrevistados foram escolhidos em função do seu historial, percurso e participação engajada em ações de ativismo por intermédio de diferentes manifestações artísticas, seja como atores principais ou organizadores. Embora não tenham revelado a sua idade, sabemos, por inerência de experiência anterior de pesquisa, que todos possuem uma idade abaixo dos 35 anos. Assim, a seleção dos entrevistados baseou-se igualmente na nossa perceção do que podemos considerar «jovem», mesmo que existam diferentes entendimentos do termo (Galland, 2011; Honwana, 2012).

A plataforma de comunicação digital sob a qual teve incidência a análise da intervenção dos entrevistados foi o Facebook, uma escolha que pode ser justificada pelo facto de esta ser uma das mais usadas em Moçambique (Tsandzana, 2019), com perto de três milhões de utilizadores por mês, para uma população de 30 milhões de habitantes (Hootsuite, 2021). Assim, a partir de entrevistas semiestruturadas, serão apresentados e discutidos cinco estudos de caso — um programador cultural, dois poetas e dois *rappers* residentes na Cidade de Maputo — que servem de exemplo para compreender o que pode ser a realidade de uma população considerada maioritariamente jovem em Moçambique³.

Igualmente, optou-se pela busca de «vestígios virtuais» — *netnografia* (Hine, 2010; Kozinets, 2016) — para ilustrar de que forma o Facebook se tornou uma ferramenta de ativismo cultural, facto depois sustentado

em conversa com um gestor de iniciativas culturais juvenis, também baseado na Cidade de Maputo. Os resultados que apresentamos não são necessariamente generalizáveis, servindo apenas de indicativo.

A relevância da nossa pesquisa prende-se com três aspetos particulares: (1) dos trabalhos existentes sobre Moçambique, quase todos se preocuparam em estudar o papel da arte somente através do ângulo do *rap* (Sitoe, 2018; Rantala, 2015), mesmo que outros se focalizem na música popular de forma geral (Manhiça *et al.*, 2020; Taela *et al.*, 2021) ou nas políticas culturais em si (Bussotti e Gundane, 2019); (2) dos trabalhos anteriormente referenciados, uma extensa parte tem o *rapper* Azagaia como ator central (Beúla, 2008; Araldi, 2016), com exceção de Bussotti e Chinguai (2020); (3) estudos que aliam Internet e música revelam o lado promocional do corpo, da dança e das imagens produzidas pelos vídeos, e não necessariamente a essência da mensagem divulgada.

Tentando ir além destes três aspetos observados na literatura, pensamos que o presente capítulo inaugura uma nova oportunidade no contexto moçambicano, com vista a pensar o seu ativismo artístico e o quesito da Internet, enquanto ferramenta crucial de divulgação de tais formas de participação e manifestação políticas. Tal é feito não só ao abordar o *rap* como já foi realizado de forma recorrente, mas sobretudo a poesia de ação criada pelos jovens nas redes sociais da Internet.

INTERNET E ESPAÇO URBANO ENQUANTO PALCOS DE PARTICIPAÇÃO POLÍTICA

O espaço urbano é uma esfera privilegiada para o exercício de diferentes formas de participação política, sobretudo manifestações, greves, ocupações (Büscher, 2018). Num livro sobre a realização de práticas de protesto na cidade de Bamaco, em Mali, Siméant (2014) mostra que o espaço urbano constitui uma oportunidade privilegiada de participação política, mas sublinha que os procedimentos técnicos e legais que

3 Ver dados do Censo geral da população, Instituto Nacional de Estatística, 2017.

levam os cidadãos a manifestarem-se variam de acordo com o contexto ou a sensibilidade política de quem governa. Num desenvolvimento sobre Burquina Fasso, Bonnetcase (2019) analisou o que chamou de «os preços raiva», mostrando de que forma as manifestações num espaço urbano como Ouagadougou e Bobo-Dialuasso impactaram as relações de poder e de governabilidade diante do escalar do preço de vários bens alimentícios.

No caso de Moçambique, os anos 2008 e 2010 foram marcados pela realização de protestos populares, com destaque para as cidades de Maputo e Matola (Chaimite, 2014). As manifestações daqueles anos tiveram na carestia da vida a sua razão principal, embora o mesmo tipo de fenómeno tenha sido designado de «motins de fome» (Janin, 2009) em outros países africanos. Um dos elementos a realçar foi o papel mobilizador desempenhado pelas redes sociais da Internet e mecanismos de comunicação instantânea como o SMS. O mesmo voltaria a suceder numa ampla manifestação realizada em 2016 por organizações da sociedade civil (Tsandzana, 2018).

Tais plataformas digitais têm contribuído para articular ações de protesto, resultando na destituição de dirigentes políticos em África e em outros países do mundo, embora alguns autores considerem que as redes sociais apenas serviram de ferramenta para veicular tensões sentidas ao longo de décadas (Bayat, 2013). A ênfase depositada no papel inerentemente emancipador dos meios digitais pode levar-nos a ignorar as suas limitações, bem como o seu uso enquanto mecanismo de propaganda, de vigilância e controlo (Morozov, 2012).

Não obstante esta ressalva, parece-nos evidente a importância que as ferramentas digitais tiveram na democratização da música, o que, por sua vez, capacitou os artistas a reclamar o direito de representar os espaços da cidade e, ao fazê-lo, desafiar e subverter estruturas de poder e desigualdade mais abrangentes, apresentando-se tanto como um canal de ativismo social como uma expressão criativa. Neste sentido, procurando incluir criticamente as várias perspetivas, iremos analisar a influência das redes sociais da Internet no exercício do ativismo artís-

tico ou, mais especificamente, no *ativismo*, de acordo com a definição dada anteriormente.

No contexto do continente africano, verifica-se que a música popular tem recebido uma atenção especial como ponto de entrada para a compreensão da ação social e política, onde têm sido feitas referências ao colonialismo e ao Apartheid, a movimentos sociais, a protestos, a revoluções, à identidade nacional e à opressão política (Manhiça *et al.*, 2020). Por exemplo, Martin (2012) é um dos autores que ao longo dos anos procuraram identificar formas variadas de participação que pudessem ter significado político além das próprias eleições.

Tal trabalho centrou-se em objetos de pesquisa que, à primeira vista, não seriam considerados «políticos», nomeadamente o papel da música popular e suas representações e configurações de identidade. Para tal, Martin propõe a designação de «objetos políticos não identificados» — OPNI: (1) objetos — referente às práticas culturais e aos seus resultados; (2) políticos — referente ao lugar das relações de poder nas práticas culturais; (3) não identificados — referente às práticas que não são abordadas na ciência política ou que são tratadas com pouca profundidade. A partir dessa constatação, podemos perceber que existem outros objetos que nos permitem captar a dimensão política sobre o que estudamos, além das eleições como forma primária de participação cívica. Para tal passamos a apresentar a realidade moçambicana a partir dos resultados da pesquisa que realizamos.

MOÇAMBIQUE: APRESENTAÇÃO DOS ESTUDOS DE CASO

Combate cultural dos excluídos

Concentrado sobretudo na Cidade de Maputo, foi pelo nome de «combate cultural dos excluídos» que ficou conhecido um dos eventos mais marcantes do uso de diversas manifestações culturais em prol de

causas sociais e políticas diversas. Na ocasião, Vítor Fazenda⁴ — membro do Parlamento Juvenil de Moçambique⁵ e organizador e promotor do evento — contou-nos que a iniciativa surgiu em 2017 e ao longo de seis meses foram realizadas mais de dez sessões culturais. A mesma foi concebida para, através de diferentes expressões artísticas, discutir sobre temas da atualidade social e política de Moçambique, entre os quais dívidas ocultas, pobreza urbana e conflito armado no centro do país.

O nosso entrevistado contou que no início foi designada como «noite de cidadania», mas após um tempo verificou-se que a expressão não espelhava claramente a ideia geral. O «combate cultural dos excluídos» era realizado nas noites de sexta-feira, entre as 17h e as 21h, na sede do Parlamento Juvenil, e reunia no mesmo espaço diversas manifestações artísticas como dança, *rap*, pintura, canto e teatro. Os artistas que participavam do mesmo não eram pagos, mas havia alguns subsídios. Fazenda referiu que a escolha da sexta-feira foi pelo facto de este dia ser o último dia da semana e, acima de tudo, por em Moçambique ser considerado como dia de *txilling*⁶.

Os escolhidos para apresentar-se durante o evento tinham um perfil feito na base do seu contributo na intervenção social, incluindo quem tivesse capacidade de atingir públicos maiores para mobilização política dos jovens. No campo das redes sociais da Internet, Fazenda referiu que era necessário mobilizar. Na fase de preparação do evento, o mesmo já era partilhado com os seguidores. Abriu-se igualmente uma oportunidade para os artistas com interesse puderem inscrever-se com vista a atuar ao vivo. No próprio dia do evento, fazia-se a transmissão

4 Entrevista realizada via Zoom no dia 25 de setembro de 2020. Em todas as citações serão usados os nomes reais dos entrevistados, uma vez que estes aceitaram que a sua identidade fosse revelada na plenitude.

5 É uma organização da sociedade civil que promove a participação política dos jovens em Moçambique. A sua sede localiza-se na Cidade de Maputo.

6 É uma expressão de uso local para referir-se a práticas de diversão que normalmente são organizadas por jovens até altas horas da madrugada, onde o álcool e a música são ingredientes centrais.

A PRM cerca a Sede do Parlamento Juvenil numa tentativa frustrada de impedir a realização do Combate Cultural dos Excluídos, sob o tema "Julgamento Kempton Park" #ExtradiçãoJá



1 Captura de ecrã 1 — Polícia tenta impedir a realização de um evento cultural juvenil. Fonte: Facebook do Parlamento Juvenil de Moçambique, 2020).

online para abarcar outras pessoas do país e mesmo do mundo, tendo os artistas partilhado o evento nas suas próprias contas.

Sobre o público, sabe-se que abrangeu muitas pessoas, ao ponto de um dia a polícia aparecer no local para impedir a realização do evento, após verificar que o mesmo estava a decorrer nas redes sociais da Internet. Contudo, horas depois deixou de decorrer após críticas que vinham justamente das redes sociais da Internet (ver captura de ecrã número 1). Por outro lado, vários partidos aproximaram-se para assistir aos eventos, nomeadamente funcionários dos serviços secretos do Estado, levando a questionar por que razão tal iniciativa acontecia e que objetivos o Parlamento Juvenil procurava alcançar.

Analisada a imagem acima, fica-se com a ideia de que as redes sociais podem realmente servir de alternativa — escapismo⁷ — ao que sucede no espaço físico (*offline*). De facto, se por um lado a recorrência para o digital visava ganhar liberdade de expressão artística, dadas as

7 Ver «Facebook Escapism and Online Political Participation», de Christian Pieter Hoffmann *et al.* (2017).

restrições impostas pelas autoridades políticas, representadas na sua maioria pela polícia, por outro lado é igualmente notório que no espaço *online* o mesmo perigo continua a estar presente.

Estamos diante da confluência de dois espaços (físico e virtual)⁸ que não podem ser lidos de forma isolada. Por exemplo, desde a manifestação de 2016, que mobilizou milhares de pessoas no centro da capital Maputo, Moçambique não conhece nenhum tipo de demonstração de rua, dada a constante insegurança imposta pela polícia. Porém, fica igualmente evidente que, no contexto moçambicano, as redes sociais ainda não poderão ser tidas como o «tubo de escape» para uma segura e livre manifestação (Tsandzana, 2020b).

De forma resumida, Fazenda caracterizou o «combate dos excluídos» nas seguintes palavras:

Somos excluídos e estamos a combater através da cultura um espaço de expressão. Para além de ter jovens a falar de outras formas, era necessário ter outras formas de se expressar. A cultura tem um condimento especial e parece que atrai alguma atenção da própria juventude. Notava-se a ausência de um espaço para mostrar o trabalho desses artistas, pois a arte sempre foi uma forma de se expressar. A arte conseguia atrair maior número de pessoas, mas também com pessoas distantes no país. Era importante alternar os espaços de participação para fazer chegar a mensagem, sendo que o alcance das pessoas deve ser de forma diferente e a arte é um mecanismo fácil de atingir várias pessoas... (Víctor Fazenda, 25 de setembro de 2020).

Se notarmos algumas palavras contidas na fala de Fazenda, como, por exemplo, «excluídos», percebemos que sobressai o sentimento de algum vazio que precisa de ser preenchido, sobretudo se aliarmos a ideia de «ausência de um espaço» à necessidade de «espaços de participação» em prol dos «jovens».

8 Sobre o debate entre o *offline* e o *online*, aprofundar em Hine (2010) e Kozinets (2016).

A mesma fala vai ao encontro do que disse Jessemusse Cacinda⁹, ensaísta e editor literário, acerca da forma como a literatura (escrita artística — poesia e prosa) tem sido usada para intervenção social e política. Cacinda admite mesmo que todo o tipo de literatura é de intervenção, apesar de esta ser acessível apenas a um número reduzido de pessoas, dada a sua essência erudita, diferente do que se passa com a música, no geral, e o *rap*, em particular¹⁰. Falando das razões que levam os jovens a enveredar pelas diferentes formas de manifestação artística para exercer o seu ativismo, Cacinda refere que isto se deve ao facto de esses mesmos jovens estarem a viver aquilo a que chamou de «noite», o que remete para a escuridão na qual estão inseridos, uma situação de permanente incerteza sobre o seu futuro.

Toda a arte já é uma forma de intervenção em si, o que é natural. A questão é por que razão a crítica? Sucede que são os jovens que não possuem histórias de sucesso, razão pela qual a narrativa é de contestação. É difícil pedir a um jovem para que partilhe histórias de sucessos nos dias de hoje... (Jessemusse Cacinda, 28 de setembro de 2020).

O rap de André Cardoso e Tirso Siteo

O uso da música, caso concreto do *rap*, e da poesia como formas de «combate político» é uma tendência histórica que faz parte do processo de luta pela independência de Moçambique (Laffranchini, 2007; Menezes, 2018). Estivemos em entrevista com dois jovens que através do *rap* encontraram diferentes formas de participação política no espaço urbano da Cidade de Maputo.

9 Entrevista realizada no dia 28 de setembro de 2020 (via Zoom).

10 A taxa de analfabetismo de adultos em Moçambique é de 45%. O analfabetismo é mais prevalente nas áreas rurais, onde vivem 57% das pessoas não alfabetizadas, em comparação com 23%, que reside nas áreas urbanas. Os dados são avançados pela Agência das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura, UNESCO (2019).

Começamos com Tirso Siteo¹¹ que hoje prefere ser chamado de «antigo combatente do *rap*». Siteo ou então «Shakan Ndu Munhuku», como é conhecido nos meandros do *rap*, é um jovem que vive num dos bairros suburbanos da capital que em tempos era designado Distrito Municipal número 4, local onde surgiu o agrupamento «bloco 4» — um coletivo de jovens *rappers* pelas causas sociais do seu bairro, mais tarde legalizado em forma de instituição de pesquisa sobre arte e ativismo.

Siteo contou-nos que hoje faz *rap* de outra forma. Considera-se um *rapper* da academia que procura dar voz aos que não a possuem. Contudo, refere que para chegar ao processo de recolha de dados prefere usar o seu lado artístico, onde escreve sobre práticas juvenis e discursivas na ideia de documentar o que é feito, pois, segundo ele, existe um vazio em termos de literatura sobre a temática.

Falando da contribuição das redes sociais da Internet na sua intervenção, Siteo referiu que num contexto de restrição das vozes, com um Governo que não permite a liberdade de expressão, a Internet serviu como um «tubo de escape» para impor o seu discurso poético, sobretudo quando a rádio não passa as suas produções musicais; este socorre-se da Internet para o efeito, sobretudo porque as músicas assim estão acessíveis de forma gratuita.

Para Siteo, a Internet ajuda a expandir as vozes a partir de grupos no Facebook, e não só. Avança e diz que o engajamento dos artistas é aparentemente mais forte por causa da Internet, pois agora existe um espaço não controlado pelo Governo e esses mesmos *rappers* podem engajar-se facilmente. Porém, chama a atenção para duas questões: (1) como é que os artistas podem ganhar algum dividendo monetário a partir da Internet e não só disponibilizar músicas de forma gratuita?; (2) como gerir a «elitização» da própria Internet, uma vez que precisamos definir quem realmente usa essa mesma Internet e o que fazem quando estão conectados? A afirmação de Siteo, ao trazer questões relativas ao baixo acesso à Internet, mostra-nos que estamos diante do que a litera-

tura chama de «digital divide» (Bruijn, 2019) — que revela o fosso nas desigualdades de acesso à Internet.

Por seu lado, André Cardoso¹² — jovem residente na Cidade de Maputo — contou-nos que se interessou pelo *rap* como forma de intervenção social e política quando em 2018, caminhando pelas ruas do bairro periférico da Polana Caniço, passou por um aglomerado de jovens que se encontravam sentados e aparentemente sem ocupação. A partir daquele episódio, pensou que era ocasião para fazer um retrato do desemprego juvenil, razão pela qual decidiu optar por um *freestyle* que de seguida viria a ser partilhado no seu Facebook.

As redes sociais são um bom espaço... É uma rede que serviu para ligar até pessoas que não eram meus amigos diretos. O Facebook dá-me mais autonomia e facilidade de comunicar com inúmeras pessoas... (André Cardoso, 28 de setembro de 2020).

Após aquela boa receção no seu bairro, Cardoso seguiu com um outro retrato, mas dessa vez sobre o transporte público a partir do «My Love»¹³, com um vídeo que viralizou. Daí começou a ser chamado «MC Chamboco», sobretudo porque relatava o sofrimento das pessoas naquele tipo de transporte, o que, para Cardoso, num sentido figurado se assemelhava «aos chambocos que o desemprego e más condições de vida dão aos moçambicanos, sobretudo os mais jovens».

Cardoso disse-nos que o Facebook foi o único meio rápido para fazer o seu ativismo, uma vez que tal rede social é um espaço de fácil acesso e ninguém mais pode controlar senão ele. A atitude de olhar para um problema encontrado na rua e retratá-lo em forma de expressão musical vai ao encontro do que é afirmado por Trainoir (2019) para demonstrar

12 Entrevista realizada no dia 28 de setembro de 2020 (via Zoom).

13 É uma modalidade de transporte comumente utilizada nos principais centros urbanos de Moçambique, sobretudo na Cidade de Maputo. A disposição do «My Love» assemelha-se a um camião de transporte de mercadoria ou material de carga diverso.

11 Entrevista realizada no dia 28 de setembro de 2020 (via Zoom).

que a rua é acima de tudo um espaço de práticas frequentemente delinquentes — tráfico, roubo e revenda — e de sociabilidades marcadas por confrontos interpessoais permanentes, retransmitidos e prolongados de forma virtual.

Quando Cardoso lançou o seu conjunto de músicas intitulado «Chamboco das dívidas», diz tê-lo enviado para alguns órgãos de comunicação e que não teve nenhum tipo de retorno porque tanto a rádio como a televisão simplesmente ignoraram aquele trabalho. Tais órgãos de comunicação ainda dependem grandemente do apoio de entidades políticas para prover publicidades. Contou igualmente que desde 2018 começou a ter alguma aceitação pública, mas que para ele não basta, quer mais do que isso, uma vez que deseja ver jovens interventivos e não apenas que elogiam o seu trabalho.

Quer jovens que exigem mais ação e prestação de contas por parte dos governantes, razão pela qual criou o movimento «Criar Moçambique», um espaço para atingir um público jovem composto por artistas e não só, com vista a promover diversas manifestações artísticas. Pretende criar mais «Chambocos» na vertente de formação de mentes juvenis com capacidade suficiente para refletir sobre Moçambique — uma alternativa de todas as vozes terceirizadas. Porém, Cardoso admitiu alguma preocupação com o retorno de um tipo de *rap* que tende a viciar os jovens em «conteúdo vazio», sobretudo feito por artistas que estão mais interessados em entreter do que em consciencializar ou educar os jovens¹⁴.

Chegados aqui, percebe-se que Siteo e Cardoso possuem em comum o facto de ambos terem começado as suas jornadas a partir dos seus bairros, e mais tarde terem aliado a componente artística com a criação de movimentos que se tornaram organizações formais. Contudo, exis-

tem graus diferentes nesta análise, pois Siteo surge consciente das limitações que a própria Internet cria, no caso, o problema de acesso que ainda não pode ser considerado como abrangente. Por sua vez, Cardoso, apesar de positivo, assume que no mesmo país circula pela Internet algum tipo de *rap* juvenil que não procura engajar, mas apenas divertir.

A poesia de Énia Lipanga e Sérgio Raimundo

O uso do poema como ferramenta política no contexto moçambicano não é uma realidade recente. De facto, durante a luta de libertação, o uso recorrente da escrita e declamação poética fez parte do que ficou conhecido como luta pela independência de Moçambique¹⁵ — as abordagens à música popular e à ação política centraram-se no papel da canção no apoio e no fomento de movimentos sociais, protestos, revoluções, identidade nacional e opressão política. Um dos exemplos de marco histórico é Armando Guebuza, antigo presidente de Moçambique, veterano de luta armada e «poeta da revolução», como fora conhecido naquele tempo¹⁶.

Nesse trilhar histórico podemos ainda citar os escritos poéticos de José Craveirinha, comumente chamado de «poeta militante». A sua obra possui enorme relevância na história de Moçambique, visto que retrata, de forma sensível, as transformações no pensamento da intelectualidade moçambicana e as ideias que muniram a luta pela libertação nacional do jugo imperialista de Portugal.

A poética de Craveirinha, ainda que escrita em língua portuguesa, é fortemente carregada das expressões orais moçambicanas, como, por exemplo, da língua originária na qual também fora educado: o ronga. O poeta traz em seus versos fortes imagens e motivos do imaginário

14 Em 2018, o consórcio «Votar Moçambique» lançou um concurso de *hip-hop*, que fora concebido para aumentar a consciencialização dos jovens em torno das eleições municipais, tendo André Cardoso sido um dos participantes. Jovens músicos e poetas das regiões sul, centro e norte de Moçambique foram convidados a submeter trabalhos relacionados com a governação, eleições e votação.

15 Noémia de Sousa foi um dos nomes que marcaram sobremaneira a história de luta pela independência de Moçambique a partir dos seus escritos poéticos.

16 Em 2006, Guebuza lançou um livro intitulado *Tambores que Cantam*. Trata-se de uma coletânea de poemas, com pouco mais de 80 páginas, versando a resistência contra o colonialismo português.

popular e da tradição cultural africana, retomando esteticamente as origens nativas para se opor ideológica e politicamente ao colonialismo e preconizar um futuro livre para seu povo. Assim se dá a evocação do «era uma vez...» moçambicano, o «Karingana ua Karingana».

Falamos com Énia Lipanga¹⁷, residente na Cidade de Maputo e que se considera poetisa. Ao longo da entrevista, revelou-nos que usa a poesia e as redes sociais da Internet para repudiar certos comportamentos que considera socialmente degradantes, em particular quando se fala dos direitos das mulheres. Referiu que nunca conseguiu escrever sem que fosse para reivindicar alguma coisa, e isto está aliado ao tipo de sociedade (moçambicana) em que vivemos, sobretudo para os jovens, porque «[...] a sociedade já normalizou a violência entre os jovens e está normalizado não ter sonhos, de forma particular para os jovens...».

No campo das redes sociais, revelou que não as escolheu como preferência, pois no início só usava o Facebook para partilha simples de textos e não sabia de facto se um dia podia ter impacto na sociedade. Hoje Énia é conhecida e é vista justamente por conta do espaço virtual. Contou-nos ainda que tudo começou com a criação de um espaço denominado «Palavras são palavras» — um evento que une a poesia e outras artes, jovens poetas e humoristas, razão pela qual vezes sem conta referiu ter estado em espaços de conversa, virtuais e físicos, onde os seus textos foram comentados, o que para ela constituía uma surpresa:

Eu não sei se me conheceriam fora de Moçambique se não fossem as redes sociais. Eu descobri que podia promover a minha arte lá (nas redes sociais) e podia promover a mudança de comportamento social de muitas pessoas no país.

Conversamos ainda com Sérgio Raimundo¹⁸ ou então «Poeta Militar», como é conhecido. Jovem formado em filosofia, veio de uma família

muito pobre, tendo crescido num dos bairros mais carenciados da Cidade de Maputo: Chamanculo. O seu primeiro contacto com o mundo da literatura foi através do pai, que consigo partilhava os escritos de Camões.

O nosso entrevistado disse que foi no ensino secundário, através de um grupo de amigos, que começou a ter algum interesse pela declamação de poemas, tendo mais tarde começado a escrever poesia. Mas foi só em 2015, com o desaparecimento físico do seu pai, que mudou o seu estilo de escrita e adotou aquilo a que chamou de «poemas de tristeza». A sua veia ativista fortificou-se com leituras de Sartre, quando este invoca a intervenção social através da arte. O «Poeta Militar» revela que decidiu abraçar o ativismo através da sua escrita para captar a sensibilidade dos jovens e mostrar que alguém igual a eles, sem muitas condições, podia ser capaz de fazer a diferença.

Essa intenção de focar nos jovens era poder dar voz para quem tinha alguma coisa por dizer, sobretudo quando se nota que após o ensino médio nada mais existe para fazer por parte desses jovens. Eu queria mostrar que, apesar de vir de um bairro (pobre), era possível intervir, dizer alguma coisa de interesse sem pertencer a nenhum movimento partidário e organizado. O que contou ainda foi pelo facto de se verificar que os jovens pouco investigam e se interessam, e a escrita era uma forma de desconstruir algumas ideias que nos foram transmitidas desde o ensino primário. Existe a história, mas a juventude pode desconstruir e deve dizer alguma coisa. Eu escrevo em nome dos derrotados pela política, derrotados pela economia, bem como derrotados pelas condições de vida.

