

verve

41
—
2022

Revista do NU-SOL — Núcleo de Sociabilidade Libertária
Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais PUC-SP



verve

verve

Revista Semestral do Nu-Sol — Núcleo de Sociabilidade Libertária
Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, PUC-SP

41

2022

VERVE: Revista Semestral do NU-SOL - Núcleo de Sociabilidade Libertária/
Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, PUC-SP.
Nº41 (Maio 2022). São Paulo: o Programa, 2022 - semestral

1. Ciências Humanas - Periódicos. 2. Anarquismo. 3. Abolicionismo Penal.

I. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais.

ISSN 1676-9090

VERVE é uma publicação do Nu-Sol – Núcleo de Sociabilidade Libertária do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP (coordenadoras: Lucia Maria Machado Bógus e Vera Lucia Michelany Chaia); indexada no Portal de Revistas Eletrônicas da PUC-SP, no Portal de Periódicos Capes, no LATINDEX e catalogada na Library of Congress, dos Estados Unidos.

Editoria

Nu-Sol – Núcleo de Sociabilidade Libertária.

Nu-Sol

Acácio Augusto, Andre Degenszajn, Beatriz Scigliano Carneiro, Diego Lucato Belo, Edson Passetti (coordenador), Eliane Carvalho, Flávia Lucchesi, Gustavo Simões, Gustavo Vieira, Leandro Siqueira, Lúcia Soares, Luíza Uehara, Márcia Cristina Lazzari, Maria Cecília Oliveira, Rogério Zeferino Nascimento, Salete Oliveira, Vitor Osório.

Conselho Editorial

Alfredo Veiga-Neto (UFRGS), Cecilia Coimbra (UFF e Grupo Tortura Nunca Mais/RJ), Christian Ferrer (Universidade de Buenos Aires), Christina Lopreato (UFU), Clovis N. Kassick (UFSC), Doris Accioly (USP), Guilherme Castelo Branco (UFRJ), Heliana de Barros Conde Rodrigues (UERJ), Margareth Rago (Unicamp), Pietro Ferrua (CIRA – Centre Internationale de Recherches sur l'Anarchisme) (em memória), José Maria Carvalho Ferreira (Universidade Técnica de Lisboa), Rogério Zeferino Nascimento (UFPB), Silvana Tótora (PUC-SP).

Conselho Consultivo

Dorothea V. Passetti (PUC-SP), João da Mata (SOMA), José Carlos Morel (Centro de Cultura Social – CSS/SP), José Eduardo Azevedo (Unip), Nelson Méndez (Universidade de Caracas) (em memória), Silvio Gallo (Unicamp), Stéfanis Caiaffo (Unifesp), Vera Malaguti Batista (Instituto Carioca de Criminologia).

ISSN 1676-9090

verve

revista de atitudes. transita por limiares e instantes arruinadores de hierarquias. nela, não há dono, chefe, senhor, contador ou programador. verve é parte de uma associação livre formada por pessoas diferentes na igualdade. amigos. vive por si, para uns. instala-se numa universidade que alimenta o fogo da liberdade. verve é uma labareda que lambe corpos, gestos, movimentos e fluxos, como ardentia. ela agita liberações. atíça-me!

verve é uma revista semestral do nu-sol que estuda, pesquisa, publica, edita, grava e faz anarquias e abolicionismo penal.

nos intervalos de *verve 41*:

imagens 1 e 3

"escrivania indecisa", aquarela (2021) e "avesso", aquarela (2021).

Beatriz Scigliano Carneiro é doutora em Ciências Sociais pela PUC-SP e pesquisadora no nu-sol.

imagens 2 e 4

"Sombra", maneira-negra (2020) e "Repouso", maneira-negra (2019).

André Berger é gravador e desenhista, mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Unicamp com a dissertação "Esta é a noite: ponta-seca e maneira-negra" (pesquisa em que as duas calcogravuras apresentadas nesta edição foram produzidas) e doutorando pela mesma instituição.

sumário

- anarquia
anarchy
10 [página única 1]
John Henry Mackay
- das línguas livres
on free tongues
12 [página única 2]
Nu-Sol
- proudhon e a revolução francesa
prudhon and the french revolution
16 *Paulo-Edgar A. Resende*
- paulo resende, um libertário heterodoxo
paulo resende, a heterodox libertarian
26 *Edson Passetti*
- paulo resende, uma nota do nu-sol
paulo resende, a note from nu-sol
33 *Nu-Sol*
- a generosidade anarquista de jaime cubero
the anarchist generosity of jaime cubero
38 *Salete Oliveira*
- entrevista com jaime cubero
a interview with jaime cubero
39 *Libertárias & Jaime Cubero*
- na sala do júri, com dor
in the jury room, in pain
51 [página única 3]
Paul Goodman
- educação anarquista e escolas modernas
anarchist education and modern schools
54 *Marina Centurion Dardani*

- 73 políticas de pesquisa entre anton tchekhov, narrativas, casos infames
politics of research between anton tchekhov, narratives, infame cases
Alexandre de Oliveira Henz
- 92 invenções da vida ácrata: josé oiticica, jof e hélio oiticica
inventions of acrativ lives: oiticica filho, jof and hélio oiticica
Beatriz Scigliano Carneiro
- 143 hakim bey: as muito singulares escritas de um anarquista nômade
hakim bey: the many singular writings of a nomadic anarchist
Hakim Bey
- 159 clyfford still, nas margens da anarquia
clyfford still on the margins of anarchy
Allan Antliff
- resenhas
- 201 uma rara liberdade, sem partituras
a rare freedom, without scores
Gustavo Simões
- 208 anarquismos na bahia: lutas, memórias e experiências libertárias
anarchism in bahia: struggles, memories, and libertarian experiences
Gustavo Vieira

verve 41

para anarquistas a vida é feita de combates que não estão dissociados de intensos prazeres. a seguir, nesta verve 41, festejamos vinte anos de revista com textos corajosos e contundentes. para comemorar esse percurso abrimos nossa edição com *anarquia* do poeta **john henry mackay**, e sua língua livre. relembremos a elegância de **paulo resende** com um ensaio sobre a análise fina de pierre joseph-proudhon e os desdobramentos da revolução francesa, seguido de uma nota singular, ética e estética, de **edson passetti** sobre a amizade e as invenções ao lado de paulo. uma escrita a muitas mãos assinada pelo **nu-sol** destaca ainda a nossa proximidade com o marcante e heterodoxo intelectual. mais adiante, entrevista com **jaimé cubero**, que por meio da própria vida afirmou, como sublinhou **salette oliveira**, a generosidade de uma existência anarquista. seguindo com os presentes no presente dessa verve, incisiva, **marina centurion** desvela como a educação de crianças sempre foi da maior importância nas lutas libertárias e **alexandre henz**, acompanhando os fios do pensamento de tchecov, instiga a abertura para outros modos de pesquisar nas universidades. por fim, **beatriz carneiro** expõe a corajosa arte da vida vivida pelos oiticicas, josé, jof e hélio e **alan antliff** nos indica mais uma investigação acerca da exuberante história ácrata por meio dos deslocamentos do pintor clyfford still. *entre*, saudamos a existência de peter **hakim lambor bey wilson**. calorosa, feito fogueira noite adentro no meio do ano, nossa verve ainda traz as resenhas de **gustavo vieira** e **gustavo simões**, conversas entre as atitudes irreverentes e revoltadas de libertários na bahia e de filósofos das antiguidades gregas e orientais. aproveitem a festa! como afirmou mackay, escolhido com **paul goodman** para ocupar as páginas únicas da nossa 41,

somos anarquistas, inventamos agora, sem regras e
desregrados, o que será.

Anarquia

Sempre insultada, amaldiçoada, nunca
entendida,

Tu és o pavoroso terror da nossa era.

"Naufrágio de toda ordem", a multidão grita.

"Tu és da guerra e do assassinato a infinita
cólera".

Oh, deixe-os gritar. Para pessoas que nunca
se esforçaram no calor

Pela verdade por trás de uma palavra escondida

Não lhes foi entregue da palavra o real valor.

Elas seguirão perdidas entre as perdidas

Mas você, palavra, tão clara, tão pura, tão
forte.

Você está certa sobre aquilo que defini para
mim.

Eu te entrego ao futuro! Teu norte

Quando cada um pelo menos a si deve dizer sim.

Vem com o sol? No arrepio do vento?

Eu não posso dizer - mas a terra verá!

Eu sou um anarquista! Por isso invento

Sem regras e desregrado o que será!

John Henry Mackay, 1888.

[tradução do inglês por Gustavo Simões]

Anarchy

Ever reviled, accursed, ne'er understood,

Thou art the grisly terror of our age.

"Wreck of all order," cry the multitude,

"Art thou, and war and murder's endless
rage."

O, let them cry. To them that ne'er have
striven

The truth that lies behind a word to find,

To them the word's right meaning was not
given.

They shall continue blind among the blind.

But thou, O word, so clear, so strong, so
pure,

Thou sayest all which I for goal have taken.

I give thee to the future! Thine secure
When each at least unto himself shall waken.

Comes it in sunshine? In the tempest's
thrill?

I cannot tell—but it the earth shall see!

I am an Anarchist! Wherefore I will
Not rule, and also ruled I will not be!

John Henry Mackay, 1888.

das línguas livres

"Sem juízo e também sem nunca me tornar juiz", assim se encerra o poema "Anarchy", de John Henry Mackay, publicado em 1888. O poema foi escrito somente um ano após a sua leitura de *O Único e sua propriedade*, livro de Max Stirner.

Mackay, impactado pelas considerações de Stirner, na ultrapassagem da década, passa a produzir incessantemente a partir de questões libertárias e se aproxima de anarquistas como o proudhoniano editor anarquista estadunidense Benjamin Tucker.

Nos anos 1890, torna-se um dos principais colaboradores do jornal anarco-individualista, *der eigene*. O periódico, no início de 1930, antes da tomada do Estado pelo nazismo, transformou-se também em um espaço de publicação gay com ampla repercussão na Alemanha.

Pouco se sabe sobre a existência de Mackay, até mesmo entre anarquistas. Para além de ter sido o responsável por divulgar novamente a obra de Stirner em um momento decisivo para os anarquismos na Europa, entre o massacre da Comuna de Paris e a irrupção da chamada "propaganda pela ação", no início do século, Mackay foi um dos primeiros *militantistas* a afirmar a liberação do sexo gay.

Em meados de 1900, pouco tempo depois da condenação do também anarquista Oscar Wilde, acusado de "indecência grosseira", em um momento em que a prática do sexo gay era crime, Mackay (utilizando o pseudônimo de Sagitta) publicou inúmeros poemas sobre "o amor que não ousa dizer o nome", como havia definido Wilde.

Perseguido duplamente, por experimentar o anarquismo e o sexo, o libertário não se calou. Enfrentou diretamente juízes, policiais que de tempos em tempos invadiam sua casa e psiquiatras como Krafft Ebing.

Mackay morreu em Berlim, em 16 de maio de 1933, dez dias depois da queima de livros por nazistas no *Institut fur Sexualwissenschaft*. Em 1934, outro libertário, Han Ryner, na vizinha França, disse: "várias legislações condenam o amor homossexual, que é recebido com zombaria ou severidade pela opinião pública (...). Hoje não usam mais fogueiras. Por vezes ainda se mata sorrateiramente".

Apesar de poucas pesquisas relacionadas a Mackay, uma busca mais minuciosa no google sobre as procedências do queer indica um pouco da sua história e das singulares lutas anarquistas relacionadas à liberação do sexo.

Na década de 1930, na Europa, ainda irromperiam as *Mujeres Libres*; nos anos 1940 e 1950, Paul Goodman nos Estados Unidos da América; nos 1960, Daniel Guérin, após o

rompimento com o marxismo. E daí em diante libertários do sexo não cessam, seja afirmando existências livres ou contestando a vida gay heteronormatizada e a criminalização da conduta gay em Estados autocratas. São tantas vidas outras, muitas delas desconhecidas, mas, intensas e vibrantes.

No Brasil, impossível não lembrar da equipe do jornal *O Inimigo do Rei*, que entre 1977 e 1988, simultaneamente às resistências à ditadura civil-militar, avacalhava com a direita e a suposta moral esquerdista superior propondo "Prática sexual ampla, geral e irrestrita", ou "Você pode fumar baseado desde que não seja trotskista".

Apesar de pouco conhecido e mencionado, Mackay teve alguns de seus poemas musicados por Richard Strauss e Arnold Schoenberg. O artista anarquista John Cage tomou aulas com Schoenberg durante um certo período. Não é possível saber se ele, por acaso, leu os poemas de Mackay. Mas, ambos nomearam ao menos uma de suas obras de *Anarchy*.

Cage, durante anos viveu seu amor livre com o coreógrafo Merce Cunningham. Em um célebre texto, "o futuro da música", publicado em 1975, defendeu o que chamou de "desmilitarização da linguagem", algo que, segundo ele, é uma prática própria de amantes.

As lutas anarquistas relacionadas à liberação do sexo são antimilitares. São também antipolíticas: não anseiam por regulamentação ou qualquer autoridade.

E, 1994, sessenta anos depois da morte de Mackay, na Alemanha, foi abolido o parágrafo 175 e a chamada homossexualidade foi retirada do Código Penal. A eliminação do parágrafo certamente foi o efeito direto de muitas lutas vitais.

Contudo, o mesmo direito, o mesmo tribunal e a mesmíssima justiça seguem condenando e destruindo, agora balizados em novos parágrafos, em reformas das palavras, em palavras-sentinelas.

Ainda vibra forte o poema de Mackay.

Intempestivo: Os anarquistas com John Henry Mackay

<https://revistas.pucsp.br/index.php/ecopolitica/article/view/26610>

O único e sua propriedade, John Henry Mackay

Parte 1: https://www.nu-sol.org/blog/dt_portfolios/v-e-r-v-e-10/

Parte 2: https://www.nu-sol.org/blog/dt_portfolios/v-e-r-v-e-11/

[publicado como hypomnemata 256. boletim eletrônico mensal do nu-sol, maio de 2022]

proudhon e a revolução francesa¹

paulo-edgar a. resende

A Revolução é tema constante da reflexão de Proudhon, de cujo marco parte. Em *O Que é a Propriedade*, vê a França de 1789, pobre e oprimida, debater-se na tríplice armadilha do absolutismo real, da tirania dos senhores e do Parlamento, e da intolerância sacerdotal. O movimento republicano está entranhado de contradições, a partir do fato de terem sido mantidos os princípios contra os quais se lutara, e a influência dos mesmos preconceitos. Fala-se da gloriosa Revolução Francesa, da regeneração de 1789, das grandes reformas que se realizaram, da mudança de instituições. “Mentira, mentira!” Repete Proudhon. O povo, por tanto tempo vítima do egoísmo monárquico, acreditou libertar-se dele para sempre, declarando-se a si mesmo soberano. Enquanto na monarquia se dá a soberania de um homem, em 1789 se proclama a soberania do povo, ou melhor, da maioria nacional. Multiplica-se o soberano, mas de fato não se realiza nenhuma revolução no governo. Subsiste o mesmo princípio, já que o povo-rei não pode exercer a soberania por si mesmo: é obrigado a delegá-la aos encarregados do poder, pouco importando que os encarregados do poder sejam cinco, dez, cem mil.

Nestas condições, o que a suposta revolução revolucionou? Esta soberania foi exercida primeiro pela Convenção, depois pelo Diretório, mais tarde confiscada pelo Consulado. O Imperador ousou pedir o sufrágio do povo, quer dizer, sua abdicação dessa soberania inalienável, e o conseguiu. Nesta linha de raciocínio, vem a pergunta: afinal no que consiste a soberania? Afirma-se que é o poder de fazer leis. O povo, que vira os reis basear decretos no prazer de editá-los, em cinquenta anos da Revolução promulgou uma batelada de leis, mas, por obra de seus representantes. A lei, que na monarquia era expressão da vontade do rei, na república quer ser expressão da vontade do povo. A realidade concreta é que, com exceção da diferença quanto ao número de vontades, os dois sistemas são perfeitamente idênticos, são da mesma qualidade. Em um e no outro o erro é o mesmo: a afirmação da lei enquanto expressão da vontade, quando devia ser expressão de um fato. Porque produto da vontade, a soberania, na definição de Toullier — citado por Proudhon — é reduzida à onipotência humana: é uma força, uma faculdade. Deixa de ser um direito. A soberania é, em decorrência disto, poder. Na passagem da soberania monárquica para a soberania republicana há transmissão de poder. Não é afirmação de um direito enquanto fato fundamental.

Com efeito, as preocupações e os preconceitos contra os setores populares são perceptíveis na retórica dos novos legisladores. O povo tinha sofrido enorme quantidade de exclusões. Em seu benefício, os representantes fizeram a declaração da igualdade perante a lei. Porém, nem a Constituição de 1790, nem a de 93, nem a Constituição outorgada, nem a Constituição aceita souberam defini-la. Todas supõem a desigualdade de classe, que torna vazia

a igualdade de direitos. A Declaração dos Direitos do Homem é indiscutivelmente bela, reconhece Proudhon, mas admirá-la é uma tolice, pois o povo acabou por imitar os reis, ou foi induzido a fazê-lo. A lista dos benefícios, embutida na Declaração, está nas mãos dos mandatários e representantes, os quais não temem contrariar seu benigno soberano.

Estão consagrados em 1789 três princípios fundamentais que já norteavam enquanto parâmetro a sociabilidade do Antigo Regime: a soberania da vontade do homem, a desigualdade de haveres e de classe, e a propriedade. Acima deles se fala da Justiça de modo abstrato, desgarrado. De fato estamos diante do produto ilegítimo de uma confusão de coisas diferentes, de uma fatal associação de ideias, apontadas em *Da capacidade política das classes trabalhadoras*: concede-se à classe operária a capacidade política, reconhecida como direito, formalizada através da adoção do sufrágio universal, mas impedimentos são colocados para o efetivo exercício deste mesmo direito. Os oráculos da Revolução buscam demonstrar, com tom doutoral, que desde 1789 não havia mais castas, tributárias de cuja existência seriam as propostas de representações operárias. O operário, argumentam, ao ser admitido na representação nacional, torna-se expressão da sociedade, não de sua classe. A candidatura deste operário tem um caráter retrógrado. No nível da política, nega-se o que se defende, com energia, no nível da economia. Negada a cisão, acaba-se negando a “independência industrial, civil”, e não apenas política do operário, única compensação que obtivera. Seria o mesmo que dizer que a liberdade e a igualdade de 1789 não foram feitas para o operário do mesmo modo que o foram para o burguês; que a classe

operária, que subsiste em condições novas, excluída da solidariedade burguesa, não seja portadora ou capaz de desenvolver uma consciência e uma iniciativa próprias. Por natureza, não teria capacidade política.

A despeito da Revolução de 1789, ou por causa dela, a sociedade francesa, antes composta de três castas, ficou dividida em duas categorias de homens e cidadãos, outrora unidas e quase confundidas pelo laço feudal do patronato. Agora burguesia e proletariado estão profundamente cindidos enquanto duas posições estruturais. Não há unidade. Pode-se falar numa unificação pelo contrato de trabalho. Politicamente isto tem sérias consequências — que os revolucionários de 1789 buscaram evitar ao fazer da Revolução Francesa uma revolução que não houve.

Nesta perspectiva de análise das forças atuantes nos acontecimentos de 1789, Proudhon estende-se em sua vigorosa crítica. A proclamação do advento da igualdade, da liberdade, se autolimita sob o manto de formalismos de participações que, a rigor, tendem a esgotar-se no sufrágio universal. De fato não se consolida a sociedade, ao contrário, os revolucionários se esmeram no seu governo. A potencialidade do movimento revolucionário, que apenas se anunciou, apesar do estardalhaço, foi freada e quase esterilizada nas constituições políticas. Ao ser resposta à autoridade em outros termos, os reformados políticos, tão pouco revolucionários, revelam sua crença nas virtudes do poder. Como contrapeso à autoridade, reforçada em nível político, o *laissez faire* mercantil e industrial conduz à feudalidade do capital. Os reformadores, pretensiosamente se autointitulam revolucionários, retomam a obra monárquica e a modernizam. Substituem os abusos do Antigo Regime por novos. O Estado é estimulado a estender suas

prerrogativas, sufocando a comuna. A liberdade e a igualdade estão escritas nas constituições que se sucedem. Mas estão, ostensivamente, ausentes das instituições concretas. O nivelamento dos indivíduos pelo sufrágio universal deixa intacta a não reciprocidade social, a falta de proporcionalidade social. O povo subiu indiscutivelmente um ponto na ordem política. A burguesia parece ter descido na mesma proporção. Mas o que ela perdeu de um lado, recuperou do outro: seu grande ganho foi o desenvolvimento da feudalidade industrial e financeira. O país permaneceu no mesmo ponto, constituído sobre o unitarismo governamental e a inferioridade do trabalho com relação ao capital.

Porém, na sucessão histórica das instituições, 1789 é um progresso na avaliação crítica de Proudhon. Ao se conceder o sufrágio universal, a venda monárquica cai dos olhos do povo. Há uma súbita revelação, que permite o desenvolvimento da consciência popular. Embora ambíguo, o contraste entre a soberania política de que goza, e sua reiterada subordinação em nível econômico estimula a reflexão em torno da questão social. Proudhon acompanha de muito perto este processo. No Antigo Regime, o homem do povo, segundo sua profissão, dependia do patrão, do senhor, do bispo ou do abade ou do fisco. Este laço é rompido em 1789: o povo é entregue à sua própria sorte. Constitui-se, de modo crescentemente claro, no nível de sua consciência e das relações que a determinam, em oposição aos proprietários. No decorrer do século 19 esta multidão, até então amorfa, adquire os primeiros contornos. A ideia socialista, que aflora do movimento histórico, será o pensamento, a alma deste corpo à parte. A plebe, que não era nada, é chamada a tornar-se alguma

coisa, enquanto a burguesia demonstrará logo que aspira a ser tudo. O proletariado tem na Revolução Francesa um começo de história, embora tímido, ambíguo, decantado retoricamente sob a bandeira da igualdade e da liberdade. É um começo decisivo, sujeito a desdobramentos talvez imprevisíveis para a burguesia e não desejados, mas que Proudhon busca prever, mesmo porque já conta com a observação atenta de mais de meio século de confrontos e propostas de solução da questão social. O reconhecimento da capacidade política do povo pelo sufrágio universal desperta nele o horizonte maior dado pela sua capacidade econômica de autogovernar-se.

Revolução política que foi, esgotando-se aí, 1789 contém em estado fetal, a REVOLUÇÃO SOCIAL, capaz de gerar um regime econômico — a República Industrial — que será o contrário de um regime governamental, no qual os vencedores não se tornarão casta dominante ou governante. Com a experiência da Revolução Francesa está posta, de modo claro, para Proudhon, a insuficiência da política, os limites do pacto social na *sociedade do capital*, ao mesmo tempo em que se entremostravam as potencialidades da *sociedade do trabalho*, gerada por outro tipo de revolução, que postula um regime econômico, que será o contrário do regime governamental. Os primeiros a levantar a questão social não foram operários. Os filósofos deram, com suas formulações, contribuição significativa. Mas 1848, que é desdobramento de 1789, traz um fato novo. O povo adquire consciência maior de suas potencialidades. Após muitas lutas, a aquisição dos direitos políticos, os seguidos insucessos neste nível, duas correntes de opinião circulam entre os trabalhadores: o sistema comunista governamental e o sistema mutualista proudho-

niano. Para Proudhon, a comunidade uniformizada do comunismo estatal é pensada a partir do próprio preconceito da propriedade: por aí se chega a uma Revolução Francesa de sinal trocado. Temos, de um lado, o capitalismo à base da concentração da propriedade. De outro lado, o comunismo estatal que postula a extensão da propriedade. Em ambos os casos o coletivo é construído de modo transcendente. A reversão tem de ser feita pela referência ao trabalho. Reunidos de modo ativo pelo trabalho, sem as vendas que lhes foram postas pelos proprietários e pelas autoridades, os homens trabalhadores, de modo bem concreto, se sentirão associados na produção, dotados pelo trabalho de uma força coletiva que lhes proporcionará a iniciativa da ordem, sem necessidade de delegá-la a instâncias superiores. A força coletiva do trabalho é o concreto ao alcance das mãos e das cabeças operárias, na medida em que é força de um grupo de homens no trabalho, capazes de gozar da liberdade dos produtores.

Esta revolução social não tem fim. É um desdobramento histórico, aberto a aperfeiçoamentos não lineares. Em nível de pensamento, não é formulação de nenhuma cabeça privilegiada. Não cabe ao revolucionário autêntico imaginar ou combinar no cérebro um sistema que se implanta em seguida: foi a advertência que Proudhon fez a Marx e a crítica que endereçou aos filósofos da Revolução Francesa. O que é plausível é detectar a direção da história. O abuso político da centralização republicanizada, inaugurado pela Revolução Francesa, é chamado a ceder. A relação horizontal de solidariedade, pouco a pouco se imporá sobre a relação vertical de autoridade. É o que nos diz Proudhon, há mais de um século, com atualidade de crítica a liberais e marxistas.

Notas

¹ Publicado no periódico *libertárias*. São Paulo, n. 1, 1989, pp. 9-10.

Resumo:

Paulo-Edgar Resende, grande conhecedor da obra de Pierre-Joseph Proudhon, traz uma leitura fina acerca do anarquista em relação à Revolução Francesa. O que se propunha como o fim da tirania do soberano, não passa de uma transferência de poder e multiplicação do soberano. A potência revolucionária se perde no embuste da Revolução Francesa.

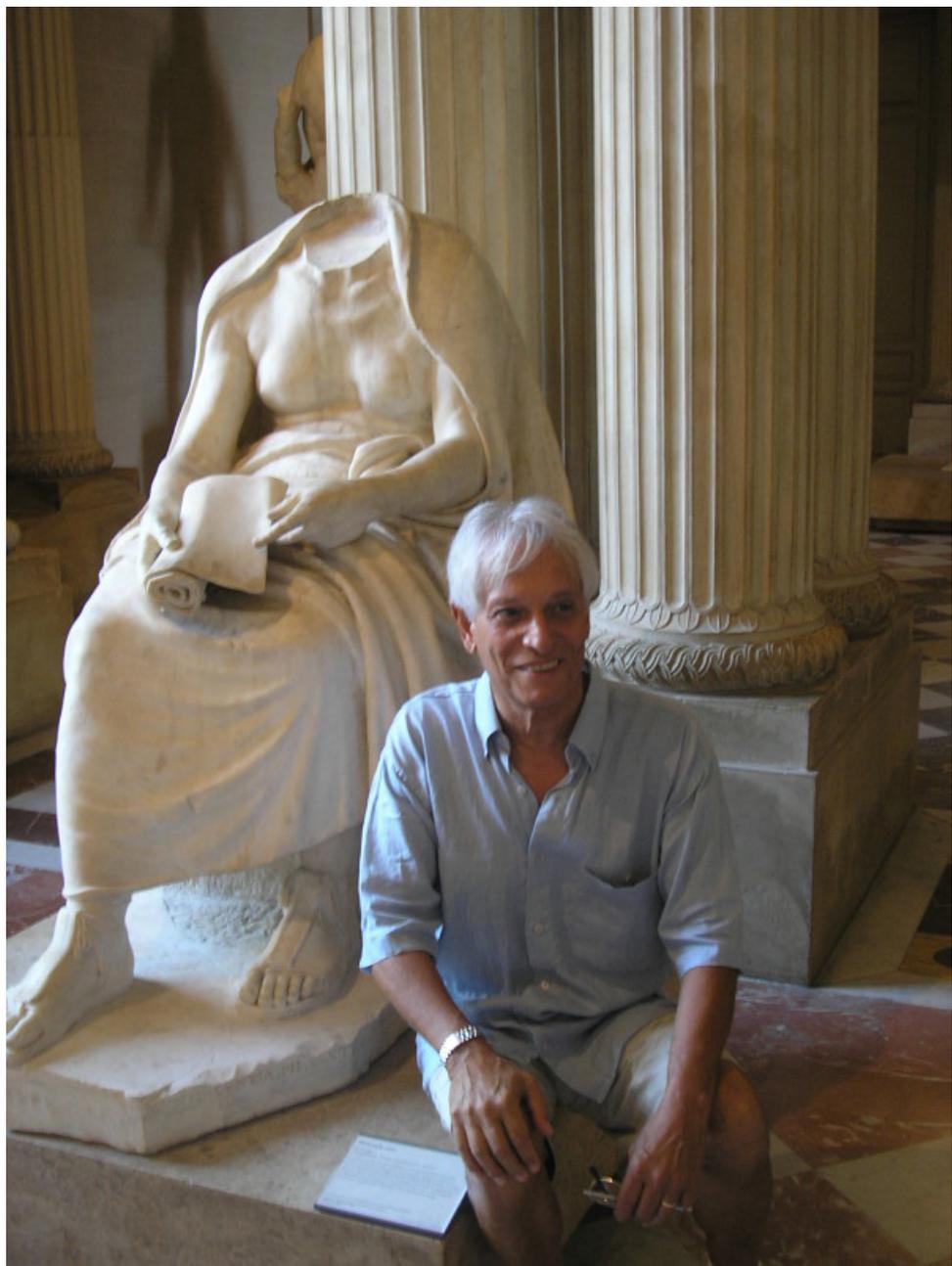
Palavras-chave: Proudhon, Revolução Francesa, revolta, anarquia.

Abstract:

Paulo-Edgar Resende, a great connoisseur of Pierre-Joseph Proudhon, brings a fine reading about the anarchist in relation to the French Revolution. What was proposed as the end of the tyranny of the sovereign is nothing more than a transfer of power and multiplication of the sovereign. The revolutionary power is lost in the hoax of the French Revolution.

Keywords: Proudhon, French Revolution, revolt, anarchy.

Proudhon and the French Revolution, Paulo-Edgar Almeida Resende.





paulo resende, um libertário heterodoxo

edson passetti

O sempre dura para sempre enquanto existir a vida biológica entre duas pessoas que se admiram. Pelo menos a vida em um. Se o outro morre, há um para sempre que permanece como as memórias que marcaram, palavras e gestos que se tornam nossos, e as lembranças em objetos compartilhados. Para muitos, o sempre é metafísico. Não se trata disso, mas do produto físico, da microfísica dos poderes, das soberanias e de todas as suas imediatas resistências nesta ética de amigos que estabelecemos.

Paulo Resende e eu nos conhecemos em sala de aula, como professor e estudante, um professor rigoroso, jamais sisudo, palmeirense, que fazia citações e observações em latim e nos presenteava com as expressões latinas. Éramos poucos estudantes na sala de aula naquele ano experimental do curso de Ciências Sociais na PUC-SP, turma de 1971.

Edson Passetti é professor Livre Docente no Depto. de Ciências Sociais e no Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais PUC-SP onde coordena o Nu-Sol (Núcleo de Sociabilidade Libertária). Contato: edson.passetti@uol.com.br

paulo resende, um libertário heterodoxo

E rola na rampa — antes de ser uma coluna conhecida no boletim da Apropuc, que Paulo colaborou para fundar —, muitas grandes-pequenas coisas sobre Paulo: que fora padre no Vaticano e locutor da rádio de lá; nadador; dentista; operário na Alemanha; andarilho na África; pároco na capela da PUC-SP onde realizava missas revisitadas, sendo muito respeitado pelo povo do bairro e além bairro; que era de esquerda e contundente... E era mesmo. Foi o principal intelectual a situar o deslocamento de D. Paulo Evaristo Arns de apoio à ditadura civil-militar para a luta incansável pelo fim da mesma e por uma interpretação elástica e generosa de direitos humanos que excedia o documento das Nações Unidas.

O Paulo Resende, o Prof. Dr. Paulo-Edgar de Almeida Resende foi múltiplo na PUC-SP: coordenador do curso de Relações Internacionais, diretor do Centro de Humanas, chefe do Departamento de Política, fundador do NACI – Núcleo de Análise de Conjuntura Internacional e vice-Reitor Comunitário. Como diretor da Faculdade de Ciências Sociais, enfrentou as forças repressivas do Estado quando da invasão da PUC-SP, em defesa dos estudantes, professores e funcionários, aqui e nos *escritórios* da direita, esclarecida ou não, em 1977.

Foi coordenador do curso de Relações Internacionais, que ajudou a estruturar pelo alto junto à reitoria como vice-reitor comunitário, nas andanças pelos demais cursos da universidade, com sua presença na comissão que estruturou o curso formada por Vera Chaia, Lucio Flávio R. de Almeida e Edison Nunes. Desde há muito, havia no curso de Ciências Sociais a disciplina de Política Internacional que veio lá de trás com Vicente Marota Rangel e depois com Guido Soares. Quando Guido decidiu ficar no

Direito da USP, chegou o imprescindível Tullo Viggevani. Mas um dia, num vernissage de objetos de artesãs familiares, eu e Dodi (Dorothea Voegeli Passetti) demos com Guido. Curiosamente, ambos estávamos ali para apoiar parentes. Eu começara minha experimentação na direção da Faculdade de Ciências Sociais junto com Lúcia Helena Rangel; estávamos em busca de um curso que não fosse deficitário para a faculdade e, ao mesmo tempo, colaborasse para que nossos demais cursos permanecessem, mesmo com acentuada redução de procura. Estávamos na era da queda do Muro de Berlim, dos esboços de Mercosul, que apareceria em 1991, do Tratado de Maastricht no ano seguinte para formalizar Europa federativa... Enfim, Guido Soares sugeriu um curso de Relações Internacionais, o que considerava inviável na USP daquela ocasião. Eu só sabia do curso da UnB e ele me confirmou. Voltei, conversei com Lu Rangel, apresentamos no Conselho Departamental e fomos derrotados.

Paulo, imediatamente, disse não à derrota inicial. E começaram suas andanças por cursos, pela reitoria, conversando com meio mundo de dentro e de fora da universidade. Até que, ao seu modo, um belo dia, pelo sim ou pelo não, comunicou ao Conselho da Faculdade que se nós não criássemos o curso de Relações Internacionais, o Departamento de Economia o faria. Venceu na hora. Assim, com a perspectiva de instituir um curso diferente em relação ao conhecido, com base nos saberes das Ciências Sociais, Direito, Economia e Serviço Social, começou e terminou a preparação do curso para seu primeiro vestibular em 1995.

Desde o primeiro ano um número imenso de candidatos ocorreu. Estávamos certos, este era o curso para aquele

paulo resende, um libertário heterodoxo

momento da história de um planeta em que *alguma coisa estava fora da ordem*. Paulo organizou a viagem dos alunos da primeira turma para a Polônia onde ele assinaria, juntamente com a presidente da Pós-Graduação, Ursula Margarida Karch, os protocolos com a Universidade de Varsóvia e com a Universidade de Moscou. Paulo abria o curso de Relações Internacionais para estudantes trilhare o planeta. Quando ele deixou a coordenação, o curso estava solidificado, era referência e copiado por vários outros de muitas universidades pelo país. Depois vieram as reformas para o curso, como sempre revestidas de trapças, para se ajustar à ordem, ou seja, se assemelhar aos demais. Virou mais um... desde que renunciou a uma inventiva diferença, em favor de uma pragmática similitude. O que estava fora da ordem, agora estava ordenado e normalizado como conservadorismo moderado.

Paulo foi presença marcante em todos os exercícios acadêmico-administrativos ou de pesquisa. Mas eu gostaria de falar dele, um pouco mais, a partir de nossa relação. É sobre o Departamento de Política e do que ele fez para minha formação e do que compusemos juntos. Paulo reparou em mim quando foi meu professor e me incentivou a estudar mais e mais a América Latina. Ele pressentiu o que eu sempre fui, um cara da América do Sul. Reparou no meu jeito para preparar e expor seminários. Quando, um ano após concluir o curso, ele me convidou para um concurso público de substituição a um professor que se encontrava no exterior e que ocorreria no Departamento de Política. Eu e uma colega fomos os aprovados. No final daquele ano, com o retorno do professor que se encontrava fora, Paulo Resende me convidou para dar um curso de extensão em política no antigo COGEAE, nas manhãs

de sábados. Era muito salutar montar o programa com ele que compreendia a importância de trazer Michel Foucault para a área de política. E assim o fizemos, até que me convidou para dividir aulas com ele no Curso de Ciências Sociais na Faculdade N. Sra. Medianeira, que era, graças a ele, uma sucursal de excelência da PUC-SP. Bem, em 1982, voltei para o Departamento de Política, continuei no COGEAE, na Medianeira, com Foucault na mochila, com dois filhos e muito próximo de Paulo Resende.

Um dia, Paulo Resende, o pensador nômade, como bem o designou e registrou seu filho Paulo-Edgar da Rocha Resende no título do livro da coleção Sapiencia, Grandes Mestres da PUC-SP (2016), propôs montarmos juntos o volume *Proudhon* para a Coleção Grandes Cientistas Sociais, coordenada por Florestan Fernandes, nosso colega de Departamento e no Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais. Proudhon era imenso e permanece intenso. Foram dois anos de pesquisa, leitura dos livros, textos, comentaristas, estudiosos, cuidados com a tradução... Chegamos ao Proudhon-político para contemplar as exigências formais da coleção. Éramos os dois realizando a escrita anarquista, dissolvendo as autorias, um jeito de fazer diferente do século XIX e da tradição das Ciências Sociais. Depois deste acontecimento em minha vida, mesmo redigindo artigos e alguns livros individuais, minha concentração se deslocou para a escrita coletiva, o trabalho de pesquisa em núcleo para estabelecer o *entre* como situou o filósofo Gilles Deleuze em que não nos dissolvemos, nem formamos uma identidade, mas apenas sublinhamos as singularidades.