No campo das redes sociais, utilizadas como ferramenta primária de partilha do que faz, Sérgio Raimundo refere que essa escolha se deve ao facto de ser um espaço que lhe permitiu estabelecer maior interação, e as pessoas partilham de forma pública, sem necessidade de autorização. Raimundo acredita que o Facebook o coloca em contacto com as pessoas que quer atingir. Além disso, a sua ação como artista ganha ímpeto a partir das plataformas digitais.

17 Entrevista realizada no dia 6 de outubro de 2020 (via Zoom).

18 Entrevista realizada no dia 3 de novembro de 2020 (via Zoom).

Acredita que não é escritor de política, mas escreve sobre tudo o que «mexe com ele», razão pela qual procura colocar o sentido humano nas palavras. O Facebook não só permitiu captar mais pessoas, mas trouxe-lhe igualmente a oportunidade de ser convidado para colaborar em jornais, o que deu algum sustento. Contudo, lembra-se de uma ocasião em que terá redigido a crítica literária de um livro — primeiro publicada no seu Facebook e depois num jornal moçambicano —, que lhe terá valido ameaças do autor, que lhe escrevera em mensagem privada, na mesma rede social, solicitando a retirada do texto, sob pena de ter de arcar com possíveis consequências negativas.

CONCLUSÕES

Este capítulo ilustra que a ação dos jovens *artistas* representa uma tentativa de expressão que encontra voz nas redes sociais da Internet, dada a permanente repressão de um Estado que é construído na base de práticas autoritárias e de permanentes sevícias. Tais práticas fizeram com que ao longo dos anos não houvesse plena liberdade de expressão por intermédio de outros mecanismos de participação política (Tsandzana, 2020a). Por exemplo, foi notório que a ida da polícia ao local da decorrência do evento do Parlamento Juvenil constituiu uma tentativa de impedimento de expressão juvenil através das diferentes artes, sobretudo devido ao aparato de segurança, motivado pelo facto de o evento ter começado a ser difundido pelas redes sociais da Internet daquela organização. O que nos leva a concluir que a insegurança em manifestar-se se encontra presente entre o *offline* (rua) e o *online* (redes sociais da Internet).

Podemos afirmar que o *rap* e a poesia se destacam como mecanismos de rápida mobilização, dado que a linguagem usada é relativamente apelativa e atinge um número amplo de pessoas. Em função disso, foi notório que os entrevistados se apoiam no «ativismo» por duas razões complementares: (1) por conta da insegurança instalada quando se pre-

tende usar outras formas de participação política, como são os casos da manifestação popular e do protesto de rua; (2) devido ao crescente descrédito que representam os partidos políticos e as instituições governamentais aos olhos dos jovens.

Mesmo que se esteja diante de um país com limitado acesso à Internet, é notável que floresçam práticas que devem ser tidas como encorajadoras no uso de ferramentas digitais para expressão artística, mesmo que tal ainda seja presente em grande dimensão apenas nos centros urbanos, sobretudo nas cidades capitais. Assim, reconhecendo as mudanças que as redes sociais representam na forma como os jovens exercem a sua arte, entendemos que não podemos ainda apresentar um resultado que seja de causa-efeito, visto que das falas que recolhemos ao longo deste capítulo não foi possível perceber como é que os políticos — quem governa ou toma decisões sobre os cidadãos — se deixam impactar com tais práticas artísticas, sob pena de estarmos em face de uma participação artístico-política que se revela como uma «câmara de eco digital», onde os jovens falam de si e para si mesmos. Para tal, futuros estudos deverão ter em conta outras pistas de análise para melhor compreensão da temática abordada neste capítulo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- | | |
|---|--|
| Araldi, J. (2016). A Palavra-viva que Corta: O rap de Azagaia em combate à colonialidade em Moçambique [Trabalho de fim-de-curso]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. LUME — Repositório digital. https://lume.ufrgs.br/handle/10183/157744 | doi.org/10.1111/dech.12030 |
| Bayat, A. (2013). The Arab Spring and its Surprises. <i>Development and Change</i> , 44(3), 587-601. https:// | Beúla, E. (2008). Na Blogosfera Moçambicana: Letras de Azagaia «agitam» académicos moçambicanos. <i>Jornal Savana</i> , 11 de janeiro. |
| | Bonnecase, V. (2019). <i>Les Prix de la Colère: Une histoire de vie chère au Burkina Faso</i> . EHESS. |
| | Braun, L. (2015). Performances Réelles et Espaces Virtuels: Les jeunes, |

- créateurs des cultures populaires africaines. *Afrique Contemporaine*, 254 (2), 110-112. <https://doi.org/10.3917/afco.254.0110>
- Buijn, M. E. de (2019). *Basler Afrika Bibliographien*. Basel.
- Buire, C. (2016). L'Hégémonie Politique à l'Épreuve des Musiques Urbaines à Luanda, Angola. *Politique Africaine*, 141(1), 53-76. <https://doi.org/10.3917/polaf.141.0053>
- Büscher, K. (2018). African Cities and Violent Conflict: The Urban Dimension of Conflict and Post Conflict Dynamics in Central and Eastern Africa. *Journal of Eastern African Studies*, 12(2), 193-210. <https://doi.org/10.1080/17531055.2018.1458399>
- Bussotti, L., e Chinguai, J. (2020). O rap de Intervenção Social em Maputo, Moçambique. *Estudos de Sociologia*, 26(1), 75-109.
- Bussotti, L., et al. (2019). Políticas Culturais em Moçambique entre Identidade Nacional e Instâncias Locais (1975-2009). *REALIS*, 9(2), 172-198.
- Chaimite, E. (2014). Emergência de um Repertório de Ação Coletiva em Moçambique. In L. de Brito et al. (Eds.). *Desafios para Moçambique* (pp. 83-98). IESE.
- Dagnino, E. (2007). Citizenship: A perverse confluence. *Development in Practice*, 17(4), 549-556. <https://doi.org/10.1080/09614520701469534>
- Delforge, H. (2005). L'Ambivalence des Cultures Musicales, entre Rupture et Participation à la Vie de la Cité. In E. Callu et al. (Eds.). *La Place des Jeunes dans la Cité*, Tome 2 — Espaces de rue, espaces de parole. L'Harmattan.
- Fofona, D. (2003). De la Pratique du Défi à la Création Choréographique en Danses Hip-hop. *Débats Jeunesses*, 13, 315-323.
- Galland, O. (2011). *Sociologie de la Jeunesse*. Armand Colin.
- Hine, C. (2010). *Virtual Ethnography*. Sage Publications.
- Hoffmann, C., Lutz, C., Müller, S., e Meckel, M. (2017). Facebook Escapism and Online Political Participation. *#SMSociety'17*, 41(1), 1-6. <https://doi.org/10.1145/3097286.3097327>
- Honwana, A. (2012). *The Time of Youth: Work, social change and politics in Africa*. Kumarian Press.
- Janin, P. (2009). Les «Émeutes de la Faim»: Une lecture (géo-politique) du changement (social). *Politique étrangère*, 2, 251-263. <https://doi.org/10.3917/pe.092.0251>
- Kennerley, D. (2021). Music, Politics, and History: An introduction. *Journal of British Studies*, 60(2), 362-374.
- Kozinets, R. (2016). *Netnography: Redefined*. Sage Publications.
- Laffranchini, M. (2007). Métamorphose Identitaire à travers la Musique: Le timbila des Chopi du Mozambique. *Cahiers d'Ethnomusicologie*, 20, 133-145.
- Macamo, E. (2017). Power, Conflict, and Citizenship: Mozambique's contemporary struggles. *Citizenship Studies*, 21, 196-209. <https://doi.org/10.1080/13621025.2017.1279796>
- Manhiça, A., Shankland, A., Taela, K., Gonçalves, E., Maivasse, C., e Tadros, M. (2020). Alternative Expressions of Citizen Voices: The protest song and popular engagements with the Mozambican state. IDS Working paper 541. Institute of Development Studies.
- Martin, D.-C. (2012). *Sur la Piste des OPNI (Objets politiques non identifiés)*. Karthala.
- Meneses, M. (2018). Singing Struggles, Affirming Politics: Mozambique's revolutionary songs as other ways of being (in) history. In S. Khan (Ed.), *Mozambique on the Move: Challenges and reflections*. Brill.
- Morozov, E. (2012). *The Net Delusion: How not to liberate the world*. Penguin.
- Rantala, J. (2015). O rapper Azagaia e Seus Críticos: O debate sobre Moçambique. *Kulimar*, 4, 127-140.
- Raposo, P. (2015). «Artivismo»: Articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 4(2), 3-12. <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.909>
- Salgado, M. (2018). Entre Ritmo e Poesia: Rap e literatura oral urbana. *Scripta*, 19(37), 153-168. <https://doi.org/10.5752/P.2358-3428.2015v19n37p153>
- Siméant, J. (2014). Contester au Mali: Formes de la mobilisation et de la critique à Bamako. Karthala.
- Sitoe, T. (2018). Para além de Uma Escolha: Da música de crítica e protesto social às identidades político-partidárias em Moçambique. *Cadernos de Estudos Africanos*, 135-148. <https://doi.org/10.4000/cea.2753>
- Taela, K., Gonçalves, E., Maivasse, C., e Manhiça, A. (2021). *Shaping Social Change with Music in Maputo, Mozambique*. IDS Policy Briefing 173. Institute of Development Studies. <https://doi.org/10.19088/IDS.2021.020>
- Trainoir, M. (2019). Les Pratiques Numériques des Personnes à la Rue: Un support au maintien biographique de soi. *Les Sciences de l'Éducation — Pour l'Ère Nouvelle*, 52(3), 13-34. <https://doi.org/10.3917/lse.523.0013>
- Tsandzana, D. (2020a). Estratégias de Comunicação Política em Moçambique: Entre a exclusão de candidatos e o combate à desinformação. *Mediapolis — Revista de Comunicação, Jornalismo e Espaço Público*, 11(2), 71-86. https://doi.org/10.14195/2183-6019_11_5
- Tsandzana, D. (2020b). Redes Sociais da Internet como “Tubo de Escape” Juvenil no Espaço Político-Urbano em Moçambique. *Cadernos de Estudos Africanos*. 40(2), 167-189. <https://doi.org/10.4000/cea.5500>
- Tsandzana, D. (2019). Using On-line Platforms to Observe and Monitor Elections: A Netnography of Mozambique. *Journal of African*

Elections, 18(2), 46-71. <https://doi.org/10.20940/JAE/2019/v18i2a3>

Tsandzana, D. (2018). Juventude Urbana e Redes Sociais em Moçambique: A participação política dos «conectados desamparados». *Comunicação e Sociedade*, 34(2), 252-265. [https://doi.org/10.17231/comsoc.34\(2018\).2947](https://doi.org/10.17231/comsoc.34(2018).2947)

Outras referências:

Porto Editora (2020). *Kuduro*. In Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto Editora. Consultado a 23 de setembro, 2020, em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/kuduro>.

Kemp, S. (2021). Digital 2021: Mozambique. Consultado a 15 de maio, 2022, em: <https://datareportal.com/digital-in-mozambique>

Entrevistas

André Cardoso — Entrevista realizada no dia 28 de setembro (via Zoom).

Énia Lipanga — Entrevista realizada no dia 6 de outubro (via Zoom).

Jessemusse Cacinda — Entrevista realizada no dia 28 de setembro (via Zoom).

Sérgio Raimundo — Entrevista realizada no dia 3 de novembro (via Zoom).

Tirso Siteo — Entrevista realizada no dia 28 de setembro (via Zoom).

Víctor Fazenda — Entrevista realizada no dia 25 de setembro (via Zoom).

CRIATIVIDADE, HUMOR E POLÍTICA NOS MEMES DE ESQUERDA PORTUGUESES¹

Inês Pereira

POR FAVOR, PARTILHEM OS MEMES

No final de maio de 2018, o Parlamento português votou uma proposta que abria portas à despenalização da eutanásia, tema quente, polémico, mote para aguerridas disputas que percorreram as várias instâncias do espaço público, da rua às redes sociais *online*. Entre os vários acontecimentos desse dia destaco um: uma fotografia de uma jovem manifestante antieutanásia que rapidamente viralizou nas redes sociais: de pé, no meio da multidão, segurava um cartaz que dizia «Por favor não matem os velhinhos» em letras garrafais, cuidadosamente desenhadas

¹ Este trabalho resulta da cooperação e interesse de pessoas por detrás das seguintes páginas de memes: Conquistando os Meios de Produção de Memes, Decomposição de Classe — Humans of Late Geringonça, Marxismo Criativo, Memes Feministas para Mulheres de Armas, Memes Materialistas Diabéticos, Memes Sem Classe, Senhora cá de Casa Okupada e Wokenaldo Nostramatvs — Memes das Profundezas da Classe — sem as quais não seria possível. A sua generosidade superou largamente a disponibilidade para uma entrevista, em muitos casos tivemos oportunidade de trocar ideias, sugestões e debater aprofundadamente o tema.

Andreia Ferreira e João Coelho acompanharam e contribuíram, de diversas formas, para o meu périplo pelos memes. A conceção, desenvolvimento e escrita da pesquisa resultaram, em larga medida, da troca de ideias e comentários com Bruno Peixe Dias. A todas estas pessoas, que tornaram mais colaborativo este trabalho, obrigada!

Nota:

Este capítulo contou com os comentários do professor Elísio Macamo (Universidade de Basileia, Suíça). Financeiramente, a pesquisa teve o apoio do Fundo Nacional de Investigação (FNI-Moçambique) e do Instituto Francês de Pesquisa (IFAS-África do Sul).

a azul². A imagem foi partilhada repetidamente, tornando-se facilmente reconhecível na sua singularidade, mas também na sua adaptabilidade: sucessivamente, o cartaz vai ganhando novas versões. «Por favor matem os traidores», dizia uma versão divulgada por uma página de memes políticos de esquerda, piscando o olho a um, também mediático, *out-door* partidário que tinha feito furor nas últimas eleições. «Por favor não comam os betinhos», lia-se noutra versão divulgada num perfil de Facebook pessoal. E ainda «A crítica *pro situ* da cultura de massas é apenas classismo mal disfarçado», «Compra aqui a tua EP» ou «Pós-estruturalismo é apenas neo-kantismo francês». Em poucos dias, todas as páginas de Facebook portuguesas de memes de esquerda tinham publicado pelo menos uma versão, mais ou menos relacionada com o tema original, mais ou menos hilariante, com graus diversos de sofisticação gráfica. A imagem tornou-se património coletivo, penetrando na memória o suficiente para, um ano depois, uma página de memes feministas a ter repescado para dizer «Por favor não transformem o 8M [8 de março, Dia Internacional da Mulher Trabalhadora] numa disputa partidária», ladeando a rapariga da fotografia original das faces da coordenadora do Bloco de Esquerda e do secretário-geral do Partido Comunista Português. A imagem é, assim, apropriada e reapropriada pela cultura memética.

O termo *meme* surge inicialmente para designar qualquer ideia ou comportamento capaz de se replicar e propagar de forma viral e adaptativa. O termo foi cunhado em 1976 por Richard Dawkins, numa analogia com o *gene*, enfatizando a forma como determinadas unidades de informação se transmitem e multiplicam. Esta propagação memética pode ser vista como um processo paralelo ao da «seleção natural»: apenas certos memes vingam, outros transformam-se ou acabam por se extinguir. Embora na sua conceção inicial o termo fosse utilizado de modo bastante mais abrangente para apreender modelos evoluti-

2 Cf. <https://expresso.pt/sociedade/2018-05-29-Por-favor-nao-matem-os-velhinhos-antes-do-debate-manifestantes-protestam-contra-a-eutanasia>.



1 «Por favor comam os betinhos», diário de campo da autora.

vos comportamentais, o conceito acabou por se disseminar, primeiro, para designar mitos urbanos e teorias da conspiração e, depois, como algo especificamente característico da cultura da Internet. Começou, assim, a ser utilizado para designar elementos culturais que são partilhados e reproduzidos no espaço digital: frases icónicas, *hashtags*, imagens. É neste contexto que surge particularmente associado ao conceito de viralização, que dá conta de um processo de replicação massivo, extremamente rápido e quase impossível de parar, com sucessivas partilhas em rede e um crescimento exponencial. É neste contexto que surge a conotação mais específica de meme que será utilizada neste texto: o meme como peça multimédia (tipicamente uma imagem com letras sobrepostas) que é partilhada de forma viral pela Internet (Coelho e Martins, 2018). Como características particulares desta peça, ou seja, aquilo que faz com que um meme seja mesmo um meme poder-se-ia destacar que: (1) a imagem — e possivelmente a frase — utilizada é de reconhecimento fácil e imediato (seja pelo facto de ser uma imagem com impacto mediático recente, como aquela com que se iniciou este capítulo, seja por ser um ícone que faz parte do

património memético³); (2) da união entre a imagem e a frase resulta um momento humorístico; (3) o meme viraliza, sendo amplamente partilhado, o que aumenta o seu reconhecimento; e (4) além da viralização de cada meme, é possível e comum a adaptação e transformação da imagem, replicando-se noutros memes que brotam de um mesmo tronco comum.

Objeto paradigmático da sociedade digital, o meme tem vindo a ganhar centralidade, não apenas enquanto prática de criação, diversão e consumo, mas também enquanto objeto de investigação que suscita interessantes questões sobre a produção cultural e a criatividade na sociedade contemporânea (Schifman, 2013; Denisova, 2019). O meme constitui uma peça interessante na discussão sobre a arte em tempos digitais: arte que ganha sentido quando produzida em rede, baseada na fusão entre linguagens múltiplas e legitimada na própria rede, pelo reconhecimento e viralização (Maia e Escalante, 2014). Surge também como um exemplo paradigmático da «cultura participativa» (Jenkins, 2009) e da chamada «cultura pirata» da sociedade da informação (Saturino, 2016), baseando-se num circuito de apropriação, transformação, ressignificação e partilha do produto cultural, que desafia as questões da autoria (que surge de forma imprecisa e diluída) e da propriedade (que é ignorada) (Chagas, 2015; Scialabba, 2020). Enquanto bem cultural, o meme parece ancorar-se num contexto de pós-produção e pós-mercadoria, cujo valor se fundamenta, não no fechamento da propriedade, mas na sua partilha e circulação (Himanen, 2001). Curiosamente, esta dimensão, sendo muitíssimo relevante do ponto de vista da investigação, torna-se particularmente evidente na produção escrita sobre o fenómeno, entrando em choque com as lógicas que regem a

3 Uma rápida pesquisa pela Internet fornece numerosos exemplos de imagens meméticas famosas, muitas das quais retiradas de filmes ou séries televisivas, que têm vindo a ser sucessivamente adaptadas aos mais variados contextos. Veja-se, a título de exemplo: Distracted boyfriend, Drake reactions, Trollface, Woman yelling at a cat, Is this a pigeon, Grumpy cat ou Philosoraptor.

escrita científica e principalmente o mercado editorial e as suas normas sobre propriedade intelectual, que impedem a reprodução de textos ou imagens sobre as quais não se possuam direitos de autor (ou autorização explícita).

O meme político, subgénero que ocupará este capítulo, reenvia-nos ainda para outras duas importantes discussões teóricas: por um lado, sobre o humor político, algo dotado de forte tradição histórica, quer na sua forma de escrita satírica, quer na vertente mais performativa e carnavalesca, recentemente reapropriada pelos novíssimos movimentos sociais (Balandier, 1999; Hart, 2007; Reilly, 2019; Yanik, 2015) e por outro, sobre o campo crescentemente central do ativismo digital (Campos, Pereira e Simões, 2016; Gerbaudo e Treré, 2015; Padilla, 2012), surgindo como um novo reportório de ação coletiva no ciberespaço (Chagas, 2018; Chagas e Santos, 2017; Mian e Castilho, 2019).

O humor político digital surge então como um reportório de ação comunicacional, sedutor e eficaz na captação de potenciais aliados e aparentando ser suficientemente inócuo para ser difícil de silenciar, tornando-se particularmente acutilante do ponto de vista da ridicularização e inversão das lógicas do poder instituído e inquestionável (Campos, 2021). A utilização do meme, enquanto forma comunicacional inovadora e fortemente assente nas dimensões do visual e do humorístico, parece, assim, articular-se com uma certa ideia de juventude e de novos movimentos juvenis que transportam consigo novas formas de fazer política. Colocando-nos, em suma, perante relevantes questões que procuraremos debater nestas linhas: qual o lugar que o meme ocupa enquanto ferramenta política? Qual o grau de novidade trazida por este reportório de ação, e de que forma são reproduzidas velhas táticas de propaganda ao mesmo tempo que se afirmam novos protagonismos e novas arenas de discussão? E de que modo o meme, como ferramenta política, se enquadra nos novos ciclos de mobilização contemporâneos?

Neste capítulo procurar-se-á debater estas questões, a partir de uma pesquisa em curso sobre um conjunto de páginas de Facebook portuguesas de memes de esquerda, *locus* de investigação que, bem

entendido, pressupõe um trabalho de recorte etnográfico face ao contexto geral de produção de memes. Desmontemos então o objeto da pesquisa. Em primeiro lugar, é de salientar que existem, claro, pessoas e organizações que criam memes e os partilham nos seus perfis pessoais, em nome próprio ou sob um pseudónimo individual, ou em páginas institucionais. Estes casos não foram, regra geral, integrados na pesquisa, que se debruçou sobre *páginas de memes*, ou seja, fixações do movimento geral de produção de memes em perfis criados especificamente para o efeito (ainda que ocasionalmente possam partilhar outros conteúdos), tendencialmente coletivos, anónimos e não institucionais, mas, ainda assim, adotando um nome e uma certa consistência criativa. Do ponto de vista do terreno, a pesquisa desenvolveu-se na plataforma Facebook e as páginas consideradas escrevem em português europeu e referem-se regularmente a assuntos do país (o que não implica que as pessoas por detrás tenham nacionalidade portuguesa ou residam em Portugal). A maior parte dos *posts* nestas páginas versam temas políticos, numa conceção umas vezes mais estrita, outras mais alargada da política, e podem ser posicionados no espectro da esquerda. Assumo aqui uma visão alargada da esquerda, que inclui correntes ligadas à esquerda parlamentar ou à esquerda da esquerda parlamentar, abrangendo diversas tendências, e incluindo ainda posicionamentos mais próximos dos novos movimentos sociais ou de correntes anarquistas, autonomistas ou situacionistas que não se reivindicam, necessariamente, como parte da esquerda. No entanto, a diversidade interna coexiste com uma arena de discussão partilhada e uma auto e heteroidentificação destas páginas como integrando uma mesma rede de interação e partilha, frequentemente referida como «memes de esquerda», o que justifica o recorte escolhido⁴.

4 Embora existam páginas portuguesas de memes de direita, estas não são, geralmente, interpeladas pelas páginas aqui analisadas. O mesmo acontece com páginas de memes de esquerda não nacionais, cujo trabalho é por vezes partilhado e adaptado, mas que não integram da mesma forma a arena conversacional constituída pelos coletivos aqui abordados. Este dado, bastante interessante por pôr em causa o potencial global do discurso

A pesquisa baseia-se numa estratégia qualitativa combinada, desenvolvida ao longo de dois anos e meio, com dois momentos particularmente intensos de trabalho de campo, em meados de 2018 e no final de 2019. A investigação compreendeu uma etnografia virtual junto de nove páginas de memes, incluindo análise de conteúdo de um conjunto de *posts* específicos e dos comentários que estes suscitaram. As páginas de memes vivem uma existência efémera, pelo que algumas delas surgiram no decurso destes dois anos ou, pelo contrário, extinguíram-se durante o período de pesquisa, não tendo, portanto, sido analisadas nos dois momentos de terreno. Na parte final da pesquisa surgiram (ou foram identificadas) mais algumas páginas que, embora tendo sido contactadas, não chegaram a ser integradas na análise. A observação foi complementada por um conjunto de entrevistas com algumas das pessoas por detrás das páginas. Dado o relativo anonimato em que vivem, optou-se por uma estratégia flexível, combinando abordagens tanto virtuais como presenciais, usando suportes diversos, tendo sido possível realizar entrevistas com participantes de sete destas páginas; em dois casos, uma segunda entrevista foi realizada um ano e meio depois da primeira. O trabalho inclui ainda uma autorreflexão etnográfica e um diário reflexivo pessoal, pois participei ativamente numa das páginas consideradas.

A análise que aqui se enceta organiza-se em duas grandes questões: (1) qual o projeto político associado a estes memes e de que forma o meme pode ser visto como uma ferramenta? E (2) como se configura a esfera memética: quem produz memes e para quem? No final, procurei ainda lançar sementes para uma reflexão sobre a forma como estes memes se enquadram no ciclo de mobilização atual dos movimentos sociais contemporâneos.

no ciberespaço, acaba por justificar o recorte etnográfico escolhido para este capítulo.

Never 4get



Wokenaldo Nostramatvs - Memes das profundezas da classe

25/04/2018 · 🌐

O meme é uma arma, camaradas!
#25deAbrilSempre



2

2 «O meme é uma arma»,
diário de campo da autora.

O MEME É UMA ARMA?

Tendo desenvolvido uma boa parte dos meus projetos de investigação em torno da utilização da Internet pelos movimentos sociais, quando comecei a analisar os memes políticos, interessava-me particularmente perceber até que ponto estes poderiam ser considerados uma nova ferramenta ao serviço dos movimentos sociais e de que forma se posicionavam numa hipotética dicotomia entre os campos do humor e da política. Tomo o conceito de movimento social, neste contexto, numa perspetiva abrangente, que inclui toda a ação coletiva mais ou menos concertada em torno de projetos de mudança política, pressupondo determinadas identidades e projetos de transformação social, uma rede de atores individuais e coletivos não redutíveis às esferas institucionais e um conjunto específico de repertórios de ação (Pereira, 2009). O meme surgiria, assim, como um novo reportório coletivo, cujo potencial enquanto ferramenta política interessava interrogar. Este era um tema recorrente nas conversas que fui recolhendo sobre memes, reproduzindo, de resto, uma certa crítica sobre a promiscuidade entre o domínio do político (e especificamente do ativismo) e os

campos da cultura, dos afetos ou do lazer, frequentemente percecionados como extrapolíticos. Procurei assim analisar o meme enquanto produto de uma tensão latente entre motivações hedonistas, de diversão individual e coletiva, e o meme como ferramenta ao serviço de causas, instrumento de proselitismo e *agitprop*.

O potencial do meme como ferramenta política tende a ocupar uma parte significativa das entrevistas, e é reivindicada por uma boa parte das pessoas entrevistadas, mesmo coexistindo com algumas reticências sobre a eficácia deste instrumento:

Os memes políticos podem ter alguma utilidade política na medida em que podem sensibilizar os jovens (talvez, os mais desinformados) para a política, mas são uma ferramenta muito limitada obviamente. (*Memes Sem Classe*)

A captação de segmentos menos politizados, particularmente entre os mais jovens, a utilização de novas linguagens, alinhadas com a cultura da Internet, a capacidade de chegar a mais pessoas, o potencial para passar mensagens curtas e facilmente memorizáveis e a ideia do humor como fator de atração são algumas das vantagens enunciadas por quem defende o potencial político dos memes. Neste sentido, em muitas entrevistas é destacado que o meme pode contribuir para a discussão e o interesse pela política, podendo simultaneamente contribuir para o reforço de uma identidade coletiva:

Eu adorava ver memes, e ficava muito contente quando encontrava aqueles mesmo bons e pensava: é mesmo isto. Então pensei em fazer memes que dissessem exatamente o que eu queria dizer e ainda não estava a ser dito, ocupando o espaço de diálogo com temas que ainda não eram suficientemente debatidos. (*Memes Feministas para Mulheres de Armas*)

Esta visão mais instrumental, focada na utilidade dos memes como ferramenta política, não descarta, todavia, uma reflexão sobre o lado

lúdico de fazer memes. Muitos dos testemunhos recolhidos salientam a diversão pessoal e coletiva como uma parte importante das motivações para a criação da página. Além disso, em grande parte das entrevistas é destacada a necessidade de conciliar a política com a esfera do humor como requisito essencial para produzir memes. Nomeadamente, na avaliação que as pessoas entrevistadas fazem das demais páginas surgem frequentemente críticas a outras páginas por privilegiarem exclusivamente a mensagem política em detrimento de terem piada, o que seria, de alguma forma, falhar o conceito de meme, como reforça o comentário que se segue:

[Essas duas páginas] têm pessoal e ideias interessantes, são pessoas que sabem do que falam, conheço lá um admin., mas creio que têm o problema de tentarem demasiado passar a sua posição política, que depois o espaço que seria para dar ao humor e à empatia perde-se. Não é que eu não concorde com a posição, é só que uma imagem com letras brancas não é necessariamente um meme. (*Wokenaldo Nostramatvs – Memes das Profundezas da Classe*)

Ao aprofundar o impacto dos memes nas entrevistas, torna-se evidente que, mesmo entre quem defende a primazia da instrumentalidade política, esta é percebida de forma diversa. Se nalguns casos se vê os memes como um meio para atrair novas militâncias, noutros surgem como um reforço de sentimentos de pertença identitários, como uma forma de promover o diálogo interno dentro da esquerda, e noutros ainda como uma arma eficaz contra a direita, capaz de influenciar a percepção social sobre determinadas figuras políticas. A diversidade de projetos políticos associada às diversas páginas e as vantagens relativas destes está patente em testemunhos como o que se segue:

Os memes são uma coisa útil do ponto de vista político e têm um efeito devastador [...] o poder de expor alguém ao opróbrio, que é o que o meme faz, é uma ferramenta absolutamente demolidora que deve ser usada por

nós. [...] o facto de a esquerda estar muito mais preocupada em fazer memes *ad intra*, em fazer memes de crítica entre fações da esquerda [...] este debate interno absolutamente inútil e irrelevante, é no fundo aquilo que faz com que os memes não tenham a eficácia que deveriam ter. (*Conquistando os Meios de Produção de Memes*)

O que a análise destes testemunhos parece sugerir é que a questão não é tanto se o meme é uma ferramenta política ou não, mas sim que tipo de ferramenta política pode ser. Talvez a tensão que atravessa o meme político não seja tanto entre a sua visão militante *versus* hedonista, mas entre os possíveis efeitos políticos que se produzem com o meme. Pode-se assim sugerir a emergência de uma nova dicotomia entre aquilo que podemos chamar uma visão da política como construção, que é prevalente nas citações anteriores, destacando a sua utilidade no reforço dos movimentos sociais, e uma visão mais centrada no potencial disruptivo do meme enquanto elemento de desconstrução da própria esfera da política tradicional, capaz de gerar inquietações:

Nós queremos um caminho, uma resposta e há qualquer coisa que vem sabotar e essa coisa é o que está na génese do meme. [...] Nós gostamos mais de dar chapadas na cara, chapadas de realidade, àquelas pessoas que estão cheias de certezas [...] esse escorregar na casca de banana, esse bater contra a porta de vidro, é no fundo a vida a dizer, a chocar contra essas pessoas. E no fundo o que o meme faz é ser uma espécie de porta de vidro transparente mas que está lá, é o inesperado e a realidade a manifestarem-se. (*Wokenaldo Nostramatvs – Memes das Profundezas da Classe*)

O meme é o equivalente semiótico do *Black Bloc*, servem enquanto elemento de rutura e fragmentação, não de proselitismo. Se considerarmos que a política é a arte de convencer os outros de determinada posição, então serve apenas superficialmente. Se considerarmos a política enquanto um jogo de forças, então serve enquanto arma ligeira de arremesso. (*Decomposição de Classe – Humans of Late Geringonça*)

Olhar o meme a partir desta tensão entre construção e desconstrução permite-nos, portanto, interpelar o seu grau de novidade. Podemos assim pensar o meme simultaneamente como um mecanismo ao serviço dos atores políticos que o precedem, partidos, organizações e movimentos sociais, que agora dispõem de novas linguagens, suportes comunicacionais e reportórios de ação, mas, também, como um mecanismo de rutura que fomenta novos protagonismos, novas arenas de discussão e novas formas de ser e fazer política:

A força do meme reside na sua aparente inutilidade [...]. É comum ouvirmos uma distinção extraordinariamente curiosa entre fazer memes e fazer política útil no terreno, uma implicação de que são atividades mutuamente exclusivas. Ora, se o meme serve para alguma coisa, fora rirmo-nos de nós próprios e uns dos outros, é precisamente para dinamitar noções de utilidade em política que nos impedem de imaginar outras formas de vida. Serve pouco? Sim, mas pode ser uma outra janela que se abre para ventilar uma sala com ar gasto, que é notoriamente a sala da esquerda institucional. Daqui se depreende um alargamento da ideia do que é político, e daí decorre que sim, o meme é uma ferramenta política, mesmo se inútil para conceções limitativas do que é a política e do que é o político [...] As limitações são totais, residem nessa inutilidade fundamental. [...] O meme não comunica, subverte — melhor ou pior — as linguagens em circulação. Não propõe ninguém para reinar no lugar de quem está lá em cima. (*Senhora Cá de Casa Okupada*)

A análise das diferentes motivações dos criadores de memes e a forma diversa como entendem o próprio fenómeno memético revela uma diversidade interna que espelha o próprio posicionamento político dos diferentes entrevistados, deixando entrever determinados padrões. Páginas mais próximas de correntes anarquistas, anarco-comunistas, autonomistas ou situacionistas, como a *Decomposição de Classe*, *Senhora Cá de Casa Okupada* ou *Wokenaldo Nostramatvs* tendem a valorizar os elementos de fragmentação e desconstrução da esfera polí-

tica tradicional. Páginas mais conotadas com o marxismo-leninismo, como *Conquistando os Meios de Produção de Memes*, valorizam, como no excerto atrás transcrito, o meme como arma que pode ser instrumentalizada contra a direita, ao passo que a crítica interna à própria esquerda, ainda que generalizada, parece prevalecer quando o discurso é mais próximo da esfera política vigente, cujos memes ajudam a disputar. A única página abordada que se centra especificamente na opressão de género, *Memes Feministas para Mulheres de Armas*, que se afirma como feminista interseccional, embora produza memes dirigidos a um espectro alargado de manifestações sociais machistas desenvolve também uma parte considerável da sua produção para consumo mais interno, criticando o machismo prevalecente na esquerda e, ocasionalmente, certas fações do próprio movimento feminista.

Esta diversidade de posições conduz-nos a um olhar mais atento para a rede de pessoas e coletivos por detrás das páginas de memes, a que atentaremos de seguida.

A ESFERA MEMÉTICA

Uma análise sobre o projeto político dos memes estende-se, então, para lá dos projetos que lhe são associados, para os seus criadores e consumidores e para os espaços conversacionais que estão a ser criados em seu redor. Procurei, assim, complementar a reflexão sobre motivações e projetos com a análise daquilo a que poderíamos chamar a esfera memética, uma rede fluida, semianónima, dispersa mas intensa, que agrega os criadores e consumidores destas páginas num contexto em que os próprios papéis de produção, distribuição e consumo se confundem.

Uma primeira análise do conjunto de páginas sugere que estas se encontram relacionadas entre si, ao invés de se afirmarem como projetos atomizados. É então possível identificar um conjunto de laços ou mecanismos de rede que marcam a interação neste espaço, partindo do mais óbvio: muitas destas páginas têm como prática corrente partilhar

memes das demais, com particular ênfase, naturalmente, para aquelas que têm mais expressão ou que lhes são mais próximas. Esta partilha mútua, além de reforçar o diálogo interno e a constituição de uma rede mais coesa, tem um papel inicial importante para as páginas novas que vão surgindo e que assim se veem integradas no discurso coletivo, como podemos perceber pelo relato que se segue:

Quando criei a página, convidei algumas pessoas para fazerem *like*, mas claro que no início eram poucas. Entretanto tive a ideia de convidar uma pessoa que eu sabia que participava numa das páginas com mais seguidores e ele partilhou-nos através da sua página de memes, o que fez com que de repente tivéssemos muito mais seguidores. (*Memes Feministas para Mulheres de Armas*)

Entendendo então o meme não apenas enquanto peça multimédia acabada mas enquanto uma criação em circulação, que ganha sentido quando partilhada e comentada, podemos assim assinalar que as páginas de memes não são apenas criadoras de memes mas também integram o circuito de consumo e partilha. A interação entre as páginas não se esgota, no entanto, aqui; outras vezes, as páginas mencionam-se mutuamente através de *tags* ou entram em diálogos diretos através dos comentários num determinado *post*. As relações estabelecidas podem situar-se no domínio do companheirismo e da entreajuda, mas, frequentemente, estabelecem-se no domínio do conflito, com disputas políticas a desenrolarem-se sob a forma de comentários ou mesmo memes em resposta a determinados *posts*. A rede que une as diversas páginas consolida-se, desta forma, num diálogo inacabado de cooperação e discórdia que segue a par, ainda, com fluxos de inspiração recíproca mais ou menos explícitos. Esta dinâmica está na própria base do conceito de meme: em determinados momentos uma imagem concreta ou um tema da atualidade específico viralizam, sendo apropriados e transformados pelas diversas páginas de memes, mais ou menos interrelacionadas entre si. O trabalho de campo realizado fornece vários exemplos destes processos. O próprio caso que ini-

ciou este capítulo — o do cartaz antieutanásia — é revelador desta dinâmica, acentuada por vezes no texto que acompanha os memes; neste caso, os *Memes Materialistas Diabéticos*, uma das últimas páginas a fazer um meme sobre esta imagem, uma semana depois da manifestação, inseriu um comentário adicional em que afirmava saberem que tinham sido os últimos a acompanhar a tendência. Noutro exemplo, a *Decomposição de Classe*, uma das páginas de maior projeção, publica um *post* em que propõe uma sinopse de um filme, brincando com algumas personagens conhecidas da esquerda portuguesa, género que foi mimetizado pouco tempo depois por pelo menos outras duas páginas. Os *Memes Feministas para Mulheres de Armas* encentam o enredo, não de um filme, mas de uma série em episódios e os criadores do filme inicial comentam esse *post*, propondo um *crossover* com as personagens que tinham criado.

Se a rede memética une as páginas e os seus seguidores, sendo expresso o inter-reconhecimento mútuo e constituindo-se como um campo relativamente autónomo, a análise desta rede só se completa percebendo quem está por detrás das páginas e que interações existem entre as pessoas individuais, as páginas, e o campo da esquerda e dos movimentos sociais em geral. Um elemento comum a todos estes contextos de produção de memes é que estes aparecem como páginas,



2 «O Sexo e a Comuna», diário de campo da autora.

com um determinado nome (por vezes mutável), surgindo de forma desgarrada, quer de outras formas organizacionais, quer do coletivo concreto de pessoas que as formam. Embora algumas destas páginas sejam associadas a determinados movimentos ou partidos, nenhuma delas o assume explicitamente como tal; por outro lado, em nenhum dos casos estudados, os *posts* são assinados com nomes verdadeiros nem o nome dos participantes é revelado.

Nas entrevistas, e sem desvendar o anonimato, pedi que me indicassem como funcionava a rede interna a cada página e quantas pessoas envolvia. Algumas destas páginas são impulsionadas por apenas duas pessoas, algumas até apenas por uma. Estas optaram, mesmo assim, por se apresentar sob um nome genérico, que sugere um coletivo mais do que uma atividade solitária. Outras páginas contam com um maior conjunto de participantes por detrás e gerem a sua atividade de formas diversas; nalgumas procura-se consenso interno antes da publicação, noutras cada participante intervém como quer e algum possível conflito interno pode estender-se nos comentários ao próprio *post*.

Esta diversidade interna apresenta-se perante o exterior de diversas formas, nalgumas páginas é prática corrente os *posts* serem assinados com pseudónimos distintos identificando o autor do meme, enquanto noutras os *posts* aparecem como produto coletivo, da página, ainda que, nalguns debates mais polémicos, os participantes se identifiquem como um dos administradores da página e não como representantes do coletivo. Em pelo menos uma das páginas analisadas os *posts* são assinados, mas a assinatura não corresponde a pessoas específicas, mas sim a personagens fictícias que se especializam em determinados tipos de meme, ou seja, a mesma pessoa publica sob diversos pseudónimos, e duas pessoas podem usar o mesmo pseudónimo sempre que discutam o mesmo tema.

A produção de memes parece, assim, assentar numa nova tensão, entre organização e desorganização, em que um certo apelo pelo movimento organizado (com a escolha de um nome coletivo, mesmo quando a ação é individual; fronteiras, ainda que fluidas, entre quem pertence e quem não pertence, comunicados comuns e um sentimento de per-

tença partilhado) coexiste com a fluidez e efemeridade das redes, uma espontaneidade produtiva e uma ausência de hierarquias e lideranças formais, substituídas por um anonimato genérico.

O próprio anonimato é visto de forma muito variada pelos diferentes entrevistados. Nalguns casos ele é encarado como um modo de proteção, de liberdade para se dizer o que se quiser sem sofrer represálias. Esta justificação é dada principalmente por pessoas que se veem numa posição mais vulnerável, quer por ocuparem posições noutros coletivos mais institucionalizados, quer pelo facto de os seus memes afrontarem mais diretamente a direita ou a extrema-direita. Outros criadores de memes não se reveem nesta necessidade, afirmando que permanecem anónimos apenas porque esse é o costume. Além do anonimato como garantia de proteção e do anonimato consuetudinário, verificamos ainda uma terceira forma de anonimato, político, garantia de que o que importa não é a personalidade individual por detrás desta ou daquela página, mas sim um movimento mais abrangente que se está a formar e a reconstruir o debate político:

O anonimato é uma questão política, visando contestar a ideia de uma esquerda feita de comentadores e porta-vozes cujo posicionamento crítico é totalmente subordinado aos dispositivos dos *media*. Os memes não procuram participar na esfera pública, pelo contrário, procuram fragmentar essa esfera pública, denunciando-a enquanto dispositivo de controle social que é. (*Decomposição de Classe – Humans of Late Geringonça*)

Por outro lado, a forma como este anonimato é performedo é, ela própria, muito relativa. Algumas das pessoas envolvidas recorrem a estratégias deliberadas para esconder a sua identidade: por exemplo, uma das páginas escreveu um par de manifestos para serem lidos em duas manifestações e pediu a duas seguidoras da página para os lerem publicamente, tendo enviado por Messenger os mesmos, sem nunca interagir diretamente com as pessoas que asseguraram a leitura. No entanto, numa boa parte dos

casos, a identidade dos autores por detrás das páginas é conhecida ou pelo menos suspeita pelas pessoas que frequentam o meio. Muitos dos envolvidos não chegam a desenvolver esforços consistentes para proteger esse anonimato. Este torna-se então um jogo, com tentativas de adivinhar as identidades por detrás de determinados memes e muita especulação nos bastidores. Esta tentativa constante de superar o anonimato ultrapassa a mera curiosidade pessoal, ela radica, também, numa necessidade de localizar politicamente as páginas, isto é, não se trata apenas de saber quem são as pessoas, mas também de as categorizar como malta deste ou daquele partido, desta ou daquela corrente, categorização à qual, de resto, muitas das páginas tentam fugir.

Uma das consequências do anonimato relativo é, todavia, a incapacidade da pesquisa em utilizar as grelhas tradicionais de leitura sociológica usualmente aplicadas à análise dos fenómenos sociais em geral e dos movimentos sociais em particular. As perguntas das entrevistas e a análise de conteúdo dirigiram-se, preferencialmente, às páginas enquanto entidade abstrata. É verdade que, no decurso do trabalho de campo, algumas identidades foram-se revelando, no entanto, diversas páginas ficaram como estavam, anónimas. Não foram recolhidos dados sistemáticos nem de categorização sociográfica nem de pertenças organizacionais ou políticas dos entrevistados. Este é um facto desafiante, particularmente num contexto que tende a valorizar o enquadramento dos atores políticos nas diversas estruturas sistémicas de opressão de classe, género, etc., o que nesta pesquisa, seguindo os ditames do terreno, acabou por ficar arredado⁵.

A própria pesquisa decorreu sob a égide deste equilíbrio instável entre dentro e fora, secreto e conhecido. No seguimento da primeira

apresentação pública sobre a investigação, uma das páginas publicou uma foto da apresentação. Enviei o áudio e o *powerpoint* da comunicação para todas as pessoas que entrevistara e algumas publicaram excertos. Nomeadamente, uma página publicou um meme a brincar com uma coisa que eu tinha dito, meme esse a que eu respondi com o meu próprio meme a explicar o contexto da minha afirmação. De alguma forma, e por instantes, também eu, enquanto investigadora, integrei a rede, difusa e complexa, das páginas portuguesas de memes de esquerda.

MEMES EM MOVIMENTO

A análise sobre as páginas portuguesas de memes de esquerda sugere que o meme, enquanto local estratégico de observação, surge como protagonista de um conjunto de processos paralelos mas não necessariamente redutíveis entre si. Ele pode ser visto como uma ferramenta política, um reportório de ação relativamente novo e dotado de potencial e é desta forma que é apropriado por algumas das pessoas entrevistadas. Todavia, ele não é apenas uma peça ou uma ferramenta, surge também como *leitmotiv* de um contexto relacional de onde emergem partes do movimento: a esfera memética é, assim, uma nova arena de disputa e conversação política, uma nova rede no complexo seio da esquerda. E, enquanto ação, ela contribui, para lá do seu potencial instrumental, para uma nova forma de pensar e fazer política.

Neste sentido, o meme pode ser visto como alinhado com o atual ciclo de mobilização social, enfrentando a sua análise alguns dos desafios teóricos que são colocados pelos novos movimentos em erupção (Endnotes, 2020). Desde logo, pela ampliação do próprio conceito de política, para lá das balizas estreitas em que frequentemente é encerrada e pela inclusão de novas linguagens e formas de expressão para lá das comumente consideradas. Depois, pela tensão entre ação coletiva organizada e participação efémera individualizada, um certo ativismo à *la carte*, que tem vindo a ganhar expressão na análise dos movimentos

5 No entanto, a análise de conteúdo e o trabalho etnográfico permitem, de forma impressionista, algumas considerações sobre o tema. Entre outras coisas, matizar o grau de novidade e rutura do protagonista-tipo desta ação coletiva com aquilo que são as assimetrias estruturais, que tendem a marcar a participação em movimentos sociais em termos de género ou nível de escolarização, por exemplo.

sociais, principalmente em ações baseadas no ambiente digital (Campos, Pereira e Simões, 2016).

Além da permanência no terreno de partidos, movimentos e suas organizações com maior ou menor grau de institucionalização, assistimos a ondas de movimento de geometrias incertas, ora atomizadas, ora articuladas em redes mais ou menos coesas. Estas redes não prescindem do conceito de liderança, ainda que às vezes o procurem fazer, mas emergem algumas novas lideranças carismáticas, muitas vezes anônimas e disputadas. Será excessivamente otimista considerar que se superaram as velhas assimetrias ou ignorar a constituição de novas assimetrias (desde logo as relacionadas com a literacia digital, por sua vez produto de outros sistemas de opressão prévios), no entanto, não deixa de haver, nestas novas formas de participação, novos protagonistas.

Finalmente, e novamente em linha com alguns dos processos de efervescência coletiva mais significativos dos últimos anos, parece haver, pelo menos nalguns casos, um abandono do modelo de caderno reivindicativo estruturado, com a identificação clara dos propósitos, processos e intenções de mudança social, que é substituído pela erupção de movimentos de rutura e por exigências dispersas, incertas e disputadas. Estas novas tendências coexistem, naturalmente, com outras formas de entender e fazer memes, tal como acontece nas ruas e outras instâncias que são palco de atividade política, pelo que podemos eventualmente encarar o meme como uma interessante metonímia do estado da arte dos movimentos sociais e, de forma mais abrangente, da política de esquerda.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Balandier, G. (1999). *O Poder em Cena*. Minerva.
- Campos, R. (2021). «A Parede É Uma Coisa Política por Excelência». In M. Bogalheiro, I. Babo e J. Sousa Cardoso (Eds.). *Expressões Virtuais Disruptivas no Espaço Público* (pp. 138-166). CICANT-Edições Universitárias Lusófonas.
- Campos, R., Pereira, I., e Simões, J. A. (2016). Ativismo Digital em Portugal: Um estudo exploratório. *Sociologia, Problemas e Práticas* [Online], 82, 27-47. <https://doi.org/10.7458/SPP2016826977>
- Chagas, V. (2018). A Febre dos Memes de Política. *Revista FAMECOS*, 25(1), ID27025. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2018.1.27025>
- Chagas, V. (2015). Entre Criadores e Criaturas: Uma análise sobre a relação entre memes de Internet e propriedade intelectual. XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação — Intercom — Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-3314-1.pdf>
- Chagas, V., e Santos, J. G. B. (2017). A Revolução Será Memetizada: Engajamento e ação coletiva nos memes dos debates eleitorais em 2014. *E-Compós*, 20(1). <https://doi.org/10.30962/ec.1252>
- Coelho, C., e Martins, R. (2018). Memes de Internet, Visualidades e Discurso Humorístico. *Revista Digital do LAV*. 11(1), 121-139.
- Dawkins, R. (1976). *The Selfish Gene*. Oxford University Press.
- Denisova, A. (2019). *Internet Memes and Society: Social cultural and political contexts*. Routledge.
- Endnotes (2020). *Onward Barbarians*. https://endnotes.org.uk/other_texts/en/endnotes-onward-barbarians
- Gerbaudo, P., e Treré, E. (2015). In Search of the «We» of Social Media Activism: Introduction to the special issue on social media and protest identities. *Information, Communication & Society*, 18(8), 865-871. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2015.1043319>
- Hart, M. (2007). Humour and Social Protest: An introduction. *International Review of Social History*, 52, 1-20. <https://doi.org/10.1017/S0020859007003094>
- Himanen, P. (2001). *The Hacker Ethic and the Spirit of the Information Age*. Vintage.
- Jenkins, H. (2009). *Confronting the Challenges of Participatory Culture*. The MIT Press.
- Maia, A., e Escalante, P. (2014). *Consumo de Memes: Imagens técnicas, criatividade e viralização*. VIII Simpósio Nacional da ABCiber Comunicação e Cultura na Era de Tecnologias Midiáticas Onipresentes e Oniscientes, de 3 a 5 de dezembro.
- Mian, M. B., e Castilho, A. de (2019). O Ciberativismo Potencializado via Memes: Uma análise de articulação de pautas políticas e sociais nas redes. *Aurora: Revista de Arte, Mídia e Política*, 12(34), 110-128.
- Padilla, M. (2012). *El Kit de la Lucha en Internet*. Traficantes de Sueños.
- Pereira, I. (2009). *Movimentos em Rede, Biografias de Envolvimento e Contextos de Interação*

- [tese de doutoramento não publicada]. ISCTE-IUL.
- Reilly, I. (2019). Exploring Humor and Media Hoaxing in Social Justice Activism. *Democratic Communiqué*, 28(2), 122-137.
- Saturnino, R. (2016). *A Política dos Piratas: Informação, culturas digitais e identidades políticas*. Editora LabCom.IFP.
- Scialabba, E. (2020). A Copy of a Copy of a Copy: Internet mimesis and the copyrightability of memes. *Duke Law & Technology Review*, 18, 332-352.
- Shifman, L. (2013). *Memes in Digital Culture*. The MIT Press.
- Yanik, L. (2015). Humour as Resistance? A brief analysis of Gezi Park protest graffiti. In K. Toktamis e I. David (Eds.). *Everywhere Taksim: Sowing the seeds for a new Turkey at Gezi* (pp. 153-183). Amsterdam University Press.