O ano era 1978, provavelmente final de novembro, uma sexta-feira, talvez. Paulo me conta na *rampa* que irá a um

paulo resende, um libertário heterodoxo

baile de formatura dos alunos da Faculdade Santana, onde também lecionava. Segunda-feira, na *rampa*, início da tarde, Paulo me diz que está apaixonado por uma mulher negra incrível que conheceu no baile, que se casará com ela e, se preciso, ficará noivo. Alegres, fomos comemorar com um sorridente cafezinho. Este homem maduro declarava ter encontrado seu grande amor, sua paixão chamada Vera. Dito e feito, em janeiro, com Lana Bittencourt cantando “Viagem” de João de Aquino e Paulo César Pinheiro, no coro da Capela da PUC-SP, eles se casaram. No final do mesmo ano nasceu Carolina e logo em seguida Paulo-Edgar. Este formidável homem e intelectual, nascido em 1933, aos 46 anos estreava como pai de Carolina.

Desde os pulsares antecedentes ao aparecimento do Nu-Sol (Núcleo de Sociabilidade Libertária do Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais), em 1997, Paulo esteve conosco, seja no Conselho Consultivo da revista *verve* desde o número 1, publicando e incentivando a prática abolicionista do castigo. Ele foi um dos inesquecíveis palestrantes em *Outros 500. Pensamento libertário internacional*, que realizamos no TUCA, em 1992, em parceria com o Centro de Cultura Social e a Editora Imaginário. Com o seu jeito simples-sofisticado, em entrevista para a série *ágora, agora* que realizamos para a TVPUC, na primeira década deste século, citou uma precisidade de Proudhon: “É preciso estar atento à malícia de cada dia”.

Paulo Resende gostava de juntar colegas em sua casa com Vera para nos oferecer deliciosos churrascos e conversas. Aos estudantes, aulas inesquecíveis. Aos colegas da universidade a sinceridade, a honestidade e ombridade no exercício temporário de um cargo. Estamos falando de

um homem público em breves particularidades. Afinal, a distinção público-privado é apenas um artifício da dominação. Ninguém é isto ou aquilo, mas isto e aquilo. Com Paulo Resende se aprende a ser discreto, a ouvir, a estar junto na diferença. E como é importante nos momentos difíceis de nossa existência ter um amigo como Paulo Resende.

Um dia em 2011, não foi de repente, mas como se fosse, ele morreu. Passou a última noite de despedidas no TUCARENA. Ficou em minhas memórias, gestos, palavras e lembranças para sempre, com uma taça de vinho. Saúde!

Paulo Resende, a heterodox libertarian, Edson Passetti.

paulo resende, uma nota do nu-sol

Paulo-Edgar de Almeida Resende, assim mesmo com hífen, era uma pessoa generosa e presente na PUC-SP.

O Paulo tinha mãos lindas e um sorriso largo e bonito. Assistir às suas aulas era um exercício simultâneo de estarmos atentos ao que ele dizia e ao que suas mãos expunham.

Para certos estudantes de graduação em Ciências Sociais na PUC-SP, a primeira aproximação com Paulo Resende foi com as palavras de *Proudhon*¹, livro organizado por ele e Edson Passetti, na década de 1980. Pierre-Joseph Proudhon e a disciplina de Política III empolgavam, nos corredores do chamado Prédio Velho, revoltas que não se dissociavam de análises finas. Os estudantes interessados em seguir adiante com pesquisas corajosas, encontravam Paulo Resende e o seu bom humor em cursos da pós-graduação. E ali, a sua presença, as aulas e caminhadas ao seu lado, reiteravam o amálgama de contundência e elegância.

Corria o ano de 1992. Um dia, Paulo Resende desceu a rampa da PUC-SP e parou tudo! Os estudantes não se continham com o novo visual do professor. Os cabelos outrora grisalhos estavam acaju. Aos gritos, Paulo Resende foi ovacionado com um sonoro “Paulo Caju”! Nem ligou,

sorria se divertindo. O apelido pegou. Em sala de aula, com sua voz firme de timbre marcante, contou o porquê da tintura. À época, ao levar seus filhos pequenos para escola, sempre alguém perguntava se ele era o avô das crianças. Não gostava dessa situação. Então, resolveu tingir o cabelo para acabar com a zombaria.

Estava sempre atento a ouvir e ampliar o tema e/ou problema de um estudante-pesquisador que se dispunha a conversar com ele. Era um homem sensível aos infortúnios e percalços dos estudantes. Junto com a Profa. Teresinha Bernardo, na vice-reitoria, nunca se curvou. Incentivavam o estudo, a pesquisa e, para tanto, sabiam da importância de uma bolsa de estudo.

Suas palavras robustas não eram restritas à sala de aula, mas faziam parte de seu jeito de conversar, fazer uma breve observação contundente, ou mesmo contar uma piada. E podia ser ainda curto e direto para encerrar uma discussão, ou uma exposição, quando, em suas palavras, concluía: “ponto”.

Exercitava uma erudição rara e admirável sem afetação ou reivindicação de autoridade pela propriedade do conhecimento. Lançava mão, em aulas e conversas de corredor, do latim ao francês, passando por um específico domínio de autores italianos da Renascença, não para exibir acúmulo de informação, mas para buscar uma outra forma (não necessariamente a melhor ou a mais justa) de lidar com uma questão ou problema de pesquisa. Mestiçava conhecimentos sem fazer tábula rasa, ou colocar tudo num mesmo plano de equivalência. Sua noção de *mestiçagem*² era singular e de singularíssima pessoa.

paulo resende, uma nota do nu-sol

Ele dedicava uma atenção redobrada a cada um de nós do nu-sol em pequenos detalhes, desde que éramos garotos e garotas ainda na graduação. Sua presença nos acompanhava desde um pastel com caldo de cana perto da PUC-SP, passando por seu interesse sincero em cada um de nós, nossas inquietações, nossas pesquisas, desde a iniciação científica, que ele acompanhava de perto e abertamente, mesmo na condição de parecerista.

O Paulo gostava da gente sem rodeios e sem disfarces.

Ele era capaz de ser exigente em relação à nossa formação e produção intelectual, sem se descuidar da delicadeza imprescindível com cada um de nós, diante de múltiplas situações que atravessamos. E tinha uma disposição sincera em ser generoso das formas mais inusitadas, e, ao mesmo tempo, de modo direto e simples sem se perder em trâmites burocráticos.

Os conceitos, as palavras e a vida na universidade para ele eram vivos, de carne e osso.

Desde o início do nu-sol, Paulo nos apoiou e nos fortaleceu. Esteve presente em nossas publicações, encontros, conversações, antiprogramas na TVPUC, em bancas de titulações e concursos, em conversas saborosas sobre nosso dia a dia na universidade e na existência. E ele, como poucos, estava sempre atento à nossa saúde.

Quando atuou como dentista ficou estarrecido em atender inúmeras pessoas desdentadas, banguelas ou quase banguelas. Era assim que a miséria assolava e assola o Brasil. Pela boca!

Mistura é como popularmente se chama o complemento essencial a qualquer refeição, o que dá sabor e sustança

a uma parte da comida. Pois Paulo Resende foi um professor da mistura que mestiçava com todo cuidado para não entornar e/ou azedar o caldo.

Há uma palavra para saudade em latim?

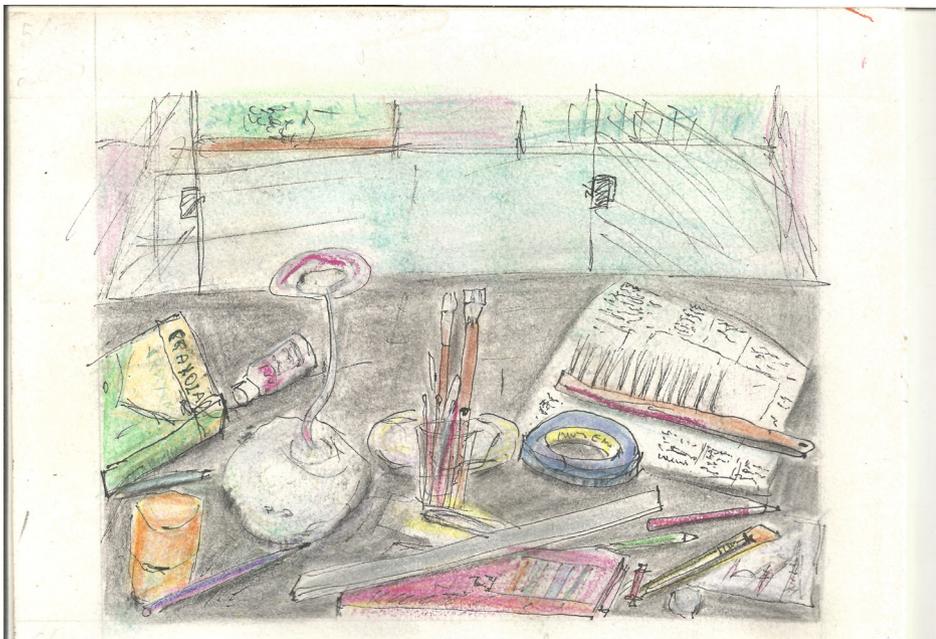
nu-sol, novembro de 2021.

Notas

¹ Paulo-Edgar A. Resende & Edson Passetti (orgs.). *Proudhon*. São Paulo, ed. Ática, 1986.

² Sobre mestiçagem ver: Paulo-Edgar A. Resende. “em torno da intolerância nas relações internacionais” in Edson Passetti & Salete Oliveira (orgs.). *A tolerância e o intempestivo*. Cotia-SP, Ateliê editorial, 2005, pp. 105-118.; Paulo-Edgar A. Resende. “Comunicação e mestiçagem” in Landislau Dowbor; Octavio Ianni et al., *Desafios da comunicação*, Petrópolis, Vozes, 2000, pp. 155-165.

Paulo Resende, a note from nu-sol.



a generosidade anarquista de jaime cubero

salete oliveira

Jogue uma pedra na água de um lago. Observe o que ela produz. E, da pedra jogada, que pode ou não pipocar inúmeras vezes sobre a superfície da água, surgem ondas circulares que vão se espalhando e se expandem sem bordas, *num sem fim*, mas sem perder de vista de onde provém. Uma vez, não sei se a única, Jaime Cubero situou, generosamente, assim, a prática anarquista na vida, na existência libertária. Uma pedra jogada em um lago. Aqui, você lerá, extraído do jornal de breve circulação o *Libertárias*, apenas passagens de percursos leves e firmes urdidos pela presença deste homem anarquista, sereno e generoso. Pequenos momentos em *travessias-travessas-atravesadas* por seu humor finíssimo; por suas mãos delicadas que detinham a leveza de desenhar no ar; por instantes precisos de histórias e lutas anarquistas contagiantes que brotavam de sua boca. Pequenos instantes em sua companhia, a partir de lembranças inesquecíveis; passagens instantâneas pontuais; um momento de entrevista, também pontual, de Jaime. Seus gestos eram largos, e nele, isto não era uma alegoria, grandiloquência ou um adereço ornamental, apenas expressavam que a existência anarquista é generosa.

Salete Oliveira é pesquisadora no Nu-Sol-Núcleo de Sociabilidade Libertária do PEPGCS/PUC-SP.

entrevista com jaime cubero

Libertárias — O anarquismo foi, sem sombra de dúvida, a corrente de maior influência sobre os trabalhadores no começo do século. Hoje, vemos uma certa redescoberta das ideias anarquistas, tanto por setores da intelectualidade como entre a juventude. Como você interpreta este fenômeno?

Jaime Cubero — Penso que, na realidade, há um renascer do anarquismo, bem mais intenso do que a primeira vista possa parecer. Em nosso país, como em outros da América Latina, egressos de ditaduras militares, a influência do mesmo fenômeno se desenvolvendo em países do primeiro mundo, principalmente na Europa, é muito importante.

A partir dos anos 60, nas manifestações de jovens, estudantes e operários, viam-se surgir ao lado das bandeiras vermelhas a bandeira negra, o sinal de reunião dos anarquistas. E o anarquismo, frequentemente adulterado e desconhecido, passa bruscamente para a atualidade em maio de 1968, num dos mais importantes acontecimentos da história da França, depois da Comuna de Paris. Fato que até hoje é objeto de estudos.

A revolta de Maio de 1968, surpreendendo a todos, mesmo os mais sofisticados teóricos marxistas, situacionistas e até alguns anarquistas, provocando a indignação dos bem-pensantes defensores da obediência e da hierarquia e assombrando aqueles que acreditavam que o anarquismo estava para sempre sepultado, fez nascer em muitos o desejo de se instruir e penetrar no pensamento libertário.

Embora não houvesse um movimento anarquista que pudesse catalisar a revolta, esta deixou marcas profundas. Edições de Bakunin e outros voltaram a circular, não só na França, mas também em outros países. Apareceram muitos escritos dando ao anarquismo uma visão por vezes distorcida e tendenciosa, como ainda hoje, mas o movimento cresce e seus reflexos chegam a nós.

A revolta de Maio de 68 destruiu o mito do “Estado de Bem-Estar”, de que os recursos da moderna sociedade industrial, totalmente voltada para o consumo, podem neutralizar todas as formas de oposição revolucionária. É a ânsia de viver e criar. O desejo de liberdade, fundada na solidariedade, em oposição à competição em todos os níveis, lógica do capitalismo, é latente nos seres humanos e pode explodir em circunstâncias imprevisíveis. A burocracia e o autoritarismo dos partidos marxistas que vão sendo reconhecidos como o maior entrave à organização livre dos trabalhadores e do povo, já não iludem como antes, e menos ao se travestirem em social-democratas, defensores do capitalismo. O desencanto com os políticos profissionais, com o parlamento, com todas as falsas noções de socialismo estão levando as pessoas preocupadas com os problemas sociais a pensar na alternativa libertária.

L — Que perspectiva você vê para o anarcossindicalismo na atualidade?

JC — Acredito que o anarcossindicalismo tem fundamentos de uma validade incontestável, enquanto instrumento e meio de luta e nunca como um fim em si mesmo. Hoje ele passa por uma crise de crescimento, após o grande refluxo sofrido depois da Revolução Espanhola. Penso que para superar essa crise, muitos conceitos devem ser reformulados. A realidade vai se transformando e as estratégias devem evoluir em conformidade a essa transformação. Basta o exemplo do conceito de operário, que vem desde o século passado e ainda é mantido em estatutos e documentos de sindicatos e da própria A.I.T. (Associação Internacional dos Trabalhadores) e que hoje, face ao surgimento de uma múltipla gama de atividades nos vários setores da produção e serviços, envolvendo técnicos e trabalhadores de diferentes níveis, passa a ser excludente. Restrições previstas em estatutos ao ingresso nas associações ou sindicatos de pessoas no exercício de cargos de níveis mais elevados, relegando a afinidade de ideias a um segundo plano, ainda existem em muitos casos.

Hoje se fazem estudos — A U.S.I. (União Sindical Italiana, Seção da A.I.T.) encaminhou proposta de reforma de estatutos para o XVIII Congresso da A.I.T. com alterações nesse sentido — seminários e congressos, como por exemplo, as II Jornadas Internacionais de Debate Libertário sobre “Novas Tecnologias e Sociedade”, realizada em Barcelona, Espanha, de 2 a 4 de junho de 1989, e cuja temática aborda o assunto, aprofundado a realidade do mundo do trabalho face à automação, tecnologia

avançada etc., visando novas estratégias para o anarcossindicalismo. Penso que sua grande missão é sobretudo pedagógica, como ocorreu nos anos que antecederam à revolução na Espanha, mas com estratégias próprias a cada realidade.

O fenômeno de novas tecnologias e sua aplicação industrial, está provocando desde sua origem não só uma profunda reconversão dos meios de produção e serviços, mas também toda uma nova filosofia, que afeta a recomposição das classes sociais, o mercado mundial do trabalho e a própria concepção de trabalho como um direito reconhecido na maioria das constituições e inclusive até as liberdades individuais. As repercussões da revolução tecnológica ainda não estão definidas. De maneira cada vez mais acelerada aparecem novos dados que obrigam os estudiosos a reformularem conceitos econômicos, jurídicos, culturais e sociais. O movimento libertário, em geral, considera urgente, para não ficar à margem do processo, que se acelera, fazer um esforço necessário para enfrentar o desafio, e fazer a conexão das antigas aspirações do anarquismo com as possibilidades oferecidas pelo desenvolvimento e a radical garantia da liberdade.

Há semelhanças, mas também há diferenças fundamentais entre a América Latina e o terceiro mundo, e os países avançados: EUA, Europa, Japão etc. Ou o anarcossindicalismo se recicla e se adapta às novas realidades ou estagna e regride. O que tem que ser mantido intacto é o princípio de ação direta e jamais participar de partidos políticos ou de órgãos estatais.

entrevista com jaime cubero

L — Os pensadores anarquistas contemporâneos, como por exemplo Murray Bookchin, quase não falam de anarcossindicalismo. O que você acha disso?

JC — Murray Bookchin, entre outros pensadores anarquistas modernos, não priorizam o anarcossindicalismo, penso eu, por várias razões; a história nos mostra que a burocratização e o autoritarismo atingiram as organizações sindicais, e até organizações anarcossindicalistas, quando elas perdem conteúdo libertário, como ocorreu com a C.G.T. (Confederação Geral do Trabalho) Francesa, uma grande força que acabou se burocratizando e depois degenerou por influência marxista após a Revolução Russa. Basta ler *Historie du Mouvement Ouvrier en France*, de Jean Montreuil, Edições Aubier, Paris, 1947.

Bookchin, que defende com força ideias espontaneístas, a variabilidade, a riqueza das diferenças, a libertação da criatividade na diversidade, acredita nas relações harmoniosas sem ideias preconcebidas, valorizando muito as possibilidades dos grupos de afinidade voltados para o estudo dos grandes movimentos da atualidade como: o ecologista, o pacifista e outros, que se constituem em forças contra o Estado e o autoritarismo. Bookchin não se preocupa com o anarcossindicalismo atual, embora, como acontece com outros pensadores, seja convidado a participar de seminários e jornadas internacionais, onde não se deixa de discutir a vigência do anarcossindicalismo.

L — Qual a posição dos anarquistas frente às eleições presidenciais que se aproximam?

JC — Já por tradição o movimento anarquista considera, e hoje mais do que nunca, que participar das eleições, votando, é dar legitimidade a um sistema que ele combate e no qual não acredita. Toda vez que alguém vota, está delegando a outro, que não o conhece, o poder de coação. O poder de obrigá-lo a agir — mesmo contra seu próprio interesse, contra sua vontade. É nisso que se resume uma eleição. Portanto, como no Brasil o voto é obrigatório e a abstenção é sujeita à sanções que atingiram pessoas não convictas, faremos campanha pelo voto nulo.

L — Porque somente os anarquistas são contra a obrigatoriedade do voto e do serviço militar?

JC — Não creio que somente os anarquistas sejam contra a obrigatoriedade do voto e do serviço militar. Conheço muita gente que não é anarquista e se posiciona contra essas imposições do Estado. Os anarquistas apenas denunciam com ênfase essas violências do Estado contra os indivíduos.

L — É antológico o confronto entre o Anarquismo e a Igreja. Atualmente, como os anarquistas analisam as posições da chamada Igreja Progressista?

JC — A histórica atitude anticlerical do movimento anarquista, justificada pela posição reacionária e hipócrita da Igreja, defensora e ela mesma usufrutuária dos privilégios e da mais vil injustiça, não impede um exame de-

sapaixonado da ação desses setores da Igreja no Terceiro Mundo, quando se confronta com o poder constituído em defesa dos oprimidos. Recebemos materiais de diversos organismos desse setor da Igreja onde se fala de socialismo libertário e de autogestão. Conhecemos sacerdotes que se dizem adeptos das ideias libertárias e contestam a hierarquia da Igreja — estranhos caminhos que colocam católicos e anarquistas com os mesmos objetivos, como o Movimento Católico Libertário dos E.U.A. Sabemos dos padres que morrem no apoio à luta dos “Sem-Terra” e dos posseiros, na batalha contra o terror do latifúndio no Brasil. Também sabemos do ódio profundo manifestado pelos setores conservadores da Igreja contra esses setores mais radicais da Teologia da Libertação, e considero, sob pena de cair num dogmatismo esterilizante, que não devemos combater aqueles que em outras frentes, lutam contra a injustiça, a violência do Estado e a iniquidade do sistema capitalista. Isto sempre sem perder o senso crítico em relação àqueles que usam de todos os meios para a tomada do poder e ainda não esquecendo as palavras de Umberto Eco, quando diz que “a Igreja sempre teve duas faces: uma progressista e uma conservadora, estando aí um dos segredos de sua perenidade”.

Hoje, os anarquistas, ao combaterem a religião, combatem a instituição, o poder político da mesma, e não o impulso religioso, que ao ser combatido de forma totalitária, acaba por ser transferido, na deificação da figura do líder, como Marx — hoje o marxismo não passa de uma religião dogmática —, Lenin, Stalin etc. ou o próprio Estado na abstração do “Grande Irmão”, de George Orwell. Herbert Read, em seu livro *Anarquia e ordem* trata com muita propriedade do problema da religião nas sociedades humanas

e que os anarquistas não podem desconhecer e nem tratar de forma dogmática.

L — Você acha que o anarquismo está na moda ou a credibilidade do Estado começa a ruir?

JC — O Estado atingiu tal hipertrofia, penetra, coarta, limita, constringe, sufoca e esmaga de tal maneira a vida dos indivíduos, que, hoje, amplos setores da sociedade se esforçam em opor limites à sua expansão. De fato, a credibilidade no Estado, em que pese a alienação de imensas camadas da população, está em franco declínio. O agravamento de problemas insolúveis nas sociedades fundadas na instituição do Estado, tanto de capitalismo privado quanto de capitalismo estatal, como os países ditos “socialistas”, está levando ao descrédito cada vez mais acentuado do papel do Estado. Cabe a nós anarquistas, apontar caminhos alternativos que levem à autogestão social.

L — Você teria críticas ao movimento anarquista atual?

JC — O movimento anarquista, em franco desenvolvimento na atualidade, como não poderia deixar de ser, está sujeito ao aparecimento de grupos e indivíduos que por desinformação assumem posições equívocas que descaracterizam a autêntica imagem do anarquismo. Muita gente está usando símbolos, chegam a promover atos públicos, defendem algumas posições anarquistas mas também cometem distorções lamentáveis. Em certos círculos, dizer-

entrevista com jaime cubero

-se anarquista, hoje, dá status de inteligência e prefigura um certo modismo. Mas os anarquistas acreditam que a liberdade é a principal condição para o constante aperfeiçoamento social. O fortalecimento harmônico do movimento, fundado nos autênticos princípios libertários se encarregará de escoimar as distorções presentes e futuras.

L — É possível construir uma sociedade libertária futura servindo-se do instrumental teórico dos pensadores anarquistas clássicos?

JC — Há uma imensa bagagem de ideias positivas na obra dos pensadores anarquistas clássicos, cuja validade me parece permanente. Se encontramos aspectos que se relacionam com a época, os lugares e as circunstâncias dos autores e que hoje não teriam atualidade, há uma imensa contribuição em seus escritos que fundamentam os postulados básicos do anarquismo, cujas essências e valor são de uma permanência que se revela nas constantes históricas, invariável na atualidade e na perspectiva futura.

Se não nos deixaram modelos de uma sociedade libertária — o que seria uma incongruência — muito nos ensinaram sobre o que não se deve fazer. Penso que não podemos dispensar um sólido conhecimento desse instrumental teórico, pois é na aplicação de seus princípios que serão enfrentadas todas as variáveis possíveis para a construção de uma sociedade libertária.

L — Jaime, como você interpretaria a tão propagandeada Perestroika?

JC — A estagnação da economia soviética — Abel G. Agambeguián, principal conselheiro da Gorbatchev, declarou que durante o 10º Plano Quinquenal (1981-1985) a taxa de crescimento foi zero — com a produção diminuindo gradativamente, tornando a URSS dependente de importação de produtos agrícolas, e um imenso atraso da tecnologia industrial em relação ao Ocidente — embora em setores de pesquisa científica, como a espacial, haja avanços —, conjugada aos imensos investimentos na indústria bélica (25% da mão de obra ativa da URSS é empregada nesse setor), mantendo um exército ativo com mais de dez milhões de efetivos, tudo concorrendo para o declínio da qualidade de vida do povo. Esses fatores explicam a ascensão de Gorbatchev, e a “perestroika” explica a luta surda pela consolidação no poder de seu grupo contra o domínio monolítico dos vetustos burocratas que o antecederam.

As reformas de Gorbatchev visando a modernização da indústria, onde só 35% das empresas empregam computadores, enquanto no Japão e nos EUA a utilização chega a 100%, implica a “glasnost”, quer dizer, liberdade de informação e abertura política, mas isso não significa abolir o imenso peso da burocracia no sistema econômico-político soviético, embora possa haver algum esforço para reduzi-lo, assim com reduções no brutal orçamento militar, visando melhorar as condições do povo. Tal é a contradição da tão propagandeada “perestroika”.

L — Você acha que enquanto a Educação continuar nas mãos do Estado, da Igreja, dos poderosos interesses econômicos, existe possibilidade de reverter este quadro de injustiça social?

JC — A luta pela transformação social passa por todas as instâncias da atividade humana. E é evidente que há todo um sistema educacional voltado para a reprodução e perpetuação dos fundamentos da atual sociedade. Um sistema que, aliado aos meios de comunicação de massa, se constitui em uma poderosa arma de coação mental, que ao lado da força armada, sustentam o regime de iniquidade em que vivemos.

A lógica capitalista e a corrupção das mentes começam na pré-infância, com um ensino fundado na competição, através de prêmios e castigos, que se acentua à medida que os níveis vão se elevando, moldando um comportamento de luta por vantagens sobre os semelhantes. Contra isso os anarquistas opõem a pedagogia libertária, fundada na cooperação, na solidariedade, no desenvolvimento do potencial criativo do ser humano, revertendo o padrão de valores que regem o comportamento. A possibilidade de reverter o quadro será proporcional ao esforço que o movimento anarquista desenvolve em todas as frentes.

L — O que é ser anarquista?

JC — Ser anarquista é antes de tudo uma atitude ética. Ante a iniquidade, um ímpeto de justiça leva o anarquista a romper racional e afetivamente com o sistema vigente. Romper com a autoridade é afirmar a própria independência humana. É um ato cabalmente anarquista. Equivale à confiança de que se possui o poder e os recursos da sua natureza básica na qual a vida social é possível sem a mão “protetora” do Estado.

Ser anarquista é procurar realizar no cotidiano a plenitude do ato humano, e o ato humano só o é quando livre, fundado na vontade, no conhecimento dos fins e no poder de realizá-lo. Contra todo viciamento do ato humano a luta do anarquista não tem limites.

Ser anarquista é lutar pela liberdade de todos, tendo consciência de que a liberdade dos outros aumenta a própria e não a limita.

Eu poderia dizer muito sobre o que penso do que é ser anarquista...

Notas

¹ Entrevista com Jaime Cubero, publicada no periódico *libertárias*. São Paulo, n. 1, 1989, pp. 4-5.

Na sala do júri, com dor

Esperando pela lamúria ou pelo Messias,
não importa muito
se espero na sala do júri
no Fórum Criminal
até que o promotor
me questione novamente,
pois não acredito em *seu* sistema penal.

ou se, como ontem, eu flutue
há oito milhas de altura até
que a pedra de ferro caia
não importa aonde.
No vão é melhor
do que de onde vim ou para onde vou
para estar com minha dor de cabeça
sozinho no purgatório.

Aqui, cautelosamente, vagueio
e viajo pela maravilhosa
paisagem de Sofrimentos
onde inesperadamente
a árvore-das-dores no bosque
desabrocha em flores
e pequenos pássaros gorjeando
pulam de pontada em pontada

Nos dias que evanesceram rapidamente
durante os quais fiz uma biblioteca
de pensamentos úteis para os americanos
e me tornei um homem famoso;
mas na única noite de tormento
na qual eu não adormeço
é quando escrevo o poema
que diz como minha vida foi.

Paul Goodman

[tradução do inglês por Eliane Carvalho &
Gustavo Simões)

In the Jury Room, in Pain

Waiting to whimper or for Messiah
it doesn't matter much
if I wait in the jury room
of the Criminal Courts Building
until the prosecutor
challenges me again
because I don't believe in *their* penal system

or if like yesterday I hover
eight miles high until
the iron roc descends
it doesn't matter where.
In between is better
than whence I came or where I go
to be with my headache
alone in purgatory.

Here watchfully I wend
and wander through the wonderful
landscape of Pains
where unexpectedly
the ache-trees in the grove
blossom into flowers
and small birds murmuring
hop from twinge to twinge.

On the days have vanished quickly by
during which I made a library
of useful thoughts for the Americans
and became a famous man;
but the one empty night of torment
in which I do not fall asleep
is when I write the poem
that says how my life was.

Paul Goodman



educação anarquista e escolas modernas

marina centurion dardani

A educação sempre ocupou um lugar de destaque entre os anarquistas. Como ação direta, compôs a luta contra toda forma de autoridade e conquista da liberdade. Enquanto defensores de uma educação contra-hegemônica, não autoritária, liberta do sistema de castigos e recompensas, das hierarquias, dos dogmas e obediências, os anarquistas, com base em concepções advindas, principalmente, de Willian Godwin, Charles Fourier, Max Stirner, Pierre-Joseph Proudhon e Mikhail Bakunin, fundaram espaços educacionais que escandalizaram a sociedade europeia, no final do século XIX e início do século XX, assim como a sociedade brasileira do início do século passado.

Uma das principais contribuições para o entendimento deste modo de educar contra-hegemônico libertário pode ser buscada em Willian Godwin (1756-1836). Filho de um pastor dissidente, frequentou diversas escolas religiosas chegando, inclusive, a se tornar pregador. Em 1783, todavia, Godwin abandonou a igreja e a religião e passou

Marina Centurion Dardani é mestre em Direito Administrativo e doutoranda em Ciência Política pela PUC-SP. Contato: marina.centurion@gmail.com

a se dedicar ao estudo da educação, dentre outros temas. Afastando-se cada vez mais do ambiente e das concepções conservadoras sob os quais foi criado, Godwin se envolveu com Mary Wollstonecraft (1759-1797), uma instauradora do movimento feminista, que havia escrito, em 1792, a obra *Reivindicação dos direitos da mulher*. Em meio às sagazes colocações de Mary Wollstonecraft acerca da necessidade de as mulheres terem acesso à mesma educação que os homens, Godwin publicou dois importantes textos para a compreensão de sua proposta sobre educação: *Inquéritos acerca da justiça política*, de 1793, e *The enquirer*, de 1797. Nessas obras, ele mostra como os sistemas escolares, estatal e dominical, doutrina as mentes das jovens gerações incutindo nelas condicionamentos que legitimam o Estado, os dogmas e os privilégios das classes mais ricas. Para tanto, fazem uso de mecanismos que não são notados à primeira vista, a despeito de não serem nada sutis, como a reiterada propagação de conhecimentos ultrapassados, que fixam, na mente das crianças e dos jovens, crenças que deveriam ter sido abandonadas, além, é claro, do controle sobre a criatividade humana. Por meio desses mecanismos, reprimem a vontade própria das crianças e dos jovens, massacrando-os com conteúdo que não lhes interessam por meio da imposição de medos e da coação. Godwin percebeu ser primordial para uma educação voltada para a liberdade que o indivíduo exercite a vontade de aprender, de investigar por si mesmo, de exercitar seu próprio pensamento sem ser vilipendiado com a imposição de vontades ou limites externos. Se a educação fosse baseada na vontade de aprender dos indivíduos, as figuras do aluno e do mestre poderiam, inclusive, deixar de existir, pois a independência e a igualdade ganhariam destaque,

e a liberdade daquele que aprende implodiria a relação de submissão e dependência existente entre alunos e professores. O estudante aprenderia por vontade própria e não por vontade de seu mestre, exerceria um ato de liberdade e não um ato de submissão.

Godwin mostrou ainda que a educação não pode ser fundada em castigos. Para ele, uma nova forma de sociabilidade só será possível se for baseada na extinção do castigo, única maneira capaz de viabilizar a realização da justiça política. Se na busca pelo conhecimento partir da vontade do interessado haverá escolha respaldada por liberdade, não haverá espaço para os superiores interessados na educação calcada na punição como meio de introjetar sentimentos de inferioridade e de submissão: a punição como prática metodológica na educação castra a liberdade das crianças e as molda à obediência e à covardia. Em nome de uma suposta proteção de bens valorizados pela comunidade, a punição suspende direitos, castiga o corpo e a mente, e marca, irremediavelmente, a vida das crianças.

Charles Fourier (1772-1837) também contribuiu para a invenção de novas formas de se pensar a educação para que os indivíduos pudessem ter suas paixões libertas. Divulgador da “lei da atração passional”, Fourier deu destaque à importância das paixões na educação das crianças e dos jovens. Para ele, o fim da Civilização, isto é, da sociedade opressora na qual vivia, e a construção da Harmonia, sociedade por ele pensada na qual todos os indivíduos viveriam de modo harmônico uns com os outros e todos com a natureza, dependia da adoção da lei da atração passional. Esta nova sociedade baseada em inéditas formas de organização e de convivência seria criada, em princípio, em um falanstério.

Suas propostas mostram que a educação existente na Civilização jamais seria capaz de criar outra sociabilidade, pois estava calcada na centralidade dos livros, na imposição de conhecimentos não desejados, na autoridade dos adultos, na educação não integral e na repressão das paixões. Dentre os doze tipos de paixões¹ elencadas por Fourier, a paixão *papillone*, que é a paixão da variação, presente no incessante desejo humano de mudanças e opositora direta da entediante atividade única, é essencial para a compreensão da nova educação proposta por ele. Ela é central para a educação (e para o trabalho), pois é responsável pela incessante vontade dos indivíduos de ir de “flor em flor”, na justa cadência de suas curiosidades e de seus interesses. Para Fourier, é inconcebível que as atrações parcelares sejam sufocadas e o indivíduo seja condenado a se dedicar integralmente a uma única atividade durante toda a vida. Tão fundamental quanto a possibilidade de ir de flor em flor, a oposição à presença de um preceptor na educação das crianças e jovens faz das propostas de Fourier um contraponto às ideias de Rousseau. Para Fourier, a educação das crianças deve ser feita não por um adulto, autoridade hierárquica que exige obediência e submissão, mas por outras crianças um pouquinho mais velhas. Elas se aproximariam por afinidades, em séries, uma vez que as crianças, como todos os seres humanos, têm uma tendência espontânea para se agruparem de acordo com as atrações promovidas pelas suas paixões.

Fourier, sem dúvida, foi um pensador que gerou, e talvez ainda gere, muitos estranhamentos e reflexões. Altamente criativo, defendia a liberdade e a indisciplina. Agindo como um verdadeiro descobridor da lei da atração passional, Fourier imagina, fantasia, cria e, ao mesmo

tempo, expressa em termos objetivos e minuciosamente descritos suas descobertas: ele assegura às crianças um estatuto de maioridade.

Além de Godwin e Fourier, a hegemonia de uma educação voltada para a obediência e castração da liberdade também foi objeto de estudos de Max Stirner (1806-1856). Em um ensaio chamado *O falso princípio de nossa educação*, Stirner situa a tendência de massificação existente na educação alemã e defende a adoção de uma educação voltada para o indivíduo, uma verdadeira singularização do aprendizado no intuito de que cada sujeito possa se tornar seu próprio mestre. Para ele, a educação deve permitir que o indivíduo se autodetermine, criando sua subjetividade a partir da posse de suas coisas e, principalmente, a partir da posse de si. Ele aspirava algo além do humanismo e do realismo: defendia que a educação deveria propiciar ao indivíduo a “unidade” e a “onipotência de nosso Eu que se basta a si mesmo”², posto que a educação ofertada pelo humanismo e a oferecida pelo realismo são autoritárias e dirigidas para a formação de personalidades desejáveis e padronizadas, conectadas a um padrão moral. Esse ensino sufoca quase que por completo o aparecimento de singularidades. Aproximando-se de Godwin, Stirner confere centralidade à vontade nesse processo de autodeterminação e singularização da educação. Afirma que o saber deve morrer para que na morte refloresça em Vontade. A educação, para ele, tem que permitir que o saber, entendido como um bem, um objeto de posse, se sublima em vontade e que, imbuído de vontade, o indivíduo possa se desenvolver. A educação para Stirner, portanto, deve possibilitar que o indivíduo desenvolva a sabedoria egoísta para que possa se autodeterminar, independentemente da

influência de Deus ou da humanidade. As causas externas, especialmente aquelas impostas pelo ensino, são obstáculos que precisam ser afastados para que a vontade egoísta de cada pessoa possa inspirar e afirmar a individualidade e o personalismo do Eu. O personalismo proposto por ele é, dessa maneira, uma forma de ensino que permite ao indivíduo ser criador e inventor de sua própria vontade, tornando-se dono de si, tornando-se “Único”. Trata-se da implosão das práticas de soberania e de ideia-fixa e da invenção de singularidades.