VIDEOATIVISMO EM SÃO PAULO: ENGAJAMENTO AUDIOVISUAL POPULAR/PERIFÉRICO E RENOVAÇÃO EPISTÊMICA DA FRONTEIRA CENTRO/PERIFERIA

Guilherme Aderaldo • Daniel Fagundes

DIFERENÇA/DESIGUALDADE: RECONFIGURAÇÕES ANALÍTICAS DE UM TERRITÓRIO SENSÍVEL

As regiões periféricas de São Paulo, principalmente a partir dos anos 2010, passaram por um conjunto muito expressivo de transformações. Conforme atesta a literatura socioantropológica recente (Marques, 2015; Caldeira, 2012, 2014; Pereira, 2020; Macedo, 2016, 2020), neste período, a combinação entre, por um lado, a hegemonia de governos de centro-esquerda e, por outro, condições macroeconômicas relativamente favoráveis, levou a uma importante ampliação da capacidade de consumo dos seus moradores, assim como a um aumento substancial da escolarização, sobretudo da população mais jovem¹. Além disso, um

1 Em artigo recente, publicado no *Le Monde Diplomatique Brasil*, a antropóloga Teresa Caldeira se vale de alguns dados que ilustram essa afirmação. Conforme destaca a autora, «embora um acesso equitativo à educação para jovens de diferentes classes sociais ainda esteja longe de ser realidade no Brasil e a qualidade do ensino público seja em geral baixa [...] houve mudanças significativas. A porcentagem de jovens dos dois quintos de renda mais baixa chegando ao ensino superior no Brasil subiu de 2% em 1995 para 12% em 2014». Num bairro da periferia leste de São Paulo, onde a autora realizou pesquisas desde o final dos anos 1970, «a porcentagem de jovens com educação secundária subiu de 0,77% em 1980 para 26% em 2013. A porcentagem daqueles que chegaram à universidade subiu de

notável incremento das manifestações culturais e das transformações urbanísticas nestas áreas foi outra marca recente.

Tais processos, por sua vez, contribuíram para uma sensível reconfiguração dos padrões de segregação característicos da metrópole paulista, à medida que a maior heterogeneidade em relação às dinâmicas demográficas, econômicas e culturais das populações periféricas se desdobrou em efeitos muito concretos na vida cotidiana, fazendo com que a fronteira que, até a década de 1990, diferenciava mais rigidamente os espaços de residência e sociabilidade dos diferentes estratos sociais se tornasse mais porosa.

Apesar da permanência, portanto, de uma série de violências estruturais, historicamente relacionadas a esses territórios — cuja expressão mais flagrante segue sendo a ininterrupta (e vergonhosa) matança da população jovem e negra² —, é inegável que falar em «periferias» nesses primeiros anos do século XXI se tornou algo muito diferente do que significava tratar dessa temática na década de 1990, quando o grupo de *rap* Racionais MC's³ despontou como o grande porta-voz de um cenário profundamente segregado e relegado ao abandono⁴.

Conforme adiantamos, essas transformações afetaram, particularmente, a realidade cotidiana dos mais jovens que, se por um lado, passaram a gozar de uma série de aberturas, responsáveis por incentivar a maior circulação pela cidade, para trabalhar, estudar, consumir ou se

socializar, por outro, não puderam usufruir do alargamento dessa mobilidade sem, ao mesmo tempo, passarem por uma infinidade de constrangimentos.

Dizendo de outra forma, apesar de uma tímida melhoria nas condições de vida e da ampliação no espectro da sua circulação pela cidade, a população jovem e residente das áreas mais marginalizadas da metrópole paulista, seguiu sendo o alvo privilegiado das ações repressivas do Estado, assim como continuou atuando profissionalmente nas posições mais precárias de um mercado de trabalho profundamente alterado pelo receituário político-econômico neoliberal e o consequente desmonte de uma série de direitos sociais. Além disso, essa população continuou sendo vítima de racismo em diversas circunstâncias. Facto que ganhou repercussão pública diante do acúmulo de situações envolvendo episódios de uso desproporcional da força policial em casos que vão dos midiáticos «rolezinhos», passando por violências e homicídios em bailes *funk*, estabelecimentos comerciais, entre outros⁵.

Um dos resultados desse conjunto de transformações foi a ampliação de uma disputa simbólica em torno das formas de interpretar e representar a noção polissêmica de «periferia». Isso porque, na medida em que a categoria foi «descoberta» pelo mercado — dada a maior capacidade de consumo/endividamento dos setores populares —, esta passou a figurar, de forma frequente, tanto 1) como marcador identitário positivo, na lógica do «multiculturalismo de mercado» (Hall, 2009 [2003]), que associava a palavra a chaves interpretativas vinculadas à capacidade de consumo, como «nova classe média» ou «classe C», quanto 2) como sinônimo de carência, pobreza e vulnerabilidade.

Frente a um quadro complexo e notavelmente cercado de ambiguidades como este, os mais jovens passaram também a construir mecanismos

zero em 1980 para 5,73% em 2013». Para mais detalhes, consultar o artigo completo em: <https://diplomatie.org.br/uma-geracao-emergente-de-cientistas-sociais-e-produtores-culturais/>.

2 A esse respeito ver: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2020/08/27/assassinatos-de-negros-aumentam-115percent-em-dez-anos-e-de-nao-negros-caem-129percent-no-mesmo-periodo-diz-atlas-da-violencia.ghtml>.

3 Trata-se de um dos principais grupos do *rap* brasileiro. A formação original, de 1988, reúne os *rappers* Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e DJ KL Jay. Cada um dos quais originário de diferentes regiões periféricas no extremo sul de São Paulo.

4 Sobre tais mudanças, tomando como plano de referência as transformações na cena *rap* paulistana, ver, especificamente, Macedo (2016).

5 Sobre os «rolezinhos», ver, particularmente, Caldeira (2012) e Pereira (2016). Sobre chacinas em bailes *funk*, ver a seguinte reportagem: <https://g1.globo.com/profissao-reporter/noticia/2019/12/05/familiares-de-mortos-em-baile-funk-em-sp-denunciam-violencia-policial-e-pedem-justica.ghtml>.

extremamente criativos, sofisticados e eficazes de articulação sociocultural, com vista a se posicionarem intelectual e politicamente nesta disputa sobre as formas de ler e representar a desigualdade urbana de São Paulo, assim como seus signos.

Mediante a facilitação do acesso a ferramentas digitais, formaram-se inúmeros coletivos articulados em torno de redes capilarizadas de produção de mídias populares⁶. Similarmente, o compartilhamento de saberes sobre técnicas de produção editorial e manipulação de tecnologias georreferenciadas passou a estimular outras formas de intervenção além do vídeo, como a produção de pequenas editoras independentes⁷ e a multiplicação de mapeamentos contra-hegemônicos de processos sociais muitas vezes ocultados pelos poderes «oficiais»⁸. Além disso, multiplicou-se o número de saraus e *Slams*⁹, o que influenciou a formação de novos leitores e escritores «periféricos», sendo que uma parte da energia reivindicativa construída por essa miríade de movimentos acabou também sendo canalizada para a política institucional, através das candidaturas coletivas, formadas por sujeitos negros/negras, LGBTQI+, etc., num movimento nacional voltado à «ocupação» da política institucional¹⁰.

6 Sobre esse processo, ver Aderaldo (2017a; 2018; 2019) e Sotomaior (2016).

7 Um dado interessante neste sentido é a significativa expansão do movimento editorial das periferias. Um relatório recente, com informações muito reveladoras, produzido pela ONG Ação Educativa, aponta para o expressivo incremento da cena literária, visando produzir indicadores sobre a dimensão do mercado editorial nas áreas periféricas de São Paulo. Já são mais de 275 autores e autoras (entre os quais o próprio Daniel, coautor deste artigo), além de 375 títulos e 187 500 exemplares, produzidos e vendidos por pequenas editoras criadas por moradores das regiões menos privilegiadas economicamente em São Paulo. A soma total de vendas realizadas por este mercado chega na casa dos R\$ 3,75 milhões. Para mais detalhes ver: <https://acaoeducativa.org.br/publicacoes/perfil-editoras-e-selos-editoriais-das-periferias-de-sp/>.

8 Sobre isso, ver Aderaldo (2018, 2019).

9 Para mais detalhes, ver Nascimento (2009).

10 Sobre esse aspecto, ver: <https://outraspalavras.net/estadoemdisputa/o-que-essas-eleicoes-nos-dizem-sobre-renovacao-politica/>. Ver também Faria (2020) e Gohn (2018).

Tais processos revelam que, na atual conjuntura brasileira, marcada por enormes retrocessos políticos, econômicos e sociais, tem sido particularmente importante analisar os modos pelos quais esses sujeitos, predominantemente jovens, têm concebido formas alternativas de participação na vida pública do país. No caso específico da comunicação popular, interessa compreender como um conjunto diversificado de realizadores tem empenhado a *expertise* técnica, adquirida de diferentes modos — passagens por cursos oferecidos por organizações não governamentais (ONG), formações universitárias, visionamento de tutoriais na Internet, etc. —, em prol da defesa da democracia, assim como se faz necessário compreender as experiências associativas e profissionais que se têm desdobrado desses intercâmbios.

Foi, inclusive, o interesse comum em compreender a abrangência dessas formas de mobilização político-cultural, bem como seus efeitos subjetivos na população mais jovem, que aproximou os dois autores do presente capítulo.

Conhecemo-nos no momento em que um de nós (Guilherme Aderaldo) realizava a pesquisa de campo vinculada ao seu doutorado em antropologia, enquanto o outro (Daniel Fagundes) lançava, juntamente com o coletivo de realizadores audiovisuais independentes que integrava na época — o Núcleo de Comunicação Alternativa (NCA)¹¹ —, o filme *Videolência* (NCA, 2009), que, como trataremos mais adiante, buscava, já naquela altura, responder a algumas das mesmas questões presentes na tese do colega pesquisador.

11 O NCA foi originalmente formado por Daniel Fagundes, Paulo Pucci, Fernando Solidade e Diego Soares, quatro jovens realizadores audiovisuais, moradores de diferentes regiões periféricas na zona sul de São Paulo. O coletivo se destacou por meio de diferentes iniciativas, sempre trabalhando na perspectiva de promover a comunicação popular, utilizando ferramentas de mídia como forma de expressão de pensamentos e de produção de intervenções urbanas. Funcionou entre os anos de 2005 e 2017, quando encerrou as atividades. Todavia, seus integrantes mantiveram a página oficial do núcleo ativa. A mesma pode ser consultada no seguinte endereço eletrônico: <http://ncanarede.blogspot.com/search/label/Apresenta%C3%A7%C3%A3o>.

Daniel, que também escrevia um trabalho de conclusão de curso sobre o tema da educomunicação, na faculdade, foi um dos principais interlocutores da pesquisa etnográfica de Guilherme, e este último, por sua vez, também acabou se convertendo em um parceiro frequente nas atividades educativas, políticas e audiovisuais levadas a cabo por Daniel. E foi a amizade e o acúmulo de experiências compartilhadas em múltiplos ambientes e situações¹² que nos estimulou na direção desta experiência de reflexão (e escrita) coletiva.

Na ocasião em que a pesquisa era feita e o documentário lançado, ambos havíamos nos dado conta — ainda que intuitivamente — de que uma mesma questão nos mobilizava. Tratava-se do facto de notarmos um volume significativo de expressões artísticas e culturais protagonizadas por jovens residentes de áreas marginalizadas da cidade, nas quais os autores/realizadores buscavam responder à angustiante questão de como elaborar cognitivamente o sentido de uma experiência social urbana que era, por um lado, atravessada pela extrema celebração da «periferia» como categoria identitária, na lógica «empreendedora» do mercado e, por outro, pela incontornável realidade de uma «periferia» que seguia sendo caracterizada por experiências cotidianas que envolviam racismo, precarização e humilhações de todo tipo.

Melhor dizendo, a pergunta que muitos jovens produtores culturais (incluindo o próprio Daniel) já se faziam na época era: como conciliar a periferia vista na chave da «diferença cultural» — e uma diferença que pode ser convertida em produtos com uma marca própria («música de periferia», «cinema de periferia», «literatura periférica», etc.) — e a peri-

feria que surgia da experiência concreta, no cotidiano, como sinônimo de uma profunda e violenta «desigualdade»?

Em outras palavras, os autores deste capítulo, cada um a seu modo, estavam em sintonia quanto à busca por compreender em que medida as expressões culturais que vinham sendo protagonizadas pela geração de moradores das periferias que amadurecia nos anos 2010 podiam ser pensadas como tentativas de resposta a essa controvérsia, sobre como lidar cognitiva e politicamente com uma categoria («periferia») tão essencial, pelo modo como revela a desigualdade no tocante ao acesso a direitos, mas que, na medida em que passava a ser assumida pelo mercado e pela política institucional, começou a aparecer, simultaneamente, associada à diferença (cultural) e à desigualdade (social).

Conforme adiantamos, estávamos impelidos a mostrar que, por meio da produção de vídeos, músicas, textos, *performances*, cartografias e outras manifestações artístico-culturais dessa juventude (que, em certa medida, também passou a acessar a universidade), existia uma preocupação de elaborar melhor, teórica e politicamente, o próprio sentido dessa posicionalidade «periférica» na cena política, em meio a um cenário urbano e cultural tão transformado.

COMUNICAÇÃO POPULAR/PERIFÉRICA E NOVAS FORMAS DE AÇÃO COLETIVA EM SÃO PAULO: O CASO DO VIDEOATIVISMO

Daniel era um desses tantos jovens que, trazendo na bagagem, desde a adolescência, um histórico de participação em diversos movimentos políticos e culturais, constituíram a primeira geração da família a chegar à universidade¹³. As seguidas passagens por cursos de formação audiovisual oferecidos por diferentes ONG na região onde morava, no

12 Chegamos, entre outras coisas, a organizar um curso intitulado «Cidade, imagens e periferias», no Serviço Social do Comércio — São Paulo (SESC/SP), além de uma série de *lives*, intituladas «Vídeo popular, videoativismo e outras imagens não cordiais do Brasil atual», nas quais debatemos diferentes facetas da produção audiovisual periférica com realizadores de todo o país. Para mais detalhes do curso supracitado, consultar: <https://centro-depesquisaformacao.sescsp.org.br/atividade/cidade-imagens-e-periferias> e sobre as *lives*, ver: https://www.youtube.com/playlist?list=PLLZITvPwzQaBzHoE4lw_XYl-4ju1p03VV.

13 Movimento que, anos mais tarde, foi acompanhado por sua própria mãe, hoje formada na área de pedagogia.

extremo sul de São Paulo e, posteriormente, na área central, também lhe renderam uma paixão e uma profissão, quais sejam a produção audiovisual e a educomunicação¹⁴.

Na época em que nos conhecemos, em 2009, o coletivo de produção audiovisual que Daniel integrava, o NCA, era uma associação de realizadores audiovisuais extremamente conhecida e requisitada por diferentes movimentos políticos e culturais «periféricos» e também fazia parte de uma rede chamada Coletivo de Vídeo Popular (CVP), que, por sua vez, era formada por uma diversidade de outros coletivos de realizadores audiovisuais independentes, além de núcleos de mídia vinculados a movimentos sociais como, por exemplo, a Brigada Audiovisual da Via Campesina, o núcleo de mídia do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST).

A rede CVP, que havia sido formada em 2007, por sua vez, tinha como objetivo principal consolidar um sistema de comunicação autônomo, que fosse capaz de conectar diferentes áreas e populações marginalizadas de São Paulo, por meio do engajamento político audiovisual.

Mas o ponto mais interessante e, de certo modo, surpreendente, conforme já demonstrado em trabalhos anteriores (Aderaldo, 2017a, 2017b, 2018; Aderaldo e Raposo, 2016; Sotomaior, 2016), é que a referida rede funcionava também como uma espécie de abrigo virtual, ou seja, como um anteparo que permitia aos seus integrantes manterem uma certa autonomia política em relação a todo um emaranhado de instituições do chamado «terceiro setor» (ONG, fundações empresariais, setores da oficialidade pública, etc.), com as quais os jovens realizadores audiovi-

suais conviviam e das quais muitas vezes dependiam economicamente, apesar das críticas que faziam nas interações cotidianas.

O facto é que a maioria dos sujeitos ligados ao CVP havia aprendido a manipular as ferramentas audiovisuais depois de passar por seguidas experiências de formação em ONG, sendo que, gradualmente, o acúmulo dessas experiências, não só como aprendizes, mas também como prestadores de serviços, educadores, entre outras funções, que exerciam como forma de garantir a subsistência pessoal, deu lugar a uma consciência — compartilhada coletivamente — de que, apesar da seriedade e da importância de algumas ações, tais organizações se encontravam inscritas numa espécie de ecossistema corporativo, baseado na lógica da chamada «responsabilidade social», que, para funcionar, dependia da sua capacidade em converter a «diferença» dos jovens entendidos como «público alvo» das ONG num valor que soasse atrativo nos termos da filantropia empresarial; o que, não raro, os levava a desempenharem papéis profundamente constrangedores, na medida em que se viam obrigados a «vestir a camisa» de «vítimas excluídas», sempre à espera de «oportunidades», ao invés de serem reconhecidos como sujeitos políticos emancipados, reivindicando direitos.

Dizendo de outro modo, essas pessoas foram-se dando conta de que o sistema que prometia lutar contra desigualdades estruturais, por meio da democratização do acesso a conhecimentos no campo da produção audiovisual, acabava, em muitos casos, retroalimentando as mesmas desigualdades que dizia combater, uma vez que suas engrenagens simbólicas eram amparadas por uma «economia moral» (Fassin, 2018). Esta perpetuava relações de poder muito perversas, as quais os jovens experimentavam de forma muito concreta no cotidiano, quando, por exemplo, recebiam um prêmio num festival e viam o reconhecimento pelo mesmo ser creditado às instituições que haviam-lhes dado a «oportunidade» ou quando uma dessas organizações explorava a mão de obra qualificada dos mesmos na produção de vídeos institucionais, economizando recursos e, posteriormente, se promovia dizendo ter oferecido a «oportunidade» aos «jovens aprendizes», como se estes (e não a própria

14 Trata-se de um modelo pedagógico responsável por propor intervenções educativas por meio do uso de recursos de mídia, ou seja, educadores e educandos desenvolvem, em sala de aula, conteúdos educativos, visando o uso democrático de ecossistemas comunicativos abertos e criativos. Boa parte dos profissionais de educomunicação, no entanto, atuam por meio de contratos provisórios, geralmente estabelecidos com ONG ou instituições educacionais alternativas.

instituição) tivessem sido os maiores beneficiários da ação. Outro relato comum dizia respeito às barreiras que se criavam para que estes realizadores pudessem ingressar solidamente como profissionais nas posições mais prestigiadas do mercado audiovisual brasileiro, justamente por carregarem o estigma de serem vistos como «jovens de periferia» ou «jovens de projeto social».

Foi, aliás, justamente a reflexão sobre essas formas sorrateiras de manutenção de desigualdades que estimulou Daniel e os seus colegas de NCA a escreverem textos, assim como a produzirem materiais audiovisuais nos quais buscavam tematizar o próprio modo como interpretações dogmáticas da ideia de «periferia» acabavam sendo convertidas em formas complexas de exploração simbólica e laboral, que, por sua vez, geravam lucro à indústria cultural hegemônica, ao mesmo tempo que conservavam os jovens produtores culturais numa condição permanente de subalternidade. Tais questões também costumavam ser o centro de debates acalorados nas reuniões mensais e nas interações digitais do CVP.

Não levou muito tempo, portanto, para que ambos percebêssemos que a pesquisa antropológica de um (Guilherme) dialogava de modo muito direto com as elaborações intelectuais subjacentes aos projetos audiovisuais e educativos do outro (Daniel). E isso nos levou à constatação de que duas formas distintas, porém complementares, de produzir e utilizar teorias políticas estavam sendo produzidas simultaneamente por nós, enquanto a pesquisa era feita. Se, num caso, o antropólogo buscava subsídios empíricos para uma compreensão mais elaborada do papel dos jovens e suas formas de ação coletiva na arena pública paulistana, em meio a um turbulento conjunto de transformações socioculturais e urbanísticas, de outro lado, o realizador audiovisual e educador se engajava na busca de reflexões parecidas, com vista a produzir vídeos e ferramentas de pedagogia militante nas suas atividades cotidianas.

De algum modo, ambos tínhamos o interesse comum de mostrar que a «periferia» que vinha sendo reivindicada por uma parcela expressiva das produções culturais dessa nova geração de realizadores enga-

jados era entendida como uma categoria responsável por nomear um processo que ultrapassa a materialidade dos territórios e populações normalmente designados pelo termo. Desse modo, reduzir a categoria aos limites geográficos de certos espaços fixos resultaria num problema ético, político e epistêmico, pois tal atitude costuma ser usada como meio de desresponsabilizar todos aqueles que se encontram fora desses perímetros pelo que neles ocorre, perpetuando o dogma dualista da «cidade partida», tão eficazmente criticado por Valladares (2005)¹⁵.

Em vez de enfatizarem uma leitura «guetificada» das periferias, como se estas correspondessem a áreas exclusivas e apartadas do restante da «cidade», esses jovens mostravam-se interessados em promover, através de suas produções audiovisuais (entre outras ações), reflexões sobre o significado de uma forma «periférica» de habitar (e conceber intelectualmente) a metrópole. Afinal, podemos nos perguntar: o entendimento de que as periferias corresponderiam somente a lugares fixos, e não a modos de vida atravessados por desigualdades estruturais, não seria uma forma contemporânea de colonização do imaginário, a serviço, sobretudo, dos poderes dominantes?

Tal questão lembra-nos uma importante reflexão do antropólogo escocês Tim Ingold:

La vida [...] se vive por senderos, no sólo en lugares, y los senderos son un tipo de línea. Es también a lo largo de senderos que la gente adquiere conocimiento del mundo que les rodea y describe ese mundo en historias

15 A noção de uma «cidade partida», constituída originalmente pelo jornalista carioca Zuenir Ventura, na década de 1990, buscou reforçar a ideia de uma urbanidade cindida entre dois mundos, que, supostamente, teriam códigos e lógicas completamente distintos, na forma de um «apartheid social». A socióloga Licia do Prado Valladares faz uma crítica a esse «dogma», pelo modo como, ao penetrar no imaginário sociológico, ele acabou cristalizando a ideia de que a «favela» corresponderia a um mundo completamente apartado do «asfalto» ou da «cidade legal», o que gerou uma série de consequências políticas e epistêmicas problemáticas, especialmente aos seus moradores. Para mais detalhes, ver Valladares (2005).

que después cuentan. Colonialismo no es, por tanto, la imposición de un mundo lineal sobre uno no lineal sino la imposición de un tipo de línea sobre otro: primero se transforman los trazados por los que transita la vida en fronteras bajo que ésta se contiene para después unir estas comunidades, ahora cerradas y confinadas cada una a un lugar, en formaciones verticales cerradas. Vivir junto es una cosa, vivir conectados es otra muy distinta (Ingold, 2015 [2007]: 17-18).¹⁶

Para o autor da passagem acima, o ato de habitar corresponde a uma experiência móvel e irredutível aos limites impostos por lugares fixos. Neste sentido, tomando de empréstimo a famosa frase do pintor e poeta suíço Paul Klee, ao dizer que «uma linha é um ponto que saiu para passear», é possível ponderarmos que se, na perspectiva de alguns, o termo «periferia» acaba sendo tomado como sinônimo de pontos fixos, distribuídos na paisagem urbana; na perspectiva relacional, reivindicada por sujeitos como os que tomamos por referência neste capítulo, a mesma categoria («periferia») passa a ser lida como uma linha, ou seja, como uma forma de qualificar o vínculo com a materialidade urbana e os signos de sua desigualdade.

Tal ponderação se torna mais nítida se tomarmos como exemplo a fala de Fernando Solidade, realizador audiovisual e fotógrafo, ex-membro do mencionado NCA e da rede CVP, que, durante uma conversa com Guilherme Aderaldo, disse as seguintes palavras:

16 «A vida [...] é vivida ao longo de trilhas, não apenas em lugares, e trilhas são uma espécie de linha. É também por caminhos que as pessoas adquirem conhecimento do mundo ao seu redor e descrevem esse mundo em histórias, que contam posteriormente. O colonialismo não é, portanto, a imposição de um mundo linear sobre outro não linear, mas sim a imposição de um tipo de linha sobre o outro: primeiro, os caminhos pelos quais a vida passa são convertidos em fronteiras sob as quais ela se contém para, em seguida, unir essas comunidades, agora fechadas, cada uma confinada a um lugar, em formações verticais segregadas. Viver junto é uma coisa, viver conectado é outra bem diferente» (tradução livre).

Você não tem um sistema de transporte que ligue uma periferia a outra simplesmente por serem periferias. Não tem nenhum ônibus que saia do Grajaú à Cidade Tiradentes, por exemplo, porque essas rotas todas vão passando pelas avenidas principais e desembocam no centro. Na Estação da Luz. Na Praça Ramos. No Terminal Bandeira, não é?¹⁷

A reflexão contida no trecho acima, apesar de sua espontaneidade e aparente simplicidade, traz uma lição complexa, uma vez que nos permite identificar, a exemplo da análise de Ingold (2015 [2007]), que, da perspectiva de Fernando, mais do que simplesmente caracterizar o lugar onde vive ou no qual se encontra na geografia urbana, o termo «periferia» acaba sendo tomado como forma de qualificar o tipo de relação que ele estabelece com a cidade e com os discursos hegemônicos sobre ela. Em outras palavras, o uso que este interlocutor faz do termo visa notabilizar não simplesmente um conjunto de lugares fixos mas, sobretudo, o pacto (político e simbólico) que passa a ser estabelecido, quando se ocupa a posição epistemologicamente marginal, que ele entende como «periférica». Mais do que uma identidade fixa, portanto, a «periferia», neste caso, corresponderia a uma aliança passível de agregar distintas populações marcadas por processos de subalternização (indígenas, negros/negras, mulheres, LGBTQI+, refugiados, migrantes, moradores de favelas e áreas precárias, etc.).

Desde que a tese foi concluída, em 2013, e publicada sob a forma de livro em 2017, passaram-se alguns anos. De lá para cá, nós — autores do presente capítulo — demos início às nossas atividades como educadores e comunicadores¹⁸. Daniel se consolidou como um importante nome

17 Tanto Grajaú, quanto Cidade Tiradentes são regiões periféricas, conhecidas pelo baixo índice de desenvolvimento humano (IDH), sendo a primeira (Grajaú) localizada no extremo sul e a segunda (Cidade Tiradentes) no extremo leste da capital paulista. Já a Estação da Luz, assim como a Praça Ramos e o Terminal Bandeira são pontos conhecidos, localizados no centro velho da cidade.

18 Daniel fundou uma produtora de vídeos, intitulada Caramuja, onde trabalha atualmente. Já Guilherme Aderaldo, além de sua atividade como professor e pesquisador, passou a atuar como anfitrião do *podcast* de divulgação científica «Antropólis», juntamente

no circuito audiovisual de São Paulo, e o que até então eram conversas esporádicas passamos a transformar em cursos, textos, materiais audiovisuais e outras formas de produção e partilha de conhecimentos.

Foi desse conjunto de experiências compartilhadas, portanto, que, conforme adiantamos, surgiu o interesse de assumirmos o desafio de sistematizar uma reflexão a respeito do engajamento epistêmico subjacente às práticas culturais dos realizadores audiovisuais «periféricos» com os quais temos interagido, revelando como os mesmos não têm poupado esforços na busca da descolonização do imaginário a respeito da cidade e das formas e sentidos ocultos em sua paisagem segregada.

Seguindo com o nosso objetivo, discutiremos, a seguir, o modo pelo qual o circuito audiovisual que vem sendo construído por essa miríade de realizadores engajados em São Paulo pode ser tomado como exemplo do que Campos e Sarrouy (2020) têm denominado «atos de cidadania».

AUDIOVISUAL POPULAR/PERIFÉRICO ENQUANTO «ATO DE CIDADANIA»

Em artigo recente, no qual se dedicaram a uma consistente revisão da bibliografia internacional orientada pelo exame da interface entre os temas da juventude, cidade e formas de agência política, Campos e Sarrouy (2020) buscaram apresentar uma agenda de pesquisa capaz de fornecer novos subsídios epistêmicos para o questionamento da visão analiticamente míope — embora comumente sustentada por veículos de mídia e setores hegemônicos — que caracteriza a juventude contemporânea como apática e desinteressada pela política.

No referido texto, os autores chamam a atenção para o modo como o desenvolvimento e a popularização da Internet, bem como dos meios

com colegas da Universidade Federal de Pelotas (Ufpel). Para mais informações, consultar: <https://open.spotify.com/show/3NwxK6MQiXS9DsLhd9fbnS>.

digitais de comunicação — num contexto de esfacelamento dos estados nacionais —, alteraram significativamente a forma pela qual nos relacionamos com as dinâmicas espaciotemporais na contemporaneidade. A profunda e multiterritorializada interconexão estimulada por dispositivos como *smartphones*, câmeras, entre outros *gadgets*, remete para uma nova cultura participativa e, conseqüentemente, para novas formas de atuação política protagonizadas, sobretudo, pelos mais jovens.

Neste contexto, uma série de recursos criativos vêm sendo usados como formas de reivindicação política, o que abre margem para a interpelação crítica acerca dos modos tradicionais de entendimento do conceito de «cidadania».

Na interpretação jurídico-legal, o termo costuma designar um conjunto de direitos e deveres que excluiriam, por exemplo, crianças e adolescentes, que ainda não atingiram a maioridade, tornando-se um conceito hierárquico, exclusivista e homogeneizador, responsável pela sinalização do momento em que os sujeitos adquiririam um conjunto de atributos específicos, o que explica, entre outras coisas, «a existência de uma série de instituições sociais que trabalham no sentido de formar o ‘bom cidadão’, de acordo com um conjunto de normas sociais» (Campos e Sarrouy, 2020: 31).

Todavia, como lembram os autores, abordagens recentes propõem que a cidadania seja pensada não como um estatuto a ser alcançado, mas como um processo social que leve em consideração a forma, por vezes tensa e conflituosa, como os indivíduos se relacionariam com uma determinada comunidade política. Neste sentido,

Pensar a cidadania não como um estatuto, mas antes como um processo implica ter em consideração a dinâmica que envolve as lutas dos sujeitos num determinado campo político e [...] uma abordagem performativa da cidadania. Os direitos e deveres da cidadania envolveram, historicamente, luta e negociação. A cidadania é praticada não apenas pelo exercício de determinados direitos, mas também pela reivindicação deles (Campos e Sarrouy, 2020: 31).

A partir de um diálogo com Isin (2017) e sua formulação acerca de uma conceptualização «performativa» de cidadania, a dupla de autores, então, destaca a importância de deslocarmos o foco das estruturas jurídicas e normativas na direção da observação das ações dos indivíduos no tocante ao processo de contestação e construção prática da cidadania, tendo em vista que os mesmos não obedeceriam a esquemas pré-estabelecidos como quem segue um guião/roteiro, mas atuariam também por meio do questionamento das formas políticas instituídas. Romperiam assim com lógicas cristalizadas, o que permitiria a abertura a inovações nas maneiras de entender e utilizar os direitos.

É justamente neste sentido que entendemos a produção fílmica realizada nas últimas décadas por coletivos «periféricos» em São Paulo como «atos de cidadania», dado que, como sustentamos até aqui, mais do que simples recursos voltados à afirmação de identidades supostamente fixas, homogêneas e localizadas, as tecnologias de comunicação digital têm sido mobilizadas por tais interlocutores como meios de escapar do aprisionamento identitário e propor formas renovadas de entendimento da desigualdade, além de cumprirem o papel de consolidar alianças mais alargadas entre distintas populações marcadas por processos de subalternização, potencializando os seus vínculos e suas formas de engajamento em busca de um modelo urbano mais democrático e diverso.

Temos insistido em afirmar que há, por detrás de muitas dessas produções, uma tentativa bastante sofisticada e consistente de reconfiguração dos modos tradicionais de entendimento da fronteira centro/periferia. Isso porque a geração de moradores de áreas periféricas que amadureceu nos anos 2010, como dissemos, cresceu em um ambiente urbano muito transformado em relação àquele compartilhado por seus pais e avós. Conforme apontamos no início, esses jovens passaram a poder circular na condição de usuários (não sem algum nível de tensionamento) por lugares praticamente interditos às gerações anteriores, como a universidade, centros culturais e espaços de consumo. Além disso, a maneira de circular também mudou. Muitos atravessam a cidade em seus próprios automóveis ou motocicletas, carregando seus

smartphones, câmeras e produzindo intervenções que, posteriormente, acabam convertidas em vídeos editados em estúdios caseiros e compartilhados através de plataformas como o Youtube.

É nessas andanças e no ziguezague constante que os leva a atravessar diferentes fronteiras e regimes normativos que encontram o substrato para os assuntos que visam discutir nos vídeos que realizam. Sujeitos de fronteira, reivindicam o direito de falar a partir de mais de um lugar, evitando reduzir a reflexão sobre desigualdade e diferença a formas binárias rígidas e simplificadoras.

O sistema de diferenças que parece nortear boa parte das produções desses jovens, portanto, ao contrário de partir da alteridade radical entre estruturas que seriam essencialmente distintas, parece-se aproximar da ideia mobilizada por autores como Bhabha (1998 [1994]) e Hall (2009 [2003]), ao acionarem o conceito de *différance* — originalmente formulado pelo filósofo francês Jacques Derrida —, o qual, como lembra Canclini (2007), se refere ao

[...] processamento de uma diferença que se desliza permanentemente dentro de outra. Não se pode dizer onde acabam os britânicos e começam suas colônias, onde acabam os espanhóis e onde começam os latino-americanos e os indígenas. Nenhum desses grupos permanece mais dentro dos seus limites [...]. Quando dizemos «fronteiras» pensamos, sobretudo, nas coisas que passam através delas. (Canclini, 2007: 114)

Assim, mais do que diferenças petrificadas, o que parece interessar a boa parte dos jovens tomados aqui como interlocutores são, justamente, os modos pelos quais setores hegemônicos detêm o poder de regular as próprias fronteiras, o que permite aos mesmos atribuir às suas visões de mundo o estatuto de «verdade» e, com isso, reproduzir lógicas de dominação que perpetuam o seu protagonismo nos processos de gestão socioespacial.

Para exemplificar como este tipo de posicionamento crítico aparece nos filmes, tomamos o caso da produção que se tornou um verdadeiro

marco referencial do cinema «periférico» paulistano na primeira década dos anos 2000. Trata-se de *Videolência*, doc-fic (documentário ficcionado) lançado pelo coletivo NCA no ano de 2009.

Conforme ponderamos, o NCA foi um coletivo que se destacou na cena cultural «periférica» de São Paulo, devido ao seu extenso repertório de atividades de difusão cinematográfica¹⁹, sendo que, dessa experiência associativa, se desdobraram muitas outras que, atualmente, persistem no caminho das produções audiovisuais engajadas²⁰.

Facto é que, entre as produções realizadas pelo coletivo em seus primeiros anos, *Videolência* merece destaque. A obra, apesar dos poucos recursos técnicos que os integrantes do NCA possuíam à época, acabou se tornando uma importante referência para outros coletivos, justamente pela capacidade demonstrada de deslocar o foco de uma simples assunção identitária da «periferia», na direção da problematização do modo como essa categoria acaba sendo manipulada por distintas forças, com interesses divergentes.

Fernando Solidade, um dos integrantes do coletivo, na época em que o filme foi idealizado, estava cursando filosofia como bolsista em uma faculdade particular da capital paulista, enquanto Daniel cursava produção audiovisual em outra instituição privada, igualmente como bolsista, junto com Paulo Pucci, também integrante do NCA. Já Diego Soares, o quarto membro, fazia um curso técnico na Escola Livre de Cinema e Vídeo de Santo André, todos numa intensa imersão em estudos na área,

19 São muitas as atividades realizadas pelo coletivo, entre produções autorais (documentários, ficções e vídeos experimentais), oficinas de educação audiovisual, cineclube, festivais e organização de uma videoteca, responsável pela sistematização e empréstimo de um significativo acervo público especializado em cinema popular/periférico, que atualmente pode ser consultada *online*, no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/channel/UCoxNuVWhp-TQhxsB3erqb-g>.

20 Pequenas produtoras, como Caramuja e Sete Visões, foram fundadas por ex-membros do NCA. Além disso, muitos outros coletivos acabaram sendo formados por ex-alunos das oficinas realizadas pelos mesmos, sem contar o surgimento de coletivos como a Cia. Bueiro Aberto, que se referem ao NCA como uma grande influência.



1 Cena do filme *Videolência* (NCA, 2009).

2 Código QR para aceder à versão integral do filme *Videolência* (NCA, 2009).

buscando, cada um a seu modo, respostas para vários dilemas comuns, do tipo: como fazer filmes retratando a realidade desigual que viviam, sem reproduzir estereótipos comumente usados nas instituições do terceiro setor e na mídia corporativa? E como falar da periferia sem deixar que esse «rótulo» limitasse a capacidade de circulação das mensagens que queriam passar?

Videolência, de certo modo, captou todas essas ansiedades e questões que, como temos afirmado, já eram largamente compartilhadas com um volume maior de realizadores que passava a fazer os seus primeiros vídeos naquele período. Boa parte dos quais estiveram envolvidos na fundação da rede CVP.

Todavia, o diferencial que fez com que a obra do NCA se destacasse e passasse a ser reconhecida como um modelo para os demais realizadores «periféricos» decorre, conforme adiantamos, justamente da forma pela qual, ao invés de tomar a «periferia» simplesmente como uma categoria autoevidente, ou seja, como um dado, o vídeo buscou problematizá-la, ao mostrar que o próprio termo («periferia») era razão de disputas muito acirradas entre diferentes atores, com posições discrepantes.

No decorrer de seus 60 minutos o que vemos, portanto, é uma profunda investigação sobre os diferentes usos e significados atribuídos à ideia de «periferia» por ONG, coletivos de realizadores audiovisuais

independentes, meios de comunicação, empresas financiadoras de projetos sociais, campanhas publicitárias, indústria audiovisual hegemônica, movimentos sociais, etc. Tudo isso para sustentar uma tese de fundo, que consiste em apontar para o facto de que os setores dominantes buscam definir a «periferia» sempre de modo a promover os seus interesses. E como controlam os meios hegemônicos de produção de representações (televisão, cinema, publicidade), estes acabam se valendo de recursos audiovisuais com vista a associarem as suas leituras particulares da desigualdade urbana à própria «realidade», perpetuando assim o domínio ideológico sobre as populações subalternizadas. Essa seria, aliás, a característica que corresponderia ao fenómeno que os realizadores — inspirados pela leitura e discussão coletiva de diferentes fontes bibliográficas²¹ — batizaram como «videolência».

Desta maneira, o vídeo do NCA se esforçou por revelar como as formas de representação da «periferia» refletem, no fundo, relações de poder muito complexas, cujo enfrentamento exige o desenvolvimento de alternativas epistêmicas relacionadas às formas de ler o urbano e nomear os signos de sua desigualdade.

Além disso, a obra também evidenciou outra característica que se mostraria notável nas demais produções audiovisuais de vários jovens dessa geração de realizadores; a saber, a circulação. Ou seja, um cinema que se movimenta visando construir vínculos entre atores sociais e realidades muitas vezes inesperadas, com vistas a notabilizar processos amiúde negligenciados pelo sedentarismo epistêmico informado por estruturas dualistas rígidas, do tipo centro/periferia, global/local, real/virtual, amador/profissional, etc.

Do período em que o filme foi lançado até hoje, muitas outras obras inspiradas em princípios semelhantes foram e seguem sendo realizadas

21 No processo de preparação do documentário, algumas obras foram lidas e discutidas pelos membros do coletivo NCA, entre as quais, vale destacar: «A Sociedade do Espetáculo» de Guy Debord, «TAZ: Zona Autônoma Temporária», de Hakin Bey, e o livro «Videologias», de Maria Rita Khel e Eugênio Bucci.

por diferentes núcleos independentes de produção de mídia, os quais, apesar das adversidades do atual momento político brasileiro, têm-se multiplicado não só em São Paulo, mas em todo o Brasil²².

Associações indígenas, negras, LGBTQI+, núcleos de jornalismo «periférico», etc. têm atuado fortemente no campo da produção audiovisual. E novas experiências de articulação entre esses atores têm surgido, com vistas a desenvolver não apenas novos filmes, mas também «redes sociotécnicas» (Latour, 2012) que atuam nos processos de distribuição dessas produções, como é o caso, por exemplo, da Videoteca Popular, iniciativa — ainda em fase de desenvolvimento — que visará a construção de uma plataforma *online*, contendo um sistema de *streaming* voltado à visualização de obras ligadas aos circuitos audiovisuais populares, dentro e fora do território nacional²³.

Por meio, então, dessas alianças em torno do engajamento voltado ao uso da linguagem audiovisual como ferramenta (epistêmica) de combate

22 Podemos apontar aqui, a título de exemplo, o filme «Democracídio» (2014), da Companhia Bueiro Aberto, que, assim como em «Videolência», articula pensadores, coletivos e artistas de diferentes áreas periféricas de São Paulo para pensar as fragilidades da democracia brasileira, intercalando imagens experimentais, esquetes ficcionais e fragmentos de poemas. Também vale citar a produção «Aluguel, o filme» (2014) de Lincoln Péricles, que une reflexões de personagens fictícios com colagens de outros filmes e programas de TV, questionando a postura violenta da polícia. Ambas as obras foram, conforme palavras dos próprios realizadores, fortemente inspiradas por «Videolência» e hoje também se tornaram referências para uma nova geração de realizadores.

23 Também vale ressaltar a existência de canais no Youtube especificamente voltados à conservação da memória dessas produções, como é o caso do canal da própria Videoteca Popular, organizado por Daniel Fagundes e da Ação Direta Vídeo Popular (ADVP), organizado por Flavio Galvão, importante videoativista que também participou do processo de construção da rede CVP. Outro marco significativo foi a criação da Apan (Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro), que tem atuado no suporte técnico, jurídico e institucional junto a realizadores negros/negras. Para acessar o canal da Videoteca Popular, ver: <https://www.youtube.com/channel/UCoxNuVWhp-TQhxsB3erqb-g>; já o canal da ADVP pode ser acessado em: <https://www.youtube.com/channel/UCKNRqngGzpbmg2OSXfl1XeA>. O site da Apan, igualmente, pode ser acessado em: <https://apan.com.br/>.

às diferentes formas de desigualdade, coletivos como os que tratamos até aqui têm-se empenhado em dar a sua parcela de contribuição na defesa da democracia, atualmente sob ataque, no Brasil. E é neste sentido que entendemos esses cinemas insurgentes como verdadeiras «artes de cidadania», as quais vêm cumprindo um papel fundamental na luta por direitos, em particular, das populações subalternizadas.

À GUIA DE CONCLUSÃO

[...] *O mundo é diferente da ponte pra cá.*²⁴
(Racionais MCs)

Como argumentamos até aqui, este capítulo é resultado de um esforço conjunto em fazer convergir interesses teórico-conceituais e práticas ativistas relacionadas ao campo das produções audiovisuais «periféricas».

Valendo-nos de nossas experiências de pesquisa e participação junto ao circuito do vídeo popular em São Paulo, nos esforçamos por demonstrar o modo pelo qual um conjunto heterogêneo de jovens integrantes de associações dedicadas ao desenvolvimento de iniciativas no campo da comunicação popular tem-se valido do uso «tático» de ferramentas tecnológicas, com o propósito de produzir referenciais simbólicos que se mostrem capazes de, simultaneamente: 1) interpelar determinados imaginários hegemônicos sobre territórios e populações marginalizadas; e 2) formular alternativas epistêmicas originais, que sirvam como linhas de fuga para o entendimento das relações de poder que modulam o governo dos espaços e populações vulnerabilizadas na cidade de São Paulo.

Tais sujeitos — em geral jovens, escolarizados e conectados a múltiplas redes e formas de engajamento — constituem uma geração que

cresceu em meio a um cenário de profundas transformações sociotécnicas e urbanas, as quais afetaram, sobretudo, a realidade cotidiana das populações menos privilegiadas das grandes metrópoles brasileiras.

Os mesmos, à medida em que ampliaram o alcance de sua circulação (geográfica, comunicacional e imaginativa), de certo modo, passaram a se desidentificar com noções estereotipadas e essencialistas da «periferia». Condição que, como buscamos evidenciar, os incentivou (e segue incentivando) à realização de projetos intelectuais, estéticos e culturais responsáveis por desconstruir o princípio dualista sob o qual se funda a representação exótica dos moradores das áreas marginalizadas dos centros urbanos do país.

Com isso, argumentamos que boa parte dos filmes elaborados por essa geração da juventude «periférica» de São Paulo tem promovido a criação de novos repertórios para representar a desigualdade urbana. Os seus realizadores parecem, em grande medida, engajados em discutir a «periferia» sob uma ótica relacional marcada — como argumenta Carmo (2009), ao tratar da dimensão compósita do espaço — mais pela tensão do que pela simples oposição entre áreas e populações atravessadas por acentuadas desigualdades (sociais, econômicas, urbanísticas).

Os mesmos parecem, neste sentido, impelidos a mostrar que a ponte retratada na música «Da Ponte pra Cá», que destacamos aqui sob a forma de epígrafe, deve ser, ela própria, entendida como um território no qual se forjam subjetividades, se realizam trocas e se fundam «territorialidades» (Aderaldo, 2018; Agier, 1999, 2011, 2013; Arantes, 2000; Carmo, 2009; Cresswell, 2006, 2009; Haesbaert, 2010, 2014; Massey, 2008, 2012; Tarrius, 2010), não se tratando, portanto, de um simples conector passivo entre um ponto A e um ponto B, ou um «centro» e uma «periferia», entendidos como entidades exclusivas e autodeterminadas.

Em outras palavras, essa geração contemporânea de realizadores «periféricos» parece estar fazendo muitos filmes, justamente com o objetivo de nos mostrar que é nas fronteiras que a cidade morre e é nelas simultaneamente também que surgem as capacidades de produzir o seu renascimento, sob novas bases (políticas, sociais e epistêmicas).

24 Trecho da música «Da Ponte Pra Cá», do grupo de rap Racionais MC's, na qual a imagem da Ponte João Dias, localizada na zona sul de São Paulo, é usada como metáfora das desigualdades que estruturam as formas de vida na metrópole.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aderaldo, G. (2017a). *Reinventando a Cidade: Uma etnografia das lutas simbólicas entre coletivos culturais vídeo-ativistas nas «periferias» de São Paulo*. Annablume.
- Aderaldo, G. (2017b). Cidades em Conflito: Câmeras, sprays, lugares e movimentos. In G. G. B. Bertelli e G. Feltran (Eds.). *Vozes à Margem: Periferias, estética e política* (pp. 191-213). EdUFSCar.
- Aderaldo, G., e Raposo, O. (2016). Deslocando Fronteiras: Notas sobre intervenções estéticas, economia cultural e mobilidade juvenil em áreas periféricas de São Paulo e Lisboa. *Horizontes Antropológicos*, 22(45), 279-305. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832016000100011>
- Aderaldo, G. (2018). Visualidades Urbanas e Poéticas da Resistência: Reflexões a partir de dois itinerários de pesquisa. *Antropolítica Revista Contemporânea de Antropologia* 45, 66-93.
- Aderaldo, G. (2019). Thinking About (and with) Maps: A reflection on artistic-activist interventions in contemporary metropolises. *Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology* 16. <https://doi.org/10.1590/1809-43412019v16d503>
- Agier, M. (1999). *L'Invention de La Ville*. Archives Contemporaines.
- Agier, M. (2011). Antropologia da Cidade: Lugares, situações, movimentos. Terceiro Nome.
- Agier, M. (2013). *La Condition Cosmopolite: L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*. Éditions La Decouverte.
- Arantes, A. (2000). A Guerra dos Lugares. In A. Arantes (Ed.). *Paisagens Paulistanas: Transformações do espaço público* (pp. 103-129). Papirus.
- Bhabha, H. (1998 [1984]). *O Local da Cultura*. Ed. UFMG.
- Caldeira, T. P. R. (2012). Inscrição e Circulação: Novas visibilidades e configurações do espaço público em São Paulo. *Novos Estudos – CEBRAP*, 94, 31-67.
- Caldeira, T. P. R. (2014). Qual a Novidade dos Rolezinhos? Espaço público, desigualdade e mudança em São Paulo. *Novos estudos – CEBRAP*, 98, 13-20.
- Campos, R., e Sarrouy, A. (2020). Juventude, Criatividade e Agência política. *Revista Tomo*, 36, 17-45.
- Canclini, N. G. (2007). *A Globalização Imaginada*. Ed. Iluminuras.
- Carmo, R. M. (2009). Do Espaço Abstrato ao Espaço Compósito: Refletindo sobre as tensões entre mobilidades e espacialidades. In R. M. Carmo e J. A. Simões (Eds.). *A Produção das Mobilidades: Redes, espacialidades e trajetos* (pp. 41-56). Imprensa de Ciências Sociais.
- Cresswell, T. (2006). On the Move: Mobility in the modern western world. Routledge.
- Cresswell, T. (2009). Seis Temas na Produção das Mobilidades. In R. M. Carmo e J. A. Simões (Eds.). *A Produção das Mobilidades: Redes, espacialidades e trajetos* (pp. 25-40). Imprensa de Ciências Sociais.
- Faria, F. de (2020). Epistemologia Emancipatória de Coletivos Políticos. *Simbiótica. Revista Eletrônica*, 7(3), 33-48. <https://periodicos.ufes.br/simbiotica/article/view/33692>
- Fassin, D. (2018). *Por una Repolitización del Mundo: Las vidas descartables como desafío del siglo XXI*. Ed. Siglo Veintiuno.
- Gohn, M. da G. (2018). Jovens na Política na Atualidade: Uma nova cultura de participação. *Cad. CRH*, 31(82), 117-133. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-49792018000100008>
- Haesbaert, R. (2010). *O Mito da Desterritorialização: Do fim dos territórios à multiterritorialidade*. Bertrand Brasil.
- Haesbaert, R. (2014). *Viver no Limite: Território e multi/ transterritorialidade em tempos de in-segurança e contenção*. Bertrand Brasil.
- Hall, S. (2009 [2003]). *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Editora UFMG
- Ingold, T. (2015 [2007]). *Líneas: Una breve historia*. Ed. Gedisa.
- Isin, E. F. (2017). Performative Citizenship. In A. Shachar, R. Baudock, I. Bloemraad e Maarten Vink (Eds.). *The Oxford Handbook of Citizenship* (pp. 500-523). Oxford University Press.
- Latour, B. (2012). Reagregando o Social: Uma introdução à teoria do ator-rede. EDUFBA-Edusc.
- Macedo, M. (2016). Transformações entre Uma Cultura de Rua, Negra e Periférica (1983-2013). In L. Kowarick e H. Frúgoli Jr., *Pluralidade Urbana em São Paulo: Vulnerabilidade, marginalidade, ativismos* (pp. 23-53). Ed. 34/Fapesp.
- Macedo, R. M. (2020). «Agora Quer Ser Rica?» Negociações cotidianas sobre classe e mobilidade social entre estudantes universitárias. *Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia*, 50, 215-242.
- Marques, E. (2015). *A Metrópole de São Paulo no Século XXI: Espaços, heterogeneidades e desigualdades*. Ed. Unesp.
- Massey, D. (2008). *Pelo Espaço: Uma nova política da espacialidade*. Bertrand Brasil.
- Massey, D. (2012). Un Sentido global del Lugar. In A. Albet e N. Benach (Eds.). *Doreen Massey: Un sentido global del lugar* (pp. 112-129). Icaria Editorial.
- Universidade de São Paulo, Fcauldade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
- Nascimento, É. P. do (2009). *Vozes Marginais na Literatura*. Aeroplano.
- Pereira, A. B. (2020). Marcas de Vida na Paisagem de São Paulo: A «pixação» como epítáfio de uma cidade vandalizada. *Revista de*

Estudios Sociales, 72, 58-69. <https://doi.org/10.7440/res72.2020.05>

Pereira, A. B. (2016). Os «Rolezinhos» nos Centros Comerciais de São Paulo: Juventude, medo e preconceito. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 14 (1), 545-557. <https://doi.org/10.11600/1692715x.14137110515>

Pereira, A. B. (2012). Quem não É Visto, não É Lembrado: Sociabilidade, escrita, visibilidade e memória na São Paulo da pichação. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 1(2), 55-69. <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.631>

Sotomaior, G. B. (2016). Imagens, Imaginários e Representações no Movimento de Vídeo Popular. *Revista Esferas*, 7, 183-196. <http://dx.doi.org/10.31501/esfv2i7.6957>

Tarrius, A. (2010). Pobres en Migración, Globalización de las Economías y Debilitamiento de los Modelos Integradores: El transnacionalismo migratorio en Europa meridional. *Empiria: Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 19, 133-156.