Outro pensador que contribuiu para a formação das bases da educação anarquista foi Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865). A despeito de não possuir uma obra específica sobre educação, Proudhon mostrou a existência de dois sistemas educacionais na França e as vantagens de uma educação politécnica. A primeira constatação de Proudhon reforça um ponto de vista já discutido por outros pensadores libertários: a educação dos burgueses e a educação dos proletários não são idênticas. Aqueles têm acesso a uma educação que os capacita para a manutenção e perpetuação de sua posição de classe dominante, e estes a uma educação que os molda para a submissão e para a obediência. A destruição definitiva desse cenário só seria possível por meio da mudança concomitante das estruturas sociais e da consciência do povo, por meio do trabalho em uma sociedade mutualista e livre. Aliás, o trabalho está no centro da segunda grande contribuição trazida por Proudhon para a educação libertária. Para ele, é salutar que a instrução escolar prepare o aprendiz para o trabalho. Qualquer outro tipo de instrução que separe a escola do trabalho não interessará aos trabalhadores. Os aprendizes precisam ter conhecimento de todo o processo de produ-

ção e não apenas do processo específico do seu trabalho. Não podem estar presos ao trabalho parcelar, alienante. O trabalho manual não deve ser apartado do trabalho intelectual: não pode haver separação entre pensamento e prática, entre trabalhos destinados aos proletários e trabalhos destinados aos burgueses. Para tanto, defende a generalização da aprendizagem politécnica: o trabalho manual deve entrar na base da educação para que, dessa maneira, a divisão entre as duas modalidades desapareça e contribua para a formação de indivíduos mais livres. Para tal propósito, Proudhon defende a criação de oficinas, locais nos quais os estudantes teriam a possibilidade, por meio do trabalho prático, de chegar a novas formulações. Tal método contribui para o desenvolvimento das habilidades manuais, assim como das habilidades intelectuais e propicia ao aprendiz o conhecimento das várias etapas envolvidas no processo de produção de um objeto. É a educação simultânea da inteligência e dos sentidos. Tal como Fourier, Proudhon defende uma instrução integral.

Por fim, vale destacar as contribuições de Mikhail Bakunin (1814-1876), que ao pensar a educação de sua época introduz a temática da educação antiautoritária e integral. Mostra, assim como os demais pensadores que lhe antecederam, que a educação tal como era praticada estava voltada para a manutenção dos privilégios de classe dominante e para a submissão das massas. Bakunin foi um grande crítico do uso que a burguesia fazia da ciência. Defendia que todos deveriam reivindicá-la como um bem comum. A sua crítica tem relação direta com a importância que o Iluminismo e o Positivismo conferiam à ciência: a ciência tomou o lugar antes ocupado por Deus, tornando-se uma nova autoridade absoluta, razão pela

qual deveria ser questionada para que suas limitações fossem reconhecidas e sua defesa cega não a transformasse em um novo dogma. Ele direciona sua crítica àquela ciência puramente abstrata que serve apenas aos interesses de poucos. Grande defensor da educação integral, voltada para a liberdade, também critica, na esteira de Proudhon, a separação artificial do trabalho manual e do trabalho intelectual. Mostra muito bem que a separação entre ambos faz com que, psicologicamente, o trabalho manual seja vivenciado como um castigo, reforçando entre os próprios trabalhadores que alguns poucos mandam e os demais obedecem. Bakunin compreende, ainda, que o ensino teórico ou científico deve caminhar junto com o ensino prático ou industrial. Aliado a esses ensinamentos, as crianças deveriam, segundo Bakunin, ter acesso a um ensino moral consistente em experiências que valorizassem o trabalho, o desprezo pela autoridade e o respeito pela humanidade e pela liberdade.

As concepções anarquistas atingiram em cheio uma série de questões sedimentadas como inalteráveis para a sociedade conservadora. A colocação em prática de tais concepções gerou escândalos, atirou combates e colocou o problema dos castigos e das recompensas no centro do agir anarquista na educação.

A primeira experiência de um espaço educacional que adotou as concepções libertárias foi o Orfanato Prévoist de Cempuis dirigido, por 14 anos, por Paul Robin (1837-1912), pedagogo, palestrante, redator e fundador do periódico anarquista “A instrução integral” (1895). Redator da moção sobre educação integral aprovada no Congresso de Bruxelas, Robin entendia que o direito à instrução deveria ser igual para todos. Todas as crianças deveriam ter

a possibilidade de desenvolver suas faculdades, adquirir todos os conhecimentos que suas aptidões permitissem, além de poderem aprender ofícios que as agradassem. No Orfanato Prévost de Cempuis, que recebeu entre 120 e 180 crianças de ambos os sexos, Robin teve a chance de colocar em prática os princípios da instrução integral, da superação da autoridade dos professores, da instrução com base na observação e na experiência, do exercício da liberdade pelas crianças, da coeducação dos sexos, da politecnia. Assim, levou adiante as práticas de uma educação anarquista baseada em dois polos: na educação integral, ou seja, na educação que aborda os aspectos intelectuais, físicos, sociais e políticos centrada no ser humano e que se opõe ao modelo de educação capitalista intelectualizada, focada no conhecimento, nos conteúdos e nas técnicas utilizadas para sua compreensão, e na educação politécnica como meio de se evitar o trabalho alienado. Deu grande ênfase à educação física do corpo, tanto pelo ensino da higiene como pela harmonização das atividades físicas com as intelectuais. No Orfanato Prévost de Cempuis, sempre que possível, as aulas e ginásticas eram feitas a céu aberto, nos jardins e nos bosques. Os jogos que estimulavam a solidariedade, os passeios, as excursões e os banhos de mar faziam parte da rotina das crianças. Quando não estavam entretidas com essas atividades, as crianças frequentavam oficinas de aprendizagem com vistas ao desenvolvimento da precisão, da delicadeza dos sentidos e das habilidades manuais. No Orfanato Prévost de Cempuis existiam oficinas de imprensa e encadernação, costura, lavanderia, sapataria, forja e carpintaria. A educação oferecida pelo Orfanato Prévost não estimulava a disputa entre as crianças e sim o exercício da solidarie-

dade, através do apoio mútuo, e o exercício da igualdade, através da coeducação dos sexos. Nada de classificações, de rankings, de competições, de diferenças entre meninos e meninas pelo simples fato de serem de um sexo ou de outro. Atacando diretamente o princípio da punição, amplamente debatido por Godwin, Robin instituiu que as crianças do Orfanato Prévost de Cempuis não seriam submetidas à realização de exames e provas como formas de classificação ou mesmo de medição da quantidade de conhecimentos que haviam acumulado ao longo de determinado período: não estavam submetidas aos prêmios ou castigos advindos de seu desempenho individual.

A sólida experiência do Orfanato Prévost de Cempuis conduzida por Robin foi central para a educação libertária. Abriu caminhos para que outros educadores fundassem espaços escolares voltados para uma educação anti-hierárquica. Robin barrou a educação disciplinar de sua época, impediu o controle sobre os corpos de suas crianças, criou resistências ao governo da vida. Mostrou que espaços que recebem crianças e jovens para uma vida juntos, longe da vigilância e do controle, são possíveis.

Grande militante e pensador anarquista francês, Sébastien Faure (1858-1942), também palestrante e autor da “Enciclopédia Anarquista”, foi uma das pessoas tocadas pelas experimentações de Robin. Faure foi o fundador da La Ruche. Situada em Le Pâtis, numa área de 25 hectares na zona rural de Rambouillet, a La Ruche abrigou cerca de 40 crianças. Tinha como objetivo “preparar as crianças, desde os primeiros passos na vida, nas práticas de trabalho, de independência, de dignidade e de solidariedade de uma sociedade livre e fraterna”, demonstrando “por meio dos fatos, que o indivíduo não é mais que o reflexo

e a consequência do meio no qual se desenvolve” e que “à uma educação nova, à exemplos diferentes, às condições de vida ativa, independente, digna e solidária, corresponderá um ser novo”³. Diferentemente do Orfanato Prévost de Cempuis, La Ruche era independente do Estado. Seus fundos eram provenientes de doações, da venda dos produtos feitos em suas oficinas e das conferências realizadas por Faure. Esta autonomia financeira, aliada à autonomia pedagógica foram os pilares para que ele conseguisse implantar um espaço escolar voltado para a educação libertária. La Ruche era, assim, um espaço comunitário libertário onde crianças e adultos viviam numa comunidade educativa autogestionada e com orientação cooperativista. Não era nem uma escola, nem um internato e nem um orfanato. Seu nome (A Colmeia) era uma alusão direta às referências ao apoio mútuo, elaboradas especialmente por Piotr Kropotkin. Sua direção era conduzida por Faure. A despeito de exercer este cargo, que ocupava transitoriamente, Faure não centralizava o poder e não exercia autoridade sobre os *ruchards*: “um *ruchard* não era um professor, não procurava internalizar regras universais, nem a chave explicativa de tudo, mas suscitava o ensinamento investigativo nas crianças”⁴. Os *ruchards* não eram contratados, nem recebiam salários. Atuavam de forma gratuita e moravam nas dependências da La Ruche. As crianças d'A Colmeia, tal como as do Orfanato Prévost, tinham a oportunidade de experimentar, de conhecer diversas atividades antes de decidirem qual trabalho gostariam de exercer. Para tanto, frequentavam oficinas de tipografia, marcenaria, forja, alfaiataria, rouparia e encadernação. Os produtos feitos nas oficinas eram utilizados para suprir as necessidades de seus membros e para a venda externa. Faure aplicou a

educação integral em La Ruche. Seu método de ensino privilegiava a observação, a experiência. Todo lugar era considerado lugar de aprender. Todas as pessoas com as quais as crianças conviviam eram consideradas educadores, tinham condições de estimular sua curiosidade investigativa. Dessa forma, as crianças não aprendiam apenas nas salas de aulas, mas também nas brincadeiras, nas conversas informais. A curiosidade e a facilidade de aprendizado de coisas novas que interessavam às crianças eram cuidadas com atenção por meio da apresentação de materiais livres de fantasmas, de erros e preconceitos, de argumentos de autoridade. Punições e recompensas também não tinham lugar em La Ruche.

A Colmeia, sob a direção de Faure, foi uma das mais relevantes práticas de resistência e combate à educação disciplinar autoritária, que busca produzir corpos dóceis e úteis por meio da obediência, dos castigos, das punições e das recompensas. Após 13 anos de funcionamento, em 1917, os desdobramentos da I Guerra Mundial mataram A Colmeia, mas não calaram seu fundador e não conseguiram conter a reverberação: o castigo tem que acabar.

A Escola Moderna de Barcelona foi fundada em 08/09/1901, por Francisco Ferrer y Guardía. Sua pedagogia racionalista-libertária espalhou-se pelo planeta e serviu de inspiração para a fundação de dezenas de escolas, inclusive no Brasil. Assim como Stirner, Ferrer y Guardía compreendia a infância como o momento em que a criança tinha a oportunidade e a necessidade de explorar as coisas do mundo, sem que lhe fossem impostos obstáculos oriundos de ideais preconcebidas, sem que lhe fosse imposto o que não lhe é próprio. Como anticlerical que era, Ferrer y Guardía defendia a ciência como meio de

combater os erros tradicionais causados pelas crenças, pela fé que cega e impede os indivíduos de adquirirem conhecimentos por meio da experiência e da observação das ciências naturais. Para ele, as crianças, numa primeira idade, receberiam dos professores noções iniciais e, com o passar do tempo, indicariam e buscariam o saber de acordo com suas curiosidades e vontades. Frequentavam oficinas, participavam de passeios, aulas ao ar livre, contribuíam para o jornalzinho da Escola.

Para Ferrer y Guardía não é pela imposição de conteúdos e pela disciplina da inteligência que se deve educar uma criança. A defesa da ciência efetuada por Ferrer y Guardía não a transformava em um novo absoluto, pois a ciência e a razão eram mescladas com o desenvolvimento e estímulo das emoções infantis. Elas caminhavam juntas e eram estimuladas conjuntamente. No método racionalista de Ferrer y Guardía, a ciência não era puramente abstrata, conforme criticava Bakunin; ela devia ser palpável, aplicável ao cotidiano das crianças. A visão crítica da ciência, o afastamento das crenças e dos dogmas não eram, todavia, as bases únicas do método racionalista criado por Ferrer y Guardía. Ele deixa claro no programa da Escola Moderna que a coeducação dos sexos e a coeducação das classes era algo salutar para que as crianças pudessem expressar de forma livre suas vontades e possibilitar que tanto meninos como meninas, oriundos de quaisquer classes sociais, tivessem acesso à mesma educação para que pudessem desenvolver a inteligência de forma semelhante. Por entender que a religião e o Estado seriam as bases que sustentavam a exploração, era radicalmente contrário ao ensino estatal. Assim como no Orfanato Prévost e em La Ruche, a higiene ocupava um lugar de destaque

na Escola Moderna e era frequentemente abordada em seu Boletim. A Escola Moderna também possuía uma biblioteca e material didático próprios, pois os livros disponíveis na época estavam repletos de disciplina intelectual e moral que visava aniquilar as vontades das crianças. A Escola Moderna também aboliu o sistema de punições e recompensas. Segundo Ferrer y Guardía, a realização de um ensino sem prêmios e sem castigos gerou uma série de pressões na Escola Moderna por parte dos pais que, educados em outro método, não conseguiam lidar com a ausência de um regime de crueldade ou com a ausência de um regime de ostentação de títulos e medalhas.

A Escola Moderna durou pouco (1901-1905) e inspirou muito. Foi impedida de funcionar pelo governo espanhol após um atentado contra o rei. O autor do atentado tinha sido bibliotecário da Escola Moderna, motivo mais do que suficiente para o governo espanhol acusar Ferrer y Guardía de ser o mentor do ataque. Após esse episódio, ele se exila na França. Em julho de 1909, vai visitar a família durante a Semana Trágica espanhola. É preso acusado de participar da revolta no dia 01 de setembro de 1909. Em 13 de outubro, após um falso julgamento, é fuzilado em Montjuich. Emma Goldman afirma que a perseguição a Ferrer y Guardía se deu não pela sua suposta participação na revolta antimilitar e sim pelas práticas revolucionárias adotadas por ele na Escola Moderna. O fato é que Ferrer y Guardía foi morto e a repercussão de sua morte correu o mundo⁵ e chegou ao Brasil.⁶

Assim foi que, em 13 de maio de 1912, foi fundada a Escola Livre, dirigida por João Penteadado e situada, inicialmente, na Rua Conselheiro Cotegipe, nº 26, no bairro do Belenzinho. Em meados de 1913, a Escola Livre

passou a ser denominada Escola Moderna nº 01. Tinha instalações modestas e oferecia aulas diurnas e noturnas, mediante o pagamento de uma mensalidade. Ofertava aulas de português, aritmética, geografia, história do Brasil e princípios das ciências naturais. O fornecimento dos livros e dos materiais era feito de forma gratuita. Ainda em 1913, foi inaugurada a Escola Moderna nº 02, situada na Rua Muller, nº 74, no Brás. Foi dirigida inicialmente por Florentino de Carvalho e, após, por Adelino de Pinho. Diferentemente da Escola Moderna nº 01, oferecia apenas aulas diurnas. Fazia uso do método indutivo, demonstrativo e objetivo baseado na experimentação, nas afirmações científicas e raciocinadas. Seu programa oferecia aulas de leitura, caligrafia, gramática, aritmética, geometria, geografia, botânica, ecologia, mineralogia, física, química, fisiologia, história e desenho. Exaltava estar preparada para proporcionar às crianças “educação artística, intelectual e moral”, além de conhecimentos de tudo quanto as rodeasse, de ciências e das artes, do belo, do verdadeiro e do real. Para tanto, contava com biblioteca própria, visitas a museus, festas, palestras, sessões artísticas e conferências científicas (A Lanterna, edição de 23/08/1913).

A fundação dessas escolas racionalistas em São Paulo não ocorreu da noite para o dia: mobilizou muitos militantes, exigiu muito esforço e concretizou mais uma ação direta dos anarquistas. A leitura dos jornais anarquistas do início do século XX mostra as dificuldades enfrentadas pelos idealizadores das escolas racionalistas de São Paulo, desde a arrecadação de fundos para a inauguração e manutenção das escolas, como também os ataques e difamações advindos dos setores mais retrógrados da sociedade paulistana.

O início do projeto das escolas racionalistas ocorreu em 27 de novembro de 1909, data em que foi montado um Comitê para a divulgação do programa da Escola Moderna e arrecadação de recursos. A arrecadação de fundos era feita de diversas maneiras: conferências, palestras, festas, bailes, saraus, peças teatrais, quermesses, dentre outras atividades que ajudavam a espalhar a cultura libertária.

A inauguração das escolas foi muito festejada e exaltada, apesar da estrutura não ter sido aquela sonhada e planejada inicialmente. A arrecadação dos recursos necessários para a fundação de um “estabelecimento modelo” ficou muito abaixo da meta estabelecida, entretanto, tal fato não impediu os idealizadores das escolas racionalistas de abrirem os espaços escolares “com excelente mobiliário”.

As escolas foram alvos de críticas e perseguições, principalmente por parte da Igreja, inconformada com seu método de ensino. Antes mesmo de serem inaugurados, ou seja, durante a campanha de arrecadação de fundos para a construção dos espaços escolares racionalistas, diversas críticas ao projeto da Escola Moderna foram destiladas pela parcela mais religiosa da sociedade. As Escolas Modernas de São Paulo se opunham ao ensino clerical e ao ensino patriótico-militar. Seus fundadores entendiam que a construção de um indivíduo livre passava pela educação, mas não só. Tentavam mostrar que o indivíduo em cada ação cotidiana tinha meios para se educar de forma a se tornar apto a capacitar as pessoas ao seu redor para a conquista da liberdade. Logo, a educação para a liberdade ocorria dentro e fora dos espaços escolares: com professores ou com pessoas das mais variadas especialidades. A educação era uma luta do próprio operário e não um

direito que se recebia do Estado. As repressões policiais e as alterações no contexto histórico ao longo da década de 1910 impuseram duros enfrentamentos financeiros às Escolas Modernas de São Paulo. Apesar de terem resistido às repressões policiais ocorridas em 1917 e às dificuldades financeiras que sempre as acompanharam, as Escolas Modernas 1 e 2 foram fechadas em 19 de novembro de 1919, através de um ofício subscrito pelo Diretor Geral de Instrução Pública do Estado de São Paulo, Oscar Thompson. A justificativa se apoiou na explosão de uma bomba na Rua João Boemer, na qual morreu José Alves, diretor da Escola Moderna de São Caetano.

Se as experiências da nova educação realizadas no final do século XIX e início do século XX foram interrompidas pelas Guerras na Europa e por uma reação conservadora-religiosa em São Paulo, hoje elas continuam inspirando modos de ser e formas de saber que combatem a regulamentação dos corpos e dos saberes escolares. Se é difícil pensar uma educação formal apartada do Estado isso se deve à monopolização da educação universal e “aos desdobramentos de práticas em múltiplas escolaridades”⁷. Com a educação obrigatória em instituições reconhecidas e fiscalizadas pelo Estado, a produção de heterotopias dentro desses espaços (e não só neles) é algo que atiza combates e aponta para uma educação que deve ser orientada para a vida, para o viver juntos, para a abolição dos castigos.

Notas

¹ Segundo Fourier, as paixões podem ser divididas em doze tipos: as paixões sensitivas (a visão, o ouvido, o olfato, o tato e o paladar), as paixões afetivas

educação anarquista e escolas modernas

(o amor, a amizade, o familismo e a ambição) e paixões mecanizantes (a *papillone*, a *cabalista* e a *composite*).

² Max Stirner. *O falso princípio da nossa educação*. São Paulo, Intermezzo, 2016, p. 67.

³ Sébastien Faure. *A colmeia: uma experiência pedagógica*. Tradução de Antônio B. Canellas. São Paulo, Biblioteca Terra Livre, 2015, p. 32.

⁴ Luíza Uehara. *A presença de La Ruche: experiências anarquistas in verve*. São Paulo, nu-sol, nº 18, 2010, p. 95.

⁵ Foram fundadas Escolas racionalistas, por exemplo, segundo notícias veiculadas pelos jornais “A Terra Livre” e “A Lanterna” em Torelló (Espanha), Lausanne (Suíça), Lima (Peru) e Milão (Itália).

⁶ Foram fundadas Escolas racionalistas, por exemplo, segundo notícias veiculadas pelos jornais “A Terra Livre” e “A Lanterna” em Campinas, São Paulo, Sorocaba, São Caetano e Porto Alegre.

⁷ Edson Passetti e Acácio Augusto. *Anarquismos & Educação*. Belo Horizonte, Autêntica, 2008, p. 30.

Resumo

O artigo visa investigar as concepções e algumas experiências educacionais anarquistas.

Palavras-chave: educação, obediência, castigos e recompensas.

Abstract

The article aims to investigate the conceptions and some anarchist educational experiences.

Keywords: education, obedience, punishments and rewards.

Anarchist education and modern schools, Marina Centurion Dardani.

políticas de pesquisa entre anton tchekhov, narrativas, casos infames

alexandre de oliveira henz

Exaltação de cansaço, a meta e *vida como ela é*

Seria interessante escavar mais embaixo, ativar alguns ductos de produção que impregnam as políticas de pesquisa¹. Nesse sentido, podem auxiliar os questionamentos do escritor russo, Anton Tchekhov, que viveu até o início do século XX; ele parece ter detectado linhas, uma fiação que vai dos estados monárquicos do século XIX, às democracias modernas e o contemporâneo.

Tchekhov viu coisas grandes demais, sondou mundos no século XIX que ainda nos habitam. Em seus contos curtos explorou complicações, morreu Deus, morreu o Homem, e muitos estão excitados com as novidades modernas do dia a dia, o consumo. Surge o jornal diário, a vontade de ser visto, percebido em projeções de sucesso,

Alexandre de Oliveira Henz é professor da Universidade Federal de São Paulo, integra o grupo de articulação do laboratório de sensibilidades (UNIFESP) e o laboratório de estudos e pesquisas em formação e trabalho em saúde (LEPETS). Contato: alexandre.henz@unifesp.br.

nada de fracassados. Em seus contos e peças de teatro ele produz uma região da vida se passando, em suas palavras, sem trama e sem final². Escreve uma carta em 30 de dezembro de 1888 para o seu editor Suvórin³, com um gráfico, um pequeno desenho, dizendo que o cansaço (do homem moderno) não é regular, e ele desenha uma linha com ondinhas constantes, do mesmo tamanho e diz: “o cansaço não pode ser expresso assim”. Na mesma carta ele faz outro gráfico, desenha inicialmente as mesmas ondinhas regulares e então vem o novo amor, a revolução, o novo, a luz e aí picos de exaltação, o gráfico salta. E depois desce mais baixo ainda, em cansaço, e, depois de um tempo vem o outro novo, a arte, o turismo, as casas de veraneio e sobe novamente a exaltação. E de novo vem um cansaço e apatia mais declinantes, num patamar ainda mais baixo. Tchekhov diz que as vidas cansadas não perdem a capacidade de se exaltar e esse cansaço, excitação e mais cansaço, ele percebia tanto entre liberais como em socialistas.

Vidas cansadas com excitações impregnam as sensações em mundos sem Deus e sem o Homem como centro; para esses russos demasiadamente civilizados do fim do século XIX, que adoravam expressões em francês, restavam esses picos de exaltação e cansaço. E Tchekhov viu tudo isso e, especialmente em sua correspondência, deu pistas para escritos aterrados, peças e contos *da vida como ela se passa* sem sal, açúcar ou álcool. É acusado de uma literatura sem graça. Ele faz isso porque detecta esse cansaço e embriaguez existencial dos viventes de sua época. Em outra carta a seu editor, diz: “Eu ofereço um texto, um escrito sem exaltação, uma limonada e você diz que não tem álcool.” E continua: “É um beberrão inveterado, eu

políticas de pesquisa entre anton tchekhov, narrativas, casos infames

lhe servi uma limonada convencional, e você reclama com justiça que nessa bebida não tem álcool.”⁴

As obras de Tchekhov não têm algo que inebria para o alto, para uma meta e, retornando aqui às políticas de pesquisa, poderíamos arrastar essa escrita e pensar no que nos torna adictos, toxicômanos das grandes metas. Em carta datada de 25 de novembro de 1892, Tchekhov⁵ dá alguns exemplos dessas metas: a revolução, o fim da escravidão, a libertação da pátria, a política, a beleza, ou apenas a vodka e outras; seriam metas remotas, e nisso ele dá a entender que a vida, como ela se passa, é amarrotada pelas metas. Diz que os melhores entre os escritores de sua época são realistas e “escrevem sobre a vida como ela é, mas, uma vez que cada linha está impregnada, como se fosse de uma seiva, pela consciência da meta (...)”, Tchekhov os vê nesse cansaço, em cada palavra cativando com essa seiva, impregnando o leitor com a meta para o alto, a vida como deveria ser, a correção da vida tal como está sendo. Vale pensar com isso a velha história da busca da luz e subida para o alto, agora nas pesquisas, isso que comparece nos textos e falas de escritores, pesquisadores, militantes etc.

Contemporaneamente há *a vida como ela se passa*, mas também há essa espécie de religiosidade latente, que late com as metas, que apela por uma existência exaltada, reluzente — que não se contenta com a limonada sem álcool — e que declina em cansaço e logo retorna, seduz, nos dirige adictos para o alto. Essa mola impulsionada para o alto parece estar cada vez mais vencida, cansada, afrouxada, e sempre desce mais baixo exigindo impulsos de excitação cada vez mais altos. Vai até quando?

Com esses problemas, o que se poderia aprender acerca das adições nas pesquisas contemporâneas, no ambiente neoliberal, com a “limonada convencional” de Tchekhov? O escritor russo com suas histórias curtas, às vezes ditas insípidas, com suas imagens episódicas, na aparência sem importância, que quase chegam à antiliteratura⁶, sondou uma atmosfera e uma aposta ético-política que parece questionar algo que é muito sabido, que tem fama, com suas réguas, roteiros, cansaços, exaltações.

A fôrma-pesquisa e escavar o que não tem fama

Há muitas pontas nesse problema da produção de narrativas que podem produzir casos⁷ sem fama, exaltação. Uma das pontas é uma inquietação com a fôrma-pesquisa e o problema do que é notório, do que tem fama, é consagrado e óbvio nos gestos de pesquisar. Aquele formato com introdução, a história da coisa, a fundamentação e, quando encontramos os casos, as experiências, o que foi pesquisado, é muito pouco⁸. É importante não ficar refém da fôrma-pesquisa em que geralmente já sabemos desde o início a conclusão. Faça esse exercício: pense num problema, numa pesquisa, e imagine, se puder escreva e verá que já sabe demais onde vai dar. De outro modo, seria preciso se relacionar com essa fama, raspar os clichês, atravessar um muro do já sabido. Então, precisaria sustentar até o meio ou até o final que não sabemos bem o que estamos pesquisando.

Em nome da busca de uma espécie de *fundamentação*, utilizamos em primeiro plano os autores que mais gostamos. Podem ser os mais libertários, mas eles ficam na frente dos casos, sobre eles, amarrotando-os. Se os conceitos são usados para legendar as experiências, perdem-se

políticas de pesquisa entre anton tchekhov, narrativas, casos infames

de vista desencaixes que interessaria evidenciar e deixar quicando. Essa noção x ou y pode ajudar a pensar, mas não resolve, não é pra resolver. Como estratégia no trabalho com narrativas de pesquisa interessa colocar os conceitos — de historiadores, psicanalistas, filósofos, antropólogos etc. — sob, embaixo literalmente das imagens narrativas. O uso de notas de rodapé para alocar o plano imediatamente conceitual, pode auxiliar. Claro, de algum modo as próprias imagens narrativas não são neutras e carregam traços de moral, ética, conceitos, mas é menos explícito, e, sempre podemos escavar, mexer, raspar a história⁹, a imagem narrativa.

Por que narrativas da infâmia?

A fama é nobre, o infame é vil, desprezível, é o resto que não se quer. O infame não é iluminado, está no escuro. Narrativas infames, isto é, quaisquer, que não tem fama. Que não se alimentam das famas, dos lugares estabelecidos, sacralizados, luminosos. A noção de infâmia¹⁰ é importante na formação, na pesquisa, em se manter nessa região que não tem fama. Na pesquisa, na universidade, estamos presos à forma empresa, precisamos produzir *produtos*, sermos vistos. Para a produção de narrativas que deserte lugares de luz, fama, repetição do já sabido, que seja ensaio e pensamento, sem adição pela exaltação, sem enaltecer ou ressentir, sem empreender ou militar, sem sentimentalizar ou triunfar, não costuma haver muito lugar e interesse. Hoje, se uma narrativa não enaltecer (não tornar alto, elevado) pode parecer insípida.

Importa lutar ativamente contra a servidão, o fascismo, o racismo, o machismo etc.; no entanto, ao pesquisar

interessa encontrar o que não tem fama garantida, o que não sabíamos ou aceitávamos, suspeitar das palavras de ordem. Interessam curtos-circuitos na *exaltação intensa*. A noção de infâmia pode ser um operador ético-político que põe em xeque a rápida produção de produtos visíveis, a exaltação, a meta. A aposta na infâmia pode desarmar o utilitarismo. E precisa de muita conversa, tempo e trabalho para construir essa infâmia. Ruminar e peneirar. Geralmente nas pesquisas temos a fama genérica, a gravidez na adolescência, a cartografia de mulheres... a depressão entre profissionais x ou y. Para a infâmia, interessam imagens da vida pega desprevenida, de chofre. Imagens que podem sustentar o inesperado que é uma condição de trabalho nas pesquisas.

Escrever uma narrativa com um problema que pulsa e uma narrativa à toa, sem um fito pré-determinado. Um certo vazio, extravio, desfuncionamento, não saber totalmente o que está em jogo nessa imagem narrativa, peneirar mais tarde. Ao invés da causa, uma multiplicidade de perspectivas, não a de quem escreve. Um difícil exercício. Pequenas imagens vivas do corriqueiro carregando mundos, jeitos de viver. Uma narrativa em tom baixo, sem grandiloquência, nostalgia ou triunfalismo. Não é um mero relatório de cenas que podem produzir uma imagem narrativa que interesse. São imagens da vida de qualquer um, pedaços, com argúcia e amor.

Narrativa militante e outros roubos de Anton Tchekhov

Ao traçar uma breve genealogia do modo de vida militante como sintoma do séc. XIX, romântico, liberal e

políticas de pesquisa entre anton tchekhov, narrativas, casos infames

disciplinar, Luiz Cláudio Figueiredo¹¹ problematiza uma concepção da modernidade e do modo de subjetivação nela dominante, segundo o qual o militante constitui uma versão extremada. A militância emerge no final do século XVIII e seria uma espécie de ‘patologia da vontade’ ou mais precisamente uma inflação da vontade, uma política de subjetivação pouco capaz de acolher experiências de impotência ou diferenciação, senão como catastróficas ameaças de desagregação. Evocar essa problematização aqui, não pauta a militância como boa ou ruim, nem supõe qualquer um ou qualquer coisa fora de compromissos políticos¹². Tudo é político, e importa estar atento a seus efeitos na produção de imagens narrativas. A produção de imagens infames em narrativas de pesquisa, esquiva-se à busca e à exaltação de pautas antecipadamente designadas, com pretensão de solução plena dos problemas.

Escrever é mostrar a vida. É colocar seus problemas. Os casos de vida são justamente aquilo que se passa entre o escrever, seja lá o que for, e um questionamento vital que escrita alguma consegue esgotar ou acalmar, mas tão somente reafirmar facetando¹³. Uma tentativa de pesquisar driblando os sentidos impostos, os lugares prévios, de introduzir a hesitação, a indecisão, os estados de suspensão e fazer na própria narrativa um exercício de *desfuncionamento* das atribuições rápidas de sentido.

Nessa perspectiva, há outros roubos de pistas de escrita dos contos e da correspondência de Anton Tchekhov para a produção de narrativas de pesquisas. Em outra carta, de 1888, para seu editor Suvórin¹⁴ (que também escrevia) ele fala da colocação precisa do problema e não a solução de problemas. Diz: “(...) escolhe, adivinha, arranja: apenas estas operações já pressupõe, em sua origem, um proble-

ma. (...) tem razão em exigir uma atitude consciente em relação ao seu trabalho, mas confunde dois conceitos: a solução de problemas e a colocação precisa do problema (...). É muito frequente uma imagem narrativa vir com um combo que tem traços de moral da história, defesa de uma causa, contra aquilo ou a favor disso, o que mais ou menos indica a solução de um problema”. E nisso a correspondência de Tchekhov é interessante porque dá pistas para criar imagens narrativas que se avizinham do *osso das coisas* — não se trata de encontrar uma essência final, fixa, mas, precisamente, de produzir a dramatização das forças, dos virtuais em jogo. São narrativas que tentam raspar — depois de escritas, depois de conversas, de edições — os excessos da moral, da personalidade, da militância, do sentimentalismo. São tentativas de preensões, de produzir atmosferas que deixem o leitor pensar.

Na produção de imagens narrativas podemos ser arrastados para oposições fáceis. Acerca de um problema que ecoa com isso, Tchekhov, em uma carta ao escritor Górkki¹⁵, diz: “Nada mais fácil que descrever autoridades anti-páticas; cai bem no gosto do leitor, mas só do leitor mais detestável, do mais medíocre”. Então uma pesquisa pode também ajudar a produzir leitores que pensam desinvestindo os lugares prontos demais. E precisa bombardear os clichês em si próprio e no interlocutor. Se importa uma guerrilha contra si mesmo, contra o que deseja em mim quando desejo, pode haver o pesquisar contra si mesmo. Pesquisar contra si mesmo e encontrar não apenas o que eu não sei, mas encontrar também o que não aceito, o que moralmente não tolero — isso tem uma relação forte com a construção coletiva das condições de percepção.

Quais narrativas interessam e como fazer?

Imagens narrativas escritas interessam quando emergem de algo que está picando, cutucando. Não é qualquer coisa que interessa. Encontramos muita vez meros relatos. Será que tem algo que está pulsando ali, cutucando? Às vezes, precisamos de conversas, tempos, orientações para isso ser construído, engendrado. Tem ali algo que joga com o tempo, as conversas. Algo que se passa entre ler (filosofias, psicologias, poesia etc.) e ver (na clínica, na rua, na política etc.), e que faz gaguejar. Há algo intervalar, fora de órbita, um susto. São fragmentos curtos: menos é menos. Em outra carta, Tchekhov diz: “Melhor menos. Melhor dizer a menos do que dizer a mais”¹⁶ e acerca da montagem de um personagem de uma peça, ele diz: “(...) representá-lo de maneira caricatural, ainda que fosse de interesse para o palco, não seria honesto e além do mais, não levaria a nada. Na verdade, a caricatura é mais forte e, portanto, mais compreensível, mas é melhor deixar um desenho incompleto do que borrar”¹⁷

De todo modo: explorar aquelas imagens incompletas e que puxam o tapete — principalmente de nós mesmos. Encontrar/construir essas imagens narrativas é um exercício de sustentação, que ecoa o método da dramatização¹⁸ — que não é sinônimo de sentimentalismo. Seria preciso eliminar da palavra “drama” todas as marcas cristãs, modernas que lhe comprometem o sentido — há um drama das forças sob todo conhecimento, um teatro especial de virtualidades e certas perguntas ajudam: quem? como? quanto? onde e quando? em que caso? Perguntas para dramatizar, para abrir, constituir esses casos. E, contar com um interlocutor sem pressa, que ajude a pensar as partes que devem abrir, reescrever, cortar, dessentimenta-

lizar, produzir os relevos, pactuar em ato o relevante, uma realidade. A realidade que não é dada, que é dramatizada. Interessa a emoção; sem ela a narrativa não é um atrator de problemas.

Imagens verossímeis questionamento de si, sem tabuletas

Há o inverossímil, o que não parece verdadeiro, crível, e podemos expressar, produzir uma pequena imagem verossímil, que parece verdadeira, não se trata da verdade ou do fato. São narrativas verossímeis, no sentido da relação que o discurso proposto consegue ter com outros discursos (e não com a realidade empírica) considerados referência para certa cultura e história, tornando-se capaz de apresentar-se como uma realidade¹⁹. E girar a seta para nós, nos colocar em xeque. Nesse jogo o pesquisador não fica do lado dos bons ou exaltando ou contra um grupo. Tchekhov reivindica nenhuma paixão especial por nada e diz: “(...) a estupidez e a arbitrariedade reinam não só nas casas dos comerciantes e nas prisões; eu as vejo nas ciências, na literatura e entre os jovens... Por isso não nutro paixão especial nem pelos policiais, nem pelos açougueiros, nem pelos cientistas, nem pelos escritores, nem pelos jovens (...)”²⁰.

Tudo é mais complexo, é menos claro ou escuro. Como dito inicialmente, há muitos cacoetes na fôrma-pesquisa. Há o problema positivista do fato, da verdade e há a noção de verossimilhança (o que parece verdadeiro) e que não é a dita verdade e o chamado fato. Ao mesmo tempo, para que imagens narrativas de pesquisa sejam produzidas, precisa de muito corpo a corpo e inventar as experiências. Tem

políticas de pesquisa entre anton tchekhov, narrativas, casos infames

que estar muito junto. Tchekhov diz acerca das imagens narrativas: “aprenda a língua deles e fale a língua deles. Não tente explicar, dar sermões; mostre as coisas, invente falas”²¹. E isso diz de outro cacoete da fôrma-pesquisa, explicar tudo na linguagem de certos autores, teorias e apostas políticas. Deixe o leitor chegar pela imagem narrativa. Como diz Tchekhov: “Sem uma tabuleta: (...) não usei termos como ‘excitabilidade’, ‘cansaço’ etc., na esperança de que o leitor e o espectador estejam atentos e de que não seja necessária uma tabuleta: ‘isto não é uma melancia e sim uma ameixa’”²².

Caricaturas, sutilezas, quilos de amor

Nos trabalhos de pesquisa encontramos vidas tomadas, percebidas com assertividade, gregariedade, judicialização, medicalização que as amarrotam com suas categorias. É incontornável operar com certos conceitos, e o exercício com casos/narrativas de pesquisa é uma possibilidade de suspender e ou atenuar seus efeitos, de se deixar afetar pelos sinais, mastigar, deixar vir o que se passa em mundos singulares. Se se trata, por exemplo de medo, não ficar com o medo genérico, deslocar-se e pensar a partir do que propõe Luiz Orlandi, “o que sente quando tem medo?”²³. Um medo daquele mundo.