Valladares, L. P. (2005). *A Invenção da Favela: Do mito de origem à favela*. Editora FGV.

HYPERLINKS DIE TOO: NOTAS SOBRE UM ENCONTRO ENTRE TECNOLOGIA, ATIVISMO E PRÁTICAS ARTÍSTICAS

Inês Tartaruga Água



[...] não é apenas o número de espécies que está a ser reduzido, mas formas inteiras de sentir, pensar, agir e ser¹

As nossas vidas estão cada vez mais entrelaçadas com as máquinas e estas cada vez mais autónomas e multissensoriais, capazes de sentir e construir um espaço digital que traduz a realidade humana em representações, palavras, hiperligações, imagens, áudios e vídeos. A tecnologia projeta e materializa a mente como extensões do nosso corpo. Mas não é apenas a realidade que molda a tecnologia; assiste-se hoje a alterações estruturais na metafísica do mundo e do corpo, consequência dessa crescente presença das máquinas na realidade humana. Vivemos num nexos histórico, epistémico e tecnológico muito particular, onde máquinas e diferentes formas de vida coexistem num emaranhado de ações e consequências reais (e não meramente virtuais). Uma realidade hipercomplexificada dominada pelo capitalismo, o aumento das relações hierárquicas entre humanos, violência contínua da supremacia branca, o colonialismo, o especismo e o patriarcado, onde é possível levar humanos à Lua mas impossível imaginar — sequer — a erradicação da fome ou das desigualdades económicas e sociais. Enfrentamos, hoje, a ameaça de extinção da própria vida na Terra como a conhecemos, e onde a tecnologia nos é vendida como a última salvação à qual os governos recorrem desesperadamente como pensos rápidos — os «technofixes»². Em alternativa a este quadro deprimente, alguns autores, como Bruno Latour, Donna Haraway e T. J. Demos (entre outros), consideram que os avanços tecnológicos cada vez mais rápidos que produzimos poderiam ser direcionados para a formação de culturas autossustentáveis e descentradas, baseadas em energias menos destrutivas, cooperação, ajuda mútua e responsabilidade para com os vários atores da realidade — humanos e não-humanos. Saber viver e morrer em comum.³

«Habitamos hoje o breve interlúdio histórico entre o constrangimento ecológico e a catástrofe natural.»⁴ Nunca na história da humanidade tivemos tanta abundância; pela primeira vez, um grande número de pessoas tem acesso imediato a comida variada e nutritiva, água

potável, abrigo e roupas da moda. Graças à tecnologia, a esperança de vida humana aumentou exponencialmente, assim como a nossa própria compreensão do Universo. E porque as condições ambientais favoráveis à vida (essencialmente a existência de água, atmosfera e temperaturas propícias, etc.) se mantiveram relativamente estáveis, a que acresce o desenvolvimento da tecnologia, foi possível a nossa voraz proliferação enquanto espécie.

A palavra tecnologia, do grego *technikon*, surge da raiz «tékhne» — também comum à palavra arte — que por sua vez está associada à mestria técnica e ao artifício humano com um certo caráter instrumental. É, portanto, uma ferramenta que faz a mediação entre um ponto e outro, um meio que materializa. Nas palavras e enquadramento de Heidegger, a tecnologia existe como algo que faz acontecer, é algo poietico⁵ e está também intrinsecamente ligada à epistēmē e à produção de conhecimento. A tecnologia revela e é este aspeto de revelação e desvelamento que Heidegger refere como a essência da tecnologia, e não o seu aspeto puramente instrumental ou manufator. Trazer à discussão Heidegger, fantasma do passado que foi afiliado no partido nazi, levanta uma questão interessante: poderemos tolerar violência e mortes em massa durante o dia e apreciar Wagner enquanto se escreve sobre existencialismo à noite?⁶ Poderá separar-se a arte do artista? O técnico da tecnologia?

Como é a humanidade quem impulsiona a tecnologia, somos nós quem ordena o seu comando de ações e a sua forma de revelar. É a nossa atitude enquanto «técnicos» da ferramenta que definirá a sua essência e aplicação no mundo. No entanto, dado que vivemos sob o domínio de sistemas e estruturas destruidoras que invadem o desejo e a agência humana (mencionadas no primeiro parágrafo, linha 9), também a tecnologia, por consequência, é submetida à lógica do controlo, da acumulação e do extrativismo (mineração agressiva, *fracking*, desflorestação, *data mining*, etc.), onde os seus sujeitos e o mundo natural não são os utilizadores da ferramenta mas o material, a própria matéria a ser explorada. Uma atitude objetificadora e desafiadora (*Herausfordern*⁷,



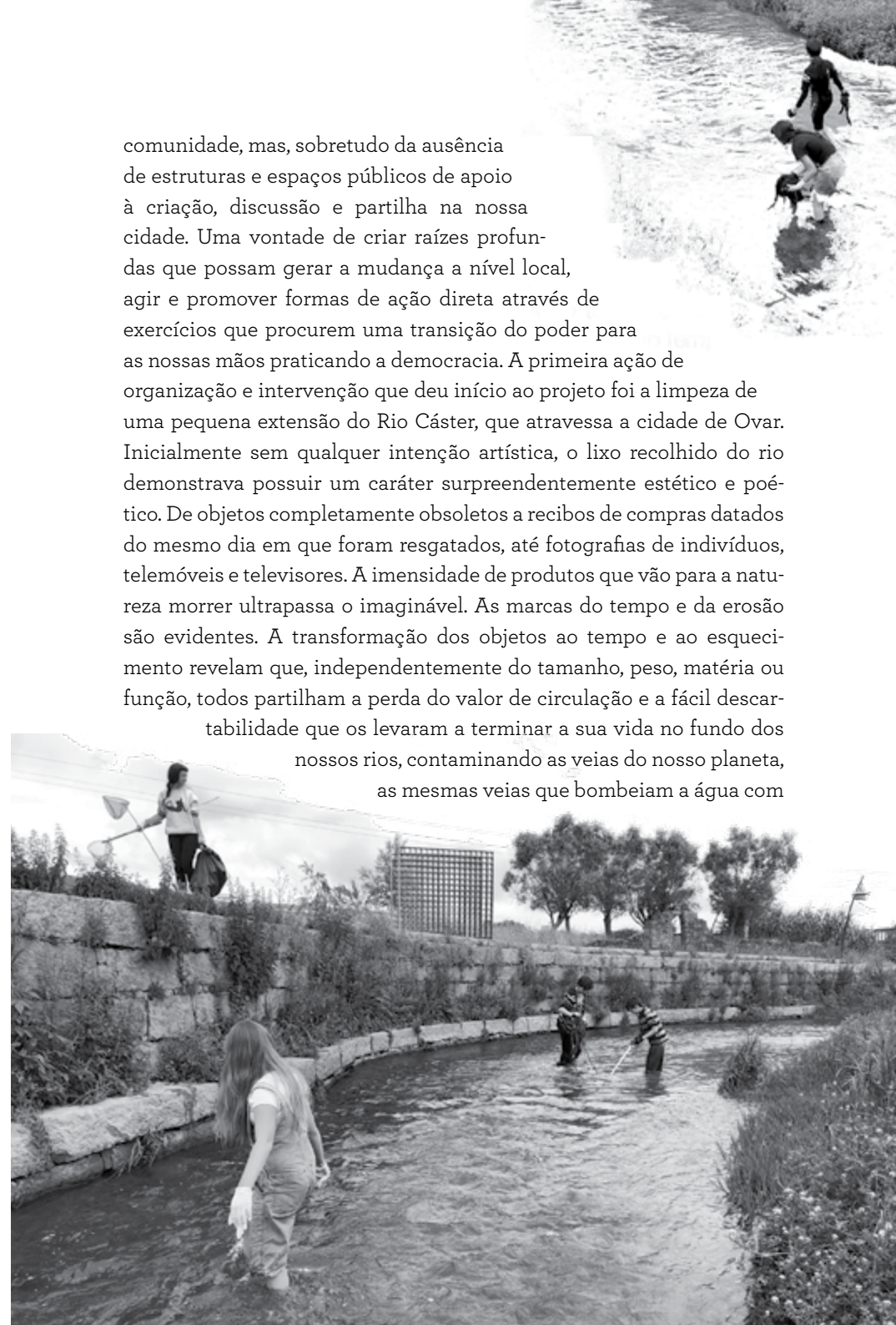
antagónica à poiésis), agravando e acelerando a nossa queda do precipício. Ora, temos por um lado o potencial altamente emancipador e poético da tecnologia, e, por outro, a sua antítese, sendo que, o alcance e o espectro de ações dependem sempre da intenção do técnico (a humanidade, enquanto criadora e utilizadora da tecnologia). Seremos capazes de abandonar a lógica capitalista e produzir tecnologia que revele o desenvolvimento da civilização sem o custo de vidas humanas e não-humanas, violência, racismo, escravatura ou destruição de ecossistemas inteiros?

Dada a situação do presente, de iminente catástrofe da vida, e com o aparente falhanço das revoluções e dos protestos que a humanidade tem vindo a conduzir ao longo da história, o horizonte da utopia parece esvanecer-se e é urgente repensar uma alternativa coerente que nos devolva o sentido da vida. Assim, a investigação e experimentação artística iniciam-se dessa busca por formas de emancipação coletiva através de explorações no campo da ação direta, da participação, da ocupação e da criação de novas narrativas prefigurativas, fazendo um enquadramento de um ponto de vista ecológico e tecnológico uma exploração artística que reflita sobre a possibilidade de novas relações com a realidade.

Partindo dessa lógica de pensamento e vontades partilhadas com Xavier Paes, criámos o coletivo Refluxo (2017), do latim «Re», atrás, e «Fluere», fluir, que pode ser lido como um fluir contra a corrente. A criação do coletivo artístico surgiu de certa parte da necessi-

dade e falta de ligação com a

comunidade, mas, sobretudo da ausência de estruturas e espaços públicos de apoio à criação, discussão e partilha na nossa cidade. Uma vontade de criar raízes profundas que possam gerar a mudança a nível local, agir e promover formas de ação direta através de exercícios que procurem uma transição do poder para as nossas mãos praticando a democracia. A primeira ação de organização e intervenção que deu início ao projeto foi a limpeza de uma pequena extensão do Rio Cáster, que atravessa a cidade de Ovar. Inicialmente sem qualquer intenção artística, o lixo recolhido do rio demonstrava possuir um caráter surpreendentemente estético e poético. De objetos completamente obsoletos a recibos de compras datados do mesmo dia em que foram resgatados, até fotografias de indivíduos, telemóveis e televisores. A imensidade de produtos que vão para a natureza morrer ultrapassa o imaginável. As marcas do tempo e da erosão são evidentes. A transformação dos objetos ao tempo e ao esquecimento revelam que, independentemente do tamanho, peso, matéria ou função, todos partilham a perda do valor de circulação e a fácil descartabilidade que os levaram a terminar a sua vida no fundo dos nossos rios, contaminando as veias do nosso planeta, as mesmas veias que bombeiam a água com



que matamos a nossa sede. Estes objetos descartados e transformados pelo tempo demonstram sobretudo a obsolescência da tecnologia e o pensamento insustentável que o capitalismo gera. Os objetos não são o problema, mas uma consequência desse pensamento. Este lixo/artefacto, objeto arqueológico de uma civilização altamente tecnológica mas extremamente disfuncional, inconsciente e mal adaptada, revela a nossa incapacidade de encontrar solução para questões como objetos de utilização única e não recicláveis, tais como os que iremos desenterar do rio. Estes objetos serão os fósseis do futuro.

Como podemos continuar a confiar nos avanços tecnológicos para nos salvar do abismo se essa mesma tecnologia acaba por se provar inútil ao ponto de terminar a sua vida a poluir e a destruir o planeta? Num mundo hiperconectado e codependente da máquina, onde até mesmo as hiperligações e os aparelhos que a sustentam morrem, *crasham*, desactualizam-se, obsolescem e tornam-se fósseis — como os telemóveis que medeiam as relações sociais, os computadores que suportam o dinheiro digital ou até estes códigos QR — poderemos nós confiar-lhes o nosso futuro? Será que temos sinal suficiente para nos conectarmos



com a realidade e romper com este caminho de destruição e alienação tecnológica a tempo da salvação? Com tanta conectividade e hiperligações, não deveríamos estar já a caminhar numa utopia?

Apesar de vivermos em tempos de hiperligação, redes sociais, blogs e fóruns de discussão, onde o espaço virtual nos parecia oferecer a tão prometida participação e inclusão de todas as pessoas como criadores (como visionaram Emmy Hennings, Bertold Brecht, Joseph Beuys, ou ainda Tania Bruguera), a promessa do futuro e do projeto democrático parecem não ter resultado. Essa confrontação é explícita, por exemplo, quando apelamos à comunidade, através das redes sociais, para que se junte às nossas iniciativas de limpeza do rio e a participação e o engajamento nem sempre correspondem às expectativas. Estamos conectados, mas estaremos a comunicar? Seremos nós capazes de compreender o código — as ideias e linguagens — que nos chegam ao ecrã?

Enquanto técnica-artista, pensar estas questões significa repensar a forma do fazer e o que é que essa prática acrescenta à discussão. O que revela a arte? Como é que a prática artística se pode revelar sustentável e pertinente à discussão contemporânea? De que forma é que a arte pode produzir espaços de encontro e reflexão? Como ensaio prático sobre algumas destas questões, trago à discussão mais dois projetos que pensam a abordagem tecnológica de formas distintas. Ambos surgem de preocupações motivadas pela emergência climática e procuram na arte e na tecnologia estratégias de resistir e agir no presente.

Germe: Ensaio para um Discurso da Acção (2018-contínuo) é um projeto participativo, específico-de-lugar, que pensa a semente como uma das tecnologias mais avançadas à face da Terra. Da recolha, coleção e arquivo de sementes da flora selvagem local como um proto-banco coletivo da vida, o projeto é uma prática contínua de conexão com pessoas e trocas de sementes (*online* ou *in situ*), bem como de conhecimentos relacionados com a simbiose entre o reino vegetal e humano — soberania alimentar, práticas de permacultura, terapias e usos medicinais.

Na procura por me afastar de matérias e processos menos ecológicos ou socialmente injustos, encontro nos materiais «mais pobres» uma possibilidade de sistema tecnológico capaz de alterar a realidade — a semente. E de forma a encontrar públicos e novas redes de ação e resistência, organizam-se oficinas e encontros de produção de bombas de sementes — tecnologia desenvolvida por Masanobu Fukuoka⁸ (1913-2008) — ampliando esse arquivo semente-humano vivo. A poética visual deste projeto multiforme, em termos expositivos, surge como um círculo de solo repleto destas cápsulas tecnológicas que sustentam a





vida, descansando na sua própria potência de ação e transformação real. No momento expositivo, o poder de atuação vai para o espectador que muda a sua própria condição de espectador para ativador da escultura ao engajar-se com a mesma. Ao pegar numa bomba de sementes e atirá-la no espaço, materializa-se um ato simbólico de mudança e urgência de ação. Sucintamente, esta peça é apresentada como um ensaio-ação visual sobre o poder dos esforços individuais e coletivos para agir e mudar a realidade. Assiste-se a uma subversão da própria ideia que temos de tecnologia, assumindo a bola de sementes como sistema tecnológico de ponta, também ela capaz de ser imersiva, interativa e impulsionadora de enormes transformações no espaço-tempo. Começa com uma semente, que, se as condições o permitirem, germinará e desenvolver-se-á num sistema biológico complexo, capaz de transformar a luz do sol em energia, fixar carbono no solo e exalar oxigênio para a atmosfera. Um ecossistema inteiro desencadear-se-á a partir dessa atitude poiética da semente.

A semente faz uma aproximação ao enquadramento da arte enquanto *tékhnē*, através da sua capacidade de materializar algo inteiramente novo.





Ao contrário desta atitude poiética e concretizadora, a tecnologia contemporânea — os novos *media* — não se comportam como tecnologia segundo o enquadramento que se estabeleceu aqui, porque a sua atitude é maioritariamente desafiante e extrativista. Como é que a tecnologia que a humanidade criou para o seu desenvolvimento é mais destruidora do que possibilitadora? Como é que os novos meios e ferramentas por nós criados transformaram o próprio planeta e a humanidade em tecnologias inertes e objeto de consumo da máquina? Como é que a presença das máquinas e a sua automatização se reflete e materializa na realidade? De que formas é que essas relações e dinâmicas entre máquina-corpo-natureza se irão desenvolver no futuro? Em relações algorítmicas de manipulação e controlo ou numa coexistência simbiótica?

Aparentemente de uma forma quase antagónica à proposição inicial de evitar materiais e processos tóxicos, desenvolve *ToxiCity* (2019-contínuo), uma performance-protesto coletiva de reclamação da vida que procura

refletir sobre estas questões apoiando-se em circuitos eletrónicos e numa narrativa especulativa de seres híbridos — os nossos filhos e as gerações vindouras — que se encontrarão obrigadas a lidar com um ambiente hostil à vida e depender das já referidas «tecno-remediações», através de soluções protésicas para sobreviver. A estrutura dos dispositivos parte de objetos reutilizados respigados de contentores, da rua ou até do rio; com um sistema baseado em Arduino, sensores de gases e altifalantes, é gerado um sinal a partir da leitura atmosférica, que traduz em diferentes frequências audíveis a variação dos níveis de poluição em redor. Através das extensões tecnológicas dos corpos, surge uma paisagem sonora que procura ilustrar e expor a paisagem invisível do ambiente que nos rodeia, possibilitando assim a audição dos dados da atmosfera escondidos do campo da visão, e consequentemente da imediatez da realidade. Desta forma, recorrendo à ocupação do espaço físico e sonoro, o ruído da poluição amplifica os corpos e dá voz a um protesto que é mais amplo do que apenas questões relativas ao pós-humanismo. O futuro é hoje, os ciborgues somos nós. Como é que com tanto avanço tecnológico e cidades hiper-«desenvolvidas» (se até mesmo aí nesses locais privilegiados) os governos



falham em manter algo tão banal e essencial quanto a qualidade do ar que respiramos? Alterar as condições do planeta é alterar a nossa própria condição humana.



A intenção desta peça-performance não se resume à criação de uma imagem ou paisagem sonora da poluição atmosférica, mas sobretudo à tradução da informação do invisível que nos rodeia e incorpora. Um corpo-sistema tecnológico sensorial em que a agência, o controle e o poder se encontram no ar à nossa volta. O som reproduzido procura direcionar a atenção do público para as conotações implicadas, e não tanto para a especificidade dos sons. Constrói-se uma paisagem sonora de protesto e ocupação a partir da constituição da atmosfera. São os seus constituintes — oxigénio, dióxido de carbono, metano, monóxido de carbono, dióxido de enxofre, aerossóis, CFC e outras partículas suspensas inaláveis — que controlam a densidade e modulam o ruído gerado no espaço circundante. Isto implica que não só o participante como também o observador se deparem com a realidade gritante da toxicidade a que estamos expostos constantemente.

Como tecnologia, ToxiCity procura uma certa tangibilidade da poluição e um questionamento da ordem da realidade, trazer aos sentidos e à percepção humana a experiência de uma forma que outros meios não conseguem: como a comunicação científica através de linguagem demasiado técnica e distanciada do quotidiano; a palavra mediada ou gráficos e imagens indecifráveis. «As imagens parecem ser um meio hiperlegível, mas na verdade estão longe de serem transparentes ou diretas»⁹. Muita da cultura visual produzida que tenta criticar



o Antropoceno Capitaloceno, faz uso de imagens de satélite ou gráficos matemáticos que não só confirmam um mundo altamente centrado na tecnologia como também nos devolvem uma ideia de controlo e manipulação do

planeta. Acima de tudo, a visualidade do Capitaloceno e até o próprio termo já naturalizado — Antropoceno — parecem obscurecer ou ocultar inadvertidamente a verdadeira responsabilidade no engendramento do ecoterrorismo, passando para «todas as atividades humanas» sem discriminação essa culpa e responsabilidade na (des)ordem e destruição do mundo. Que função ideológica serve a tecnologia ou a arte? Assim, a *performance* e a experimentação sonora surgem como uma direção natural de fuga à hegemonia da visão, num tempo de saturação e manipulação de imagens, informação e contrainformação, onde tudo se parece dissolver num véu de ruído informativo, e onde nada é realmente conhecimento.

Recorre-se ao ruído ou «noise» como protesto e ocupação de espaço, mas também como metáfora para a nossa comunicação e existência no mundo. Amplificando a ideia de ruído, essa relação (ou a falta dela) entre sinal, signo e significante, talvez seja essa a verdadeira faísca de ignição da política. Os humanos são animais distantes que comunicam através da «floresta dos signos», parafraseando Rancière, onde o dissenso é a própria razão e motor para a emergência da política enquanto procura pela harmonia comum¹⁰. E se estendermos o conceito de ruído ao desperdício, à poluição e ao excesso — sendo que nós humanos existimos de uma forma perturbadora e não-simbiótica —, nós próprios somos também ruído.¹¹



Sem vida é certo que não haverá arte e, por isso, desenvolver uma prática artística que se entrelaça com o ativismo é procurar comunicar a diferença no meio do ruído do mundo — revelar. Não se trata de olhar a arte ou a tecnologia como a solução última para os problemas do mundo, até porque a arte serve inclusivamente sistemas ideológicos normativos; assim como o código, o *software* e as máquinas só computam o que lhes é comandado, caso contrário falham e morrem. Porém, também não se pretende a oposta abolição total invocando um retorno arcaico ou modos de vida primitivos. Trata-se de considerar e enquadrar a tecnologia e a arte como ferramentas de criação de novos meios — colocar o *Ethos* (carácter) e o *Logos* (o discurso e a razão) no *Tecno* (artifício) — potencializar a originalidade e novidade — ao serviço da emancipação coletiva, atendendo às nossas necessidades mas respeitando as necessidades da Terra.

Contra toda a opressão e violência infligida à vida, contra a própria morte, e como «resistência ao paradigma da informação através do qual se exerce o poder»¹², a arte deve constituir um papel fundamental na revolução das mentes, na reconfiguração do espaço comum e da vida. Independentemente de se responder à efetividade com que a arte age numa sociedade ou não, o percurso da investigação prática levou-me a encontrar na arte um campo de experimentação livre e vasto, capaz de se «emaranhar» com a própria vida e de, por momentos, fugir às amarras da mesma. O que torna a arte tão sedutora e apelativa, a meu ver, é a sua rebeldia onde não há regras nem autoridade — como Beuys afirmou, a «arte é a ciência da liberdade» — é o espaço por excelência da experimentação e da criatividade, uma arma poderosa capaz de penetrar mentes e disseminar ideias, ações, comunicação, pequenas disrupções no tecido que compõe a realidade, o tempo e o espaço. São os mais subtis atos de criatividade e poesia capazes das mais profundas revoluções interiores que se manifestarão na vida coletiva.

As hiperligações morrem, a arte resiste.

ÍNDICE DE IMAGENS

- Pp. 374-375.** Objetos recolhidos do Rio Cáster (Ovar), Refluxo. Exposição (detalhe) Residência artística *Mehtêr: Matéria, Forma e Transformação*. Museu Júlio Dinis, Ovar. 2018. Fotografias por Miguel Vieira Pinto.
- P. 376.** Composição para *PLASTICULTURE III: Lixo-Não-Lixo/Arte-Não-Arte*. Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. 2019.
- P. 377.** Registo fotográfico da oficina *Pensar o Presente Para Imaginar o Futuro* por Inês Tartaruga Água (programa Eixo, CMO. 2019. Imagem: Xavier Paes, Refluxo).
- P. 379.** (video still) Oficina *A Terra como Matéria Viva* por Inês Tartaruga Água. (programa Eixo, CMO. 2019. Imagem: Xavier Paes, Refluxo).
- P. 380** Rebentos brotam durante exposição. *Germe* (detalhe), Faculdade de Ciências da Universidade do Porto (FCUP), 2019.
- P. 381.** Ação para *Germe: Ensaio para um Discurso da Ação*, lançamento de bombas de sementes após os incêndios na Marinha Grande. 2018 (p. 9 e 10 fotografias por Tiago Loureiro).
- Pp. 382-383** (em cima) Dispositivo leitor sónico de poluição para ToxiCity a partir de plásticos encontrados e electrónica DIY. (em baixo) ToxiCity com participantes, Убежище / Suoja / SHELTER Art-Laboratory Festival, Helsínquia, Finlândia. 2019 (fotografia por Shubhangi Singh).
- P. 384** Oficina *ToxiCity 101: Construção de Leitor de Poluição Sónico*. Festival Iminente, Lisboa, 2020. Fotografia por Vera Marmelo.
- P. 385.** *ToxiCity Sun Solo Set Act* (performance), SMUP, Parede. 2020. Fotografia por Mário Martins.

NOTAS

- | | | |
|---|---|---|
| 1 | Tradução livre] do original: «[...] it is not just the number of species that are being reduced, but entire ways of feeling, thinking, acting and being.» Heather Davies e Etienne Turpin, em <i>Art in the Anthropocene: Encounters among aesthetics, politics, environments and epistemologies</i> , 2015, p. 12. | |
| 2 | T. J. Demos. <i>Against the Anthropocene: Visual Culture</i> | |
| | | <i>and Environment Today</i> , Sternberg Press, 2017. |
| 3 | Donna Haraway, <i>Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene</i> , Duke University Press, 2016. | |
| 4 | George Monbiot em <i>O Calor: como impedir o planeta de arder</i> , Via Óptima, 2007, p. 21. | |
| 5 | Do grego poiésis, ação de criar, trazer algo da ocultação para revelação. «Bringing-forth». Martin | |

POSFÁCIO

José Machado Pais

Quem leia este livro, ao percorrer as suas páginas talvez possa experienciar um duplo trânsito: o que é suscitado pelo filão de estudos de caso que, em sua fecunda pluralidade, irá registrando no seu bloco de notas mental; e o que decorre da idealização de futuros possíveis germinados nas artes de construir cidadania. Neste texto partilharei com os leitores observações que eu próprio fui inscrevendo no meu bloco de notas à medida que ia avançando na leitura do livro. Tome-se o verbo ler no sentido de sua origem latina (*legere*), que significa colher, reunir, acolher. No bloco de notas fui dando acolhimento aos achados que ia colhendo em cada um dos capítulos, entrecruzando-os com ênfases e interpretações soltas que deles ia fazendo. É essa experiência de leitura que gostaria de compartilhar com os leitores, não sem antes encomiar a publicação da obra pela sua valia, felicitando os organizadores e autores envolvidos na sua produção.

O livro começa com uma elucidativa introdução, que contextualiza e caracteriza a problemática de estudo e o quadro teórico do projeto de investigação que o originou, a que se segue uma apresentação da sua estrutura e uma descrição sumarizada dos capítulos que o integram. Embora resulte de pesquisas de cunho académico, o livro conta com a colaboração não apenas de pesquisadores, mas também de artistas e criadores, dando espaço a uma pluralidade de linguagens e estéticas onde o

- Heidegger, *The Question Concerning Technology*, 1977, pp. 3-35.
- 6 Apropriado de «We know that a man can read Goethe or Rilke in the evening, that he can play Bach and Schubert, and go to his day's work at Auschwitz in the morning.» (George Steiner, *Language and silence: Essay on language, literature, and the inhuman*, Yale University Press, 1998, p. IX).
- 7 «And yet the revealing that holds sway throughout modern technology does not unfold into a bringing-forth in the sense of *poiēsis*. The revealing that rules in modern technology is a challenging [*Herausfordern*], which puts to nature the unreasonable demand that it supply energy that can be extracted and stored as such. (...) The earth now reveals itself as a coal mining district, the soil as a mineral deposit.» Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology*, 1977, pp. 3-35.
- 8 Tecnologia desenvolvida por Masanobu Fukuoka, em *A Revolução de uma Palha*, Via Óptima, 2001.
- 9 T. J. Demos, *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*, Sternberg Press, 2017, p. 17.
- 10 Jacques Rancière, *O espectador emancipado*, Orfeu Negro, 2010, p. 19.
- 11 «Noise for musicology relates to unorganized sound. Noise for wider art criticism deals with disorganization as well as disruption. Noise art expands the definition of noise to include unorganized/underorganized sound as well as the disruptive art practices of movements like Fluxus. Noise for communication is both the opposite of a signal but also the possibility of change (and thus information) in a signal and the channel by which a signal can travel from emitter to receiver. Noise within a historical analysis is again a broader term as it includes the sounds of people and cities (church bells, traffic from horse carts through to jet aircraft and boom cars, the din of the marketplace and the crowd), as well as the history of noise abatement campaigning. (...) Noise is confusion, alienation, and incomprehensibility, and the efficacy and value of noise lies in its confusion, alienation, and incomprehensibility.» Aaron Zwitscher, em *Noise thinks the Anthropocene: an experiment in noise poetics*, Punctum Books, 2019, p. 27.
- 12 Giorgio Agamben, *Creation and Anarchy: The Work of Art and the Religion of Capitalism*, Stanford University Press, 2019, p. 17.

corpo, o som, a imagem e a tecnologia são recursos para práticas criativas que almejam, em diferentes espaços e palcos performativos, a descoberta de trilhos artísticos para a reconstrução da cidadania. Em cada um dos capítulos que integram o livro, as manifestações artísticas abordadas são linguagens de insurgência que nos desafiam a repensar o mundo em que vivemos. Vejamos, capítulo a capítulo, alguns dos achados que os autores têm para nos oferecer e sobre os quais vou discorrendo.

1. Surgem corpos que, em suas artes performativas, se dão a ser vistos, mas também indagam, sondam, perscrutam o mundo à volta, num compromisso ético de escuta. Uma ética de denúncia, uma «ética selvagem» que nos faz lembrar as propostas de Felix Guattari (1996 [1992]), em *Cahosmose*, desafiando uma refundação do político, assente na valorização das ecologias do ambiente, do *socius* e da psique. Corpos que escutam, mas que também juntam as suas vozes em coros de protesto, fazendo ressoar modos de intervenção que, em sua turbulência criadora, propendem à reinvenção da cidadania, numa simbiose de arte e ativismo (*artivismo*).

2. Corpos que, no caso das mulheres, se libertaram de corpetes e espartilhos, mas continuam em luta contra a violência de padrões estéticos que impõem um ideal de corpo feminino, bem personificado na silhueta das *barbies*. No entrecruzamento de olhares da antropologia e da arte, vê-se como esses padrões hegemónicos são enfrentados pelas *Beauty Warriors*, em seus dilemas, ansiedades e desejos. A consciência da perecibilidade da beleza corporal leva estas guerreiras a intervenções corporais metamórficas, a técnica ao serviço da estética, quer para apagar as marcas do tempo nas rugas do rosto, quer para calibrar lábios, nádegas ou seios, entre outras intervenções cirúrgicas. Ao ganharem consciência de si, estas guerreiras descobrem-se em dois palcos de luta: contra si mesmas e contra os padrões hegemónicos da estética corporal. É nesta peleja, em que o corpo é uma arma de insurgência, que surge a urgência de uma emancipação, simultaneamente corporal e cultural.

3. A força cosmológica do corpo ressurgente entre os artistas de rua. Seguindo na pegada de uma mulher palhaça, atriz e contadora de his-

tórias, descobre-se um fluir de energias entre o corpo-artista, o corpo-roda e o corpo-cidade, corpos incorporados em ritmos urbanos que colocam em diálogo a *performance*, os afetos e a cidadania. Os depoimentos da mulher palhaço mostram que, em suas atuações, nos interstícios do visível emergem intimidações e provocações machistas, mas também preconceitos ocultos, como acontece quando o apodo de louca lhe é dirigido por crianças, só por ser mulher. Porém, no corpo-roda surgem sinergias afetivas entre o público e os artistas e também entre estes, na troca de ideias e em trabalhos de cocriação. O corpo-cidade, numa atmosfera de ludicidade, é um sugestivo exemplo de como as artes podem promover o bem-estar social das cidades.

4. Mas há também espaço para o mapeamento de lugares utópicos suscitados pela revolução de um corpo poético, cujas bandeiras são versos soltos, dos quais se libertam sentimentos, imaginários e anseios que transformam a utopia num objeto poético, ético e epistémico: ver para além da barreira; uma nova ordem ou caos; desfrutar ausência de competição; fugir de um aprisionamento qualquer; «possibility of drinking water when you feel thirsty», correremos todos ao mesmo tempo em campos diferentes...

5. E há o som. O som que se faz ouvir em diferentes campos musicais, sonidos de luta contra várias discriminações sociais. Em palcos de música *queer* fluem experiências estéticas e sensoriais, reivindicando-se a intimidade como esfera de combate político na desconstrução de catalogações segregativas de classe e de género. As próprias cercaduras que envolvem a música *queer*, impostas pela indústria musical ou decorrentes de opções contestatárias, fazem da marginalidade um limbo libertador, pois a criatividade e a contestação irrompem das margens, da cópula entre ambas resultando o *artivismo*. É nestes territórios adversos, mas também controversos, olhados como perversos, que o movimento *queer* evolui, não isento de riscos. Mas de riscos são feitas as fronteiras que segregam ao separar o que se pode transformar.

6. Viajando por Moçambique encontramos jovens cuja luta pela cidadania começa na peleja pela sobrevivência, com recurso a biscates de

mercado ou a invenções de dinheiro que podem levar à prisão. O *phandar*, termo que os jovens pobres de Maputo usam num sentido aproximado ao de sobrevivência, expressa bem as artes do desenrascanço nessa peleja quotidiana. O artista plástico moçambicano Maluzhane Bila evocou recentemente essas artes numa exposição («Phandar») na Galeria de Kulungwana, em Maputo, usando o metal como símbolo de resistência e o plástico como alegoria de evasão dessa vida enrascada. A resistência e a evasão convergem nas cenas musicais criadas por estes jovens, embora a ausência de mulheres leve ao questionamento da persistência de reproduções culturais na reivindicação de espaços de cidadania em cuja construção surgem dissonâncias entre dinâmicas de mudança que se abrem a novos horizontes de futuro e dinâmicas de controlo, associadas ao machismo e ao patriarcado.

7. Cruzando o Atlântico em direção a Porto Alegre (Brasil), eis-nos nos meandros de um Girls Rock Camp, onde se quebra a improbabilidade de afinidades eletivas entre guitarras e marcas de batom. Num cenário musical, genericamente o *rock'n'roll*, em que as mulheres foram paulatinamente alcançando uma inscrição numa circunscrição de domínio masculino, as identidades que as moças adolescentes vão construindo são metáforas da consciência que vão ganhando de si mesmas, daí resultando um progressivo ativismo feminino. Com inspiração no movimento feminista *Riot grrrl* e na filosofia DIY (*do it yourself*), o projeto promove um *modus faciendi* assente em estratégias colaboracionistas e independentes, dando azo a uma pedagogia circular onde as jovens que se iniciam nas aprendizagens musicais, em oficinas de fanzines e em outras atividades de empoderamento, contam com a experiência das mais velhas, dinamizadoras ou voluntárias, gerando-se desta forma uma frutuosa partilha de experiências.

8. Mas como falar ou escrever sobre música sem dar ouvidos ao que ela tem para nos dizer? Em boa hora os organizadores do livro desafiaram cerca de dezena e meia de artistas do campo musical para nos darem música, não apenas boa para ouvir, mas também para pensar. Acessíveis aos leitores, as suas músicas e biografias dão-nos conta da

sua capacidade criativa, de natureza eclética. A música clássica convive com o *hip-hop*, o *quizomba*, o *trap*, a música experimental e improvisada... O violino dialoga com o trompete, o pandeiro, a guitarra elétrica, os instrumentos musicais de sopro ou de percussão, incluindo os fabricados com materiais descartáveis ou, simplesmente, alguns objetos que fazem barulho, além de vozes que cantam ou dão gritos e urras. Num cenário em que o ecletismo se conjuga com o hibridismo, as tradições musicais reinventam-se ao descobrir-se que são influenciadas por múltiplas geografias. Estes artistas circulam por vários grupos ou bandas musicais, são compositores de melodias, mas também escrevem letras de canções ou livros de poesia. Laboram em projetos de cinema, teatro, rádio, bandas sonoras para bailado ou cinema. Galgam fronteiras de género, sejam elas sexuais, étnicas ou musicais. Lutam pela superação de identidades binárias. Alguns têm formação universitária e também em áreas artísticas (música, teatro, *performance*), outros são professores e formadores na área musical, em conservatórios, escolas nacionais, oficinas ou *workshops* artísticos. Eles e elas fundaram e colaboram em plataformas e associações culturais conjugando arte com ativismo. As suas criações artísticas expressam preocupações sociais orientadas por ideais feministas, questões de género e sexualidade, problemáticas climáticas e ambientais. Exaltam a música como um campo de intervenção cultural e de integração social. Daí o envolvimento em projetos como o da terapêutica do riso ou o seu compromisso com a educação artística inclusiva.

9. E há a imagem, condensação da linguagem, do tempo e da memória. Imagens que representam e falsificam a realidade representada, que encobrem e desvelam, que conotam e conflituam sentidos, que libertam imaginários. É o caso das produções estéticas de jovens fotógrafos negros, como exemplo de um aquilombamento artístico onde a identidade é também ela imagem de uma consciência individual e social que se reflete, através da arte, em práticas insurgentes coletivas. Nestas, as subjetividades afrodiaspóricas, apelando a estratégias de sobrevivência identitária, suscitam o agenciamento da alteridade. Questionando a

lógica convencional da representação a partir das suas imagens e lugares de enunciação, os jovens fotógrafos negros transformam os seus registos fotográficos em imagens que reavivam imaginários de exploração, mas também de libertação, ao possibilitarem a imaginação de um futuro liberto das amarras de preconceitos e estereótipos raciais e sociais. Neste sentido, a produção artística destes jovens africanos corresponde, simultaneamente, a uma estética de resistência, a uma estratégia de subversão e, em ambos os casos, a uma ética política.

10. Se o conceito de cidadania pressupõe uma filiação e efetiva participação numa dada comunidade, como potenciar o compromisso dos cidadãos com este desígnio quando se discute a sustentabilidade ambiental? A relação das comunidades com o espaço que habitam pode ser aprofundada acompanhando a «Odisseia pelo Clima», projeto que nos faz questionar o alcance das políticas de planeamento urbano, paisagístico e territorial e a necessidade de envolvimento dos cidadãos nessa odisseia. É a ação recíproca entre as pessoas que faz com que o espaço seja o lugar visível do tempo, de inscrições sociais que, como bem sugeria Simmel (1977 [1908]: 64), transformam um espaço vazio num espaço cheio de vida social, ideia que ecoa na definição que Certeau (1980) dá de espaço social como lugar praticado. Nessa odisseia global de experiências locais, a consciência ambiental é desafiada através de imagens e estéticas virtuais em movimento. Deste modo, as *performances* artísticas permitem recriar imaginários coletivos onde as vulnerabilidades e formas de os ultrapassar avivam a necessidade de um compromisso social. Se o espaço é o lugar visível do tempo, há também um tempo invisível, um tempo sequestrado da nossa existência, um tempo que nos arrasta nesse sequestro, que nos faz perder a consciência da nossa existência singular e coletiva, um tempo de alienação que pode ser superado através de experiências encenadas, sonoras, visuais e auditivas. A sensibilidade artística mobilizando uma consciência social através do ativismo comunitário.

11. As imagens podem também tornar-se cúmplices de uma alienação denunciada por uma consciência social conquistada nas tessituras

do tempo. Um exemplo dessa consciência revela-se em recentes movimentos juvenis urbanos que contestam os monumentos simbólicos da escravidão e do colonialismo e as memórias enaltecidas de feitos históricos associados a epopeias de falsificação da História. Esses movimentos sociais reivindicam uma desmonumentalização das representações do passado, de um passado que perde o significado que tinha porque o presente o rechaça. A passagem do tempo faz conflitar o acontecido com o percebido, na exata medida em que o passado ganha outro sentido quando é sentido de outro modo. As representações iconográficas do passado tornam-se controversas porque o curso temporal da história procede a um ajuste de contas com o significado e justeza de representações anacrónicas associadas a memórias traumáticas.

12. As imagens podem ainda ajudar a questionar as realidades nelas representadas. Como sair da imobilidade sentida quando as imagens do ruído nos aprisionam? Basta a imagem de um refúgio idílico entre montes? Onde encontrar respostas a perguntas sobre os dilemas de um tempo de sobrevivências e aprisionamentos invisibilizados? Como subverter a normalização da violência? Como reconhecer a empatia e o amor? Se questionarmos as imagens, talvez elas nos deem respostas. Perante imagens que dão que pensar, talvez valha a pena explorar fluxos de interrogações verdadeiramente genuínas, isto é, não adulteradas pela hipocrisia de respostas que se escondem sob a máscara da interrogação.

13. Finalmente, a tecnologia. As tecnologias digitais podem constituir uma importante plataforma de práticas criativas norteadas por uma consciência cívica e política em prol da construção da cidadania. Jovens ligados ao *rap* sabem como o fazer, ao ressoarem nas redes sociais da Internet as batidas sonoras e poéticas que emergem dos subúrbios urbanos em que vivem, dessa forma dando ensejo ao debate de ideias e à participação política. Através da música e da poesia, a identidade destes jovens aparece como metáfora da consciência de si mesmos. É esta consciência individual e social que os leva a abraçar causas sociais e a denunciar a corrupção, a exploração e a discriminação racial e social

de que as suas rimas dão conta. Neste campo do *ativismo* são bem elucidativas as práticas e experiências de participação política urbano-juvenil que, em Moçambique como em outras partes do mundo, surgem como formas de contestação e combate cultural ante a pobreza urbana e a exclusão social.

14. As tecnologias digitais transformaram o panorama do ecossistema cultural e também do combate político, como se constata no estudo de caso sobre os memes. Estes, tal como os *stickers* ou os *hashtags*, são inesperados instrumentos de intervenção política, como aliás se constatou na recente campanha para as eleições legislativas de 2022, quando alguns líderes partidários se socorreram de fotografias dos seus animais de estimação como um artefacto irónico, mas por isso mesmo potencialmente sedutor e persuasivo, para a captação de *likes*. Um novo cenário de confronto político se expande, onde os memes aliam o seu potencial disruptivo a uma plasticidade de atuação excitada pela criatividade humorística. Que significa o riso? Que há no fundo do risível? — assim começava Bergson (2012 [1900]) o seu conhecido tratado sobre o riso. A resposta gira em torno da significação social do riso. O riso é sempre um riso de grupo e, nesse sentido, o riso é uma forma de participação social que, no caso em estudo, os memes suscitam através de conteúdos partilhados de forma viral. Deste modo, expressando inquietudes e anseios de forma não convencional, as plataformas sociodigitais transformam-se em espaços lúdicos de interação, gerando-se cumplicidades que favorecem sentimentos de pertença, expressão de afinidades identitárias produzidas pelos memes. As apropriações e recriações dos memes, levando-os a dizer mais ou o contrário do que dizem, fazem do humor político digital uma ferramenta política ao serviço de ações coletivas e, simultaneamente, um instrumento heurístico de interpretação de uma realidade que os próprios memes ajudam a recriar de forma recreativa.

15. As tecnologias digitais possibilitam práticas flexíveis de ação e conexão entre o local e o global. O videoativismo — através de vídeos, músicas, textos, *performances*, cartografias e outras manifestações artístico-culturais — permite uma renovação epistémica da fronteira

centro-periferia. Com efeito, nos espaços sociais considerados de margem, as artes potenciam uma transmutação: a fixidez, o limite e o excluído transformam-se em fluidez, transgressão e inclusão. Ou seja, em margem o possível pode exceder o real, quando nos interstícios do poder se cria a consciência dessa possibilidade. O videoativismo em que se envolvem muitos jovens almeja a superação desse real através de uma energia reivindicativa que emerge dos subúrbios urbanos, onde se vivem experiências fustigadas pelo racismo, a precarização, a humilhação e outras distopias urbanas, a que não faltam as próprias representações estereotipadas da periferia. Neste sentido, pode afirmar-se que o videoativismo emerge como uma forma de exercício da cidadania digital.

16. O livro encerra com uma projeção no futuro de encontros entre a tecnologia, o ativismo e as práticas artísticas. Por estes carris avança a construção do futuro. Mas de que modo? Com que destino? Como fazer acontecer o futuro? As pistas enunciadas, calcorreadas por explorações artísticas onde resíduos e invenções tecnológicas se entrelaçam com a ecologia, pressagiam a possibilidade de um futuro impulsionado pelo potencial emancipador e *poiético* da tecnologia, não da tecnologia como hoje em dia é corriqueiramente representada, mas como os gregos a entendiam — *techne* (técnica), um caminho que nos conduz a descobertas e revelações. A *poiésis* associa-se à arte do fazer (do grego *poiêin*), a uma capacidade de gerar algo ou, em termos aristotélicos, de se lograr uma convergência criativa entre o ser de Parménides e o vir-a-ser de Heraclito, uma potência sem a qual não há mudança. As experiências de coletivos artísticos que nos são dadas (Refluxo, Germe, ToxiCity) mostram que esse potencial existe; que é possível reinventar a sociedade ao questionar-se o sentido dos seus não-sentidos; que no refluxo do deixa andar há outros fluxos de vida; que num rio de detritos é possível fazer fluir vontades que se enfeixam quando se ganha consciência do sentido do caos do desperdício, do obsoleto, do desenraizamento e do descartável. O futuro pode estar à mão de semear quando se lança uma semente à terra e se a deixa germinar; quando se pensa na *poiética* da semente, no significado do ato de semear, no

proveito da colheita como um bem a partilhar. O futuro perscruta-se através da escuta. De uma escuta dada pela possibilidade de quem escuta se deixar invadir «pela informação do invisível que nos rodeia e incorpora». Numa sociedade oculocêntrica, de hegemonia da visão e do palavreado, há que aprender a escutar o que os sons têm para nos dizer — o que é possível quando os sentimos ressoar em nossa consciência. Aprender a escutar significa aprender a desaprender a escuta como uma simples capacidade auditiva. A escuta é mais do que isso quando desoculta os sentidos do que se ausculta.

Finalizado este trânsito pelos capítulos do livro, vimos que a arte de construir a cidadania se joga em diferentes campos performativos e em diferentes territórios, seja em espaço público urbano ou na Internet, mobilizando diferentes recursos: o corpo, o som, a imagem e a tecnologia. Vimos também que os jovens aparecem bastante envolvidos nas práticas criativas e no ativismo. Eles exigem uma cidadania inovadoramente participada, que reconheça não apenas os direitos estabelecidos, mas sobretudo os conquistados, uma cidadania aberta ao poder inventivo das margens, sensível às questões de género e sexualidade, às problemáticas climáticas e ambientais, à denúncia da corrupção, da exploração, das múltiplas formas de discriminação social. Em muitos dos projetos em que os jovens aparecem envolvidos, a participação nas redes sociais (*online* ou ao vivo) gera interdependências, complexidades, estratégias colaborativas, próprias da chamada cultura *maker*, onde sobressai uma ética de experimentação propulsora de práticas criativas, numa base comunicativa de ideias, de saberes e de talentos.

Outra questão completamente diferente é a de saber até que ponto a lógica do mercado poderá transviar o *ethos* e a *praxis* dessa poietica no que às práticas artísticas diz respeito. Tenha-se em conta, por exemplo, o livro de Julian Stallabrass (2006), *High Art Lite: The rise and fall of young British art*. Ao pesquisar jovens artistas ingleses de artes visuais, o que Stallabrass constatou foi que, não obstante as suas filiações ao submundo artístico contestatário do *ethos* cultural oficial e hegemónico, esses jovens, ao conseguiram uma projeção imprevista, acabaram por

ser absorvidos pela industrial cultural e mediática. Vendiam a alma ou diabo? Não. Simplesmente exploravam brechas para ganharem visibilidade e também pela emergência de um potencial nicho de mercado, de agrado tanto para os circuitos de comercialização quanto para os próprios jovens artistas.

Porém, num tempo em que o futuro aparece como um feixe de horizontes silenciados, aprisionado a um presente que não o deixa falar — por vezes, nem sequer ser imaginado —, os projetos analisados ao longo do livro revelam um forte compromisso com causas sociais. São projetos que expandem os horizontes do possível na exata medida em que anseiam por ultrapassar as fronteiras do que parece impossível. Os jovens que participam nesses projetos mostram-se conscientes das desigualdades e das múltiplas injustiças sociais que os rodeiam; preocupam-se com as degradações ambientais, mas também com a degeneração do tecido de solidariedades sociais; envolvem-se em movimentos alternativos de participação cívica e política; exploram espaços de autorrealização na base de compromissos éticos e sociais; buscam soluções coletivas para problemas comuns da vida cotidiana; acenam novos *ethes* sociais para a reconstrução da cidadania. Eis-nos perante um livro que dá que pensar por artes de quem nos convida a indagar as artes de construir a cidadania.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- | | |
|--|--|
| Bergson, H. (2012 [1900]). <i>Le Rire: Essai sur la Signification du Comique</i> . Presses Universitaires de France (Collection Quadrige). | Simmel, G. (1977 [1908]). <i>Sociología 2: Estudios sobre las formas de socialización</i> . Biblioteca de la Revista de Occidente. |
| Certeau, M. de (1980). <i>L'Invention du Quotidien: 1 Arts de faire</i> . Union Générale d'Éditions. | Stallabrass, J. (2006). <i>High Art Lite: The rise and fall of young british art</i> (edição revista e aumentada). Verso. |
| Guattari, F. (1996 [1992]). <i>Caosmosis</i> . Ediciones Manantial. | |

NOTAS BIOGRÁFICAS

A lake by the mǝǝn

Num manifesto contra as narrativas fatalistas e *tech*-otimistas sobre a crise climática, A lake by the mǝǝn convida-nos a prestar uma atenção profunda ao que o som tem para nos mostrar sobre o estado miserável do nosso planeta. Apresenta-nos uma paleta sonora toda criada a partir de sons de animais em vias de extinção, oferecendo uma nova oportunidade de ouvir os sons de dor e desespero dos seres vivos que mais sofreram com a crise climática. O produtor e ativista caldense transporta assim as vozes destes animais dos seus ecossistemas em colapso para um novo *habitat* sonoro de música eletrónica orgânica. Na esperança de que a sua música encoraje e seja um lembrete da necessidade de lutar agora por uma vida digna para todos os seres vivos que habitam a terra.