Exercícios de produção de narrativas de pesquisa ao modo de pequenos contos ou crônicas para além de bem e mal em que comparecem ambientes, temperaturas, cheiros, conversas, em que os casos expressam uma marca de vida, um naco de problema, um pedaço de vida pega desprevenida. Virginia Woolf²⁴ ao ler os contos de Tchekhov dizia que eram como uma melodia que tivesse se acabado

antes que os acordes esperados a encerrassem, traços que parecem dessubjetivados na escrita curta, direta, sem adjetivos do escritor russo. Maiakovski²⁵ em seu ensaio *Os Dois Tchekhov* diz que no seu meio de expressão do pensamento que é o conto curto, condensado, já irrompe o grito apressado do futuro: “Economia!””.

Uma possibilidade de explorar gradientes finos nas pesquisas que implicam a vida comum, com notas quase imperceptíveis, e, se deslocar um tanto ao modo dos distintos Tchekhov que percebeu Thomas Mann²⁶ ao longo da vida, o mais caricaturador que acabou por acusar, denunciar com suas imitações e o mais sutil que viu muito, e com humor mostrou tensões, alegrias, misérias. Se a imitação está nos começos, no decurso do tempo tudo vai sendo peneirado a ponto de deslizar a imitação, a caricatura em favor de certa simpatia em que se servia de tudo a sua volta, tão-somente vidas. Talvez algo disso possa ser contrabandeado dos escritos de Tchekhov para os gestos de pesquisa: expressar, produzir uma vida como ela é e transportar ainda alguns quilos de amor.²⁷

Notas

¹ Nesse escrito há contribuições de conversas com orientandos e com Angela Capozzolo, Erika Inforsato, Luiz Orlandi e Sidnei Casetto, aos quais muito agradeço.

² Anton Tchekhov. *Sem trama e sem final. 99 conselhos de escrita*. Tradução Homero Freitas de Andrade. São Paulo, Martins Fontes, 2007, p. 41.

³ Anton Tchekhov. *Cartas a Suwórin 1886 – 1891*. Tradução de Homero Freitas de Andrade e Aurora F. Bernardini. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002, pp. 138-140.

políticas de pesquisa entre anton tchekhov, narrativas, casos infames

⁴ Anton Tchekhov. *O Assassinato e Outras Histórias*. Tradução Rubens Figueiredo. Ed. Cosac & Naif. São Paulo, 2015, p. 269.

⁵ Anton Tchekhov, Idem, 2015, p. 269.

⁶ Tchekhov foi criticado por suas imagens episódicas, na aparência sem importância, que quase chegam à antiliteratura, cf. Boris Schnaiderman. “Posfácio” in Anton Tchekhov. *A Dama do Cachorrinho e outros contos*. Tradução de Boris Schnaiderman. Editora 34, São Paulo, 1999, p. 336.

⁷ A palavra caso é qualquer coisa atual, qualquer ente, um x qualquer, não se trata de estudo de caso. Luiz Orlandi diz que poderíamos brincar e dar a ele o nome de mônada. Com essa brincadeira quis dizer que um caso qualquer merecedor de ‘procedimentos expressivos’ já é, ele próprio, expressão de um mundo. Em seu curso de 2005 acerca dos procedimentos expressivos (PUC-SP) diz que: “Do ponto de vista do problema que nos ocupa – o dos procedimentos expressivos de um caso — essa posição do caso como ‘expressão de mundo’, e um mundo que é condição constitutiva do próprio caso enquanto expressivo é que nos obriga a uma mudança de perspectiva em nossas tentativas de exprimir um caso: não posso ater-me ao meu ponto de vista de sujeito capaz de exprimir um caso que seria meu objeto; devo deslocar-me à perspectiva das relações expressivas que fazem do caso ‘expressão de mundo’, perguntando: que mundos se expressam nesse caso? Quando se liga caso e mundo através da palavra expressão, há de se ter cuidado para não se domesticar esses termos através de operadores de calmaria. É que as coisas a serem percebidas através dessas palavras re-conceituadas subsistem em estado de disparidades”. Cf notas do curso disponíveis em: <https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2017/04/24/procedimentos-expressivos-de-um-caso-que-ja-e-ele-proprio-expressao-de-um-mundo-do-ponto-de-vista-do-problema-que-nos-ocupa-o-dos-procedimentos-expressivos-de-um-caso-essa-posicao-d/> (Acesso em 15/02/2022).

⁸ Foi muito pouco porque se passa muito tempo no já sabido com a dita fundamentação, com a chamada “história da coisa” que já estava pronta e que em outras pesquisas já apareceu, é trabalhar para manter o mesmo.

⁹ Uma narrativa, um caso, uma história emerge de algum modo em conexão com certo campo ético ou moral, conceitual, seja ele Platão, que nos leu, mesmo que não tenhamos lido Platão, seja o cristianismo, seja Freud, Nietzsche etc. Despret diz que: “Toda teoria é, neste sentido, uma matriz narrativa: uma matriz no sentido em que ela gera histórias, e também no

sentido de continente à espera de conteúdo: cada matriz vai, a partir daí, inscrever certos fatos, juntá-los, e ocultar outros.” Cf. Vinciane Despret. *O que diriam os animais se...* Tradução de Cícero de Oliveira. Cadernos de tradução. n. 45, 2016, p. 9. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno-n-45-o-que-diriam-os-animais-se/> (Acesso em: 25/02/2022). Outro aspecto é o da raspagem da imagem narrativa, interessa uma espécie de desobstrução de clichês ou ainda operar com eles na pesquisa contra si mesmo. Há para Deleuze, em *Lógica da sensação* a ideia de que, o pintor nunca se encontra com uma tela em branco: “O pintor tem várias coisas na cabeça (...) Tudo isso está presente na tela, sob a forma de imagens, atuais e virtuais. De tal forma que o pintor não tem de preencher uma superfície em branco, mas sim esvaziá-la, desobstruí-la”. Na tela branca está toda a história da pintura, clichês etc. Cf. Gilles Deleuze. Francis Bacon. *Lógica da sensação*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro, Zahar editora. 2007, p. 91.

¹⁰ “Quando alguém, um homem ou uma mulher volta para casa à noite e um diz ao outro: “Que cara é essa.” É estranho. “Que cara é essa!” é a convocação a falar, ou convocação a mostrar! “Explica-te”. Cf. Gilles Deleuze. Aula de 10 de dezembro de 1985 in *Michel Foucault: as formações históricas*. Tradução de Claudio Medeiros, Mario A. Marino, n-1 edições e editora filosófica politéia (Pandemia v.7), São Paulo, 2017, p. 44. A noção de homem infame de Michel Foucault, no trecho da aula de Deleuze pode operar no mínimo gesto do casal, o que desliza a aposta de Michel Foucault em que o infame é aquele que ao ganhar notoriedade “tem sempre algo de que se criticar (...) e a situação vai multiplicar as peças justificativas o que implicaria mais do que o casal “discutir a relação”, mas investigações, laudos, pareceres, relatórios etc. Cf. Michel Foucault. “A vida dos homens infames” in Michel Foucault. *Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV*. Tradução de Vera Lúcia Avelar Ribeiro. Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2006.

¹¹ Cf. Luiz Cláudio Figueiredo. A militância como modo de vida: um capítulo dos costumes contemporâneos. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, v. 1, n. 2, 1993, p. 207. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/cadernossubjetividade/article/view/38131/25867> (Acesso em 15/02/ 2022.)

¹² Há sempre implicações, alguma ordem de “compromissos”, e Zourabichvili questiona: “É uma tendência do esquerdismo, aquela que Lênin explicava pela recusa de qualquer compromisso. Mas o problema estaria bem colocado? Para Deleuze, os compromissos são ao mesmo tempo vergonhosos e sempre previamente estabelecidos: são os esquemas, que nos fazem aceitar aquilo mesmo que nos indigna. Além disso, a teoria do bom compromisso se

políticas de pesquisa entre anton tchekhov, narrativas, casos infames

reserva, por natureza, o direito de denunciar o mau compromisso, de preferência em outros: uma aliança impura, uma traição. De forma que a militância adulta, não menos que o esquerdismo, tem horror a apreender o acontecimento, necessariamente complicado.” Cf. François Zourabichvili. “Deleuze e o possível: sobre o involuntarismo na política” in: É. Alliez(org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. Ed. 34, São Paulo, 2000, pp. 351-352

¹³ Agradeço a anotação de Luiz Orlandi em conversa acerca dessa problemática.

¹⁴ Anton Tchekhov. Cartas. In: Sophia Angelides. *A. P. Tchekhov: Cartas para uma Poética*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995. Ibidem, 1995, pp. 103-4.

¹⁵ Tchekhov, Idem, 2007, p. 75. Acerca da correspondência entre Tchekhov e Górkí com pistas preciosas para a produção de narrativas ver também Anton Tchekhov. *Carta e literatura — correspondência entre Tchekhov e Górkí*. Tradução textos e notas de Sophia Angelides. Editora da Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2001.

¹⁶ Idem, 1995, p. 84

¹⁷ Ibidem, 1995, p. 128

¹⁸ Para a produção de narrativas pode interessar o método da dramatização que envolve processos de diferenciação. Diferenças internas, relativas a blocos de espaço-tempo que criam condições para os conceitos e casos. Um campo intensivo e diferencial de forças faz emergir um teatro especial de virtualidades e uma expressividade das ideias. A realidade não é dada, mas dramatizada por forças não individuais e subjetividades larvares. O método de dramatização está aquém do conhecimento e até mesmo de toda consolidação. Há um “drama” sob todo logos. Mexemos nisso, com isso, na produção de narrativas, casos. Interessam questões do tipo: quem?, quanto?, como?, onde?, quando?”. A respeito dessas questões ver especialmente Gilles Deleuze. “Método da dramatização in Gilles Deleuze”. *A Ilha Deserta e Outros Textos*. Tradução Luiz B. L. Orlandi, Ed. Iluminuras, São Paulo, 2006, p. 131.

¹⁹ Acerca dessa questão é importante o que sublinha Hansen: “a verossimilhança é uma relação de semelhança entre discursos. Ou seja: a verossimilhança decorre da relação do texto não com a realidade empírica da sociedade do autor, mas da sua relação com outros discursos da sua cultura, que funcionam como explicações ou causas da história narrada,

tornando-a adequada àquilo que se considera natural, habitual e normal que aconteça na realidade e como realidade. A ficção é verossímil quando o leitor reconhece os códigos que julga verdadeiros e que são aplicados pelo autor para motivar as ações da história”. Cf. João Adolfo Hansen. “O ‘imortal’ e a verossimilhança” in *Teresa*, Revista de Literatura Brasileira. São Paulo, 2006, p. 71. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116608/114196>. (Acesso em: 24/02/2022).

²⁰ Idem, 1995, p. 99

²¹ Ibidem, 1995, p. 94.

²² Ibidem, 1995, p. 130.

²³ Acerca da exploração dos medos, dos sinais, os procedimentos expressivos e o império das categorias ver um excerto (11 minutos) da aula de Luiz Orlandi em 2006 na PUC-SP/Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade: “Idealismo da expressão e múltiplos mundos na clínica e na pesquisa”. Vídeo disponível em: <https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2017/04/19/luiz-orlandi-11-minutos-idealismo-da-expressao-e-multiplos-mundos-na-clinica-e-na-pesquisa/> (Acesso em: 13/02/ 2022).

²⁴ Virginia Woolf diz: “Qual o sentido disto e por que ele faz disto uma história?”, nós nos perguntamos, enquanto lemos um conto após outro (...) Temos antes a impressão de que negligenciamos os sinais; ou é como se uma melodia tivesse se acabado antes que os acordes esperados a encerrassem. Estes contos são inconclusivos, dizemos, e daí passamos a estruturar uma crítica baseada no pressuposto de que os contos deveriam se concluir de um modo que reconheçamos. Ao fazê-lo, levantamos a questão sobre nossa própria aptidão como leitores (...) temos que ler muitos e muitos contos até sentirmos (e a sensação é essencial para nossa satisfação) que conseguimos juntar as partes e que Tchekhov não estava simplesmente divagando de forma desconexa, mas tocou ora esta nota, ora aquela, com certa “intenção” cf. Virginia Woolf. *O leitor comum*. Tradução Luciana Viégas. Editora Graphia, Rio de Janeiro, 2007, p. 82.

²⁵ Vladimir Maiakóvski. “Os Dois Tchekhov” in Boris Schnaiderman. *A poética de Maiakóvski através de sua prosa*. Tradução de Boris Schnaiderman. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1971, p. 146

²⁶ Thomas Mann em seu ensaio acerca de Tchekhov via o cômico, o humor que está nesse escritor em sua juventude, imitando o policial ou o funcionário

políticas de pesquisa entre anton tchekhov, narrativas, casos infames

dançando, uma brincadeira pública, uma imitação engraçada e depois a continuidade disso nos primeiros escritos: “(...) aquele Anton, que possui contrapesos singulares, uma disposição compensadora para a jovialidade e o divertimento, para a palhaçada e o gracejo com mímica, que se alimenta da observação e a traduz numa imitação caricaturadora. O jovem sabe copiar de modo tão real e ridículo um diácono simplório, um funcionário que agita as pernas dançando num baile, o dentista, as maneiras do chefe de polícia na igreja, que todos se admiram e dizem: “Repita! Que coisa! Nós também o vimos, mas não era tão cômico como parece com este maroto, e deve ter sido muito engraçado, se rimos tanto quanto ele o imita. É uma total novidade aqui, que alguém faça algo assim e de modo mais natural do que realmente era. Ha, ha, ha, que disparate! Basta, maroto, desse absurdo impertinente! Mas, como o chefe da polícia vai para a igreja, repita isso mais uma vez!” in: Thomas Mann. “Ensaio sobre Tchekhov” in *Ensaaios*. Tradução de Natan Robert Zins. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1988, pp. 44-45.

²⁷ Acerca de sua peça *A Gaivota*, Tchekhov deu notícias em uma carta de 21 de outubro de 1895: “muita conversa sobre literatura, pouca ação e cinco arrobas de amor”. “Não terá o próprio Tchekhov razão em dizer que, por mais sombrios que sejam seus personagens, ele transporta ainda “cinquenta quilos de amor”? Certamente, não há nada fácil nas linhas que nos compõem e que constituem a essência da Novela, e às vezes da Boa Nova.” Cf. Gilles Deleuze; Félix Guattari. *Mil platôs — capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et all. Editora 34, Rio de Janeiro, 1993, p. 81.

Resumo:

Tchekhov com amor expressa a vida como ela é e também o cansaço contemporâneo com picos episódicos de exaltação que retornam a um cansaço sempre declinante. Seus contos podem parecer, para adictos em triunfo, imagens de vidas derrotadas, anódinas. Imagens sem fama, de uma vida pega de chofre é o que sugere Tchekhov em sua correspondência, um conjunto de pistas que podem interessar para pesquisas com narrativas, com casos sem trama e sem final que pretendem sustentar o inesperado, desinvestindo o luminoso, empreendedor e funcional. Uma tentativa de pensar a infâmia como operador em tempos de formação histórica além-do-homem.

Palavras-chave: Tchekhov, narrativas de pesquisa, infâmia

Abstract:

Chekhov with love expresses life as it does and also contemporary tiredness with episodic peaks of exaltation that return to an ever-declining tiredness. His tales can seem, to triumphant addicts, images of defeated, nondescript lives. Images without fame, of a life caught out of the blue, is what Chekhov suggests in his correspondence, a set of clues that may be of interest for research with narratives, with cases without plot and without ending that intend to sustain the unexpected, disinvesting the bright, enterprising and functional. An attempt to think of infamy as an operator in times of historical-formation beyond-man.

Keywords: Chekhov, research narratives, infamy.

Recebido em 15 de março de 2022. Confirmado para publicação em 05 de abril de 2022.

Politics of research between anton tchekhov, narratives, infame cases, Alexandre de Oliveira Henz.



o avesso não se avexa: transpõe



invenções da vida ácrata: José Oiticica, Jof e Hélio Oiticica

beatriz scigliano carneiro

— Você é um anarquista? — perguntou Marisa Ales de Lima, jornalista de *A Cigarra*, uma antiga revista de entretenimento, em 1966.

— De corpo e alma — respondeu o artista brasileiro Hélio Oiticica.¹

Raras vezes ele se declarou explicitamente um anarquista. Hélio não foi personalidade política do movimento anarquista brasileiro — aliás grupo muito reduzido no período ditatorial brasileiro, principalmente nos anos 1960 e 1970, perseguido pelo autoritarismo de Estado e o de pessoas conservadoras, e depreciado por grupos organizados de esquerda. A prática anarquista de Oiticica se manifestou em experimentações éticas e estéticas ao longo de sua vida-obra de arte.

Cromática

Hélio nasceu no Rio de Janeiro em 1937, filho do engenheiro, entomólogo e fotógrafo José de Oiticica Filho

Beatriz Scigliano Carneiro é doutora em Ciências Sociais pela PUC-SP e pesquisadora no Nu-Sol. Contato: bmscarneiro@uol.com.br.

invenções da vida ácrata: José Oiticica, Jof e Hélio Oiticica

(1906-1964) e de Ângela Oiticica (1906-1974), e neto do poeta, filólogo e professor José Oiticica (1882-1957), anarquista atuante, editor da publicação ácrata *Ação Direta*.

Em 1954, estimulado pelo pai, iniciou sua formação artística com o artista plástico Ivan Serpa em um curso livre de pintura no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A iniciação de Hélio se deu tomando como ponto de partida o resultado das vanguardas construtivas do começo do século XX, as quais tiveram grande ressonância nas artes brasileiras nos anos 1950 e 1960. Nestes trabalhos de aprendizagem, realizados com rigor e acabamento, percebem-se leituras de artistas como Malevich e Mondrian.

Em 1955 e 1956, participou de exposições com o Grupo Frente, reunido pelo professor Serpa. Estas mostras atraíram a atenção dos mais importantes críticos de arte brasileiros: Mario Pedrosa e o poeta Ferreira Gullar. Este último afirmou que o grupo Frente era o acontecimento mais importante da arte brasileira da época.

No entanto, logo em seguida da mostra, o grupo Frente se dissolveu; alguns de seus participantes se integraram ao movimento concretista, que surgiu na cidade de São Paulo e, à época, realizava exposições no Rio de Janeiro, Buenos Aires e em São Paulo. Em 1959, ainda dentro do mesmo espírito construtivista, foi formado o grupo Neoconcreto, com Hélio Oiticica, Ligia Pape, Franz Weissmann, Lygia Clark, egressos do grupo Frente, mais outros artistas, como o poeta Ferreira Gullar. O grupo se reunia com frequência para discutir os trabalhos e conversar sobre procedimentos e experiências. Distinguiu-se do movimento concreto paulista por uma maior ênfase na questão da arte como

transformação social mediante experimentações mais orgânicas e sensoriais.

Essas aulas e obras iniciais deram a Hélio, segundo suas próprias palavras, um “pensamento pictórico sem conteúdo” devido à ausência de representação, resultante de um saber matemático, de uma estrutura, de sequências lógicas entre os elementos distribuídos no plano e dos estudos sobre a percepção desenvolvida pela teoria da Gestalt. No grupo Frente, seus trabalhos consistiam em estudos sobre as possibilidades do plano e da cor eram elaborados com guache sobre papel, cartão ou óleo sobre madeira. Chapas de cor saturavam o retângulo.

Ao se aproximar dos concretistas paulistas, Hélio iniciou a série *Metaesquemas*, em que pesquisou o ritmo das formas no plano tradicional da pintura: o retângulo, mas desta vez sem a rigidez de chapas de cor contíguas no plano dos trabalhos anteriores aqui, as formas ganharam movimento e leveza. A seguir, realizou experiências monocromáticas, começando pelo “branco no branco”, em referência a Malevich e chegou às pesquisas sobre a transição da tela para o espaço através da expansão da cor para fora do plano. Em 1959, Hélio iniciou a série *Invenção*, obras monocromáticas em placas quadradas colocadas em uma parede, um pouco afastadas dela, nas quais as cores (amarelo, vermelho, laranja, branco) eram aplicadas em camadas superpostas, isso marcou a primeira experiência de Hélio em sair do plano bidimensional da pintura.

Sobre essa série, Hélio comentou na época: “Aqui creio que descobri, para mim, a técnica que se transforma em expressão, a integração das duas, o que será importante futuramente.”² A partir da experiência em realizar a série,

invenções da vida ácrata: José Oiticica, Jof e Hélio Oiticica

ele reitera o seguinte princípio: "toda arte verdadeira não separa a técnica da expressão; a técnica corresponde ao que expressa a arte, e por isso não é algo artificial que se aprende e é adaptado a uma expressão, mas está indissoluvelmente ligada à mesma."³ Nas *Invenções*, o suporte da pintura é absorvido, torna-se também expressão, e abre caminho para os trabalhos posteriores.

No grupo Neoconcreto, Hélio avançou em pesquisas mais sistemáticas de forma, de materiais, e da expansão da cor-luz, perseguindo a "pintura depois do quadro". Realizou obras tridimensionais, os *Bilaterais* e *Relevos Espaciais* (1959), superfícies de madeira pintada, penduradas no teto, cuja suspensão permitia ao espectador a apreensão ótica da superfície monocromática por diferentes ângulos, dando uma temporalidade à cor. Em 1960, executou obras que contavam com a participação mais ativa do espectador: os *Núcleos*, placas monocromáticas penduradas em uma disposição labiríntica e o primeiro *Penetrável*, o PN1, placas móveis de madeira, manipuláveis pelas pessoas permitindo a entrada numa cabine monocromática.

Com o *Penetrável*, Hélio considerou a integração do espectador à estrutura-cor: "No penetrável, decididamente, a relação entre o espectador e a estrutura-cor se dá numa integração completa, pois que virtualmente é ele colocado no centro da mesma."⁴ Desse modo, avançou na transição do quadro para o espaço, trazendo a noção de duração para a obra.

Na busca pela "pintura depois do quadro", dando corpo e estrutura à cor, em 1963, Hélio chegou aos *Bólides*, construídos em duas séries: *Bólides vidros* e *Bólides caixas*,

ambas a serem manipuladas pelas pessoas, revelando formas e pigmentos de cor impregnados nas mãos, poemas, imagens e cheiros. Importava aqui o estímulo sensorial proporcionado por cada bólido, não se tratava mais apenas da cor em expansão no espaço, mas dos gestos necessários na forma do bólido para a fruição completa da obra. As experiências com esses e outros objetos levaram à formulação do *Supra-Sensorial*, pois ultrapassavam uma simples percepção ótica, ampliavam a sensibilidade e atingiam outros sentidos: o tato, o olfato e a cinestesia (propriocepção). Cada vez mais as pessoas eram chamadas a se envolverem na concretização das obras propostas por Hélio.

A margem fica dentro do rio

Em final de 1963, Hélio foi convidado pelos escultores Amílcar de Castro e Fernando Jackson Ribeiro para trabalhar na confecção de carros e alegorias de carnaval da ala “Vê se me entende” para o desfile da escola de samba da Estação Primeira da Mangueira no carnaval do ano seguinte. Experiências inesperadas e bons encontros decorrentes desse contato tiveram efeitos marcantes em sua vida e em sua arte.

Na passagem do século XIX para o XX, e nas primeiras décadas deste, a descida de sambistas dos “morros” para o “asfalto” — expressão que até hoje nomeia a clivagem social da cidade — não era bem-vista pela população e até proibida pelas autoridades, pois samba e danças afro-brasileiras estavam associadas ao atraso e pobreza de um país que buscava mostrar ao mundo uma face “civilizada e progressista”.

No entanto, a era do rádio e o início da indústria fonográfica no Brasil consagraram o samba. Dois filmes musicais divulgaram algumas canções populares famosas no rádio: *Alô Alô Brasil* (1935) e *Alô Alô Carnaval* (1936), neles, porém, não há personagens ou músicos negros. O governo da época (Getúlio Vargas — 1930-1945), se aproveitou da popularidade desse gênero musical para incluí-lo em um projeto nacionalista de construção de uma cultura genuinamente brasileira. Assim, desde os anos 1930, as agremiações de samba afro-brasileiras se organizaram oficialmente, competindo no “asfalto” pelo título de Campeã do Carnaval. Ao longo dos anos, os desfiles carnavalescos começaram a trazer turistas, inclusive do exterior, atraídos pelo conjunto dos festejos no Rio de Janeiro, que incluíam bailes elegantes para a elite, blocos de rua e desfiles das escolas de samba. Houve então grande interesse dos governos em apoiar as festas e divulgá-las fora do Brasil. Além disso, desde os anos 1950, uma parte da juventude carioca da “zona sul” (área mais abastada da cidade) frequentava, como mais uma distração inconsequente, as festas do morro, os ensaios das escolas de samba, e os próprios desfiles, muitas vezes atrapalhando a cadência dos dançarinos e dos músicos.

Como parte desse apoio oficial, o Carnaval atraiu atenção de artistas plásticos, que, junto com cenógrafos e figurinistas, foram chamados para colaborar com a visualidade dos desfiles e até a integrarem o júri para a premiação das campeãs. Por exemplo, no campeonato de 1960, o Salgueiro conquistou o título, pois contou com uma equipe de profissionais formados na Escola de Belas Artes para elaborar fantasias e alegorias, consideradas *modernas e de bom gosto*. A Estação Primeira da Mangueira

passou, na época, a representar o que havia de antiquado e tradicional nos desfiles. “Um professor da Escola de Belas Artes, membro do júri do desfile de 1962, confessou que atribuíra nota ruim à escola porque considerava a combinação das cores verde e rosa [as cores da identidade da Mangueira] muito feia. E não estava sozinho. Muita gente tinha opinião idêntica”⁵.

O carnaval era criticado por uma parte das camadas médias cariocas: “acusam o favelado pela enorme frivolidade que representam as despesas com o Carnaval — gastos com o desfile, as fantasias caríssimas, o tempo perdido em intermináveis preparativos e ensaios”⁶. Alguns intelectuais, predominantemente aqueles ligados a partidos de esquerda, definiam como *alienação* dedicar-se ao samba e a festejos e atribuíam essa alegria à ingenuidade dos setores do povo, alheios a uma verdadeira consciência revolucionária. Outros, apesar de manterem a crítica à alienação, consideravam agremiações tradicionais, como a da Mangueira, as verdadeiras manifestações da autenticidade do povo.

Por sua vez, Hélio não se interessou em transformar o visual da escola para torná-lo palatável ao gosto de turistas e da classe média, nem queria ser confundido com a juventude do asfalto que se divertia nos morros. Convidou Miro, famoso passista, para lhe dar aulas de samba e quando se considerou preparado para dançar, capaz de executar os passos mais difíceis, estreou como dançarino no Carnaval do 4º Centenário, em 1965 e integrou-se na escola, desfilando por alguns anos. No morro da Mangueira, ele não era reconhecido como o artista plástico famoso, era o “*Hélio de tal*”⁷.

invenções da vida ácrata: José Oiticica, Jof e Hélio Oiticica

Essa desenvoltura no convívio com as pessoas no Morro da Mangueira e no ambiente da chamada malandragem carioca, se reforçou devido à sua amizade com Rose de Souza Mattos. Rose era namorada do Presidente da Mangueira da época, de uma família negra tradicional do bairro do Estácio, na região central, considerado o berço do samba; seu pai era um sambista de partido alto. Oiticica se hospedava com frequência no casarão de Rose, próximo à zona do Mangue — região famosa de prostíbulos, e lá conheceu seus amigos desse “outro lado” da vida social carioca: sambistas, contraventores, traficantes, trabalhadores, muitos deles se tornaram grandes amigos e parceiros. Incógnito, ele visitava amigos na prisão, alegando ser algum parente. Com essas pessoas, aprendeu a dançar. Ali também encontrou parceiros para sexo casual. “Eu me sentia velho quando era adolescente. Então a rua era uma maneira de eu deixar de ser velho, e também uma iniciação sexual, é lógico.”⁸ Hélio misturou-se ali em alma e, principalmente, em corpo, corpos em movimento, corpos que dançam e se amam.

Esses encontros marcaram o fim do que Hélio nomeou como “condicionamento burguês”, se referindo principalmente à “parafernália intelectual de Ipanema”⁹ (bairro abastado da zona sul), mas também a um estilo de vida intelectualizado, que, distante de repressões mesquinhas devido à formação anarquista da família de Hélio, funcionava também como um oásis protetor. Hélio encontrou junto a essas pessoas de favelas e bairros pobres um mundo em que um descuido implicava detenção e morte, e a sobrevivência dependia de atenção às possibilidades mínimas da vida; reconheceu nas pessoas dali intensa vitalidade e força.

“O condicionamento burguês a que eu estava submetido desde que nasci desfez-se como por encanto — devo dizer, aliás, que o processo já vinha se formando antes, sem que eu o soubesse”.¹⁰ Na ruptura com o condicionamento de sua camada social, Hélio descobre-se sem posição nas castas da estrutura social brasileira, mas percebe “seu lugar individual como homem total no mundo, como ser social no seu sentido total e não incluído numa determinada camada ou elite nem mesmo elite artística marginal (...) O que me interessa é o ato total de ser que experimento aqui em mim — não atos parciais totais, mas um ato total de vida, irreversível, o desequilíbrio para o equilíbrio de ser.”¹¹ Essa inquietação, “esse processo que já vinha se formando”, vinha de suas pesquisas com a expansão da cor para o espaço, envolvendo os espectadores, manifestada em suas obras até esse momento, mas também carrega ressonâncias de sua formação anarquista.

O crítico Mario Pedrosa, em um artigo sobre primeira exposição individual de Hélio em 1966, deixou claro: “A beleza, o pecado, a revolta, o amor dão à arte deste rapaz um acento novo na arte brasileira. Não adiantam admoestações morais. Se querem antecedentes, talvez este seja um: Hélio é neto de anarquista.”¹²

Pedras que rolam

O avô de Hélio era filho de um senador constituinte da recém proclamada república brasileira (1898), integrante de família de produtores de cana-de-açúcar do estado de Alagoas, cujos membros também atuaram na medicina, no Direito, nas artes e na política institucional, desde os tempos imperiais.

Em 1913, o bacharel em Direito e educador José Oiticica rompeu também o muro imaginário da segregação entre camadas sociais ao subir as escadas da sede da Federação Operária, para se incorporar nessa organização anarquista do Rio de Janeiro. Essa atitude resultou de suas reflexões e experiência como educador, destacando sua admiração por Ferrer Y Guardía, Oiticica concebeu uma perspectiva sobre o Estado e a sociedade e a comunicou a seu primo, o futuro diplomata Ildefonso Falcão, que retrucou: “Mas isso já existe. É anarquismo puro!” José Oiticica quase não quis acreditar, pois para ele o anarquismo seria uma “espécie de seita cujos partidários pretendem endireitar o mundo destruindo-o à bomba”.¹³ Após ler diversas publicações, entre elas, *Temps Nouveaux* e *Revista Blanca* de Barcelona, convenceu-se de que sua ‘descoberta’ estava já sendo praticada há algum tempo, não apenas nas questões ligadas à educação de crianças e jovens.¹⁴ Então, decidiu construir sua vida em conformidade com ideais ácratas: imediatamente procurou contato com os grupos existentes no Rio, no caso a Federação Operária, e começou participando ativamente na preparação do II Congresso Operário Brasileiro.

Ao longo de sua vida, auxiliou famílias de correligionários, ajudou fugas, escondeu perseguidos pela polícia em sua casa, além de contundente participação em manifestações e em atividades de divulgação do anarquismo. Sua militância visava antes de tudo informar, instruir e mobilizar os indivíduos, evitando se colocar em uma posição de autoridade, mas buscando formar as pessoas para a autonomia e práticas de liberdade.

Em 1918, foi acusado por delatores infiltrados de ser o líder de uma conspiração anarquista para explodir o

Palácio do Governo em uma insurreição e um conjunto de greves operárias que abalaram a cidade do Rio de Janeiro naquele ano. Ao ser preso, foi enviado para Alagoas, onde ficou confinado por alguns meses no engenho da família Oiticica. Ao retornar ao Rio, em 1919, fundou o jornal *Spartacus* e deu continuidade à sua militância, o que lhe valeu diversos períodos em diferentes presídios.

“Libertar os homens do patrão é muito, mas não é tudo. Cumpre arrancá-los à tutela dos guias políticos e religiosos; e à tirania das ‘morais’, criações de opressores para fanatizar escravos. Destarte não compreendemos um revolucionário cuja ação promana de uma servidão. Como instituir um regime livre, se não nos desvencilhamos das algemas tradicionais? Como pretender uma vida livre, se vivemos impondo regras e ouvindo ordens? Como desejar o homem ‘por si’, habituando-nos, a nós e aos outros, a disciplinas vexatórias, censuras obsoletas e punições degradantes?”¹⁵

Seus inimigos não foram apenas autoridades dos diversos governos: em 1928, sofreu um atentado durante uma conferência no Sindicato dos Gráficos, no qual só não morreu porque o atirador errou e acertou outras pessoas. Os matadores estavam a mando do Partido Comunista, fundado há poucos anos, que, obediente a Moscou, buscava atrelar as organizações operárias à sua órbita.

Desde 1916, ele foi professor de Português no Colégio Pedro II. Ao prestar o concurso, seus conhecimentos impressionaram os examinadores, que o aceitaram, apesar da conhecida militância anarquista e anticlerical. Nem os períodos na prisão, nem a acusação de ser um incendiário impediram que ele continuasse atuando como professor

no colégio até se aposentar em 1951. Foi também professor de prosódia na Escola de Teatro do município do Rio Janeiro, e lecionou grego na Universidade do Distrito Federal.

Em 1929, José Oiticica fundou o jornal *Ação Direta*, interrompido meses depois e retomado em 1946, com o fim da ditadura Vargas, seguindo até 1958, um ano depois de sua morte. “Só a ação direta abala tronos, ameaça tiaras, convolve mundos. Só ela, principalmente, educa e fortifica o povo espoliado, na sua luta milenar”.¹⁶ Ao explicar a ação direta — o método específico da atuação anarquista na vida e na política — José Oiticica a situou junto às atitudes dos primeiros abolicionistas brasileiros que, ao esconder e defender escravos que fugiam do cativo, enfrentavam as leis, a justiça e a polícia da época. “Ação Direta é a voz única das reivindicações, a de Spartacus revoltando gladiadores; [...] a dos abolicionistas brasileiros protegendo os escravos e concitando os moços, obrigando o Império a decretar a lei 13 de maio.”¹⁷ A ação direta promove a iniciativa individual e coletiva ao prescindir de mediações e representantes e exigir maior responsabilidade nas atitudes e nas consequências dos seus atos.

A ação libertária exige também uma postura pessoal libertária. José Oiticica pautou-se na capacidade do homem em ser autônomo e se autogovernar. Desse modo, enfatizam-se as escolhas individuais, a coragem de experimentar o próprio caminho, necessária à prática da liberdade. Mas, esse individualismo não prescinde da atenção aos demais. Em um texto sobre os princípios e fins do anarquismo, José Oiticica coloca logo nos primeiros lugares: “1 — Os homens se associam para assegurar sua

existência e reprodução, obter um máximo de felicidade, melhorar a espécie, física, moral e mentalmente. 2 — O máximo de felicidade de um depende do máximo de felicidade de todos.”¹⁸ A última frase acompanha Bakunin e sua noção de que a liberdade encontra no outro sua confirmação e sua expansão ao infinito. O anarquismo seria a única prática capaz de expandir a felicidade coletiva.

“Só o indivíduo tem o direito de dirigir seu raciocínio, regular sua linguagem, enfrentar seu estilo, moderar seu juízo, orientar sua ação. (...) [O anarquismo] repele o regime carcerário do capitalismo, condena as fábricas de doutores, padres, militares, homens vazados num molde único, manequins talhados num só modelo, manipulados cujo enchimento é a mesma palha seca.”¹⁹

José Oiticica foi também poeta e dramaturgo. Teve aulas de composição musical com o músico, professor e compositor erudito afro-brasileiro Paulo Silva (1892-1967), especialista em Bach e contraponto²⁰, e chegou a compor canções, até agora inéditas. Além disso, apesar de anarquista militante, tornou-se membro ativo da Fraternidade Rosacruz.

Dentre as atividades artísticas de José Oiticica — que além de poeta, fôra professor de prosódia desde 1914 e tradutor de inúmeras peças clássicas —, o teatro foi a mais significativa em termos de divulgação e popularidade. Essa arte seria a que melhor pode tornar sensível uma teoria social, não só pelo texto, mas pelo imprescindível contato direto com a plateia. Fazia parte das iniciativas em informar e instruir os trabalhadores. No caso do teatro anarquista, a apresentação ocorria em alguma sala simples de centro sindical ou similar, encenada por amadores, en-

invenções da vida ácrata: José Oiticica, Jof e Hélio Oiticica

volvendo frequentadores usuais para interpretar os personagens e para dar suporte técnico, como figurino, cenário, iluminação, organização do espaço.

Entre 1919 e 1923, José Oiticica escreveu quatro peças, propagando ideias e práticas ácratas: *Alazan*, *Quem os salva*, *Não é crime!* e *Pedra que Rola* e, em 1936, *Pó de Pirlimpimpim*. Em todas elas, o enredo se mescla com passagens discursivas da doutrina, como anticlericalismo, amor livre, críticas à mentalidade burguesa, à propriedade, à exploração dos trabalhadores. Apesar dessa característica e do fato de serem peças longas, elas foram montadas diversas vezes nos centros operários e sindicais no Rio de Janeiro e em São Paulo. *Quem os salva* e *Pedra que Rola* foram inclusive incluídas no repertório de uma companhia profissional de teatro dos anos 1920, fundada pela atriz Itália Fausta.

José Oiticica tinha, porém, uma visão peculiar sobre a poesia: renegava ferrenhamente o modernismo e o verso livre, e defendia a forma da métrica clássica na construção poética. Seus poemas seguiam a rígida forma do estilo parnasiano. Para ele, só se poderia considerar como arte a ideia tratada com o rigor da forma.

“Escrever mal é pensar mal. Quando nada, é o pensamento desandante, coxo, maltrapido, insubstancial como obra de arte. Pensar deve ser, antes de tudo, criação estética. Pensamento sem beleza não é pensamento: é, no máximo, um pouco de verdade proferida por um sábio; é possibilidade, massa para um ‘fiat’, pedra para um camafeu. Por isso vale tanto a ideia quanto a frase. Um pensamento encaixado em frase troncha ou áspera, sofre; os ouvidos apurados ouvem-no chorar. Ao contrário, um pensamen-

to frágil, embutido numa frase límpida, canta e reza. Os grandes pensamentos, encastoados em períodos lapidares, são seres vivos, têm sangue e linfa, respiram, falam, movem-se e comovem. (...) Essa a razão da perpetuidade da arte clássica. Os modernos ou modernizadores se rebelam erroneamente contra o rigor, a ‘tirania’ do classicismo. (...) Justeza de contornos e firmeza de desenho são qualidades menos primas; quer-se o vago, o indefinido, o impreciso, o desconexo.”²¹

Arte deveria reunir forma e ideia de modo inconsútil, assim as obras de arte surgiriam vivas: *são seres vivos, têm sangue e linfa, respiram, falam, movem-se e comovem*. Os poemas de José Oiticica e dos poetas e escritores que ele admirava seguiam a regras de uma métrica clássica rigorosa, essa era a forma cultuada. Porém, ao contrário dos poetas parnasianos, Oiticica não apoiava a chamada ‘arte pela arte’, pois o rigor formal deveria estar a serviço da ideia, do conteúdo.

O anarquismo como ideal a ser posto em prática exigiria também esse elemento de um rigor formal e de uma ordem própria, senão seria uma simples possibilidade amorfa, apenas uma pedra bruta. Seria o rigor construtivo de uma prática anárquica, além da concepção de liberdade, os “antecedentes” de Hélio Oiticica apontados pelo crítico Mario Pedrosa? Esse mesmo crítico, ao comentar a mostra da maquete de Projeto Cães de Caça no MAM RJ, em 1961, assim se refere ao artista: “Hélio Oiticica, jovem artista austero, como convém a neto de anarquista ilustre, traz ao nosso museu uma de suas últimas ideias.”²²

O irmão de Hélio, o arquiteto César Oiticica, que também fora aluno de Ivan Serpa, relatou em uma entrevista:

invenções da vida ácrata: José Oiticica, JOF e Hélio Oiticica

“Toda formação dos Oiticicas, pelo menos desde o avô anarquista, tem como meta pensar e agir ‘pela própria cabeça’, pela própria experiência, sem aceitar dogmas nem autoritarismos. A educação não era escolarização, mas uma formação baseada antes de tudo no exemplo. Um poema de José Oiticica era referência na família, O Modelo: ‘Torna-te exemplo, o exemplo é que constrói’”.²³

A educação inicial de Hélio, César e do irmão menor, Cláudio, foi realizada em casa pelos pais pois estes recusavam a educação oficial do Estado: “não cursar o primário num colégio mas na fase de ler e escrever, tê-lo feito em casa largado *at whim* (meu pai era contra todo tipo de ensino — talvez o fosse — era cético (...), como dizia) pode ter sido que isso me haja possibilitado um tipo de não condicionamento excessivo a certos tipos de comportamento ajustado (...) passei com o tempo a amar o desajuste como se fôra algo precioso e raro: meu poder de poder experimentar”.²⁴

Filho mais velho do anarquista José Oiticica e de Francisca Bulhões, José Oiticica Filho (JOF) formou-se engenheiro mecânico e eletrônico. Nunca frequentou colégios, pois seu pai, apesar de professor em um colégio público, não queria seus filhos submetidos a currículos padronizados e submissos a datas cívicas e à doutrinação do Estado. JOF e suas sete irmãs estudaram em casa e prestaram exames de qualificação nas instituições de ensino. Essa prática, ele levou para a educação de seus três filhos.

Além de zoólogo autodidata, JOF lecionou matemática em colégios e no ensino superior de 1928 a 1962. Em 1943, entrou no Museu Nacional como cientista, pois já havia publicado estudos sobre insetos e identificado espé-

cies desconhecidas. Para obter registros precisos de suas investigações científicas sobre os insetos, especialmente os lepidópteros, Oiticica Filho aprendeu a fotografar, aprimorou técnicas de microfotografia e até inventou um dispositivo para captar melhor imagens minúsculas como as de asas e órgãos genitais de borboletas. Ao mesmo tempo, interessou-se pelo aspecto estético das fotos e muitas imagens que captou da natureza carregavam algum aspecto pictórico. Isso o levou a participar do movimento fotoclubista, inicialmente com fotos da tendência pictorialista, cuja característica era lidar com o meio técnico para dar o estatuto de pintura à fotografia. Em 1941, JOF participou de seu primeiro salão de fotografia, em Montevideu, o primeiro de uma série de mais de 700 salões internacionais e exposições, além de premiações.

Em 1948, recebeu uma bolsa da Fundação Guggenheim para dar continuidade a seus estudos como entomólogo no Museu Nacional de Washington, nos Estados Unidos da América, onde trabalhou até 1950. Nos EUA, frequentou assiduamente museus e galerias de arte, principalmente a National Gallery of Art. Ao retornar, se associou aos pioneiros da produção fotográfica moderna do Brasil, na vertente não figurativa. Durante muitos anos, desde 1953, esteve incluído entre os dez melhores fotógrafos do mundo pela *Photographic Society of América*.

Suas fotografias foram perdendo as características pictorialistas. Iniciou experiências abstratas, próximas ao concretismo, sintonizando-as às estéticas contemporâneas de sua época, com grande maestria nos contrastes entre preto e branco. Em suas fotos, os enquadramentos e a composição no retângulo eram também feitos com cálculos matemáticos, devido a seu especializado conhe-

invenções da vida ácrata: José Oiticica, JOF e Hélio Oiticica

cimento em avaliar a harmonia das medidas dessa forma geométrica.²⁵

A escolha do curso de pintura para seus filhos, Hélio e César, ministrado por Ivan Serpa não foi algo fortuito. Serpa era um dos expoentes da tendência construtiva geométrica no Brasil, e a partir de 1952, no Rio de Janeiro, reuniu artistas em torno do chamado concretismo, o Grupo Frente, e abriu um curso de arte para jovens no MAM. Através dos filhos, JOF ficou mais próximo das questões levantadas pelo movimento concretista e levou essas experiências para sua atividade artística.

No discurso feito na abertura da sua exposição individual de fotografias na cidade de São Paulo, em 1954, Oiticica Filho afirmou: “Sou o maior insatisfeito com a obra realizada. (...) sempre insatisfeito, sabendo ser prisioneiro de uma máquina fotográfica teimosa em copiar em vez de criar. Sabendo ser prisioneiro de um meio de expressão algo limitado em suas possibilidades como o é uma folha de papel clorobrometo. Daí a minha luta procurando dominar o meio pela técnica para poder estampar num retângulo de papel algo de estético de acordo o mais possível, com o meu eu interior.”²⁶

JOF experimentou técnicas como a “solarização”, quando se acende a luz do laboratório no meio do processo de revelação do negativo interferindo na imagem final. “O papel da máquina fotográfica é bem menos importante que o que vem depois. Se o fotógrafo bate a chapa, revela e manda copiar, ele entrega ao copiador a fase mais importante do trabalho de criação fotográfica. Quanta coisa se pode fazer ao copiar uma foto. É nessa hora, quando se

graduum os cinzas, as luzes, o corte, que a fotografia a bem dizer nasce.”²⁷

Afastou-se de vez de uma fotografia realista, “pictorialista”, e se voltou aos meios técnicos da reprodução fotográfica para assim buscar resultados inesperados e instigantes. O negativo passou a ser trabalhado para liberar novos aspectos e formas mediante inúmeras combinações. Pode ser copiado em um material transparente e assim se tornar um positivo transparente que servia como negativo para cópias em papel opaco. Na série de trabalhos denominada *Derivações*, os negativos e positivos mantêm ainda alguma referência a objetos externos. Na série *Recriações*, alguns negativos são produzidos com pinceladas, colagens, ou com fita adesiva, e muitas vezes, copiados direto no papel fotográfico, podendo ser posteriormente trabalhados em positivo e negativo. Os negativos eram elaborados com tinta e colagem, inclusive com objetos e placas de vidro.

Por volta de 1957, José Oiticica Filho começou a pintar, projeto que acalentava desde que seus filhos começaram com as aulas de pintura. Nesse período, Hélio e César já expunham com o grupo Frente. No início, suas pinturas funcionavam como atividade acessória aos fotogramas e à recriação de negativos; depois vieram as *Pinturas Geométricas*. Pouco depois, passou da pintura geométrica para a construção de relevos de madeira. Segundo Hélio, aqui seu pai atingira uma fase na qual “a cor e o espaço visual passam a ser problemas e, de muitos modos o colocaram entre as pesquisas mais autênticas de vanguarda. (...) O problema plástico que os envolve [os relevos] ainda é de grande atualidade (cor-luz, quadro-objeto, espaço ilimitado) e são, sem dúvida, obras ímpares.”²⁸

invenções da vida ácrata: José Oiticica, JOF e Hélio Oiticica

Para José Oiticica Filho: “O homem que cria e, portanto, pensa, é essencialmente ele mesmo, um indivíduo em si e por si, que marcha sobranceiro em busca da meta a atingir. (...) O impulso criador não admite senhor, não pode ser escravo, é ao contrário um destruidor implacável de ídolos, é um iconoclasta cem por cento.”²⁹

Da adversidade vivemos³⁰

*e meu país.....
do verde dos olivais ficou toldado
o verde foi ficando violento.....
de violento.....negro
e o azul do céu
não conseguiu iluminar o dia
ABRIL*

Roberta Camila Salgado³¹

O ano de 1964 foi para Hélio um período de rupturas, não apenas as resultantes de bons encontros com novos amigos e do carnaval, mas de perdas de pessoas próximas e da sombra de um regime ditatorial que capilarizava autoritarismos para vários aspectos da vida.

Em 26 de julho de 1964, seu pai faleceu em consequência de um AVC. Dois dias antes, em uma sexta-feira, JOF saía do Museu Nacional na Quinta da Boa Vista, onde trabalhava, já passando mal e não se recuperou. Hélio trabalhava também no Museu, e estava junto ao pai nesse momento. Provavelmente as mudanças e perseguições no serviço público após o recente golpe civil-militar afetaram

a rotina do trabalho de José Oiticica Filho, trazendo uma situação tensa.

Em 1º de abril de 1964, quase dois meses depois do luminoso desfile do Carnaval carioca, tanques militares ocuparam as principais estradas e cidades brasileiras; entidades estudantis e sindicais foram atacadas e incendiadas, era o início do golpe civil-militar, que inaugurou uma ditadura de duas décadas.³² Com apoio dos EUA — temerosos de que o Brasil se tornasse um país socialista, desequilibrando assim a influência estadunidense no mundo, e as finanças de grandes empresas multinacionais —, forças conservadoras civis e militares, com apoio da maioria do Congresso Nacional, se uniram e, a pretexto de impedir um regime comunista como o de Cuba, derubaram o governo do presidente João Goulart, que tinha anunciado algumas medidas sociais, inclusive a reforma agrária. Militares foram colocados em postos chave do governo. Ainda em abril foi publicado o Ato Institucional nº 1 (AI-1), que suspendeu os direitos políticos de todos aqueles que poderiam ser contrários ao regime, e ameaçou os congressistas com cassações, prisão e expulsão do país. Por todo Brasil, começaram as perseguições, demissões, prisões e assassinatos de opositores ao golpe.

Em 3 de outubro de 1964, depois de uma espetacular caçada humana que durou cinco semanas, um jovem alcu-nhado de Cara de Cavalo foi assassinado com mais de 120 tiros por policiais, que desse modo vingaram a morte de um detetive da polícia, Milton LeCoq. A morte do detetive ocorrera semanas antes, durante um tiroteio envolvendo a polícia e Cara de Cavalo, que era “jurado de morte” por contraventores do jogo do bicho, aos quais o policial LeCoq oferecia proteção. Foi constatado, posteriormente,

invenções da vida ácrata: José Oiticica, Jof e Hélio Oiticica

que a bala fatal saiu da arma de um colega da polícia, mas isso apenas atizou ainda mais a sanha vingativa do grupo de policiais.³³ Pelas semanas seguintes, a caçada ao “facínora” rendeu manchetes em jornais populares. Em um depoimento de um dos parceiros de LeCocq sobre a caçada humana, foi dito: “Quebramos o pau no Estado do Rio. Matamos os marginais que resistiam e prendemos os que esconderam Cara de Cavalo...(…) não raciocinávamos direito, nossa única preocupação era pegar o bandido”.³⁴

Na primeira exposição individual de Hélio no Brasil, em 1966, ele apresentou o *Bólido 33 Bólido Caixa 18 Homenagem a Cara de Cavalo Poema-Caixa 2*, concebido no ano anterior, que foi recebido pelos críticos como uma “*novidade pop-art*”, que “acabaria com a frieza racionalista do concretismo.” A alusão ao *pop-art* se deu pelo uso na caixa de uma foto de jornal de um rapaz morto baleado, procedimento técnico inédito em toda trajetória do artista, que até então nunca utilizara imagens figurativas. No entanto, além desses comentários, nenhum crítico ou jornalista da época problematizou a imagem daquela caixa, apesar dos acontecimentos que resultaram na morte do jovem serem recentes e bem divulgados.

O “pistoleiro” homenageado, como alguns críticos denominaram o jovem morto, era um amigo de Hélio, Cara de Cavalo, apelido de Manuel Moreira, morador da Favela do Esqueleto. Mas no ano seguinte de sua morte, Oiticica começou a elaborar a homenagem. Cara de Cavalo fazia parte de relações cotidianas de Hélio e o impulso que o levou a realizar a obra foi a perplexidade diante do contraste entre a imagem de “bode expiatório” que a “sujeira opressiva — polícia, imprensa, políticos”,³⁵ construiu para ele decorrente de suas ações e o amigo de “grande sensi-

bilidade” em sua convivência cotidiana. Disse Hélio: “esse trabalho representou para mim um momento ético que se refletiu poderosamente em tudo que fiz depois: revelou para mim mais um problema ético do que qualquer coisa relacionada com estética.”³⁶ O Bólido consiste no “símbolo de opressão social sobre aquele que é marginal, ele (Cara de Cavalo) foi o bode expiatório, o inimigo público n.º 1,” a quem “se castrou toda a possibilidade de sua sobrevivência” e dele fez símbolo da criação social de uma “lepra” a ser extirpada.³⁷

Hélio também fez um bólido homenageando outro rapaz morto (*B 44 Caixa Bólido 21-caixa poema 3*), depois identificado como Alcir Figueira, cuja foto também apareceu nos jornais e foi utilizada na obra. Ele não o conhecia, considerou-o anônimo, mas se impressionou com a história: perseguido pela polícia, Alcir escolheu se suicidar e morreu na beira de um córrego. A mesma imagem foi utilizada em uma bandeira com o slogan “Seja marginal, seja herói”, que até hoje é uma das marcas de Oiticica.

Tanto o inimigo público n.º 1 quanto o anônimo seriam, segundo Hélio: a “revolta visceral, autodestrutiva” contra um contexto social. Apesar disso, ambos seriam movidos pela “busca da felicidade, segurança, afeto, pelo preenchimento de uma falta”. Oiticica deixa claro que não importa a psicologia das ações, mas o exemplo que elas trazem, no caso expresso de modo imediato, pelo comportamento cotidiano, de que “há algo podre na sociedade”, não neles em especial. Além disso, é a própria sociedade “com seus preconceitos, legislação caduca, que cria seus anti-heróis como o animal a ser sacrificado”.³⁸

invenções da vida ácrata: José Oiticica, Jof e Hélio Oiticica

Hélio afirma que suas homenagens consistiram em um modo de objetivar o problema, nada têm a ver com idealização romântica, nem com o ato de “lamentar um crime: sociedade X marginal”, que não deixa de ser uma interpretação consagrada pelos românticos. Sua indignação não vinha de uma postura de justiça contra atos impunes: “Não quero cobrar aqui, ou fazer justiça, pois que tais reações contra o crime ou contra as evoluções tendem a ser cada vez mais violentas: os opressores são fortes e mortíferos.”³⁹ Muito menos de uma piedade em nome da defesa da vida. Oiticica não deixou de lado a responsabilidade individual pelo que se faz, no sentido de evitar a qualificação destas atitudes, consideradas socialmente crimes, como reações de vítima das circunstâncias. “Não quero aqui isentá-los de erros, não quero dizer que tudo fôra contingência”.⁴⁰ Tampouco se tratava de fazer uma apologia à paz — a violência se justifica quando usada para a revolta. Diz Hélio: “Não sou pela paz, acho-a inútil e fria; como pode haver paz, ou se pretender a ela, enquanto houver senhor e escravo!”⁴¹

O exercício experimental da liberdade.⁴²

12 de agosto de 1965, Rio de Janeiro, Aterro do Flamengo, Jardins do Museu de Arte Moderna, na abertura da exposição Feira Opinião 65 a direção do Museu impediu a entrada do grupo de sambistas da Mangueira que apresentaria a proposta de Hélio Oiticica, sob alegação de serem barulhentos e de estarem vestidos de modo inadequado. Se Hélio e seus amigos, puderam desfilar juntos na avenida, como ocorrera no Carnaval do IV Centenário daquele ano, porque não poderiam ves-

tir e carregar os *Parangolés*, série de seus trabalhos mais recentes, no Museu de Arte Moderna? A série apresentada incluía um estandarte, capas e estruturas vestíveis de tecido. Hélio, porém, não contou com a reação dos dirigentes da instituição, assustados com o que consideraram uma invasão de favelados irreverentes, talvez perigosos, festejando um carnaval extemporâneo. Hélio vociferou contra o racismo do museu: “É isso mesmo? Negro não entra no MAM, isso é racismo!”.⁴³ No entanto, a maior parte dos convidados da inauguração saiu para o jardim, acompanhando o samba.

A dança que Hélio aprendeu e realizou nos desfiles de carnaval repercutiu nessa nova série e na arte ambiental que ele elaborou como desdobramento das questões estéticas pesquisadas. “[A dança, o samba] é para mim uma experiência da maior vitalidade, indispensável principalmente como demolidora de preconceitos, estereotipações etc. (...) houve uma convergência dessa experiência com a forma que tomou a minha arte no Parangolé e tudo o que isto se relaciona (já que o Parangolé influenciou e mudou o rumo de Núcleos, Penetráveis e Bólides). Não só isso, como que foi o início de uma experiência social definitiva e que nem sei que rumo tomará.”⁴⁴

A série *Parangolés* inaugurou o “programa ambiental”. A arte se expande no espaço, com a presença ativa do chamado espectador, que agora se torna participador, ou melhor dizendo, um coautor, pois a obra só existe plenamente com a ação do outro na proposta ambiental do artista. Os trabalhos só existem mediante a ação do público, o resultado seria uma antiarte. Sobre esse conjunto de obras, Hélio escreveu:

invenções da vida ácrata: José Oiticica, Jof e Hélio Oiticica

“O Parangolé revela (...) o seu caráter fundamental de ‘estrutura ambiental’, possuindo um núcleo principal: o ‘participador-obra’, que se desmembra em ‘participador’ quando assiste e ‘obra’ quando assistida de fora nesse espaço tempo ambiental. Esses núcleos participador-obra, ao se relacionarem num ambiente determinado (numa exposição, p. ex.), criam um ‘sistema ambiental’”.⁴⁵

Parangolé seria a antiarte por excelência, e não tem pretensão de inaugurar uma “nova estética”. “Parangolé não pretende estabelecer uma nova moral ou coisa semelhante, mas derrubar todas as morais, pois que estas tendem a um conformismo estagnante, a estereotipar opiniões e criar conceitos não criativos.”⁴⁶

Estas transformações de Oiticica em sua obra encontraram eco em outros artistas, que também enfrentavam a questão do envolvimento do público e a atividade artística, possibilitando que ele formulasse a Nova Objetividade: a constatação do ‘estado da arte brasileira’ naquele momento, distinto das correntes internacionais, como o Pop-Art, Op-Art, o Novo Realismo, Primary Structures, Hard Edge paintings. A Nova Objetividade não seria um movimento ou mais um “ismo”, mas uma “chegada” de múltiplas tendências. Dentre os pontos importantes destacam-se: a participação do espectador, a tomada de posição frente a problemas sociais, políticos e éticos; a tendência à arte coletiva, que amplia a participação do público em programas ambientais mais complexos, sendo que escolas de samba, festas populares de rua seriam exemplos modelares.⁴⁷

Em abril de 1967, um grande mostra da Nova Objetividade foi apresentada no MAM-RJ. Hélio montou o ‘ambiente’ *Tropicália*: um conjunto de Penetráveis,

em um cenário de plantas tropicais, incluindo obras de outros artistas: os poemas de Roberta Salgado, impressos em fragmentos de material de construção, e desenhos figurativos de cunho político sobre jornal do artista Antônio Manuel. O público da exposição não se limitou à chamada ‘classe artística’, mas segundo descrição de Hélio, era heterogêneo. “O pessoal da classe artística e não-sei-o-quê ficava um pouco desconfiado. Tinha gente que se recusava a entrar na cabine [Penetrável]. Mas, gente da rua que vinha era a maior coisa. O pessoal da Mangueira delirava. (...) ‘Olha aqui o Parangolé!’ E enrolavam o pano na cabeça.”⁴⁸

Nessa época, Hélio formulou a noção de supra-sensorial, em que proposições e objetos “dirigidas aos sentidos, para através deles, da percepção total, levar o indivíduo a uma ‘supra-sensação’, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta de seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano.”⁴⁹ Instigado pela arte, caberia ao indivíduo ‘dilatatar seus sentidos’ para se livrar de condicionamentos, de ‘verdades impostas’ de fora de sua própria vivência.

A palavra Tropicália acabou nomeando um movimento de jovens envolvendo música popular, busca de ‘brasilidade’, moda, teatro, cinema, comportamento mais livre nos moldes da contracultura hippie dos anos 1960. Entretanto, essa popularização do termo afastou a proposição inicial de Oiticica, que buscava uma transformação radical das condutas. Diz Hélio: “a tropicália não era para ter sido um novo ‘movimento artístico’, e sim a negação de tais conceitos como arte-ismos — é importante ter uma atividade que não se limite à arte”.⁵⁰

Ao mesmo tempo, aqueles anos de 1967 e 1968, apesar da ditadura civil-militar, foram marcados por protestos e resistência dos setores culturais, de grupos sociais e da política institucional. Em agosto de 1968, Hélio e outros artistas, muitos deles envolvidos com a Nova Objetividade, participaram de um evento de rua, o *Apocalipopótese*, promovido por um jornalista crítico de arte, nos quais houve uma interação artista-obras-pessoas descrita como “Contato grupal coletivo: não imposição de uma ‘ideia estética grupal’, mas a experiência do grupo aberto num contato coletivo direto.”⁵¹ Hélio diz que a famosa passeata dos 100 mil contra a ditadura teria sido uma introdução para o evento, considerado como ‘grupo aberto’: uma predisposição das pessoas em admitir a interferência do imponderável numa participação coletiva.⁵²

Em 13 de dezembro de 1968, foi promulgado pelo governo o Ato Institucional nº 5 (AI-5), que dava amplos poderes ao Executivo; houve o fechamento do Congresso Legislativo e o número de prisões e desaparecimento de opositores aumentou ainda mais. Iniciou-se o período mais sanguinário da ditadura civil-militar: sequestros, torturas e mortes de opositores políticos e suspeitos de contestação, desenvoltura das ações do Esquadrão da Morte e similares contra a população pobre, recrudescimento da censura às artes e à imprensa, desmantelamento de organizações populares que ainda resistiam depois do golpe de 1964.

Todavia, dias antes do golpe, Hélio Oiticica e a maioria de suas obras seguiam de navio para a Inglaterra onde aconteceria sua primeira grande exposição fora do Brasil. Em 1969, realizou uma imensa exposição na Galeria Whitechapel em Londres. Diversos ambientes foram

montados, entre eles a *Tropicália* e um conjunto de penetráveis intitulado *Eden*.⁵³ As experiências foram capazes de avançar sua trajetória para algo além de uma convocação a participar da obra em uma ambientação. Agora surgiu a possibilidade de uma nova vida, de criar, que se manifestou em *Ninhos*, penetráveis localizados na saída do *Eden*.

O conjunto das obras seria uma “não-ambientação”, proporcionando uma formação e novas experiências a cada um, tornando possível outro comportamento em que cada indivíduo seria uma célula-mater. Hélio nomeou essa experiência de *Crelazer*, um estar no mundo sem ocupar um espaço e tempo específico, vivendo o prazer sem pensamentos a priori, em um ambiente no qual o lazer, — enquanto contraposição ao trabalho voltado a criar mercadorias — não é programado por instâncias fora de cada um. “Crelazer promete erguer um mundo onde eu, você, nós, cada qual é a célula-mater.”⁵⁴

Em julho de 1969, junto com a artista brasileira Lygia Clark, Hélio participou do Primeiro Simpósio Internacional de Escultura Táctil, na Universidade Estatal da Califórnia - CSU, organizado pelo professor August Copolla.⁵⁵ Na ocasião, apresentou a proposta de *Crelazer* e os *Ninhos*; reuniu-se com estudantes e com eles discutiu suas proposições e as transformações individuais e sociais que poderiam ocorrer: “é inútil ter “participação” ou “proposições”, caso não estejam pautadas por uma mudança completa na relação objetal; o mesmo com o que poderia ser chamado de “participação sensorial”.⁵⁶

Em 1970, apesar de saber que: “se eu não ficar, quieto, prendem-me”⁵⁷, Hélio retornou ao Brasil, ainda interessa-

do em montar uma comunidade, como as que encontrara reunindo artistas na Inglaterra, o *Exploding Galaxies*, e inspirada também no *Barracão*, referência aos locais onde se ensaiava e montava o desfile das escolas antes de saírem para a avenida. Em uma carta à artista plástica Lygia Clark, diz: “se uma prática não é repetida ou agrupada a comunicação se torna limitada. Por isso tenho que criar minha comunidade definitivamente no Rio, não me interessa mais nada e então, todas as experiências comunicativas poderão entrar em um contexto; não farei concessões; roupa vida diária etc., tudo se torna para mim uma experiência reveladora”.⁵⁸

Entretanto, no Brasil, os instrumentos de censura, de repressão mediante prisão tortura de oponentes à ditadura civil-militar estavam no auge. A residência de Hélio no Rio de Janeiro vivia cheia de gente, amigos, amigos de amigos conhecidos, parecia até um oásis. “Em 70, numa de minhas vindas ao Brasil, quase fui à loucura. Minha volta foi um verdadeiro horror. Havia gente demais em torno de mim, eu fazendo coisas aqui e ali numa enorme dispersão.”⁵⁹ Em setembro de 1970, sua casa foi revistada pela polícia por causa de um amigo preso, falsamente acusado de filmar bancos para ajudar terroristas.⁶⁰ A comunidade sonhada não poderia ser constituída nas condições daquela época.

Hélio tinha pleiteado e ganhou uma bolsa Guggenheim. Foi para Nova York, onde residiu do final de 1970 até 1978. Antes já tinha realizado, em julho de 1970, uma exposição no MOMA de Nova York, *Information*, ao lado de outros artistas, na qual apresentou os *Ninhos*. Vito Acconci, participante da mostra, descreve a obra de Hélio na exposição:

“... no meio do Museu havia um lugar para pessoas. Isso era muito raro naquela época. Ninguém havia pensado, em termos de arte, em um espaço para pessoas. Ele estava fazendo esses pequenos compartimentos, cápsulas, ninhos onde as pessoas podiam ficar. Havia lugares no meio desse espaço público que podiam ser pequenos espaços privados (...) ele tinha uma noção muito interessante de espaço público. Não era somente para um grande número de pessoas. É um composto de espaços privados. Seu trabalho era intensamente sobre um conjunto de privacidades. Você podia ter sua privacidade e ter uma pessoa bem ao seu lado. Você podia ter um contato social e podia ter uma relação. Seu trabalho parecia ser imensamente sobre relação entre pessoas.”⁶¹

Mundo-SHELTER

Nos locais onde morou em Nova York, a qual apelidou de Babylon e de Abrigo do Norte, Oiticica construiu os Ninhos (ou Babylonests), onde acolhia hóspedes e visitantes, e muitas vezes envolvendo-os em seus projetos. “Rio como abrigo se havia saturado (...) porque possibilidades abertas de experimentação se haviam saturado, e chegado a vias bloqueadas naquele momento”.⁶² Vislumbrou então um refúgio, o Abrigo do Norte, onde poderia se afastar de expectativas que tinham dele e assim, estar mais livre para elaborar suas proposições.

Durante os sete anos fora do Brasil, suas atividades incessantes incluíram muitos projetos, em papel ou em maquetes, de penetráveis, propostas performáticas, fotos, filmes curtos, esboços de posters, proposições ambientais e muitos textos. Hélio, porém, não procurou fazer car-

invenções da vida ácrata: José Oiticica, Jof e Hélio Oiticica

reira no potente circuito da cena artística da Big Apple. Prosseguiu seu percurso, mesmo sem apoio financeiro para realizar seus projetos ambientais. Logo ao chegar na cidade, Hélio elaborou, entre outras proposições, croquis e maquetes de um conjunto de seis grandes penetráveis labirínticos: *subterranean TROPICÁLIA PROJECTS*, série concebida inicialmente para ser montada no Central Park.⁶³

Raras proposições e obras de Hélio foram montadas e mostradas nesses anos, entre eles, o penetrável *Filtro* construído no MAM RJ em mostra coletiva organizada por Carlos Vergara: EX-Posição, em 1972. No entanto, ele trabalhou muito. Além da realização de filmes, posters, fotos, maquetes, anotações e artigos sobre seu próprio trabalho plástico e propositivo — parte dessa produção foi publicada em revistas no Brasil —, Hélio enveredou pela escrita literária, que sempre praticou desde a adolescência. A produção escrita feita em Nova York, conjunto de textos que Hélio denominou *Conglomerado: Newyorkaises*, no qual reuniu reflexões, poesia, comentários sobre leituras, vivências do dia a dia, cartas enviadas a amigos, trechos de outros autores, descrições para a realização de proposições.⁶⁴

Antes de iniciar suas aulas de pintura, Hélio escrevia peças de teatro, desde, pelo menos, os 14 anos. Em 1953, ele, o irmão César, com ajuda da mãe Ângela Oiticica, responsável pelo cenário, e das tias, irmã do pai: Sônia Oiticica, atriz, e Vanda Oiticica, atriz e cantora lírica, e Vera Oiticica Pimentel, bailarina clássica, montaram em várias ocasiões peças de vários autores em um teatro improvisado próximo de onde moravam.⁶⁵ Além dos irmãos Oiticica, os atores eram amigos e familiares, assim como

a plateia. A trilha artística de Hélio parecia que acompanharia a trajetória do avô através do teatro e da literatura. No entanto, o pai o incentivou para as artes plásticas. Apesar desse novo caminho, afora a escrita, algo mais ficou de sua adolescência:

“Meu avô tinha um sonho: transformar morar numa casa q fosse TEATRO DE PERFORMANCE MUSICAL: não importa: muita gente já viveu SONHO VIDA-TEATRO q na verdade seria como CASA-TEATRO comunizar palco-plateia-performance no dia a dia: tão distante e tão perto do q eu quero:

S H E L T E R / B A R R A C Ã O /
M A N I F E S T A Ç Õ E S A M B I E N T A I S /
BABYLONESTS — mas SHELTER-
PERFORMANCE não estaria tão perto do sonho antigo do meu avô? E tão longe!?”⁶⁶

O sonho da casa teatro do avô fazia da vontade de uma VIDA-TEATRO em que não houvesse separação palco-plateia, talvez como ocorria nas apresentações teatrais dos anarquistas, mas também com referência a propostas anarquistas de formação de comunidades onde se pudesse viver de forma autogestionária e livre, projetos que vinham desde o século XIX, como o pioneiro falanstério de Charles Fourier (1822).

Na citação acima, Hélio Oiticica se referia a uma proposição ampla para desdobrar o “ambiental” na arte: o Mundo-Abrigo, Mundo-SHELTER, que desenvolve a intenção dele em formar comunidades, inspiradas no que vivenciou nos Barracões. Agora o mundo, o planeta, seria o abrigo de mudanças no comportamento, esti-

invenções da vida ácrata: José Oiticica, Jof e Hélio Oiticica

muladas pelas propostas ambientais. “TERRA tornado SHELTER”⁶⁷

INVENÇÃO-MUNDO

Logo no início de sua estadia em Nova York, o termo ‘invenção’ entrou na prática artística de Hélio Oiticica (HO) e ampliou a compreensão do que ele mesmo realizara na arte e na vida até então. Hélio constatou por experiência própria que o ato de criar determinava-se por um impulso, que denominou naturalista e, portanto, independente da experimentação, realizado pelas pessoas, artistas ou não. “Criatividade é que nem natureza, é um naturalismo que não interessa. A criatividade perde o objetivo dela.”⁶⁸ Assim, deixou de lado os termos ‘criação’ e ‘criativo’, que antes utilizava em seus textos para se referir à produção artística dele e da arte em geral. Para ele, na arte e na vida interessava agora o que se construía ao longo do trabalho de experimentação, sem pressupostos de verdades a serem reveladas por algum “ato criativo”. Os Penetráveis, Núcleos, Bólides, Parangolés, “...essas obras todas têm sido o prelúdio do que eu chamo de novo, o que há de vir. O novo seria para mim a emergência do estado de invenção, no qual eu cheguei, que ele se torne um mundo, um edifício sólido e coletivo”.⁶⁹

Invenção resulta da experimentalidade. A partir de uma invenção surge uma cadeia de novas posições e arranjos, fundada na vivência, na experiência e nas consequências amplas dos efeitos daquela. A invenção permanece viva e vibrante ao longo de uma série de obras e programas em que uma invenção gera outra invenção, pois o fio que conduz a sequência é a experimentação. Mais do que

isso, HO sugere que as invenções podem se trançar, fios soltos podem se unir numa grande trama de invenções, envolvendo várias pessoas. Segundo Hélio: “O estado de invenção é profundamente solitário, mas ele é profundamente coletivo.”⁷⁰

Dessa época novaiorquina, o trabalho de Hélio mais conhecido hoje, devido à ampla divulgação póstuma, é *Cosmococa* — *programa in progress*, concebida em parceria com o cineasta Neville de Almeida. Esse programa assinala um outro momento de inflexão da vida obra de Hélio: “quanto à minha experiência-programa de 13 de março de 1973 (primeira sessão: CC1) em diante foi concretização de MUNDO-INVENÇÃO q me modificou vida e comportamento e conduziu a multiplicidade de propostas q iniciara nestes anos-obra a consequências radicais e maiores”.⁷¹

CC1 é o primeiro bloco-experiência em *Cosmococa programa in progress*, iniciado em 13 de março de 1973, por Hélio Oiticica e Neville de Almeida, em Nova York. *Cosmococa* era o título de um projeto cinematográfico de Neville. Ele estava pensando em fazer um filme só com slides, afinal cinema consiste em *motion-pictures*, quadros em sequência produzindo a ilusão ótica de movimento. Hélio por sua vez, tinha concluído um curso de cinema e se aventurava na realização de trabalhos.

Durante o mês de agosto de 1973, quatro outros blocos foram realizados, CC2 *Onobject*, no dia 12; CC3 *Maileryn*, em 16 de agosto; CC4 *Nocagions* no dia 24; CC5 *Hendrix War*, no dia 26 do mesmo mês. Dentro do mesmo programa proposto pelos dois artistas, Hélio montou junto com Thomas Valentim, em 25 de setembro de 1973, CC6

invenções da vida ácrata: José Oiticica, Jof e Hélio Oiticica

Coke's Head Soup. Propôs um sétimo bloco a ser elaborado com Guy Brett, mas não saiu do esboço. Depois, veio CC8 *Mr.D or D of Dado*, com a colaboração do escritor Silvano Santiago. Em 13 de março de 1974, CC9 *Cocaoculta Renô Gone* começou a ser elaborada com Carlos Vergara.

Para cada bloco-experiência concluído havia uma ficha com especificações técnicas básicas, recomendações para projetar os slides, para a trilha sonora, para o set da performance e para atividades dos participantes. As exibições poderiam ocorrer, mediante adaptações em espaços privados: casas, apartamentos, jardins.

Hélio afirmou: “a mim me anima insuflar experimentalidade nas formas mais ESPETÁCULO-ESPECTADOR q continuam a permanecer virtualmente imutáveis”⁷², problematizando a imobilidade de corpos na poltrona, durante a projeção de películas, ao contrário do que ocorria cada vez mais em espetáculos de rock e mesmo teatrais, marcados pela dança e movimentação da plateia. Ele já tinha ultrapassado a questão da participação do espectador desde seus primeiros programas ambientais, os parangolés e os penetráveis, ocupando-se com o que denominou “além-participação”.

Neville, por sua vez, buscava transpor a plasticidade dos sets de filmagens para a experimentação. Segundo Oiticica, para Neville “interessa ganhar a plasticidade sensorial do ambiente q quer como se fora ‘artista plástico’, e o é como ninguém”.⁷³ O espectador deixaria a passividade ao ser misturado com elementos desses ambientes e neles atuar. Não lhe interessa a representação do tempo pelo movimento ilusório das imagens captadas

em 24 quadros (*frames*) por segundo, nem reproduzir a passagem sucessiva dos momentos ao mostrar um “antes e depois” de uma linha evolutiva, na qual se desenrolava um enredo. Cada “*frame*” é considerado em si mesmo: “momento-*frame*”.