Alix Didier Sarrouy

Músico e sociólogo das Artes. Investigador no Instituto de Etnomusicologia — Música e Dança, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Professor adjunto convidado na Escola Superior de Artes e Design no Instituto Politécnico de Leiria. Membro do projeto «ArtCitizenship» (PTDC/SOC-SOC/28655/2017). Investigador coordenador do «IncArt (2020-2026) — Migrants and refugees in Europe: arts as tools for sociocultural inclusion» (CEECIND/00658/2018),

e investigador principal do projeto «YouSound (2022-2023) — Music education as an inclusive tool for underage refugees in Europe» (EXPL/SOC-SOC/0504/2021), disponível em www.yousound.eu.

Andrea Moreira

Andrea Moreira é doutora em Antropologia pelo Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL) e em Ciências Sociais: Estudos da Comunicação pela Universidade de Antuérpia (Bélgica). Lecionou a disciplina de Antropologia Visual na Universidade Eduardo Mondlane (Moçambique) e de Antropologia do Desenvolvimento na Universidade McGill (Canadá).

Boris Martins Nunes

Começou a gravar pequenas canções só com voz num gravador de casetes em casa dos seus avós por volta dos 9 anos. Aos 16 anos compra a sua primeira guitarra acústica e forma as suas primeiras bandas com os mais diversos estilos musicais, desde o *punk*, *reggae*, *rock* até vertentes mais exploratórias dentro da música improvisada e da música eletrónica. Fundador da banda dUASsEMiCOLCHEIASiNVERTIDAS (dSCi) e do coletivo Associação Terapêutica do Ruído.

Chiara Pussetti

Licenciada em Filosofia, em 2003 concluiu o seu doutoramento em Antropologia Social e Cultural na Universidade de Turim (Itália). Durante os últimos 16 anos, lecionou ao nível graduado e pós-graduado em Itália, Portugal e Brasil, conduziu pesquisa e publicou extensivamente sobre migrações, saúde e doença, género, corpo, emoções, desigualdades sociais, sofrimento e bem-estar em contextos urbanos. Atualmente é investigadora auxiliar no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa e PI do projeto «EXCEL. The Pursuit of Excellence» (PTDC/SOC-ANT/30572/2017), disponível em www.excelproject.eu. É presidente e fundadora do coletivo EBANO (Ethnography-Based Art Nomad Organization), disponível em www.ebanocollective.org.

Crude

Crude é: três raparigas e alguns objetos que fazem barulho. Crude não é: música *folk* nem *spoken word*, mas tem coisas. Crude é: a Mariana, a Dulce e a Ana. Crude não é: o cão da tua vizinha (mas pode ser, se ele quiser vir). Crude é: autoirónico e presunçoso. Crude não é: mau do fundo do coração. Somos rafeiras, mas verdadeiras.

Daniel Fagundes

Cineasta, educador e poeta, integrante do coletivo Sarau da Roça e cofundador da produtora social Caramuja Pesquisa, Memória e Audiovisual, dedicada à realização e disseminação de mídia educativa, sócio cultural e a pesquisa no campo da memória e cultura popular. Com a Caramuja realizou o documentário *A Primeira Boca, a Primeira Casa* de 2015, sobre a renovação da tradição do Batuque de Umbigada no interior paulista, e também *Oxente Bixiga!*, sobre a memória nordestina no bairro da Bela Vista, e *O Olhar de Edite* sobre a poetisa Dona Edite, diva da Cooperifa. O seu mais recente projeto é a curta *Sobre Par-dinhos e Afrocaipiras*, lançado em novembro de 2021.

Daniel Matos

Nascido no Sul de Portugal, em Lagos, 1996, é bailarino, *performer*, coreógrafo e artista visual. Colabora como assistente artístico e *performer* nos projetos de Ana Borralho e João Galante, Angélica Liddell, Romeo Castellucci, Amélia Bentes, André Uerba, entre outros. Desenvolve o seu trabalho desde 2016, através de práticas multidisciplinares, mas sempre com foco no lugar do corpo como campo de pesquisa biográfica, física e emocional, questionando e redesenhando a ideia de limite.

Daniel Meirinho

Professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN, Brasil) e do Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia (PPgEM/UFRN). Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa (UNL). Coordena o

Grupo de Pesquisa «VISU — Laboratório de Práticas e Poéticas Visuais (CNPq)» e desenvolve investigações na área de raça, artes visuais, fotografia e decolonialidade.

Daniel Tércio

Foi professor na Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa até 2021. É investigador integrado do Instituto de Etnomusicologia — Centro de Estudos em Música e Dança. Tem liderado diversos projetos e coordena o arquivo digital BDD Terpsicore. Mantém atividade regular na imprensa escrita como crítico de dança.

Décio Tsandzana

Candidato a doutor em Ciência Política pelo Sciences Po Bordeaux (França), Décio Tsandzana é professor de Ciência Política na Universidade Eduardo Mondlane (UEM). Possui como áreas de interesse as temáticas sobre juventude(s), participação política e redes sociais da Internet em Moçambique. A sua última publicação intitula-se *Redes Sociais da Internet como «Tubo de Escape» Juvenil no Espaço Político-Urbano em Moçambique* (Cadernos de Estudos Africanos, 2020).

Desmarques/Leiner

Os dois guitarristas cruzaram-se pela primeira vez quando as suas bandas, dUASsEMiCOLCHEIASiNVERTIDAS (*aka* dSCi) e Músicas intermináveis para Viagem (*aka* M.i.p.V.), partilharam o palco no dia 1 de maio de 2012 em Berlim, cidade onde Laura reside desde 2009 e onde tem desenvolvido projetos nas áreas de *concert installation*, *sound art*, *dark ambient*, música experimental e curadoria. Depois desse primeiro encontro, LauraL foi recebida por diversas vezes em Lisboa pela Associação Terapêutica do Ruído (ATR), entidade informal e paralela aos dSCi, dos quais Desmarques é membro ativo, e que editou o disco *passagens* com os outros resultados desta sessão.

dUASsEMiCOLCHEIASiNVERTIDAS

Formados em 2007, os dUASsEMiCOLCHEIASiNVERTIDAS (dSCi) são uma banda com um currículo tão intenso como a sua música. Além da extensa e variada discografia, contam já com mais de quatro centenas de concertos, incluindo 13 digressões, a última das quais pela Rússia, onde percorreram cerca de 11 mil quilómetros com a mítica carrinha «Gazelle of Death» e o seu não menos mítico condutor/promotor Denis Siggí Alekseev. Encontram-se de momento a preparar o seu próximo disco, que sairá em vinil numa parceria entre a Associação Terapêutica do Ruído (ATR) e outras editoras portuguesas e internacionais.

Fado Bicha

O Fado Bicha é um projeto musical e ativista criado e desenvolvido por Lila Tiago, na voz e letras, e João Caçador, nos instrumentos e arranjos. No palco, permitem-se uma exploração inédita dentro do universo do fado, ultrapassando as barreiras de género rígidas do fado tradicional e criando narrativas para temas que não tinham ainda expressão.

Gabriela Gelain

Doutoranda em Comunicação no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM), em São Paulo, com bolsa integral CAPES (dedicação exclusiva). Mestre em Ciências da Comunicação (2017) pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Integra a rede de pesquisadores «Punk Scholars Network BR».

Guilherme Aderaldo

Doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP). Atualmente, é pesquisador e professor do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pelotas-RS (Ppgant/Ufpel). É também autor de *Reinventando a cidade: uma etnografia das lutas simbólicas entre coletivos culturais vídeo-ativistas nas «periferias»*

de São Paulo (Annablume/Fapesp, 2017). As suas pesquisas giram em torno dos temas: antropologia urbana, antropologia das mobilidades, antropologia da mídia e práticas culturais juvenis.

Inês Pereira

Licenciada em Sociologia (ISCTE-IUL, 2001), mestre em Comunicação, Cultura e Tecnologias de Informação (ISCTE-IUL, 2005) e doutorada em Antropologia (Urbana) pelo ISCTE-IUL e pela Universidad Rovira i Virgili (2009). Neste momento é professora auxiliar convidada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH) e no ISCTE-IUL. Tem desenvolvido investigações no âmbito dos movimentos sociais, antropologia urbana, estudos da Internet e análise de redes sociais.

Inês Tartaruga Água

Artista multidisciplinar centrada em torno de questões da ecologia profunda, exploradora sonora e adepta da filosofia DIY, bem como de práticas colaborativas e participativas em espaço público. Cofundadora da galeria OV/ (2021), do coletivo REFLUXO (2017) e DIES LEXIC (2015). Membro do coletivo artístico internacional «Mycelium» (RU, DEN, IT, EUA e PT), e integrante da banda MOSCXS com sede no Porto. Participa em exposições coletivas desde 2013, com destaque para a «XIII Bienal Internacional de Cerâmica Artística» (Aveiro, 2017), «Убежище/ Suoja/Shelter Festival — Laboratory» (Helsínquia, 2019), «48 часов Новосибирск» (Sibéria, 2019), e mais recentemente «O Museu Como Performance» na Casa de Serralves (Porto, 2021).

João Leonardo aka Kali

Após frequentar a Licenciatura de Artes BD e Ilustração em Guimarães, realizou o estágio em Algez- Algarve, no projeto artístico pedagógico «Casa das Artes do Algez». Pelo percurso, combinou sempre as artes como veículo de autoconhecimento e expressão. Participou como voluntário em projetos artísticos alternativos relacionados, como «Escola

Viva» e «Escola do Bosque» em Marvão-Portalegre. Como artista, apostou sempre na autoedição e na autopromoção enquanto autor. Participou em fanzines coletivas, *A Minha Boca É Uma Guilhotina* (Lisboa) e *Dandy* (Porto). O seu trabalho combina a natureza e o onírico utilizando a pintura e as artes plásticas. «Passarumacaco» é um projeto eletrónico de improvisação a solo de Kali, baterista das Painéis Depressão, trompetista de Decibélicas e membro da Orquestra de Sopros e Eletrónica. O pássaro e macaco começaram com um editor de áudio, gravações e loops. Apresenta-se agora em set eletrónico com *synths (vocal-bass-fm-keys-drum)* e *loop station* onde é recriado o trompete e voz. Dentro de *deep hip-hop*, *techno minimal* e aquele azeite especial.

José Alberto Vasconcelos Simões

Doutorado em Sociologia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH), onde leciona. É igualmente investigador integrado do CICS.NOVA (Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais). Tem investigado sobre culturas juvenis, crianças/jovens e meios digitais, assim como ativismo e movimentos sociais. Coordenou o projeto «Networked youth activism» (2014-15) e a participação portuguesa no estudo europeu «Net Children Go Mobile» (2013-14), e foi coinvestigador responsável do projeto «ArtCitizenship» (2018-22).

José Machado Pais

Investigador coordenador do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (ICS), tendo lecionado em universidades europeias e sul-americanas. É doutorado em Sociologia (ISCTE-IUL) e doutor *Honoris Causa* pela Universidade de Manizales (Colômbia). A sua produção científica abrange várias áreas das ciências sociais, entre as quais a da cultura e a da juventude. O seu mais recente livro é *Jóvenes y Creatividad: Entre futuros sombríos y tiempos de conquista* (Barcelona, 2020).

Julia Bentz

Investigadora integrada do Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (CICS.NOVA) e investigadora responsável pelo projeto «Art for Adaptation». Com a formação em ciências sociais, tem focado o seu trabalho na investigação e prática da sustentabilidade, transformação, educação transformativa, justiça social e no potencial da arte e do *storytelling*.

Kedy

Vive na Quinta do Mocho em Lisboa, mas nasceu em São Tomé e Príncipe em 1986. Muito cedo enveredou pelo mundo das artes e do espetáculo, primeiramente como bailarino e posteriormente, aos 13 anos, na criação do grupo Putos Genuínos com mais três amigos de infância, onde espoletou o sonho pela arte de rimar e brincar com as palavras. Em 2002, depois de finalizar o ensino secundário no seu país natal e de participar nos Jogos da Lusofonia em Cabo Verde, emigrou para Portugal, para onde veio em busca do sonho de terminar o curso superior e simultaneamente apreender mais sobre música. E foi na Quinta do Mocho, com um grupo de amigos, que se criou o coletivo Império Suburbano, participando em alguns projetos como «Novos bairros, Novos sons». Com o fim do grupo, Kedy centrou-se nos estudos e licenciou-se em Engenharia Química. Simultaneamente foi participando em músicas dos ex-companheiros de grupo, como o artista Pekagboom. Kedy faz parte do projeto PCM.

Letícia do Carmo

Formou-se em Arquitetura pelo Instituto Superior Técnico de Lisboa (IST Lisboa) e FZA Ljubljana, e fez um doutoramento no Laboratório de Sociologia Urbana da École Doctorale d'Architecture & Sciences de la Ville da École Polytechnique Fédérale de Lausanne. Desenvolve trabalho de investigação sobre transformações e dinâmicas urbanas e culturais, práticas espaciais de resistência e compromisso relativas a arquiteturas informais, estética visual, cultura alternativa. Participa em

projetos de mediação cultural, pedagógica e de intervenção social com o coletivo Trilhos e a Trienal de Arquitetura de Lisboa (entre outros), cruzando artes plásticas, performativas e visuais.

Luca Argel

Cantautor carioca, residente em Portugal desde 2012. Licenciado em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e mestre em Literatura pela Universidade do Porto (UP), tem trabalhado como vocalista e compositor de canções e bandas sonoras para bailado e cinema, e como apresentador de rádio. Tem livros de poesia publicados no Brasil, em Espanha e em Portugal, um dos quais foi semi-finalista do Prémio Oceanos 2017. Tem quatro álbuns lançados, o último dos quais, «Samba de Guerrilha», é dedicado à história política deste género musical.

Maria do Mar

Violinista, *performer*, compositora, professora, com trajeto iniciado na música clássica e mais tarde em projetos de música experimental e improvisada e *performance*. Tocou em várias orquestras e lecionou em vários conservatórios e escolas nacionais. É membro de vários grupos musicais, como Lantana, Fungaguinhos, Duo Suprasónico, Mayhuma ou Xentra. No final de 2019 foi nomeada na revista *Jazz.pt* para Melhor Músico Nacional. Busca no seu trabalho um universo artístico amplo.

Maria Kopke

Artista apaixonada pela escrita e pela música, com formação em teatro musical e interesse em conjugar a sua arte com o seu ativismo. Às vezes, usa as suas criações para expressar preocupações sociais, principalmente ligadas a questões de género e sexualidade; às vezes, escreve para decifrar os seus próprios sentimentos e traduzi-los para que passem a fazer sentido; às vezes, é uma mistura dos dois — é o caso de «Liberation», tema original e produzido por Treego.

Matilde Real

Colabora em espetáculos de arte participativa na área da escrita e da palavra. Estudou Teatro Aplicado na Universidade de Goldsmiths (Londres) e tem desenvolvido projetos com jovens refugiados, prisioneiros, crianças no espectro do autismo, migrantes que trabalham em estufas de frutos vermelhos. Colabora com o Lavar o Mar nos campos do Alentejo e do Algarve. Entra pelos terrenos da dramaturgia. Gosta de bichos e pedras.

Mestre André

Artista sonoro eborense, mestre em Artes Musicais pela Universidade Nova de Lisboa com investigação no «World Soundscape Project» (Simon Fraser University, Canadá). André trabalha como gravador de campo, *performer*, compositor e artista sonoro para videojogos, cinema, dança, *performance* e teatro. Compõe música eletroacústica para sistemas multicanais sob o pseudónimo «O Morto»; improvisa música eletrónica como «Alacrau» e produz batidas como «Notwan». É integrante de bandas como Älforjs, Jiboia e Banha da Cobra. Apicultor e micófilo envolvido no pensamento ecológico da estética, o seu trabalho reflete sobre as relações dentro de contextos naturais humanos e não humanos. Dentro desse assunto, publicou o artigo «Towards a Rewilding of the Ear» pela revista científica de renome *Organised Sound* (Cambridge University Press) e trabalhou em Melbourne (Austrália) como assistente de investigação de Jordan Lacey, um artista sonoro investigador na RMIT University.

Michel Moreaux

Geógrafo, mestre em geografia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio (PUC-Rio) em 2013 e doutor em Geografia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) em 2020, com a tese *Espaço e Ritmo: Estudo das práticas dos artistas de rua como formas de apropriação do espaço público*, retratando saberes-fazeres de artistas de rua do Rio, mobilizando o conceito de ritmo. É também músico e atua como produtor cultural, promovendo o diálogo entre arte e ciência.

nëss

Orgulhosamente oriunde das Mercês na linha de Sintra e vértice do núcleo duro da família da Troublemaker Records, coletivo-editora cuja atividade muito tem feito por iluminar artistas *poc* e *queer* vedados a plataformas de exposição mais amplas, nëss escancara sem medos todas as fragilidades, receios, anseios da sua identidade não-binária, *queer* e negra em canções carregadas de gente e vida. Reflexo bem pessoal das suas vivências, que das angústias da depressão e da dúvida procuram vislumbrar a esperança, os limites do perdão, arrepiar caminho. É *indie* nascido por entre o betão dos bairros periféricos e dos *skateparks*, dos *smartphones* a bombar *kizomba* e *trap*, dos regressos sonâmbulos a casa de comboio, das famílias que não escolhemos e daquelas que nos acolhem, da honestidade.

O Gringo Sou EU

Reside em Portugal desde 2010. Desenvolve trabalho junto de entidades e comunidades de Portugal continental e ilhas, São Tomé e Príncipe, Brasil ou Alemanha. Idealizador do projeto «Blocodeconcreto» (*workshops* de percussão com materiais descartáveis) e outras iniciativas na área da educação artística inclusiva. Em Portugal, atua nos bairros sociais, associações e escolas de Sintra, Cascais, Matosinhos, Guimarães, Coimbra, Porto, Campo do Gerês e Vila Nova de Famalicão. Enquanto músico, além do seu projeto a solo «O Gringo Sou EU», é pandeirista e *back vocal* da banda Samba Sem Fronteiras e, também, percussionista dos HHY & The Macumbas.

Pás de Problème

Não há manifesto evidente, mas há Real Padráda. Com mais de dez anos de existência, há nos Pás de Problème um vasto universo de sons, canções, letras, escritos, gritos, hurras e uma massa de gente que se junta religiosamente, e em qualquer ponto de Portugal, para um mundo com PÁS! A música e o corpo encontram-se no *dancefloor*, expressão de um pensamento colateral, da marginalidade de tudo o que faz tremer um

corpo. A urgência da atividade artística reflete-se nas *tours* regulares no Reino Unido, numa vigorosa tradição de produção e criação, e nos concertos que podem durar até 4 horas, ou mais. *Don't Forget The Party, Don't Regret the Party. Do Great Party!*

Paula Guerra

Professora e investigadora na Faculdade de Letras e no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Professora associada adjunta do Griffith Centre for Social and Cultural Research na Austrália. É cofundadora e cocoordenadora da rede «Todas As Artes», «Rede Luso-Afro-Brasileira de Sociologia da Cultura e das Artes» e responsável pela IASPM Portugal (International Association for the Study of Popular Music). Integra a rede internacional «Women on the Move COST Action» e é cocoordenadora da Conferência e Projeto «KISMIF». É coeditora dos recentes livros: *DIY Cultures and Underground Music Scenes* (2018); *Punk, Fanzines and DIY Cultures in a Global World* (2020); *Punk Identities, Punk Utopias* (2021); e *Trans-Global Punk Scenes* (2021).

Passarumacaco

Passarumacaco é um projeto eletrónico de improvisação a solo de Kali, baterista das Panelas Depressão, trompetista de Decibélicas e membro da Orquestra de Sopros e Eletrónica. O pássaro e macaco começaram com um editor de áudio, gravações e *loops*. Apresenta-se agora em set eletrónico com *synths* (*vocal-bass-fm-keys-drum*) e *loop station*, onde é recriado o trompete e voz. Dentro de *deep hip-hop*, *techno minimal* e aquele azeite especial.

Ricardo Campos

Doutorado em Antropologia Visual. É investigador principal no Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (CICS.Nova). Coordenou os projetos «Artcitizenship — Young people and the arts of citizenship: activism, participatory culture and creative practices» (2019-2022), «TransUrbArts — Emergent Urban

Arts is Lisbon and São Paulo» (2016-2020), ambos com o apoio financeiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia/Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior (FCT/MCTES).

Rui Eduardo Paes

Jornalista cultural de profissão, com especializações em música, arte intermédia, dança e *performance*-arte, atualmente a colaborar com a revista digital *Rimas e Batidas*, Rui Eduardo Paes foi o editor da *Jazz.pt*, o curador do ciclo «Jazz no Parque» (Fundação de Serralves) e um dos dois programadores do Queer Fest. Realiza conferências e cursos e desenvolveu atividade como professor (História do *Jazz*, História da Música Contemporânea, Jornalismo e Crítica Musical) na ETIC — Escola de Tecnologias, Inovação e Criação e na Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa. Escreveu nas publicações *Diário de Lisboa*, *Independente* e *Expresso*, entre outras. Cofundou e codirigiu a associação Granular. Foi assessor de Imprensa do Teatro Nacional D. Maria II, assessor da direção do Serviço ACARTE da Gulbenkian e «promo head» da distribuidora discográfica MVM. Tem dez livros publicados sobre música, na sua relação com outras artes e com temáticas da filosofia, das ciências sociais e da teoria política. Produziu ou coproduziu vários discos (Carlos «Zíngaro», Duplex Longa, etc.) e teve um projeto musical, Astronauta Desaparecido.

Sã Bernardo & Aires

Juntam-se em 2021 para o seu primeiro registo em duo, TiaAvô. Partindo da máxima de que toda a música é de fusão, o resultado desta colaboração procura mapear uma tradição musical portuguesa fortemente influenciada por outras geografias.

Simone Amorim

Gestora e investigadora cultural, doutora em Políticas Públicas, mestre em História, Política e Cultura e MBA em Gestão Internacional de Políticas Culturais pela Cátedra UNESCO de Políticas Culturais. Os seus

interesses de investigação situam-se nos campos da sociologia da cultura e das artes, ativismos contemporâneos, feminismos e metodologias decoloniais de produção do conhecimento.

Surma

Com um álbum aclamado nacional e internacionalmente, «Antwerpen», atuou em 17 países, desde a Europa à China, passando pela América do Norte e do Sul, e foi colecionando nomeações, prémios e distinções.

Vaiapraia

Rodrigo Vaiapraia (1994, Setúbal) faz canções e escreve. Trabalha em projetos de cinema e teatro, colaborando frequentemente com Tomás Paula Marques e com a Plataforma285. É cofundador da associação cultural Maternidade e do festival comunitário feminista *queer* Rama Em Flor. É licenciado em História da Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH), e mestre em Art Writing pela Escola de Arte de Glasgow (Reino Unido).

© 2022, Autores e Edições tinta-da-china, Lda.
Palacete da Quinta dos Ulmeiros
Alameda das Linhas de Torres, 152 - E.10
1750-149 Lisboa - Portugal
Tels.: 21 726 90 28
E-mail: info@tintadachina.pt

www.tintadachina.pt

Título: *A Arte de Construir Cidadania: Juventude, práticas criativas e ativismo.*
Autores: AAVV
Editores: Alix Didier Sarrouy, José Alberto Vasconcelos Simões e Ricardo Campos
Revisão: Tinta-da-china
Capa e composição: Tinta-da-china (P. Serpa)

1.ª edição: Agosto de 2022

ISBN: 978-989-671-697-4
DEPÓSITO LEGAL n.º 497875/22

A Arte de Construir Cidadania
foi composto em caracteres ArcherPro e LeHavre,
impresso na Eígal, Indústria Gráfica, em papel
Coral Book de 80 gramas, em julho de 2022.

A lake by the mōñn
Alix Didier Sarrouy
Andrea Moreira
Boris Martins Nunes
Chiara Pussetti
Crude
Daniel Fagundes
Daniel Matos
Daniel Meirinho
Daniel Tércio
Dércio Tsandzana
Desmarques/Leiner
dUASsEMICOLCHEIASiNVERTIDAS
Fado Bicha
Gabriela Gelain
Guilhermo Aderaldo
Inês Pereira
Inês Tartaruga Água
João Leonardo *aka* Çalı
José Alberto Vasconcelos Simões
José Machado Pais
Julia Bentz
Kedy
Letícia do Carmo
Luca Argel
Maria do Mar
Maria Kopke
Matilde Real
Mestre André
Michel Moreaux
nëss
O Gringo Sou EU
Pás de Problème
Paula Guerra
Passarumacaco
Ricardo Campos
Rui Eduardo Pais
Sã Bernardo & Aires
Simone Amorim
Surma
Vaiapraia

AS «ARTES DA CIDADANIA» A PARTIR DE QUATRO ÁREAS DE INTERVENÇÃO POLÍTICA E CÍVICA DOS JOVENS: CORPO, SOM, IMAGEM E TECNOLOGIA

Esta obra coletiva nasce de um projeto sobre as formas de participação cívica e política dos jovens, que ocorrem à margem da política institucional.

O conceito «artes da cidadania» abarca esse horizonte fluido e dilatado de participação.

Dança, música, artes plásticas, vídeo, fotografia, performance, ativismo digital, entre tantas outras, são formas de expressão usadas criativamente por jovens na intervenção em prol de múltiplas causas e lutas sociais. Para dar conta desta diversidade, o livro aborda quatro meios de construção de cidadania: o corpo, o som, a imagem e a tecnologia. Recolhe contributos de cientistas sociais e artistas de vários países, explorando novos diálogos e sinergias entre áreas disciplinares.