As conversas entre os dois amigos se estenderam ao fazer experimental. “Não tem mais sentido ‘obra conjunta’ de autoria de artistas (integrativas): EU-NEVILLE não ‘criamos em conjunto’, mas incorporamo-nos mutuamente”⁷⁴. Tal qual fosse apenas um pigmento branco, Neville espalhou e desenhou trilhas com cocaína em pó nas imagens escolhidas para os blocos de Cosmococa: capa do livro *Notations* de John Cage (CC4), de um disco de Frank Zappa (CC1), do rosto de Buñuel em um jornal (CC1), do livro de poemas de Yoko Ono (CC2), da capa da biografia de Marilyn Monroe de Norman Mailer (CC3), do disco *War* de Jimi Hendrix (CC5). Depois selecionou objetos e os colocou junto desses ‘desenhos’, Hélio fotografou cada “*frame*” na ordem em que iam sendo montados por Neville, aproveitando integralmente o filme fotográfico.

A experiência propiciou a retomada da importância do ambiente como parte da obra, a obra não era nem exibição de fotogramas estáticos com trilha sonora, nem arte interativa. As pessoas no ambiente de cada bloco de CC eram convidadas a deitar em redes (CC5), a dançar e jogar almofadas de formas geométricas (CC2), brincar com balões (CC3), a repousar em colchonetes (CC1), a entrar em uma piscina (CC4).

A cocaína, “como elemento-prop nas primeiras CC não significa q essa presença seja obrigatória nem q justifique a idéia-INVENÇÃO de Cosmococa”.⁷⁵ No entanto, os

invenções da vida ácrata: José Oiticica, Jof e Hélio Oiticica

primeiros gestos que construíram o programa *Cosmococa* foram paródia de um brinquedo comum em conversas entre amigos: “...é JOGO-JOY: nasceu de blague de cafungar pó na capa do disco ZAPPA *Weasels ripped my flesh*: quem quer a sobrancelha? — e a boca?: Sfuuum.”⁷⁶ O programa *Cosmococa* usa a substância cocaína como material artístico para “brincar com o que não se brinca”, para brincar com a moral e a culpabilização. No entanto, não faz proselitismo da droga. Se houvesse apologia desse ou daquele remédio psicoativo na proposta, estaria se reproduzindo a conduta de salvar ou fortalecer algum rebanho obediente pela mediação de uma panaceia universal. “Loucura! Como pode alguém saber qual o veneno que cada pessoa necessita?: tudo isso não passa de mais uma extensão dos hang-ups judaico-cristãos: ninguém se está querendo salvar!: pelo contrário: como diz ARTAUD: — LET THE LOST GET LOST!”⁷⁷

Segundo Hélio, “NEVILLE ao inventar COSMOCOCA: nome-mundo: propôs não um ‘ponto de vista’, mas um programa de INVENÇÃO-MUNDO.”⁷⁹ Blocos de experimentação sensorial fazem um chamado para um jogo coletivo, um insuflar para sair dos hábitos, para se abrir ao inesperado, muito além de um apelo aos sentidos. “Inventar: processo in progress q não se resume na edificação de OBRA mas no lançamento de mundos q se simultaneiam”⁷⁹. Hélio, porém, não viveu para ver essas obras montadas.

Retornou ao Brasil em 1978, retomando aos poucos sua presença no circuito local das artes. A situação política no país dava sinais do que foi chamado na época de uma “*abertura lenta, gradual e segura*”: foi permitido o retorno de exilados políticos, alguns opositores foram soltos, hou-

ve promessa de que o governo poderia voltar para os civis nos próximos anos.

Hélio participou de eventos coletivos, de filmes,⁸⁰ montou e apresentou alguns penetráveis (PN 24 *Rijanvieira* e em São Paulo, *Nas Quebradas*). Continuou elaborando propostas e procurando viabilizar projetos de penetráveis labirínticos a serem construídos em áreas públicas, como o *Magic Square Gardens*. Faleceu devido a um AVC em 22 de março de 1980.

Herdeiro sem herança

“Eu sou o herdeiro sem herança: por isso estou sempre no começo.”⁸¹ Herdeiro de uma linhagem anarquista, herdeiro de uma vertente construtiva da arte do século XX, herdeiro de um sólido legado intelectual. Herdeiro sem o fardo de heranças, livre para estar no limiar da invenção de algo, sem saber de antemão o que se faz e onde vai desembocar. “Eu não sei o que eu faço, porque cada coisa que eu faço, é que me estabelece a referência do que estou fazendo alguma coisa, se as coisas estão sendo feitas, isto é, inventadas, inauguradas, elas estão inaugurando, cada vez uma situação, uma realidade nova.”⁸²

Hélio nunca foi um militante. O centro anarquista dos anos 1960 no Rio de Janeiro, alvo inclusive de uma invasão policial e fechamento após o AI-5,⁸³ chamava-se Centro de Estudos Sociais José Oiticica (fundado em 1958), mas não há registros de sua frequência nesse espaço. Contudo, por suas atitudes, o anarquismo em Hélio é inegável.

A união entre arte e vida atravessa o anarquismo desde que este emergiu das lutas no século XIX. A especificidade

anarquista nessas e em outras lutas reside na importância da atitude individual como uma força de enfrentamento às autoridades centralizadas, tanto do Estado, quanto de outras organizações sociais, uma força impulsionada pela vivência das situações compartilhadas coletivamente.

No século XX, tanto a ação estatal quanto a de organizações partidárias, representativas dos trabalhadores, como os partidos comunista e socialista, procuraram afastar o anarquismo das discussões e das lutas decisivas pela emancipação das camadas oprimidas da sociedade. Os resultados das lutas ficaram cada vez mais centralizados e hierárquicos, buscando negar as individualidades e suas vivências, submetendo-as a estratégias partidárias decididas por lideranças. Por sua vez, a resistência anarquista passou a se efetivar por práticas de liberação na vida cotidiana, visando a construção de modos de existência ética para que, ao menos, autoridade e hierarquia se desestabilizassem, quando não desapareciam.

Simultaneamente, em especial durante a atmosfera libertária dos anos 1960, pensadores e militantes de diversas procedências questionaram o humanismo, o assujeitamento e a universalidade de projetos emancipatórios, desafiando os anarquismos a se fazerem mais vigorosos no enfrentamento dessas questões. O ponto chave de resistência ao poder político estaria, segundo os estudos de Michel Foucault, na relação verdadeira de si para consigo, na constituição de uma ética e uma estética da existência: “A vida de cada indivíduo não poderia ser uma obra de arte?”⁸⁴ Foucault considerava as práticas artísticas como uma técnica de si: “Porque um pintor trabalharia se não fosse para ser transformado por sua pintura?”⁸⁵

Hélio buscava ir além de uma transformação de si, as proposições visavam uma transformação coletiva, visavam atingir, incorporar o outro, dissolver as barreiras das pessoas à percepção das coisas, desabitua-las de seu dia a dia. Desde a formulação do Parangolé como programa ambiental, e sem desconsiderar suas experiências anteriores, Hélio sabe que suas propostas trazem uma nova vitalidade, aberta à transformação no espaço e no tempo. Deixa explícito que esse programa ambiental implica uma posição ética, baseada na “experiência de cada um”, experiência que é “perigosa e traz grandes infortúnios, mas jamais trai a quem a pratica: simplesmente dá a cada um o seu próprio encargo, a sua responsabilidade individual; está acima do bem e do mal etc.”⁸⁶

Em uma entrevista, de 1970, declarou que a noção de “obra de arte” deixou de ser “uma forma de conhecimento imediato” e acabou se tornando “categoria de uma estrutura em decadência”.⁸⁷ O que questionava como obra não seriam apenas objetos como pinturas, esculturas, ready-mades..., mas a própria “participação do espectador e introdução de elementos sensoriais”, que “foram importantes para a introdução de uma nova forma de comportamento (que é muito mais dirigido à vida diária), e não a criar uma nova forma de arte. Isso não interessa para mim, acaba virando objeto.”⁸⁸ Quando propostas sensoriais e de participação se tornam objeto de arte, o distanciamento retorna e interrompe o fluxo de invenção.

Um ano antes de sua morte, afirmou: “As pessoas normais se transformam em artista plástico. Eu não... Eu declancho... Eu não me transformei num artista plástico... Eu me transformei num declanchador de estados de invenção!”⁸⁹ Realizar a proposta, experimentá-la, seriam a

invenções da vida ácrata: José Oiticica, Jof e Hélio Oiticica

única maneira de se avaliar a eficácia em *declanchar* estados de invenção, não é possível prever na teoria o que vai ocorrer, é preciso arriscar pela experiência.

A atividade artística o transformou de fato, mas Hélio também transformou a arte — pintura, escultura, performance — levando-a ao limite, ao que na época se chamava antiarte, mediante a dissolução da compartimentalização de obra-autor-espectador, a qual seria capaz de instigar estados de invenção. Assim explica em seu texto *The sense pointing towards a new transformation* [O sentido apontando para uma nova transformação]:

“A antiarte, levada a formas dramáticas recentemente, ao limite da experiência, demanda agora uma radicalização definitiva. (...) não se trata simplesmente de um comportamento criativo, embora possa ser, mas algo bem mais amplificado; não é um objeto-criação através do comportamento, tampouco a transformação dos atos vivos em criativos, o que seria uma noção simplista: em tal caso as circunstâncias se tornariam meras Utopias distantes, mas, se de dentro do comportamento condicionado os elementos começam a crescer como necessidades, como germes que irromperam do centro dos próprios conflitos, e informam o comportamento de uma nova maneira aberta, completamente livre com os atos vividos individuais: o processo que conduz e informa para o próprio centro do conflito do comportamento e se abre para transformações surpreendentes, não para se contentar com o esforço em alcançar um modelo de vida, mas para viver em uma consciência contínua de tais conflitos, o que poderia ser o único caminho para que tal processo de transformação ocorra”⁹⁰.

Toda essa concepção resultou dos efeitos da própria sucessão de obras de Hélio. Estas funcionaram como vetores experimentais para propiciar comportamentos e ideias mais livres, posto que abertos à transformação de valores e atitudes e ao florescimento de uma diversificação coletiva a partir das respostas individuais às proposições.

Para deixar mais nítido o anarquismo de Oiticica, segue um trecho de um texto de 1966 sobre a posição ética da antiarte:

“Antes de mais nada devo logo esclarecer que tal posição [ética] só poderá ser aqui uma posição totalmente anárquica, tal o grau de liberdade implícito nela. Tudo o que há de opressivo, social e individualmente, está em oposição a ela — todas as formas fixas e decadentes de governo, ou estruturas sociais vigentes, entram aqui em conflito — a posição ‘socioambiental’ é partida para todas as modificações sociais e políticas, ao menos o fermento para tal — é incompatível com ela qualquer lei que não seja determinada por uma necessidade interior definida, leis que se refazem constantemente — é a retomada do indivíduo nas suas intuições e anseios mais caros.”⁹¹

Herdeiro sem herança, qual legado ele deixou? Afinal, ele se foi há mais de quarenta anos, mas suas proposições não se esgotaram, e ainda há muitas a serem montadas. Os projetos aos poucos vão sendo instalados, porém, sem a presença viva de seu autor, como ocorria em muitos momentos das raras exposições de seus trabalhos, seu legado acaba pacificado em instituições de arte, como meros objetos. O labirinto *Magic Square Gardens*, assim como o programa *Cosmococa*, montados em um belíssimo espaço,⁹² viraram ponto para apressados *selfies* de visitantes

invenções da vida ácrata: José Oiticica, Jof e Hélio Oiticica

retraídos frente às possibilidades abertas de fruição das propostas, como relatou a pesquisadora Paula Braga, ao indagar: “Como retomar a explosão dos germes de força de vida na arte contemporânea? (...) Será que perdemos a possibilidade de explosão dos germes da necessidade de relacionamento total com o mundo?”⁹³

Ao lado da urgência póstuma em firmar a importância mundial de sua arte, deve haver a preocupação em resgatar a potência de Hélio na arte e na vida. Depois de quarenta e dois anos de sua morte, quem e o que são agora os novos e os velhos inimigos, e as circunstâncias a serem confrontadas pelas práticas da arte? Uma audiência de buscadores de autoridade parece crescer hoje em dia. O lazer livre e descondicionante vai sendo substituído pelo entretenimento elaborado por agências lucrativas que programam as chamadas sensações e emoções, tendências e até “criatividade”, envolvendo artistas na elaboração de *experiências* inofensivas dentro de parâmetros controlados e *seguros*.

Hoje, o que a problematização realizada pela vida e pela arte de Hélio traz aos artistas? E, aos anarquistas, que arsenal Oiticica deixou para seus combates neste século 21?

Notas

¹ Hélio Oiticica. “Entrevista a Marisa A. de Lima” (*A Cigarra*, 20/07/ 1966) in César Oiticica Filho et al. (org.) *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro, Beco do Azogue, 2009, p. 41.

² Hélio Oiticica. “A transição da cor” in *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986, p. 50.

³ Idem, p. 51.

- ⁴ Ibidem, p. 52-53.
- ⁵ Sérgio Cabral. *Mangueira: nação verde e rosa*. São Paulo, Prêmio Editorial, 1998, pp. 92-95.
- ⁶ Janice Perlman. *O mito da marginalidade*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977, p. 290.
- ⁷ Hélio Oiticica. “Entrevista para *O Pasquim*” (06/08/1970) in Cesar Oiticica Filho et al. (org.), op. cit., p. 71.
- ⁸ Hélio Oiticica. “Um mito vadio. Entrevista a Jary Cardoso” (*Folha de S. Paulo*, 05/11/1978) in *Idem* p. 241.
- ⁹ Hélio Oiticica. “Mangueira e Londres na rota. Entrevista a Norma Pereira Rego” (*Última Hora*, 31/01/1970) in *Ibidem*, p. 99.
- ¹⁰ Hélio Oiticica, 1986, p. 73
- ¹¹ *Idem*, p. 74.
- ¹² Mario Pedrosa. “Arte Ambiental, Arte pós-Moderna.: Hélio Oiticica” in *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 209.
- ¹³ Roberto das Neves. “Prefácio” in José Oiticica, *Ação direta*. Rio de Janeiro, Germinal, 1970, p. 25.
- ¹⁴ *Idem*. *Ibidem*.
- ¹⁵ José Oiticica. “Contra o sectarismo” in *Idem*, p. 97.
- ¹⁶ José Oiticica. “Ação direta”, in *Ibidem*, p. 107. Artigo publicado em 1946 como editorial do jornal homônimo.
- ¹⁷ *Idem*, *ibidem*.
- ¹⁸ José Oiticica. “Princípios e fins do anarquismo”, in *Ibidem*, p. 247.
- ¹⁹ José Oiticica. “Contra o sectarismo”, *Ibidem*, p. 96.
- ²⁰ Ver: Amilcar Araújo Pereira. *Paulo Silva : um contraponto nas relações raciais no Brasil* [livro eletrônico]. Niterói, Eduff, 2021. Disponível em: <http://www.eduff.uff.br/ebooks/Personagens-do-p%C3%B3s-aboli%C3%A7%C3%A3o-v4-Paulo-Silva.pdf>
- ²¹ José Oiticica. “Culto à forma” in *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 03/12/1921, p. 2.

invenções da vida ácrata: José Oiticica, Jof e Hélio Oiticica

²² Mario Pedrosa. “Os projetos de Hélio Oiticica” in *Acadêmicos e modernos: Textos III*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p. 341.

²³ Depoimento de César Oiticica à autora, realizado em 18/07/2008.

²⁴ Hélio Oiticica. Manuscrito de 1973.

²⁵ Em 1954, na ocasião da sua primeira exposição individual em São Paulo, no Foto Cine Clube Bandeirantes do qual era membro, apresentou a palestra “*Análise harmônica de um retângulo*”.

²⁶ José Oiticica Filho. “Discurso na inauguração da exposição no Foto Cine Clube Bandeirantes” in *Foto-Cine boletim*, ano VII, n. 88, abril/1954, p. 14.

²⁷ José Oiticica Filho. Entrevista a Ferreira Gullar. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28/08/1958.

²⁸ Hélio Oiticica. “Ciência das Imagens: José Oiticica Filho” in *Paparazzi: arte fotográfica*. Ano III, n. 18, agosto-setembro 1998, p. 15.

²⁹ José Oiticica Filho. *abril/1954*, p. 15.

³⁰ Mensagem escrita no P16 Parangolé Capa 12.

³¹ Roberta Camila Salgado. *Verdes correntes \ tropicalia*. Rio de Janeiro, Azougue, 2015, p. 10. Esse poema-objeto fez parte do Penetrável Tropicalia.

³² Pietro Ferrua. “O golpe militar de 1964” in *verve. São Paulo, nu-sol*, n. 28, 2015, pp. 142-152. Um depoimento pessoal dos dias do golpe feito pelo anarquista italiano Pietro Ferrua, que na época residia no Brasil e participava da criação da seção brasileira do Centre des Recherches sur l’Anarchisme — CIRA.

³³ Esses policiais montaram em 1965 a Scuderie LeCoq, um Esquadrão da Morte, com logomarca e hino, para dar prosseguimento à matança de “bandidos” empreendida por LeCoq, que durou como organização até o ano 2005. Mas, desde os anos 1950 já havia um Esquadrão da Morte integrado por policiais cariocas.

³⁴ Depoimento de José Guilherme Ferreira, o ‘Sivuca’ in O. Ribeiro. *Barra pesada*, São Paulo, Círculo do Livro, 1985, p. 215.

³⁵ Frederico Moraes. “Heróis e anti-heróis de Oiticica” in *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, 10/04/1968.

³⁶ “Carta a Guy Brett. 2 de abril, 1968” in *Hélio Oiticica*. Paris, Editions Jeu du Paume, 1992, p. 135 (catálogo de exposição).

- ³⁷ Frederico Morais, op. cit.
- ³⁸ Idem.
- ³⁹ Hélio Oiticica. “Posição ética” (1966) in Hélio Oiticica, 1986, p. 82.
- ⁴⁰ Depoimento de Hélio Oiticica, in Frederico Morais, op. cit.
- ⁴¹ Hélio Oiticica. Idem. Ibidem.
- ⁴² Expressão do crítico Mario Pedrosa para se referir às atividades dos artistas dos anos 1960-70, muito citada por Hélio e companheiros. Mario Pedrosa, “Por dentro e por fora das Bienais” in *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo, Perspectiva, 1986, p. 308.
- ⁴³ “Depoimento de Gerschman” in F. Morais. *Opinião 65 ontem e hoje*. Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro, nº 5, Banerj, 1985.
- ⁴⁴ Hélio Oiticica. “A dança” (nov./1965) in Hélio Oiticica, 1986, p. 73.
- ⁴⁵ Hélio Oiticica. “Notas sobre o parangolé” in Idem, p. 72.
- ⁴⁶ Ibidem, p. 81.
- ⁴⁷ Hélio Oiticica. “New objectivity” (1967) in Alexander Alberro; Blake Stimson (orgs.). *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge/Londres, MIT Press, 1999, pp. 40-42. Disponível em https://monoskop.org/images/5/57/Oiticica_Helio_1967_1999_General_Scheme_of_the_New_Objectivity.pdf
- ⁴⁸ Hélio Oiticica, “Entrevista a Aracy Amaral” (outubro/1977) in Cesar Oiticica Filho et al. (org.), op. cit., pp. 153-154.
- ⁴⁹ Hélio Oiticica. “Aparecimento do supra sensorial na arte brasileira” in Hélio Oiticica, 1986, p. 104.
- ⁵⁰ Hélio Oiticica. “Information” (1970) in *Hélio Oiticica: A pintura depois do quadro*. Rio de Janeiro, Silvia Roesler Edições de Arte, 2008, p. 212.
- ⁵¹ Hélio Oiticica. “Apocalipopótese” in Hélio Oiticica, 1986, p. 128.
- ⁵² Registros desse evento encontram-se no documentário *Guerra e Paz*, de Raimundo Amado. Disponível em: <https://youtu.be/8klDYRIA0Tg> (acesso em: 14/02/2022).
- ⁵³ A passagem de Hélio em Londres encontra-se descrita em Guy Brett; Luciano Figueiredo. *Oiticica in London*. London, Tate Publishing, 2007.

invenções da vida ácrata: José Oiticica, Jof e Hélio Oiticica

- ⁵⁴ Hélio Oiticica. “Possibilidades do crelazer” in Hélio Oiticica, 1986, p. 116.
- ⁵⁵ *First International Tactile Sculpture Symposium*, julho/1969. Disponível em: <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,901133,00.html> (acesso em: 14/02/2022).
- ⁵⁶ Hélio Oiticica, *The senses pointing towards a new transformation*. (original em inglês). Disponível em: http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia//ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=625&tipo=2; “Os sentidos apontando para uma nova transformação”. Tradução de Luiz Guilherme Vergara e Kelly Santos. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 34, p. 17-28, jul./dez., 2019. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v20i34.38529]. Publicado em ARTMargins (2018). Disponível em: <https://direct.mit.edu/artm/article-abstract/7/2/129/18069/The-Senses-Pointing-Toward-a-New-Transformation1?redirectedFrom=PDF>
- ⁵⁷ “Carta de Hélio Oiticica de 23 de dezembro de 1969” in Luciano Figueiredo (org.). *Lygia Clark & Hélio Oiticica. Cartas. Rio de Janeiro, UFRJ, 1998, p. 128*.
- ⁵⁸ “Carta de Hélio Oiticica de 24 de junho de 1969”, Idem, p. 124.
- ⁵⁹ Hélio Oiticica. “Entrevista a Cleusa Maria” (*Jornal do Brasil*, 08/03/1978) in César Oiticica Filho et al. (org.), op. cit., p. 71.
- ⁶⁰ “Hélio Oiticica artista de amanhã” in *O Globo*. Rio de Janeiro, 17/09/1970.
- ⁶¹ Vito Acconci. Depoimento para o filme *Heliophonia* de Marcos Benisson, 2002.
- ⁶² Hélio Oiticica, Manuscritos, Caderno 1973, ProjetoHO.
- ⁶³ Hélio Oiticica. “Subterranean TROPICALIA PROJECTS” in *Hélio Oiticica*, 1992, pp. 143-157 (catálogo de exposição).
- ⁶⁴ Uma parte de seus escritos foi publicada em fac-símiles dos manuscritos e datilografias em Frederico Coelho e César Oiticica Filho (orgs.). *Hélio Oiticica. Conglomerado: newyorkaises*. Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2013.
- ⁶⁵ “O clube da rua tem seu teatro em uma garagem” in *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 13/03/1953.
- ⁶⁶ Hélio Oiticica. “Mundo abrigo” (22/07/1973) in Frederico Coelho; César Oiticica Filho (orgs.), op. cit., p. 40.

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ Trecho transcrito da intervenção de Hélio no depoimento de Lygia Clark gravado em fita magnética em 14/09/1979 pelo Museu da Imagem e do Som (RJ).

⁶⁹ “Depoimento de Hélio Oiticica a Ivan Cardoso para o documentário HO” (1979) in Cesar Oiticica Filho et al. (orgs.), op. cit., p. 243.

⁷⁰ Idem.

⁷¹ Hélio Oiticica. Block-Experiences in COSMOCOCA- program in progress. *Hélio Oiticica, 1992, pp. 180-181 (catálogo de exposição).*

⁷² Idem, p. 180.

⁷³ Idem.

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Idem, p. 181.

⁷⁸ Ibidem, p. 180.

⁷⁹ Hélio Oiticica, Manuscritos, Caderno 1973 (23/out.), ProjetoHO.

⁸⁰ Entre os filmes, Hélio participou de documentários do cineasta Ivan Cardoso, *HO* e *Heliorama*, disponíveis em <https://youtu.be/yGYHJaGXHOU>; <https://youtu.be/0-e611g3K5s> (acessos em: 14/02/2022).

⁸¹ “Manuscrito de Hélio Oiticica” (22/04/1978). Documento 0094,77, p. 4, Catálogo Raisonné, Projeto Hélio Oiticica.

⁸² “Depoimento de Hélio Oiticica para o filme HO de Ivan Cardoso” (janeiro/1979) in Cesar Oiticica Filho et al. (orgs.) , op. cit., p. 240.

⁸³ Pietro Ferrua. “O Fechamento do Centro de Estudos Sociais prof. José Oiticica” in *verve. São Paulo, nu-sol*, n. 23, 2013, pp. 65-79.

⁸⁴ Michel Foucault. “À propos de la généalogie de l'éthique: um aperçu du travail em cours” in *Dits et Ecrits IV*, Paris, Gallimard, 1994, p. 392.

invenções da vida ácrata: josé oiticica, jof e hélio oiticica

- ⁸⁵ Michel Foucault. “Une Interview de Michel Foucault par Stephen Riggins” in *Idem*, p. 536.
- ⁸⁶ Hélio Oiticica. “Programa ambiental. Posição ética” (julho/1966) in Hélio Oiticica, 1986, p. 81
- ⁸⁷ Hélio Oiticica. “Uma arte sem medo. Entrevista a Gilse Campos” in *Jornal do Brasil*, 29/01/1970, p. 90.
- ⁸⁸ Idem. *Ibidem*,
- ⁸⁹ “Depoimento de Hélio Oiticica para o filme HO de Ivan Cardoso” (jan./1979) in Cesar Oiticica Filho et al. (orgs.). *op. cit.*, p. 234.
- ⁹⁰ Hélio Oiticica. “Os sentidos apontando para uma nova transformação” in *Poiésis*, jul.-dez./2019, p. 22.
- ⁹¹ Hélio Oiticica. “Programa ambiental. Posição ética” in Hélio Oiticica, 1986, p. 78-79.
- ⁹² <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/galeria-cosmococa/> (acesso em 14/02/2022).
- ⁹³ Paula Braga. “Os sentidos e a urgência de transformação” in *Poiésis*, jul.-dez./2019, p. 40.

Resumo:

Arte e vida imbricadas tem sido uma questão relevante para os anarquismos, ensejando ações inventivas para enfrentar autoridades, hierarquias e o assujeitamento. Neste texto, busca-se apresentar brevemente as práticas libertárias e a vida artista de Jose Oiticica, de José Oiticica Filho e, em destaque, de Hélio Oiticica.

Palavras chaves: anarquismo, Oiticica, vida artista.

Abstract:

The intertwining of art and life has been a relevant issue for anarchisms, prompting inventive actions to confront authorities, hierarchies and subjection. In this paper we will briefly present the liberating practices and the artist life of Jose Oiticica, José Oiticica Filho, and, in particular, Hélio Oiticica.

Keywords: anarchism; Oiticica, artist life.

Recebido em 8 de março de 2021. Confirmado para publicação em 12 de abril de 2021.

Inventions of acritic lives: Oiticica Filho, Jof and Hélio Oiticica, Beatriz Carneiro.

hakim bey: as muito singulares escritas de um anarquista nômade

hakim bey:
as muito singulares
escritas de um anarquista
nômade

Hakim Bey foi uma invenção de Peter Lamborn Wilson, escritor, historiador, poeta, ensaísta, nascido em 1945, em Baltimore, nos Estados Unidos. Na metade dos anos 1960, Wilson entrou na universidade de Columbia. Empolgado pelos acontecimentos de 1968, afirmando uma atitude antimilitarista abandonou os Estados Unidos logo no início da Guerra do Vietnã. Viajou para o oriente. Visando experiências relacionadas ao tantra e ao sufismo perambulou pela Indonésia até curtir uma longa temporada no Irã, onde participou, nos anos 1970, da organização de um Festival de Artes em Shiraz. Como organizador levou de John Cage e Merce Cunningham até Stockhausen para o meio de um deserto. No final da década retorna *outro* para o norte da America. Sem a máscara da identidade, da origem, Peter Lamborn Wilson inventa *um* Hakim Bey. É ele,

Bey, quem nos anos 1980, escandaliza, inclusive anarquistas, com as noções singulares de *caos* e, sobretudo, de *zonas autônomas temporárias* (TAZ). Sua existência próxima a grupos e associações libertárias animou escritos acerca da urgência em viver a anarquia no presente, instigando a revolta em certos anarquistas, punks, hackers, okupas, poetas, junkies, queers, ecologistas radicais... Bey, Wilson, tantas vidas vibrantes, morreram no dia 22 de maio de 2022. Como maneira de festejar estas existências, no plural mesmo, visto que são muitas, selecionamos de modo pirata, sem abrir aspas ou notas, algumas passagens de seus livros. E o melhor, fizemos este exercício sem autoria, ou seja, em bando, prazerosamente, a muitas mãos. A anarquia vive, viva! A seguir, com vocês, as muitas vozes de Hakim Bey. Desfrutem!

nu-sol

CAOS

Não proteste, desfigure.

O caos é anterior a todos os princípios de ordem e entropia, não é nem um deus nem uma larva, seus desejos pri-

hakim bey: as muito singulares escritas de um anarquista nômade

mais englobam e definem toda coreografia possível, todos éteres e flogísticos sem sentido algum: suas máscaras, como nuvens, são cristalizações da sua própria ausência de rosto.

As correntes da Lei não foram apenas quebradas, elas nunca existiram. Demônios nunca vigiaram as estrelas, o Império nunca começou, Eros nunca deixou a barba crescer.

Ouçã, foi isso que aconteceu: eles mentiram, venderam-lhe ideias de bem e mal, infundiram-lhe a desconfiança de seu próprio corpo e a vergonha pela sua condição de profeta do caos, inventaram palavras de nojo para seu amor molecular, hipnotizaram-no com a falta de atenção, entediaram-no com a civilização e todas as suas emoções mesquinhas.

Avatares do caos agem com espiões, sabotadores, criminosos do amor louco, nem generosos nem egoístas, acessíveis como crianças, semelhantes a bárbaros, perseguidos por obsessões, desempregados, sexualmente perturbados, anjos terríveis, espelhos para a contemplação, olhos que lembram flores, piratas de todos os signos e sentidos.

Aqui estamos, engatinhando pelas frestas entres as paredes da Igreja, do Estado, da Escola e da Empresa, todos os monolitos paranoicos. Arrancados da tribo pela nostalgia selvagem, escavamos em busca de mundos perdidos, bombas imaginárias.

A última proeza possível é aquela que define a própria percepção, um invisível cordão de ouro que nos conecta: dança ilegal pelos corredores do tribunal. Se eu fosse beijar você aqui, chamariam isso de um ato de terrorismo – então vamos levar nossos revólveres para a cama e acordar a cidade à meia-noite como bandidos bêbados celebrando a mensagem do sabor do caos com um tiroteio.

O modelo social natural para o anarquismo ontológico é uma gangue de crianças ou um bando de ladrões de banco.

ARTE DE VIVER

A própria existência pode ser considerada um abismo sem sentido algum. Eu não vejo isso como uma afirmação pessimista. Se for verdade, posso tomá-la somente como uma declaração de autonomia para minha imaginação e minha von-

hakim bey: as muito singulares escritas de um anarquista nômade

tade – e para o mais belo ato que elas possam conceber, assim conferir significado para a existência.

Por que eu deveria emblemar esta liberdade com um ato como o assassinato (como fizeram os existencialistas) ou como algum dos gostos demoníacos dos anos 1980? A morte pode apenas me matar uma vez – até lá, estou livre para expressar e experimentar (ao máximo que puder) uma vida e uma arte de viver baseada em “experiências de pico” auto-valorativas e no “convívio” (que também possui sua própria recompensa).

Apenas os mortos são verdadeiramente inteligentes, verdadeiramente interessantes. Nada os toca. Enquanto eu viver, no entanto, ficarei do lado da vida sofredora, desonesta e cheia de si, com a raiva em vez do tédio, com a doce luxúria, a fome e o desleixo... contra a vanguarda gelada e suas chiques premonições do sepulcro.

Estou desperto apenas no que amo e até o limite do terror – todo o resto é apenas mobília coberta, anestesia diária, merda para cérebros, tédio sub-réptil de regimes totalitários, censura banal e dor desnecessária.

Nosso único critério de julgar uma arma ou uma ferramenta é sua beleza. De

certo modo, os meios já são os fins. A insurreição já é nossa aventura.

AMOR LOUCO

Tornar-se selvagem é sempre um ato erótico, um ato de desnudamento.

Naturalmente, ele [o amor louco] caga para os professores e para a polícia. Mas também despreza os liberais e os ideólogos – não é um quarto limpo e bem iluminado. Um topógrafo embusteiro projetou seus corredores e seus parques abandonados, criou sua decoração de emboscada feita de tons pretos lustrosos e vermelhos maníacos membranosos.

O mundo anglo-saxão pós-protestante canaliza toda sua sensualidade reprimida para a publicidade e divide-se entre multidões conflitantes: caretas histéricos versus clones promíscuos e ex-solteiros. O AL (Amor Louco) não quer se alistar no exército de ninguém, não toma partido na Guerra dos Sexos, entedia-se com os argumentos a favor de iguais oportunidades de trabalho (na verdade, recusa-se a trabalhar para ganhar a vida), não reclama, não explica, nunca vota e nunca paga impostos.

hakim bey: as muito singulares escritas de um anarquista nômade

CRIANÇAS SELVAGENS

Os Estados Unidos oferecem liberdade de expressão porque todas as palavras são consideradas igualmente insípidas. Apenas as *imagens* importam – os censores amam cenas de morte & mutilação, mas horrorizam-se diante de uma criança se masturbando – para eles, aparentemente, isso é uma invasão de seu fundamento existencial, sua identificação com o Império & e de seus gestos mais sutis.

As crianças, denunciadas por seus próprios sentidos purificados, pela brilhante feitiçaria de um prazer belo, espelham algo de fatal e obsceno na própria natureza da realidade: anarquistas ontológicos naturais, anjos do caos – seus gestos e cheiros emanam para seu entorno uma selva de presença, uma floresta de presságios repleta de cobras, armas ninja, tartarugas, xamanismo futurístico, confusão incrível, urina, fantasmas, luz do sol, ejaculações, ninhos e ovos de pássaros – agressão cheia de alegria contra os crescentes gemidos daquelas Regiões Inferiores incapazes de englobar tanto epifanias destruidoras quanto a criação, como farsa frágil, mas afiadas o bastante para contar o luar.

No entanto, os habitantes dessas insignificantes províncias inferiores acreditam que realmente controlam os destinos das Crianças Selvagens – e aqui embaixo, tais crenças viciadas moldam, de fato, a maior parte da substância da casualidade.

Os únicos que realmente desejam compartilhar o destino travesso dos fugitivos selvagens ou crianças guerrilheiras (em vez de tentar controlá-lo), os únicos, artistas, anarquistas, pervertidos, heréticos, um bando à parte (distantes um do outro e do mundo), ou capazes de se encontrar apenas como as crianças selvagens se encontram, trocando olhares secretos à mesa de jantar enquanto os adultos tagarelam por detrás de suas máscaras.

Jovens demais para helicópteros de guerra – fracassados na escola, dançarinos de break, poetas púberes de vilarejos à beira da estrada – um milhão de centelhas caindo em cascata dos rojões de Rimbaud e Mogli – frágeis terroristas cujas bombas espalhafatosas são amor polimorfo e preciosos fragmentos compactados de cultura popular – franco-atiradores punks sonhando em furar as orelhas, ciclistas animistas deslizando no crepúsculo cor de estanho pelas ruas com flores acidentais nos

hakim bey: as muito singulares escritas de um anarquista nômade

bairros mais miseráveis — mergulhadores ciganos nus fora de temporada, ladrões sorridentes, de olhar enviesado, de totens poderosos, tronco pequeno e navalhas de pantera — estão em todos os lugares, nós os vemos — publicamos esta oferta para trocar a corrupção do nosso próprio *lux et gaudium* por sua perfeita e gentil imundície.

Compreenda: nossa realização, nossa libertação depende da deles — não porque imitamos a Família, estes 'avaros do amor' que mantêm reféns para um futuro banal, ou Estado, que nos ensina a afundar num horizonte de eventos de enfadonha 'utilidade' — não — mas porque nós e eles, os selvagens, somos o espelho um do outro, unidos e limitados por aquele cordão de prata que define as fronteiras entre a sensualidade, a transgressão e a revelação. Nós temos os mesmos inimigos e nossos meios para o escape triunfal também são os mesmos: um jogo delirante e obsessivo, energizado pelo brilho espectral dos lobos e seus filhotes.

ZONAS

Dizer “só serei livre quando todos os seres humanos (ou todas as criaturas sensíveis) forem livres”, é simplesmente enfurnar-se numa espécie de estupor de nirvana, abdicar da nossa própria humanidade, definirmo-nos como fracassados. Acredito que, dando consequência ao que aprendemos com histórias sobre “ilhas na rede”, tanto do passado quanto do futuro, possamos coletar evidências suficientes para sugerir que um certo tipo de “enclave livre” não é apenas possível nos dias de hoje, mas é também real. Toda minha pesquisa e minhas especulações cristalizaram-se em torno do conceito de ZONA AUTÔNOMA TEMPORÁRIA (daqui por diante abreviada por TAZ). Apesar de sua força sintetizadora para o meu próprio pensamento, não pretendo, no entanto, que a TAZ seja percebida como algo mais do que um ensaio (“uma tentativa”), uma sugestão, quase que uma fantasia poética. Apesar do ocasional excesso de entusiasmo da minha linguagem, não estou tentando construir dogmas políticos. Na verdade, deliberadamente procurei não definir o que é a TAZ – circundo o assunto, lançando alguns fachos exploratórios. No final, a TAZ é quase auto-

hakim bey: as muito singulares escritas de um anarquista nômade

-explicativa. Se o termo entrasse em uso seria compreendido sem dificuldades... **compreendido em ação.**

O "mapa" é uma malha política abstrata, uma proibição gigantesca imposta pela cenoura/cacetete condicionante do Estado "Especializado", até que para a maioria de nós o mapa se torne o território. E ainda assim o mapa continua sendo uma abstração, porque não pode cobrir a Terra com a precisão 1:1. Dentro das complexidades fractais da geografia atual, o mapa pode detectar apenas malhas dimensionais. Imensidões embutidas e escondidas escapam da fita métrica. O mapa não é exato, o mapa não pode ser exato. A Revolução fechou-se, mas a possibilidade do levante está aberta. Por ora, concentramos nossas forças em "irrupções" temporárias, evitando enredamentos com "soluções permanentes".

O mapa está fechado, mas a zona autônoma está aberta.

A 'reunião tribal' dos anos 60, o conclave florestal de eco-sabotadores, o Beltane idílico dos neo-pagãos, as conferências anarquistas, as festas gays... as festas de aluguel no Harlem

dos anos 20, as casas noturnas, os banquetes, os piqueniques dos antigos libertários – devemos perceber que todos esses eventos são, de certo modo, 'zonas libertas', ou pelo menos TAZs em potencial. Seja ela apenas para poucos amigos, como é o caso de um jantar, ou para milhares de pessoas, como um carnaval de rua, a festa é sempre 'aberta' porque não é 'ordenada'. Ela pode até ser planejada, mas se ela não acontece é um fracasso. A espontaneidade é crucial

A essência da festa: cara a cara, um grupo de seres humanos coloca seus esforços em sinergia para realizar desejos mútuos, seja por boa comida e alegria, por dança, conversa, pelas artes da vida. Talvez até mesmo por prazer erótico ou para criar uma obra de arte comunal, ou para alcançar o arroubamento do êxtase. Em suma, uma 'união de únicos' (como coloca Stirner) em sua forma mais simples, ou então, nos termos de Kropotkin, um básico impulso biológico de ajuda mútua

A Zona Autônoma Temporária está em todos os lugares, a qualquer hora ou lugar. A Zona Autônoma Temporária é, em efeito, um tipo de fenômeno nômade porque tem essa tendência a mudar. Você apenas descobre onde está acontecendo. Eu tenho pensado assim desde que eu era um hippie

hakim bey: as muito singulares escritas de um anarquista nômade

vagando pelo mundo me perguntando: 'Onde isso está acontecendo, cara? Isso não é uma coisa tão ruim; isso não deve ser desprezado. Onde está surgindo de repente um tipo de espírito criativo? Onde há um monte de gente de repente escapando da opressão e respirando um pouco mais livremente por algum tempo?'

REVOLUÇÃO E REVOLTAS

O slogan 'Revolução!' transformou-se de sinal de alerta em toxina, uma maligna e pseudo-gnóstica armadilha-do-destino, um pesadelo no qual, não importa o quanto lutamos, nunca nos livramos do maligno ciclo infinito que incuba o Estado, um Estado após o outro, cada 'paraíso' governado por um anjo ainda mais cruel.

As comunas de Paris, Lyon e Marselha não sobreviveram o suficiente para criar qualquer característica de permanência, e nos perguntamos se elas foram de fato criadas para serem permanentes. Do nosso ponto de vista, o principal elemento de fascínio é o espírito das comunas. Durante e depois destes anos, os anarquistas adquiriram a prática do nomadismo revolucionário, perambulando

do de revolta em revolta, procurando manter viva em si mesmos a intensidade do espírito que eles experimentaram no momento do levante.

A História diz que uma Revolução conquistada "permanência", ou pelo menos alguma duração, enquanto o levante é 'temporário'. Nesse sentido, um levante é uma 'experiência de pico' se comparada ao padrão 'normal' de consciência e experiência. Como os festivais, os levantes não podem acontecer todos os dias – ou não seriam 'extraordinários'. Mas tais momentos de intensidade moldam e dão sentido a toda uma vida.

Em suma, uma postura realista exige não apenas que desistamos de esperar pela "Revolução", mas também que desistamos de desejá-la. 'Levantes', sim – sempre que possível, até mesmo com o risco de violência. Os espasmos do Estado Simulado serão 'espetaculares', mas na maioria dos casos a tática mais radical será a recusa de participar da violência espetacular, retirar-se da área de simulação, desaparecer.

Crie suas próprias redes. Se toda essa energia tivesse sido direcionada dessa maneira, em vez do que para mim parece uma quimera total, um fantasma totalmente abstrato chamado poder político

hakim bey: as muito singulares escritas de um anarquista nômade

legislativo democrático, então acho que há muito estaríamos claramente no caminho de uma mudança revolucionária nesta sociedade. Do jeito que está, toda essa boa intenção e alta energia foi mal direcionada para o jogo deles, um jogo no qual eles estabelecem as regras e que eles fixaram para que pessoas como você e eu não possam ganhar poder dentro desse sistema. Agora esta é uma crítica anarquista que estou fazendo, como disse, com os motivos mais camaradas possíveis. Eu sinto que é uma tragédia que essa energia tenha sido mal direcionada. Não acho que seja tarde demais para acordar e sentir o cheiro do café aqui.

Não basta dizer 'ah, agora pensamos em termos de pequenos grupos'. Isso é desviar demais para o conceito do Club Med anarquista de TAZ: simplesmente desista e divirta-se o máximo que puder antes que a paisagem pegue fogo ao seu redor.

FUGAS

A partir da minha interpretação, o desaparecimento parece ser uma opção radical bastante lógica para o nosso tempo, de forma alguma um desastre ou uma

declaração de morte do projeto radical. Ao contrário da interpretação niilista e mórbida da teoria, a minha pretende miná-la em busca de estratégias úteis para a contínua 'revolução de todo dia': a luta que não pode cessar mesmo com o fracasso final da revolução política ou social, porque nada, exceto o fim do mundo, pode trazer um fim para a vida cotidiana, ou para as nossas aspirações pelas coisas boas, pelo maravilhoso.

Não existe nada mais gratificante do que trabalhar com as próprias mãos. Essencialmente, o que fiz foi desenvolver isso que eu chamo de *Vanishing Art* [arte que desaparece], o que significa que a arte surge no momento exato em que desaparece. Por exemplo, a minha primeira obra envolvia jogar anéis de ouro num rio – como faziam os antigos druidas. Cada um dos meus trabalhos está ligado a um local da região onde vivo, e cada um deles também está ligado a um evento ou personagem histórico que eu considero uma inspiração, seja porque são místicos ou revolucionários. Tenho muitas ideias de como fazer isso de outras maneiras, mas até agora o que fiz foi jogar objetos na água e enterrar objetos. No futuro, eu pretendo também queimar um monte de coisas. Quero me envolver com pirotecnia.

clyfford still, nas margens da anarquia¹

allan antliff

Entre os artistas que fundaram o movimento Expressionista Abstrato estadunidense, Clyfford Still (1904-1980) tem sido usualmente reconhecido pelo individualismo acentuado e pela hostilidade ao poder do Estado, entretanto, estes aspectos não foram ainda considerados de forma crítica em relação às correntes anarquistas durante e após a II Guerra Mundial. David Anfam, a maior autoridade em Still, oferece uma base para cartografar tais inter-relações, a partir de uma análise atenta de como “a pegada nietzscheana do anarquismo individualista” do artista deu forma tanto à sua própria concepção quanto a um romantismo estético, mas não vai além disso.² Em geral, o trato acadêmico da arte e política em Still priorizou como questão principal a Guerra Fria em detrimento do anarquismo. Susan Landauer, por exemplo, imprimiu, durante os anos 1990, uma caracterização do artista enquanto reacionário de direita (mais recentemen-

Allan Antliff é professor no Departamento Art History and Visual Studies na University of Victoria, BC, no Canadá. É autor de "Rompendo com a lógica capitalista de uma pandemia" in Pandemia e Anarquia (2021), Joseph Beuys (2014), Anarchy and art (2007), Anarchist modernism (2001) e editor de Only a beginning (2004), uma antologia do movimento anarquista no Canadá. Contato: allan@uvic.ca

te, reconhecendo que a política de Still não era de direita, ela sustentou seu argumento com uma breve referência à crítica “tardia” [1959] da “mentira social” feita pelo poeta anarquista Kenneth Rexroth, por meio de uma comparação).³ De forma parecida, em *Abstract expressionism as cultural critique: dissent during the McCarthy period* (1999), David Craven dispôs da análise de Anfam, apenas para concluir que o anarquismo de Still o levou a uma “convergência involuntária com o laissez-faire individualista [da Guerra Fria]”.⁴ Ao nos voltarmos para a classificação antológica de Ellen D. Landau, em *Reading Abstract expressionism: context and critique*, Still é incorporado mais uma vez à resposta do Expressionismo Abstrato à Guerra Fria, com interpretações marxistas da estética do movimento e da predominante significação social.⁵ A pesquisa exaustiva de Katy Siegel, Lillian Davies e Paulina Pobocha, *Abstract expressionism* (2011) é igualmente omissa em relação ao papel do anarquismo no desenvolvimento de Still.⁶ O padrão é indicativo de como o Expressionismo Abstrato é amplamente definido no discurso: enquanto um avanço no estilo “Americano” inaugurado por artistas de inclinação esquerdista em resposta à II Guerra Mundial e fustigado, inicialmente, pela política da Guerra Fria, que foi rapidamente incorporado pelo mercado da arte, canonizado como o último avanço do modernismo internacional (“uma nova arte para um novo mundo”), e integrado a coleções de museus nos Estados Unidos e na Europa.⁷

Até bem recentemente, o arquivo e biblioteca pessoal de Still estavam indisponíveis a pesquisadores, e sem dúvida nenhuma isso favoreceu a lacuna interpretativa a que chamo a atenção aqui. Cartas e outros documentos no arquivo do Museu Clyfford Still possibilitam uma análise

clyfford still, nas margens da anarquia

da preocupação do anarquismo transatlântico com valores estéticos, com a capacidade da arte enquanto espaço para a liberdade social, e com a implicação das forças institucionais contra o movimento. Ambas as práticas e perspectivas da arte de Still, e sua recepção ao meio, são importantes para compreender suas contribuições à politização da arte. Anarquistas envolveram-se em uma rede cultural por meio de “laços horizontais entre elementos diversos e autônomos” (por exemplo, centros sociais, grupos editoriais, organizações militantes, e grupos informais de amigos) concentrados em torno da oposição ao autoritarismo em todas as suas formas.⁸ Estas redes fluidas e repletas de afinidade geraram diversidade, tida como um valor positivo, em consonância com a vasta ambição anarquista de instaurar formas diretas de democracia dentro de um sistema federativo de organização.⁹ Consequentemente, o radicalismo estético e a postura combativa de Still em relação às instituições de arte encontraram um público interessado entre os anarquistas, ainda que ele tenha, deliberadamente, se marginalizado de lutas sociais mais abrangentes.

A doença americana

Em 25 de novembro de 1957, o poeta/militante anarquista, Michael McClure enviou uma carta a Still de São Francisco.¹⁰ Como relatou, “há muito tempo, admiro muito a sua pintura”, acrescentando, “gostaria de ter chegado à região da baía [de São Francisco] alguns anos antes”.¹¹ McClure recordava sua decisão de se mudar para a cidade em 1951 para estudar com Still e o colega do Expressionismo Abstrato, Mark Rothko (um anarquista, assim como Still).¹² São Francisco foi onde Still começou

a trabalhar com uma linguagem abstrata, criando pinturas que o “consolidaram como um dos mais originais e conceituados artistas ligados às primeiras linhagens do Expressionismo Abstrato”.¹³ Ele lecionou na Escola de Belas Artes de São Francisco por cinco anos (1946-50) e conseguiu que Rothko (que vivia em Nova York) fosse nomeado como docente visitante por dois anos, durante os verões de 1947 e 1949, mas se afastou em 1950; daí o arrependimento de McClure por ter perdido a chance de estudar com ele.¹⁴

McClure observou que acabara de ler um artigo de Dore Ashton no *Evergreen Review*, no qual Ashton destacava a “imensa importância” de Still para os jovens artistas de São Francisco (e ele era um).¹⁵ A biblioteca de Still contém uma cópia deste exemplar, com poetas e escritores associados ao movimento Beat, a maioria dos quais eram anarquistas (além de McClure, contribuíram Gary Snyder, Lawrence Ferlinghetti, Robert Duncan, Rexroth, Alan Ginsberg e Henry Miller)¹⁶. Caracterizando o artista como um rebelde “apaixonadamente romântico” contrário aos valores da sociedade, Ashton cita a declaração de Still para a exposição *15 Americans* do Museu de Arte Moderna (9 de abril a 27 de julho de 1952), na qual ele rejeita a “hegemonia totalitária” das tradições artísticas, afirmando: “Agora temos um compromisso com um ato inqualificável, não com ilustrações de mitos obsoletos ou álibis contemporâneos. Cada um deve aceitar total responsabilidade pelo que executa. E a medida de sua grandiosidade estará nas profundezas de sua percepção e de sua coragem em exercer sua própria visão. Demandas por comunicação são ao mesmo tempo presunçosas e irrelevantes”.¹⁷

clyfford still, nas margens da anarquia

A declaração causou comoção. McClure recorda: “Peguei a citação do artigo da *Evergreen Review*, desde ‘agora temos um compromisso com um ato inqualificável’ até ‘demandas por comunicação são ao mesmo tempo presunçosas e irrelevantes’. Sua citação abre um poema de cem linhas que acabei de escrever” (McClure a Still, 25 de novembro de 1957). O poema, “Hymns for St. Geryon” configura-se em torno de poéticas instintivas, sem mediações de forças sociais. “Geryon” é a figura do *Inferno* de Dante com uma bela face e um corpo monstruoso que transporta Virgílio e Dante do círculo de Violência ao penúltimo círculo, o da Fraude.¹⁸ O poema compara esta besta à dimensão humana que o poeta ultrapassa pela expressão imediata, que é “não política”, mas uma extensão de “nós mesmos”.¹⁹ McClure introduz a afirmação de Still no “ato inqualificável” com a repetição de sua própria invocação — “O GESTO O GESTO O GESTO” — para destacar sua sincronia. Ao escrever para Still que a intenção dele era “similar à sua”, acrescentou: “Gosto da sua escrita que li — direta e final”.²⁰

No ano seguinte, em 4 de outubro de 1958, McClure enviou a Still uma publicação notável, *Peyote poem*, produzida em conjunto com outro artista do meio anarquista de São Francisco, Wallace Berman.²¹ *Peyote poem* é a terceira edição de uma revista *underground*, *Semina* (1955-64), que Berman fazia à mão em pequenas tiragens (geralmente produzidas em colaboração) e circulava de forma gratuita.²² Assim como observa Richard Cândida Smith, *Semina* era um projeto comunitário, que trouxe tanto os artistas que contribuíam quanto aqueles que recebiam, para uma política compartilhada, ou seja, “desafiando as normas consensuais da sociedade em geral”. *Peyote poem* expressa

este desafio. McClure compôs o poema na manhã seguinte após ter ingerido o peiote que Berman tinha deixado disponível caso ele quisesse. Enquanto preparava o peiote, Berman lhe contou sobre o uso cerimonial entre os povos indígenas enquanto um portal para a compreensão.²³ O poema de McClure extrai sua experiência induzida pelo peiote de uma calma interior, ao mesmo tempo em que confronta alucinações que emergem de sua psiquê e da percepção profunda de que o espírito e a carne são um e indivisíveis: “Minha barriga e eu somos dois indivíduos/reunidos/na vida./ESTE É O CONHECIMENTO PODEROSO/ sorrimos com ele”²⁴. Still saudou o presente. Enviou uma breve nota expressando seus cumprimentos e agradecendo McClure pela publicação.²⁵

Não há outras correspondências até 27 de abril de 1960, quando McClure envia a Still uma cópia de sua primeira coletânea de poesias, *Hymns to St. Geryon & other poems* (1959), e uma carta chamando-o a se posicionar e fomentar a “revolução” contra “a doença americana”.²⁶ Na época, protestos antissegregação intensificavam-se no Sul, os Estados Unidos continuavam construindo e testando seu arsenal nuclear, e a situação da Guerra Fria com a União Soviética estava no limite.²⁷ McClure havia lido um artigo em destaque do crítico Kenneth Sawyer, exaltando Still como uma “figura crucial na arte americana”.²⁸ Alheio à amizade pessoal de Still com o crítico, McClure escreveu: “o artigo de Sawyer é apático e se esconde por trás de amenidades e aceitação estética”²⁹. E continua: “conheço ex-alunos seus, sei de algo que você sentiu no final dos anos 1940. Agora você é uma figura nacional — diga algo. Pinturas são uma extensão do corpo, elas são apenas uma maneira de se completar, o espírito e o corpo devem sempre se unir de todas

clifford still, nas margens da anarquia

as formas e tempos possíveis” (McClure a Still, 7 de abril de 1960).

Se Still respondeu, não guardou uma cópia da carta. Sua edição de *Hymns to St. Geryon* também está perdida, então também não podemos verificar sua resposta à poesia de McClure. Ele tampouco abordou qualquer declaração pública em relação às questões levantadas pelo poeta. O que pode ser dito, definitivamente, é que o poeta anarquista se identificou com a concepção de Still de criatividade enquanto um processo direto, expressivo, individualizante e de sua crença que a arte poderia servir como meio de combater as forças sociais repressivas. Há ainda uma pista de que, no final dos anos de 1940, a rebeldia artística de Still era parte e parcela de um projeto social mais amplo, próximo do anarquismo de McClure; ou, ao menos, é isso o que alguns ex-estudantes de Still levaram McClure a acreditar.

Uma única pincelada

McClure menciona as atividades de Still no final dos anos 1940 e início dos 1950, quando este ensinava em São Francisco, realizava exposições em Nova York, e buscava aproximar-se de Rothko e de um outro expressionista abstrato e anarquista, Barnett Newman³⁰. Recordando este período, Still escreve: “Eu tinha deixado claro, que uma única pincelada de tinta, respaldada pelo trabalho e por uma mente que entendesse sua potência e implicações, poderia restituir ao homem a liberdade perdida em 20 séculos de desculpas e estratégias para subjugação. O que foi imediatamente aclamado e reconhecido por dois ou três homens como uma ameaça à poderosa ética de sua cultu-

ra, e questionada sua validade”³¹. Retrospectivamente, Still considerou um erro sua decisão de trabalhar com galerias comerciais naquele contexto (entre 1946 e 1952 Still realizou uma exposição com a galeria de Peggy Guggenheim, Art of This Century, a galeria Betty Parson e, brevemente, a galeria Sydney Janis). Seduzido por aqueles que diziam compartilhar de seus valores, se viu sugado para dentro do mercado capitalista de arte, no qual os negociantes e compradores manipulavam a maior parte do controle. “Sempre tive a esperança,” escreveu, “de criar um espaço ou área livre na vida onde uma ideia pudesse transcender a política, a ambição e o comércio”. E assim, no início da década de 1950, ele se apartou do envolvimento com galerias e antigos aliados artísticos que, em sua visão, haviam traído seu objetivo para buscar o sucesso. Mas antes dessa querela, havia afinidades reunidas, em primeiro lugar, em torno das pinturas de Still, o que ele tinha como base para sua própria liberação e, potencialmente, a liberação dos demais. Como descreve em uma nota de 1949 em seu diário, sua intenção era “dar liberdade” ao seu tempo.³²

Para isso, tradições artísticas reconhecidas e conteúdos simbólicos ou representativos tiveram de ser ultrapassados. A ruptura final, Still observa, veio em 1941 quando “o espaço e a figura” nas telas deixaram de ser fatores limitantes em seu processo criativo, e ele fundiu os dois em “um instrumento ligado apenas pelos limites da minha energia e intuição”. “Meu sentimento de liberdade”, diz, “se tornara agora absoluto e infinitamente arrebatador”³³. Em uma anotação em seu diário de 11 de janeiro de 1941, ao começar a trabalhar com passagens de cor mais ou menos texturizadas e recortadas, intersectando grandes formas sobre uma base abstrata em pinturas

clifford still, nas margens da anarquia

como PH-169 (1941-R), Still descreveu o que expressava esta nova linguagem artística: “estados de ser” em que as “tensões, medos, êxtases de toda a humanidade” eram sentidos como “forma, como cor, como linha, ou tensão, ou contorno”. Aqueles que reconheciam a “vida” interior animando suas pinturas “descobririam ... uma bela maravilha e afinidade”.³⁴ Comparemos os “estados de ser” de Still com a declaração de Rothko de 1947, “The romantics were prompted”, que Still lera e aprovara.³⁵ “The romantics were prompted” apareceu no periódico do artista, *Possibilities*, e foi ilustrado com duas pinturas de Rothko: *Slow swirl at the edge of the sea* (1945) e *Birth of cephalopods* (1944).³⁶ Para “atingir nosso drama.... o fato da mortalidade”, escreveu Rothko, “a identidade familiar das coisas tem que ser pulverizada de modo a destruir as associações finitas com as quais nossa sociedade cada vez mais encobre cada aspecto de nosso meio”. A abstração foi seu meio de libertar a arte dos valores da sociedade americana, cuja “hostilidade” em relação à sua busca era a “alavanca para a verdadeira libertação” do artista e daqueles que entendiam sua obra. O romantismo pictórico ajustou-se ao drama da mortalidade humana, transcendendo as tradições artísticas da sociedade e as pressões comerciais: não é à toa que Still tenha encontrado uma causa comum com Rothko, e vice-versa. Em uma nota semelhante, Newman estava certo de que Still responderia positivamente à sua declaração sobre a experiência romântica do sublime publicada um ano depois na edição de dezembro de 1948 da revista *Tiger's eye*, dirigida pelo artista, onde uma pintura de Still, *1945-H* (1945), foi reproduzida ao lado de *Two edges* (1948) de Newman (em seu exemplar da revista, Still escreveu que o título atribuído à sua obra, “The Grail”,

foi inventado pela galeria de Betty Parson e que a data também estava errada “1947”).³⁷ “Acho que você se interessará por uma peça que escrevi para *Tiger’s Eye*, número 6”, escreveu Newman, “que faz parte de um simpósio geral sobre o Sublime na pintura. Eu devorei toda a história da arte para demonstrar que, nós (acho que você conhece os pintores a que me refiro) temos o Sublime, na América. Gostaria de saber o que pensa.”³⁸ Na América, escreveu Newman, um punhado de artistas se libertou do peso da cultura europeia e de suas tradições artísticas. Ao reafirmar “o desejo natural do homem pela exaltação, por uma preocupação de nossa relação com as emoções absolutas”, eles estavam criando pinturas desprovidas de imagens associativas, pinturas cuja realidade reveladora era “auto evidente”³⁹ A afinidade com a perspectiva de Still (e de Rothko) fala por si só.

Em relação à importância social do romantismo, Newman o anarquista conferiu-lhe um notável grau de influência. Respondendo a um crítico que questionou o significado social de seus quadros, ele afirmou que, se bem compreendidos, eles poderiam inspirar as pessoas a acabar com “todo o capitalismo de estado e o totalitarismo”⁴⁰. Rothko, por sua vez, acreditava no poder revelador do romantismo, mas disse ao escritor John Fischer em 1970, que havia perdido toda a esperança de uma mudança social progressiva por meio da arte (anteriormente, Rothko havia emprestado seu nome a protestos iniciados por artistas contra a guerra do Vietnã e doado um quadro para a iniciativa).⁴¹ Declarou que fora um anarquista desde sua juventude e que “ainda [era] um anarquista. O que mais?”, concluiu: “Uma pintura só pode se comunicar diretamente com um indivíduo raro que esteja em sintonia com ela e com o artista”.⁴² Quanto a

clifford still, nas margens da anarquia

Still, a importância anarquista de seu romantismo implodiu em um núcleo duro de individualismo ao longo do contínuum social traçado por Newman e Rothko. Insistindo que seu trabalho expressava “a sublime elevação do espírito”, ele estabeleceu uma linha clara entre ele e as forças autoritárias “da ciência, do mecanismo, do poder e da morte” que permeiam a sociedade. A validade da obra “como um instrumento de liberdade individual” residia na habilidade criativa de Still e na “responsabilidade” em garantir que sua apreciação não fosse maculada, como disse a Rothko em novembro de 1951, por “padrões de exploração aceitos” a serviço do status quo⁴³.

A “responsabilidade” não fez nenhum tipo de concessão. Uma amostra da metodologia de Still pode ser obtida a partir de uma carta anterior a Rothko, em março de 1951, a respeito de uma visita ao Departamento de Arte da Universidade Estadual de Ohio a convite do distinto historiador de arte Frank Seiberling Jr. Still anunciou que falaria à faculdade sobre “Artistas e museus em Nova York”.

“Eu lhes disse que me coloco do lado do artista contra todas as instituições — museus, universidades, raciocínios, história, asneiras científicas, e as formas menos conspícuas de exploração e assassinato em nosso tempo. Falei-lhes de suas obrigações para com o artista, de seu poder, de seus medos, de sua covardia e de sua mesquinhez com garra, ironia e desprezo. E quarenta e cinco minutos depois, parei abruptamente.”⁴⁴

Este embate crítico foi sem dúvida inspirado em parte pela recente demissão de Still da Escola de Belas Artes da Califórnia onde, entre o outono de 1946 e a primavera [do hemisfério norte] de 1950⁴⁵, tinha desfrutado de uma

renda segura e liberdade para ensinar como quisesse, graças ao Diretor Douglas MacAgy. Em fevereiro de 1950, Still escreveu a Rothko elogiando MacAgy como o único administrador “no mundo inteiro que me permitirá trabalhar sob meus próprios termos”.⁴⁶ MacAgy havia sido contratado em 1945 para revitalizar a escola; o que fez ao contratar Still e outros artistas cujas orientações eram contemporâneas e experimentais.⁴⁷ No entanto, enquanto renovava o programa de ensino, encontrava-se enredado em uma batalha com os administradores, que a partir de 1948, estavam convencidos de que a viabilidade financeira da instituição a longo prazo seguia uma outra direção. Eles tinham a intenção de remodelar a escola na linha da famosa Bauhaus de Walter Gropius. Deixando de lado os cursos de estúdio, sob a justificativa de que as belas-artes estavam obsoletas, a Bauhaus integrou a arte na indústria, treinando os estudantes para desenhar produtos que fossem úteis e produzidos em massa, ao invés de pintar e esculpir. Na América do pós-guerra, o modelo da Bauhaus estava transformando as escolas de arte em todo o país, e os administradores da Escola de Belas Artes da Califórnia estavam determinados a seguir essa tendência. Os argumentos de MacAgy em favor da pintura e da escultura foram inúteis. Ele renunciou pouco depois de Still, em maio de 1950, e foi substituído por um entusiasta da Bauhaus, que passou a impor uma visão de “arte e indústria” à escola. A ascensão deste tipo de educação artística teve um impacto visceral sobre Still: “Bauhaus” tornou-se a sua abreviatura para a total subordinação da arte às necessidades do capitalismo industrial e ele dispôs disso livremente em suas cartas e declarações públicas.⁴⁸



PH-254, 1945, Burried Sun, Clyfford Still Museum Online Collection.

Disponível em Clyfford Still Museum: <https://collection.clyffordstillmuseum.org/object/ph-254>.

Demasiado comercial

Em 1946, Still realizou uma exposição revolucionária na galeria Art of This Century de Peggy Guggenheim (12 de fevereiro a 2 de março, estendida até 7 de março), saudada por outros artistas como “algo completamente inesperado”⁴⁹ “First exhibition, paintings, Clyfford Still” (exibido junto a “Pamela Bodin: 5 Sculptures”) apresentava catorze pinturas com títulos enigmáticos como *Quicksilver*, *Elegy*, *Buried sun*, *Comedy of tragic deformation*, *Theopathic entities*, *Jamais*, and *Premonition* (Mais tarde, Still afirmaria que estas foram inventadas pela equipe da Art of This Century).⁵⁰ Em uma breve declaração para o folheto, Rothko afirmou que os “novos correlatos para substituir os antigos híbridos mitológicos” criados por Still expressavam uma “vontade elementar de viver” disparada através de um “drama trágico-religioso (...), profundamente comovente”.⁵¹ A Art of This Century é famosa por exibir a coleção pessoal de Guggenheim em suas galerias “Abstract” e “Surrealist”: o que é pouco sabido é que sua coleção foi alavancada financeiramente por meio da venda de obras de Still e outros, expostas em uma terceira galeria para este propósito “Daylight Gallery” (com duas salas extras nos bastidores onde os compradores podiam ver mais obras que não estavam em exposição).⁵²

À medida em que o dia de sua exposição se aproximava, intensificou-se a ansiedade de Still em relação ao desejo de vendas da Guggenheim e, por extensão, do poder construtivo do mercado em geral. Em 3 de fevereiro, ele observou: “Aguardo a abertura da exposição com uma estranha mistura de antecipação e cinismo. Tomei a precaução de me preparar para tomar um avião de volta ao oeste do Canadá. A atmosfera aqui é demasiadamente

clyfford still, nas margens da anarquia

comercial para que se escape da pressão viciante de necessidade e sua consequente subordinação à liberdade do espírito criativo.”⁵³ Durante a exposição, esta ansiedade aumentaria devido ao improvável encontro com o influente teórico anarquista/crítico de arte Herbert Read, outro defensor do romantismo, e que entendia a relação da arte com a sociedade de forma militante, mas em desacordo com a sua própria.

Read e Guggenheim eram próximos: ele a aconselhava em compras de arte e, na véspera da Segunda Guerra Mundial, fora contratado por Guggenheim para estabelecer um museu de arte moderna em Londres (o projeto nunca foi concretizado).⁵⁴ Antes de sua chegada em Nova York, Guggenheim se correspondia com Read sobre a situação mundial, desesperada de que a bomba atômica “logo poria um fim a tudo”.⁵⁵ Ela também lhe falou sobre seu esquema comercial de “encontrar e dar uma chance a artistas desconhecidos” mostrando seu trabalho na *Art of This Century* (Guggenheim a Read, 12 de novembro de 1945). Em 2 de fevereiro, ao saber que Read viria a Nova York em março, ela escreveu longamente sobre suas próximas exposições:

“Clyfford Still, agendado para a próxima [exposição], está na casa dos 40 anos e ainda não expôs em Nova York. Ele trabalha em grandes telas e isola suas formas dramaticamente sobre grandes fundos sólidos, ou meramente sugeridos. As formas evoluem talvez a partir de Miró, e seguem a linha de Picasso, mas o sentimento é nitidamente novo. Há uma melancolia, quase um sentido trágico incorporado nas pinturas que as faz parecer particularmente próximas a uma agora. Uma de suas telas, muito grande,

Buried sun, de cerca de 8 por 6 pés, considero, de maneira um pouco sombria, extremamente bem-sucedida.”⁵⁶

Associar as pinturas de Still ao “trágico” (como Rothko havia feito no ensaio de seu catálogo) no contexto de seu próprio trauma de guerra em relação ao poder destrutivo da bomba atômica, sem dúvida despertou o interesse de Read. Quanto aos significados, Anfam supôs que as obras em exposição eram voltadas a temas míticos: *Buried Sun/PH-254* (1945), por exemplo, seria uma referência à “morte” cíclica da força vital do sol ao cair da noite ou durante um eclipse, uma ameaça totalizante à existência planetária que os antigos gregos mitologizaram na história do sequestro de Perséfone ao submundo.⁵⁷ Se Still estava substituindo “antigos híbridos mitológicos” por novos “correlatos” “trágico-religiosos”, como Rothko sugere, talvez sua tela premonitória de figuras irregulares em amarelo e preto azeviche sobre um fundo preto fosco com um disco vermelho-sangue embaixo (esta é a cor de um sol envolto em fumaça) e outro camuflado no escuro, “pairando” acima da desolação, evocou o terrível potencial “de acabar com tudo” trazido pelos militares americanos (Guggenheim a Read, 12 de novembro de 1945).

O encontro entre Read e Still aconteceu em 3 de março de 1946, logo após a chegada de Read. Em seu registro do encontro, Still observa que Read parecia exausto da viagem através do Atlântico e que eles discutiram as dificuldades de viver em um tempo de guerra na Grã-Bretanha. “Ao sairmos”, continua, “eu lhe disse ... que havia alguns de nós que acreditavam ao menos ter energia suficiente e ideias relevantes”. Ele olhou em volta da sala e respondeu ‘sim, ele podia ver isso’. Still acrescenta: “Assim nos sepa-

clifford still, nas margens da anarquia

ramos: o construtor destrutivo e o destruidor criativo. De fora, devíamos parecer muito semelhantes'.⁵⁸

Construtor Destrutivo/Destruidor Criativo

A afinidade cruzada de Still merece um exame atento. Ela sugere que em 1946, ele tinha uma compreensão um tanto diferente do anarquismo de Read e de seu programa artístico para a mudança social. Read era um teórico fundamental entre um grupo de artistas, escritores e poetas associados ao anarquismo na Grã-Bretanha, que haviam criado um movimento Neorromântico em resposta à Segunda Guerra Mundial (ver a discussão de Mark Antliff sobre isso).⁵⁹ Eles publicaram uma infinidade de revistas, livros e panfletos expondo suas perspectivas, que também circularam nos Estados Unidos. O interesse de Still no avanço britânico pode ter se desenvolvido de forma independente ou em conjunto com Rothko e/ou Newman. Still primeiro se aproximou de Rothko no outono de 1943, e foram se tornando cada vez mais próximos no decorrer dos anos seguintes, quando Rothko formulava sua própria estética romântica. Ao se mudar para Nova York em julho de 1945, Still conheceu o amigo de Rothko, Newman, cuja biblioteca incluía inúmeros trabalhos de Read⁶⁰. Finalmente, a relação pessoal e profissional de Guggenheim com o crítico, que levou ao encontro dele com Still, sem dúvida teve seu impacto.⁶¹

Considerando a caracterização contrastante que Still fazia de si mesmo em relação a Read, precisaríamos rever a posição de Read sobre o capitalismo, as artes, e o anarquismo em *To hell with culture: democratic values are new values* (um panfleto que Newman possuía). Este foi reim-

presso como um capítulo da mais importante declaração de Read sobre as artes em tempos de guerra, *The politics of the unpolitical* (1943). *To hell with culture* é uma crítica à degeneração da arte em mercadoria, que Read remonta há dois mil anos, no Império Romano (uma data que Still evocaria em 1963, quando afirmaria estar devolvendo à humanidade “a liberdade perdida em vinte séculos de desculpas e dispositivos de subjugação” em uma carta publicada no *Artforum*) (“An open letter to an art critic”). Read caracterizava os romanos como “os primeiros capitalistas em grande escala na Europa”, cuja “cultura de escolha” para a mercantilização era aquela dos gregos⁶². Os gregos não tinham uma concepção da cultura como algo separado da vida orgânica da comunidade. Sua arquitetura, poesia, esculturas e artesanato eram parte integral de seu ser social tanto quanto sua linguagem, eram tão naturais, enfatizou Read, “quanto a cor de suas peles”. Consequentemente, a criatividade infundiu todos os aspectos do ambiente grego, porque os objetos foram feitos pelo seu valor de uso, não como mercadorias. A partir daí, Read traçou paralelos entre os povos da Grécia antiga e as chamadas “civilizações primitivas”. Assim como os gregos, os povos primitivos cultivavam uma sensibilidade estética refinada e tinham prazer em “proporções, relações, ritmos [e] harmonias definidas” em sintonia com formas naturais de crescimento e “a estrutura do universo”.⁶³

Ao importar a cultura grega e mercantilizá-la, os romanos reproduziram imitações degeneradas das maiores realizações da civilização grega, então dispersas por todo seu vasto império como um complemento ao domínio imperial. Com o fim do império romano, houve um breve respiro. A arte foi reabsorvida no dia a dia da socieda-

clyfford still, nas margens da anarquia

de; daí as catedrais medievais da Europa e outras realizações. Entretanto, a ascensão do capitalismo renovou a mercantilização da arte, culminando no industrialismo e na completa separação entre cultura e trabalho. Read cita o crítico de arte do século XIX, Mathew Arnold, para ilustrar seu ponto de vista. Para Arnold, a cultura era uma busca da elite das classes instruídas, cuja tarefa era destilar “o melhor que foi conhecido e dito no mundo” e codificá-lo como cultura. A partir daí, ela pode alcançar as massas por meio de instituições de ensino, mas a classe trabalhadora não desempenhou nenhum papel ativo na criação da cultura. Esta separação se intensificou ainda mais durante o século XX à medida que a cultura ia sendo mercantilizada sob a roupagem de *belas-artes* para os ricos, ou de produção barata industrializada, comercializada em massa, como os móveis de falso carvalho “à moda de Chippendale”. O socialismo autoritário (fascismo, comunismo) não ofereceu saída: subordinava a cultura à ditadura do governo. Escrevendo no meio do bombardeio aéreo da Grã-Bretanha, Read declarou: “Para o inferno com tal cultura! Ao monte de lixo e à fornalha com tudo isso! Vamos celebrar a revolução democrática com o maior holocausto da história do mundo. Quando Hitler tiver terminado de bombardear nossas cidades, que as esquadras de demolição concluem o trabalho. Então vamos sair para os amplos espaços abertos e construir de novo.”⁶⁴

Ele termina “To hell with culture”, chamando para uma ordem social anarquista banhada em “uma plenitude de liberdade e de toda base econômica de um modo de vida democrático”. Só assim a cultura poderia ser renovada como uma consequência natural da sociedade como um todo. Os artistas desprezariam o elitismo imposto pelo

capitalismo, pois “quando todo homem é um artista, quem deveria se reivindicar como super-homem? Os trabalhadores, por sua vez, voltariam a ser artesãos, mobilizando a indústria para servir às necessidades da humanidade e embelezando tudo, até os ‘tachos e panelas’”⁶⁵.

Outros capítulos em *The politics of the unpolitical* expõem uma agenda construtiva ligada à eficácia revolucionária do modernismo. Sobre o tema da pintura não-figurativa (abstrata), escultura, design e arquitetura, Read previu que os princípios estéticos “universais” destilados por artistas construtivistas como Naum Gabo (Read faz referência a *Construction in space-spiral theme*, 1941) e arquitetos como o fundador da Bauhaus, Walter Gropius, contribuiriam para “o grande trabalho de reconstrução social” na esfera industrial.⁶⁶ Quanto ao romantismo (visual e literário), este abordaria as dimensões inconsciente e emotiva da humanidade. Durante milênios, estes aspectos de nosso ser haviam encontrado “expressão universal na religião, no mito, no folclore e no ritual”. Na sociedade contemporânea, os surrealistas estavam promovendo a criatividade romântica utilizando a psicanálise para minar as “convenções estéticas e morais da civilização burguesa”.⁶⁷ Entretanto, o impulso do surrealismo era “negativo” e “destrutivo”: preso a uma batalha contra os valores burgueses, não podia ir além. O que era necessário agora, durante o cataclismo da guerra mundial, era um “novo romantismo” que ajudasse a sociedade a processar a dimensão psicológica da vida.

Analisando criticamente toda a gama de nosso ser instintivo através do prisma do anarquismo, o neorromântico de Read exaltaria “a ajuda mútua e a construtividade” em oposição ao “livre jogo de qualquer ou de todos os instintos

básicos”, sem qualquer responsabilidade social das consequências (a principal falha do surrealismo). Read conclui *The politics of the unpolitical* proclamando a “*autoexpressão*” artística em si mesma como “disruptiva, desintegradora e antissocial”. A função própria do artista era “muito parecida com ... a do curandeiro ou mágico em uma sociedade primitiva: ele é o homem que intermedeia ... a consciência ... e assim assegura a reintegração social. É somente na medida em que esta mediação é bem-sucedida que uma verdadeira democracia é possível”.⁶⁸ No momento, os artistas que reconheceram esta necessidade ainda estavam subjugados pelas exigências do Estado, da imprensa capitalista, da opinião de massa e dos valores padronizados. O anarquismo, então, era a causa do artista, porque varreria essas forças para fora, comunalizando a propriedade e dispersando o governo e o poder econômico entre “unidades humanas, tangíveis” (“condados... cidades... aldeias e... paróquias”) de modo a garantir a liberdade e o bem-estar material de todos; não mais assolada por forças sociais e econômicas opressivas, a “atividade criativa” do artista poderia então contribuir para a “reintegração social”, como Read concebia. Por ora, entretanto, enquanto se aguarda uma revolução anarquista, a “tarefa ingrata” de transformar os impulsos mais profundos da humanidade implica em “uma posição de isolamento, de desafeição”. Ao aprender “a amar e compreender a sociedade que renuncia a ele”, o artista tem que “aceitar a experiência contrária, e beber, como Sócrates, do copo mortal”.⁶⁹

Este, então, é Herbert Read. E sua contraparte americana, o “destruidor criativo”? A autocaracterização de Still espelha a famosa máxima do anarquista Mikhail Bakunin, no século XIX: “A paixão pela destruição também é uma

paixão criativa”.⁷⁰ Da mesma forma, seguindo Anfam, podemos lembrar da observação de Friedrich Nietzsche em *Gaia ciência* (1882) “O desejo de destruir, mudar e tornar-se pode ser uma expressão de uma energia transbordante que está grávida do futuro”.⁷¹ Na verdade, o compromisso de Still com a filosofia de Nietzsche veio cedo e foi claramente um momento de formação. Em 1927, quando estava com seus vinte anos, Still comprou uma edição do livro *Assim falou Zaratustra* de Nietzsche e o riscou livremente com marcações.⁷² O livro figura de forma proeminente em várias cartas escritas a um amigo, nas quais Still relata animado que está lendo *Zaratustra*, que deixou de acreditar no mal pessoal, em Deus e na alma, e se descreve como um “individualista incorrigível”.⁷³ “Mortos estão todos os Deuses: agora desejamos que o Super-Homem viva”, declara Nietzsche; Still ecoa com uma anotação a lápis.

A filosofia de Nietzsche não leva necessariamente ao anarquismo. Dito isto, sua relação com a compreensão de Bakunin sobre criatividade faz parte da recepção de Nietzsche durante a primeira metade do século XX, quando suas ideias foram promovidas como “anarquistas” por Emma Goldman e muitos outros.⁷⁴ Outro comentarista que identificou Nietzsche como anarquista foi o jornalista e crítico cultural H. L. Mencken, de Baltimore, que prontamente se identificou com o conceito de Nietzsche do indivíduo “superior” cujo ceticismo e atitude combativa romperiam com as “ilusões e inércia da massa” no curso da invenção de um caminho singular, autocapacitador e afirmador da vida, livre de constrangimentos sociais.⁷⁵ A biblioteca de Still abriga numerosas publicações de Mencken, incluindo sua autobiografia, edições dos seus ensaios e vinte e três números de sua revista mensal *The*

clifford still, nas margens da anarquia

American Mercury. A perspectiva nietzschiana de Mencken era ferozmente antiautoritária. Em *The American Mercury*, ele travava embates contra as religiões hegemônicas, organizações socialmente coercivas como a Ku Klux Klan, interesses comerciais corruptos e intervenções governamentais de todo tipo. *An H. L. Mencken chrestomathy*, que Still possuía, lança mais luz sobre a concepção anarquista de Mencken e de si próprio como crítico social, atribuindo o “progresso” da humanidade ao fortalecimento de indivíduos extraordinários (o “super-homem” de Nietzsche) e à valorização da individualidade.⁷⁶ Denuncia “todo governo” enquanto, “em sua essência”, “uma conspiração contra o homem superior: seu único objetivo permanente é oprimi-lo e aleijá-lo ... Uma de suas principais funções é arregimentar os homens pela força, para fazê-los tão parecidos quanto possível e tão dependentes uns dos outros quanto possível, para procurar e combater a originalidade entre eles ... O governo ideal... é aquele que deixa o indivíduo sozinho — ... é aquele que mal escapa de ser nenhum governo.”⁷⁷

A considerar por sua biblioteca pessoal, Still levou a sério esta análise social nietzscheana: daí seus ataques ferozes ao governo (e ao mercado de arte capitalista).⁷⁸

Sustentando a autoconcepção de Still como artista, portanto, há uma suspeita nietzscheana em relação a qualquer intromissão em sua autonomia. Ao se caracterizar como um “destruidor criativo”, Still reconhecia que ele e Read poderiam compartilhar o mesmo desejo de superar o capitalismo e o poder do Estado, mas seus respectivos meios eram inconciliáveis. Read queria construir uma sociedade antiautoritária, integrando a arte a ela; Still queria demolir o autoritarismo libertando a arte da sociedade,

de modo que a pintura fosse “uma extensão do homem... um confronto consigo mesmo. Só assim se pode criar um instrumento válido de liberdade individual”.⁷⁹ Compondo seus “instrumentos” de liberdade, Still se despojava dos detritos da história e se voltaria ao seu íntimo para fundir o ser com a criatividade, não manchada por elementos extra individuais, direto até os valores estéticos. Uma nota em seu diário de 1956 nos dá um vislumbre do anarquismo de Still. Ele descreve um livre e alegre “êxtase” que surge a partir dele mesmo enquanto vai trazendo a “vida flamejante” sobre “grandes áreas responsivas da tela”. A passagem conclui: “Que nenhuma repressão dura venha a questionar sua pureza ou trabalhar sua liberdade com o lugar-comum chamado pintura”.⁸⁰

Guerra de guerrilha

Para este fim, a “responsabilidade” social mais premente de Still — para usar suas palavras — foi a de esculpir espaços para que tal trabalho fosse criado e compreendido nestes termos, como uma experiência de auto-liberação que outros poderiam reproduzir.⁸¹ O que nos faz retornar à carta de McClure a Still e ao desafio que McClure nos apresenta. Durante a década de 1950, McClure fez parte de uma comunidade anarquista muito unida em São Francisco, uma comunidade de ativistas na qual as pinturas de Still e suas opiniões antiautoritárias eram bem conhecidas. Após se mudar para São Francisco, McClure viveu em uma casa comunitária com Ronald Bladen, um pintor que foi profundamente influenciado pela obra de Still (embora ele nunca tenha estudado com ele).⁸² Além de Bladen, McClure também fez amizade com o cole-

clifford still, nas margens da anarquia

ga poeta Robert Duncan. Em 1947, Duncan e Bladen contribuíram para um jornal de São Francisco, *The Ark*. *The Ark* era publicada por um grupo de poetas, críticos e teóricos que realizavam eventos públicos regulares para promover políticas culturais anarquistas durante os anos em que Still se encontrava na Escola de Belas Artes da Califórnia (1946-50).⁸³ A declaração de abertura da publicação é reveladora. Assegurando aos leitores que o anarquismo requer uma revolução social, *The Ark* funda esta revolução em uma “vanguarda” artística de indivíduos que, impulsionados pelo ímpeto antiautoritário, exercem a responsabilidade, em oposição à submissão a uma autoridade superior: “A sociedade atual, que está cada vez mais sujeita ao Estado com suas muitas formas de poder corrupto e opressão, tornou-se o verdadeiro inimigo da liberdade individual. Porque a ajuda mútua e a confiança foram metodicamente, cientificamente destruídas; porque o amor, o bem de ser, foi metodicamente ressecado; porque o medo e a ganância se tornaram os principais agentes éticos, os Estados e as sociedades controladas pelo Estado continuam a existir. Somente o indivíduo pode se livrar deste mal público. Ele pode cortar as relações forçadas entre ele e o Estado, recusar-se a votar ou a ir para a guerra, recusar-se a aceitar a irresponsabilidade moral que lhe é imposta.”⁸⁴

A Escola de Belas Artes da Califórnia foi um caminho pelo qual aqueles envolvidos em *The Ark* puderam se encontrar na militância de Still. Por exemplo, o pintor anarquista Jess (amante de Duncan), que estudou com Still em 1949/50, lembra uma palestra “muito comovente” na qual Still leu a declaração do teórico francês Antonin Artaud, “Van Gogh, o suicidado pela sociedade” (1947),

para sublinhar “a dificuldade que um artista tem em despertar um senso de espírito em uma estrutura social que tende a suprimi-lo”.⁸⁵ Still recitou a partir de uma tradução que possuía, publicada no *Tiger’s eye*.⁸⁶ Artaud comparou as pinturas de Van Gogh a “lança-chamas, bombas atômicas, cujo ângulo de visão, contrastando com todas as outras pinturas em voga na época, teria sido capaz de perturbar seriamente o conformismo larval da burguesia do Segundo Império... Não é apenas um conformismo de modos e morais que a pintura de Van Gogh ataca, mas o das próprias instituições”. A sociedade mobilizou a “psiquiatria para se defender das investigações de certos indivíduos cujas faculdades de adivinhação a perturbavam” e assim Van Gogh, que abominava o “crime organizado” de um “mundo anormal” capaz de todo tipo de crueldade e “deboche”, foi declarado louco, hospitalizado e reprimido. O artista não cometeu suicídio: ele foi “suicidado” pela “consciência geral da sociedade”. Misturar a feroz citação de Artaud por Still, com sua própria retórica combativa — “Ele frequentemente usava a analogia da guerrilha como a única posição viável para um artista”, um estudante recordou — e agitava.⁸⁷

Depois há o exemplo dos estudantes de Still, que se uniram para criar um espaço cooperativo de exposição chamado Metart Galleries (sugerido por Still, esta rica interação sobre o prefixo grego “meta” *μετά* — “entre, no meio de, além” — alude, eu sugiro, à coexistência/transcendência dos valores sociais atuais através da arte).⁸⁸ Entrevistado por Thomas Albright, Still recordou mais tarde: “Eu disse a meus alunos de São Francisco que eles tinham uma forte resistência e que deveriam tentar mantê-la assim o máximo de tempo possível. Encorajei-

clyfford still, nas margens da anarquia

os a iniciar uma galeria separada do *establishment*, o que fizeram” (para o aborrecimento de Still, eles também convidaram “críticos, pessoas do museu” para visitar).⁸⁹ Os estudantes (doze) alugaram uma loja com duas salas para expor perto da entrada da Chinatown de São Francisco e levantaram fundos para mantê-la aberta de abril de 1949 a julho de 1950.⁹⁰ A cada mês, um artista diferente tinha uma exposição. Seu manifesto fundador anunciou: “Metart foi formada em resposta direta ao problema de trazer o trabalho criativo do artista à atenção do público sob condições que deixam o artista livre de controle externo na exposição”.⁹¹ Rejeitando as maquinações comerciais de negociantes e as distorções da curadoria dos museus, os estudantes de Still se declararam “agentes independentes”, tanto como “trabalhadores [quanto] expositores”, em um espaço que eles próprios controlavam. No verão de 1950, os estudantes marcaram a saída de Still da Escola de Belas Artes da Califórnia com uma exposição individual — *Paintings de Clyfford Still* (17 de junho a 14 de julho de 1950) — que também anunciava o fim da experiência da Metart.⁹² Treze quadros sem-título concluídos entre 1943 e 1950 foram exibidos, incluindo PH-286 (1943) e PH-385 (1949).⁹³ Entre aqueles que assinaram o livro de visitas estava Jess,⁹⁴ que recordou: “Lembro-me de estar sobrecarregado. Eu estava apenas começando minha carreira como pintor e este homem havia realizado algo tão poderoso, material e espiritualmente, ou, pelo menos, era assim que eu lia aqueles quadros. Eu respondi a uma espécie de qualidade mítica em Still. As superfícies tinham uma qualidade muito material, mas também uma qualidade vivente. Houve a implicação de criar um clima

profundo que permitiu a minha imaginação ir para muitas direções.”⁹⁵

Um ano após Metart ter fechado, Duncan, Jess e um terceiro aluno de Still fundaram sua sucessora, a Galeria *King Ubu* (20 de dezembro de 1952 — 20 de dezembro de 1953) em uma garagem convertida na Rua Fillmore, 3119, São Francisco, onde eram realizadas leituras de poesia, exposições de arte, peças de teatro, apresentações musicais e discussões informais.⁹⁶ Para evitar qualquer resvalado em direção a uma empresa comercial convencional, eles próprios alugaram o espaço com ajuda financeira de um doador e pequenas comissões de qualquer obra que os artistas expositores escolhessem para vender; prometeram fechar após um ano, assim o fizeram. Claramente, a Galeria *King Ubu* sinalizou que os princípios de Still eram muito receptivos aos valores anarquistas, algo que não escapou à vista de McClure, como o próprio tinha relatado em 27 de abril de 1960 em sua carta a Still.

Conclusão

E ainda assim, quando McClure pediu a Still para falar sobre “a doença americana”, recebeu como resposta o silêncio.⁹⁷ A afinidade, ao que parece, tinha suas limitações. Ou talvez tal intervenção tenha sido um anátema à concepção de Still de como trazer liberdade à sociedade. Ele poderia obter satisfação de uma rede diversa de anarquistas que respondesse positivamente às suas pinturas e polêmicas antiautoritárias, mas ele nunca baixaria a guarda quando se tratava de sua própria autonomia dentro deste meio, no qual a arte combinava-se com estilos de vida contraculturais (peiete etc.), libertação queer, ativismo

clyfford still, nas margens da anarquia

antiguerra, vida comunitária, e o então florescente movimento de direitos civis.⁹⁸ Permanecendo nas margens do movimento, como uma presença magnética e uma ausência, Still viveu perpetuamente em modo de guerrilha, atirando-se aos inimigos da anarquia no circunscrito terreno social da arte, onde a responsabilidade se misturava com um sentido muito singular de libertação. Em suma, uma vez considerados os compromissos de Still com um movimento anarquista mais amplo, o mito de Still como um forasteiro “maniqueísta”, cuja “fé ultra-anarquista na autonomia absoluta da arte” dissociara seu trabalho de qualquer papel significativo na transformação social, deve dar lugar a realidades mais complexas.⁹⁹

Tradução do inglês por Beatriz Scigliano Carneiro e Eliane Carvalho.

Notas

¹ Gostaria de agradecer a David Anfam, Diretor do Centro de Pesquisa de Still Clyfford, Clyfford Still Museum, pela oportunidade de ser o primeiro pesquisador sênior em residência do Centro. Em seguida, a Chefe Arquivista e Gerente de Coleções Digitais, Jessie de la Cruz, que forneceu uma orientação inestimável enquanto eu estava explorando o arquivo e a biblioteca de Clyfford Still. Pesquisa adicional foi apoiada por uma bolsa de pesquisador visitante no Edith O'Donnell Institute of Art History, Universidade do Texas em Dallas e uma bolsa de viagem da Universidade de Victoria.

² David Anfam, “Clyfford Still’s art: between the quick and the dead” in James T. Demetron (org.). *Clyfford Still: Paintings, 1944-1960*. New Haven, CT, Yale University Press, 2001, pp. 16-42; p. 36.

³ Susan Landauer, “Clyfford Still and abstract expressionism in San Francisco” in Thomas Kellien (org.). *Clyfford Still, 1904-1980: The Buffalo and San Francisco collections*. Munich, Prestel Verlag, 1992, pp. 91-102; pp. 93-94 (reacionário); Susan Landauer, “Hassel Smith and the politics

of style” in Petra Gilroy-Hirtz (org.). *Hassel Smith: paintings, 1937-1997*, Munich, Prestil Verlag, 2012, pp. 32-55; p. 42 (anti-autoritário). Landauer se refere à discussão de Rexroth sobre a “mentira social” em uma entrevista com Lawrence Lipton. Ver: Lawrence Lipton, *The holy barbarians*. Nova York, Messner, 1959, pp. 215-27.

⁴ David Craven. *Abstract expressionism as cultural critique: dissent during the McCarthy period*. Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 167.

⁵ Ellen D. Landau (org.). *Reading abstract expressionism: context and critique*. New Haven, CT, Yale University Press, 2005.

⁶ Katy Siegel; Lillian Davies; Pauline Pobocha. *Abstract expressionism*. Londres, Phaidon, 2011.

⁷ Ver, por exemplo, no site do Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York, “Abstract expressionism” in MoMA Learning/*MoMA*. Disponível em: https://moma.org/learn/moma_learning/themes/abstract-expressionism (acesso em: 09/12/2017).

⁸ Jeffrey S. Juris. “Anarchism, or the cultural logic of networking” in Randall Amster; Abraham DeLeon; Luis A. Fernandez; Anthony J. Nocella, II; Deric Shannon (orgs.). *Contemporary anarchist studies: an introductory anthology of anarchy in the academy*. Londres, Routledge, 2009, pp. 213-23; p. 214.

⁹ Ver, por exemplo, minha discussão sobre a estratégia para construir um movimento de Holley Cantine, in Allan Antliff. *Anarchy and art: from the Paris Commune to the fall of the Berlin Wall*. Vancouver, Arsenal Pulp Press, 2007, pp. 116-117; e sobre a diversa rede de organizações ativas em Nova York, ver: Allan Antliff. “Poetic tension, Aesthetic cruelty: Paul Goodman, Antonin Artaud and the Living Theatre” (Anarchist Developments) in *Cultural Studies*, no. 1-2, 2015, pp. 3-30; pp. 4-5. Sobre federalismo anarquista ver: Alex Prichard. “Anarchy, anarchism and international relations” in Ruth Kinna (org.). *The continuum companion to anarchism*. Londres, Continuum, 2012, pp. 96-108; p. 103.

¹⁰ Sobre o anarquismo de McClure ver: Andrew Cornell. *Unruly equality: U.S. Anarchism in the 20th Century*. Berkeley, University of California Press, 2016, p. 264.

clyfford still, nas margens da anarquia

¹¹ “Michael McClure to Clyfford Still” (25/11/1957), Michael McClure folder 60, box 39, Clyfford Still Museum Archive, Clyfford Still Museum, Denver, Colorado.

¹² Sobre a partida de Still para Nova York em 1950, onde residiu pelos próximos 11 anos, ver: Dean Sobel, “Why a Clyfford Still Museum?” in Dean Sobel; David Anfam (orgs.). *Clyfford Still: the artist’s museum*. Nova York, Skira/Rizzoli, 2012, pp. 15-56; p. 15. McClure discute as circunstâncias de sua chegada a São Francisco in David Meltzer (org.). *The San Francisco poets*. Nova York, Ballantine Books, 1971, p. 243.

¹³ Dean Sobel, Idem, p. 15.

¹⁴ Sobre a nomeação de Still, ver David Beasley. *Douglas MacAgy and the foundations of modern art curatorship*. Simcoe, Ontario, Davus Publishing, 1998, p. 31. Sobre a nomeação de Rothko como professor visitante, ver “Chronology” in Bradford R. Collins (org.). *Mark Rothko: the decisive decade, 1940-1950*. Nova York, Skira/Rizzoli, 2012, pp. 161-168; pp. 165-166.

¹⁵ Dore Ashton. “An eastern view of the San Francisco school” in *Evergreen Review* 1, no. 2, 1957, pp. 148-159; 152.

¹⁶ *Evergreen Review* 2 (1957) in Dore Ashton (Yunkers) pasta 89, caixa 10, Clyfford Still Museum Archive, op. cit. Ashton não se beneficiou de um encontro com Still antes de escrever o artigo, mas havia solicitado uma visita ao estúdio, onde escreveu “Apesar de ser uma crítica de arte profissional, minha visita seria por interesses pessoais e não profissionais”. Still hesitou, mas acabou contactando-a novamente em 6 de maio de 1958, para uma visita ao estúdio. O encontro aconteceu em 23 de maio de 1958. Ver: “Dore Ashton Yunkers to Clyfford Still” (18/02/1957), pasta 89, caixa 10, Clyfford Still Museum Archive, Idem (primeira solicitação); “Clyfford Still to Dore Ashton Yunkers” (20/02/1957), pasta 89, caixa 10, Clyfford Still Museum Archive, Ibidem (recusa visitantes); “Clyfford Still to Dore Ashton” (06/05/1958), pasta 89, caixa 10, Clyfford Still Museum Archive, Ibidem (convite para visita); *Dore Ashton to Clyfford Still*, 15/05/1958, pasta 89, caixa 10, Clyfford Still Museum Archive, Ibidem (dia da visita).

¹⁷ Dore Ashton, 1957, p. 152. Ver Clyfford Still, “Statement” in Dorothy C. Miller (org.). *15 americans*. Nova York, Museum of Modern Art, 1952, pp. 21-23, arquivado em Exhibition Photographs Binder, 1943-1952, Clyfford Still Museum Archive, op. cit.

¹⁸ Rod Phillips. “Forest beatniks” and “Urban Thoreaus”: Gary Snyder, Jack Kerouac, Lew Welch, and Michael McClure. Berna, Peter Lang, 1999, pp. 103-124.

¹⁹ Michael McClure. “Hymns to St. Geryon” in *Hymns to St. Geryon & other poems*. São Francisco, CA, The Auerhahn Press, 1959, pp. 17-35; p. 19.

²⁰ “Michael McClure to Clyfford Still” (25/11/1957), pasta 89, caixa 10, Clyfford Still Museum Archive, op. cit. A última frase foi escrita a mão ao final na margem da carta.

²¹ As dimensões anarquistas das atividades colaborativas de Berman são discutidas em Stephen Fredman. *Contextual practice: assemblage and the erotic in postwar poetry and art*. Stanford, CA, Stanford University Press, 2010.

²² Michael McClure. “Peyote poem” in *Semina 3*, 1958, pp. 37-50.

²³ Richard Cândida Smith. *Utopia and Dissent: Art, Poetry and Politics in California*. Berkeley, University of California Press, 1995, p. 241 (citação); p. 247.

²⁴ Michael McClure, op. cit., p. 42.

²⁵ “Pati Garske to Michael McClure” (04/10/1958), pasta 89, caixa 10, Clyfford Still Museum Archive, op. cit. Still frequentemente ditava cartas para sua segunda esposa, Patricia Garske, que eram enviadas em seu nome.

²⁶ “Michael McClure to Clyfford Still” (07/04/1960), Idem.

²⁷ James Tracy. *Direct action: radical pacifism from the union eight to the Chicago seven*. Chicago, IL, University of Chicago Press, 1996, p. 117.

²⁸ Kenneth B. Sawyer. “U.S. painters today, no. 1: Clyfford Still” in *Portfolio and art news annual 2*, 1959, pp. 76-86; p. 86.

²⁹ “Michael McClure to Clyfford Still” (07/04/1960), pasta 89, caixa 10, Clyfford Still Museum Archive, op. cit. Ele reitera sua afirmação, acrescentando, “certo, não tenho direito de dizer isso” Still havia desenvolvido uma relação amigável e mutualmente vantajosa com Sawyer em meados da década de 1950 (Sawyer o apresentou a compradores). A correspondência é volumosa, e Sawyer sempre ressalta o artista. Por exemplo, em abril de 1959, ele escreve: “mesmo uma de suas telas tem mais substância do que a obra de vida qualquer pintor”. Ver “Sawyer to Clyfford Still” (15/04/1959), Kenneth Sawyer pasta 971, caixa 62, Clyfford Still Museum Archive, op. cit. Still escreveu sobre sua anuência em relação ao artigo de Sawyer, em

clyfford still, nas margens da anarquia

uma carta de dezembro daquele ano. Ver: “*Clyfford Still to Kenneth Sawyer*” (dez./1959), Kenneth Sawyer pasta 971, caixa 62, Clyfford Still Museum Archive, Idem. A amizade é interrompida abruptamente em 11 de junho de 1959, depois que Still lê o artigo de Sawyer, “The importance of a wall: galleries”[A importância de um muro: galerias] (*Evergreen Review no. 8* [1959], pp. 122-35), em que enaltece o papel das galerias “privadas”, tal qual Art of This Century, a galeria Betty Parsons, e a galeria Kootz, no desenvolvimento da arte estadunidense. A resposta de Still, que ele não enviou, mas publicou posteriormente na edição de dezembro de 1963 da *Artforum*, era mordaz. Ver Clyfford Still, “An open letter to an art critic” in *Artforum*, 2 no. 6, 1963, pp. 30-35; p. 32. Ver também: “*Clyfford Still to Kenneth Sawyer*” (11/06/1959), Kenneth Sawyer pasta 971, caixa 62, Clyfford Still Museum Archive, op. cit., (“não enviada”).

³⁰ Newman estava profundamente envolvido com o movimento e, em 1968, escreveu um prefácio para uma edição de *Memórias de um revolucionário* (1899), do anarco-comunista Piotr Kropotkin, denunciando a nova aderência da esquerda ao marxismo e chamando para uma renovação da tradição anarquista nos Estados Unidos. Ver: Barnett Newman. “The true revolution is anarchist!”: foreword to memoirs of a revolutionist by Peter Kropotkin” (1968), in John P. O’Neill (org.). *Barnett Newman: selected writings and interviews*. Nova York, Alfred A. Knopf, 1990, pp. 44-52.

³¹ Clyfford Still, 1963, p. 32.

³² Idem; Dean Sobel, op. cit, p. 24 . Clyfford Still, nota datilografada, começando com “We look ...”, com a data a lápis: “1949” “*Clyfford Still notes*”, pasta 1949-1950, caixa 87, Clyfford Still Museum Archive, op. cit.

³³ Citado em Ti-Grace Sharpless, “Clyfford Still” in Ti-Grace Sharpless (org.). *Clyfford Still october 18-november 29, 1963*. Philadelphia, University of Pennsylvania, Institute of Contemporary Art, 1963, p. 5, (catálogo da exposição).

³⁴ Clyfford Still, nota datilografada, “1-11-44 Richmond” Clyfford Still Notes, pasta 1945-1948, caixa 87, Clyfford Still Museum Archive, op. cit.

³⁵ “Vi possibilidades ... gostei de seu artigo” em “Clyfford Still to Mark Rothko” (03/12/1947), caderno datilografado Rothko, pasta 1551, caixa 130, Clyfford Still Museum Archive, op. cit. Ver Mark Rothko, “The romantics were prompted” in *Possibilities: an occasional review 1, 1947/1948*, p. 84. Still guardou seu exemplar do periódico, assinado “C. Still 48 Cooper Square

N.Y.C.” Ver: pasta 56, caixa 880, Clyfford Still Museum Archive, op. cit. O periódico foi concebido como um sucessor do periódico pós-surrealista *Dyn*.

³⁶ *Birth of cephalopods* está com a data errada “1945”. Mark Rothko, op. cit., p. 85.

³⁷ As anotações de Still estão na sua edição de *The tiger’s eye: on arts and letters* 6, 1948, p. 58, Clyfford Still Museum Archive, op. cit.

³⁸ “*Barnett Newman to Clyfford Still*”, pasta 5, caixa 49, Clyfford Still Museum Archive, Idem.

³⁹ Barnett Newman, “The sublime is now” in *The tiger’s eye: on arts and letters* 6, 1948, pp. 51-53; p. 53.

⁴⁰ Barnett Newman, “Frontiers of space’: interview with Dorothy Gees Seckler” in John P. O’Neill, op. cit., pp. 247-251; p. 249.

⁴¹ Rothko estava entre os que iniciaram um dos primeiros pronunciamentos de protesto contra a guerra por artistas: uma chamada ao público para “End your silence”[Rompa seu silêncio], publicado em 18 de abril de 1965 (domingo de páscoa) no *the New York Times*. No ano seguinte, ainda apoiou os esforços para arrecadação de dinheiro e doou uma obra aos “Artists’ tower against the war in Vietnam”, de Los Angeles (1966). Sobre o apoio de Rothko do *tower* e a história do pronunciamento “End your silence”, ver: Francis Frascina. *Art, politics, and dissent: aspects of the art left in sixties America*. Manchester, Manchester University Press, 1999, p. 17; p. 65 (tower), pp. 21-23 (“End your silence”). Rothko está entre aqueles que iniciaram a campanha “End your silence”, com uma carta de arrecadação. Ver: “Writers and artists protest” (sem data), Vietnam War CPSA-Artists Committee, pasta 5, caixa 9, Clyfford Still Museum Archive, op. cit.

⁴² John Fischer. “The easy chair: Mark Rothko, portrait of the artist as an angry man”(1970), in Miguel López-Remiro (org.). *Mark Rothko: writings on art*. New Haven, CT, Yale University Press, 2006, pp. 130-138; pp. 132-133.

⁴³ Clyfford Still to Mark Rothko, 01/11/1951, pasta 1551, caixa 130, Clyfford Still Museum Archive, op. cit. Ver citações em: Ti-Grace Sharpless, op. cit., pp. 4-6.

⁴⁴ “Clyfford Still to Mark Rothko” (31/03/1951), pasta 1551, caixa 130, Clyfford Still Museum Archive, op. cit.

clyfford still, nas margens da anarquia

⁴⁵ Toda vez que a identificação temporal se der pelas estações do ano — verão, outono, inverno, primavera — estas se referem aos ciclos no hemisfério norte (N. T.)

⁴⁶ “Clyfford Still to Mark Rothko” (20/02/1950), pasta 1551, caixa 130, Clyfford Still Museum Archive, op. cit.

⁴⁷ David Beasley, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁸ Ver, por exemplo, “Os artistas da nossa Av. Madison Bauhaus e os exércitos da indústria compreendem os dispositivos da ordem. Que nos recordem perpetuamente a loucura de uma mentalidade Maginot” (citado em in Ti-Grace Sharpless, *op. cit.*, p. 5). Cândida Smith, *op. cit.*, pp. 120-21; pp. 126-128; p. 130.

⁴⁹ Esta é a lembrança de Robert Motherwell em 1967, citada tal qual em “Exhibitions and chronology” in Susan Davidson; Philip Rylands (orgs.). *Peggy Guggenheim and Frederick Kiesler: The Story of Art of This Century*. Nova York, Guggenheim Collections, 2004, pp. 364-381; p. 378.

⁵⁰ Os trabalhos expostos estão listados em “*First exhibition-paintings-Clyfford Still*” (12/02/1946), Nova York, Art of This Century Gallery, p. 2, (catálogo da exposição). David Anfam, *op. cit.*, p. 30.

⁵¹ Mark Rothko, prefácio à “*First exhibition-paintings-Clyfford Still*”, p. 1.

⁵² Susan Davidson observa, “enquanto uma astuta mulher de negócios, [Guggenheim] não perdeu de vista os seus compromissos financeiros e o fato de que para construir seu portfolio global dependia do lado empresarial da Art of This Century” (“Focusing on instinct: the collecting of Peggy Guggenheim” in *Susan Davidson; Philip Rylands (orgs.)*, *op. cit.*, pp. 50-89; p. 76). O projeto da galeria comercial e salas adjacentes é discutido em Don Quaintance, “Modern art in a modern setting: Frederick Kiesler’s design of Art of This Century” in *Idem*, pp. 207-285; pp. 261-262.

⁵³ Ver fragmento datilografado começando em “faded in the feud ...” in “*Clyfford Still notes*”, pasta 1945-1948, caixa 87, Clyfford Still Museum Archive, *op. cit.*

⁵⁴ Anton Gill. *Peggy Guggenheim: the life of an art addict*. Nova York, Harper Collins, 2001, pp. 218-221.

⁵⁵ “Peggy Guggenheim to Herbert Read” (12/11/1945), caixa 10, arquivo 67, Herbert Read Fonds, Special Collections, University of Victoria, Victoria, Columbia Britânica, Canadá.

⁵⁶ *Buried Sun* está na coleção do Clyfford Still Museum, catalogado como PH-254 (1945). Meus agradecimentos a Bailey Harberg Placzek, Curador Associado e Gestor de coleções do Clyfford Still Museum, por me ajudar com estas identificações. “Peggy Guggenheim a Herbert Read” (02/02/1946), caixa 10, arquivo 67, Herbert Read Collection, Anarchist Archive, University of Victoria, Victoria, Columbia Britânica, Canadá.

⁵⁷ David Anfam. “Of the Earth, the damned, and of the recreated’: aspects of Clyfford Still’s early work” in *The Burlington magazine* 135, no. 1081, 1993, pp. 260-269; p. 265.

⁵⁸ Clyfford Still, nota da data escrita a mão “Feb 3.46” in “Clyfford Still Notes”, pasta 1945-1948, caixa 87, Clyfford Still Museum Archive, op. cit.

⁵⁹ Sobre os neorromânticos [New Romantics], ver James Gifford. *Personal modernisms: anarchist networks and the later avant-gardes*. Edmonton, University of Alberta Press, 2014, pp. 19-20.

⁶⁰ Biblioteca de Barnett Newman, preservado pela the Barnett Newman Foundation, Nova York, inclui livros e panfletos de Read que discutem anarquismo e/ou artes, em especial: *The necessity of anarchism* (1937); *Poetry and anarchism* (1938); *To hell with culture: democratic values are new values* (1941); *The philosophy of anarchism* (1943).

⁶¹ Quando Read chega em 3 de março de 1946, Still lembra que Guggenheim estava “muito animada” e que tinha organizado uma festa em sua homenagem. Ver Clyfford Still, data escrita a mão “Feb 3.46”. A relação Guggenheim-Read também é discutida em “Focusing on instinct: the collecting of Peggy Guggenheim” in *Susan Davidson; Philip Rylands (orgs.)*, op. cit., pp. 54-58.

⁶² Herbert Read. “To hell with culture” (1941) in Herbert Read. *The politics of the unpolitical*. Londres, Routledge, 1943, pp. 47-73; p. 47; p. 48.

⁶³ Idem, p. 51.

⁶⁴ Ibidem, p. 66.

⁶⁵ Ibidem, p. 67.

clyfford still, nas margens da anarquia

⁶⁶ Read destaca esta obra como exemplar em “The vulgarity and impotence of contemporary art” (1942) in *Herbert Read, 1943*, p. 82; “The nature of revolutionary art” (1935), in *Idem*, pp. 124-131; pp. 129-131.

⁶⁷ Em uma nota Read sugere aos leitores uma passagem citada em seu “Modern art and french decadence” (1942) in *Idem*, pp. 93-99; 98. “Vulgarity and Impotence”, *Idem*, p. 91; “Nature of Revolutionary Art”, *Idem*, p. 129.

⁶⁸ Herbert Read, “A Solemn Conclusion,” in *Idem*, pp. 152-160; p. 154, p. 155 (ênfase no original).

⁶⁹ *Idem*, 160.

⁷⁰ Mikhail Bakunin. “The reaction in Germany” (1842) reproduzido em Robert Graham (org.). *Anarchism: a documentary history of libertarian ideas*, vol. 1, From anarchy to anarchism (300 CE to 1939). Montreal, Black Rose Press, 2005, pp. 43-44; p. 44.

⁷¹ Friedrich Nietzsche, *The gay science*. Tradução de Walter Kaufmann. Nova York, Vintage Books, 1974, p. 329 (ênfase no original).

⁷² Friedrich Nietzsche. *Thus spake Zarathustra*. Tradução de Thomas Common, Nova York, Modern Library, 1913. No exemplar de Still consta “signed Clyfford Still [19]27” in Clyfford Still Museum Archive, op. cit.

⁷³ “*Clyfford Still to Weldon Schimke*” (13/08/1927) , caixa BAZ 2014.1, Clyfford Still Museum Archive, op. cit., (“Reading Zarathustra”); “*Clyfford Still to Weldon Schimke*” (07/10/1927), caixa BAZ 2014.1, Clyfford Still Museum Archive, *Idem*, (“Evil, God and soul”); “*Clyfford Still to Weldon Schimke*” (31/07/1927), caixa BAZ 2014.1, Clyfford Still Museum Archive, op. cit., (“incurable individualist”). Agradeço à antiga Chefe Arquivista e Gestora de Coleções Digitais, Jessie de la Cruz, Clyfford Still Museum, por me alertar sobre esta correspondência.

⁷⁴ Ver, por exemplo, John Carroll. *Break-out from the crystal palace: the anarcho-psychological critique—Stirner, Nietzsche, Dostoevsky*. London, Routledge and Kegan Paul, 1974; John Moore (org.). *I am not a man, I am dynamite!: Friedrich Nietzsche and the anarchist tradition*. Nova York, Autonomedia, 2004.

⁷⁵ Cito H. L. Mencken. *The philosophy of Friedrich Nietzsche*. Boston, MA, Luce, 1908, p. 99. O estudo de Mencken foi o primeiro sobre Nietzsche na língua inglesa. Ver também: F. W. Nietzsche. *The antichrist*. Tradução de H. L. Mencken, Nova York, Alfred A. Knopf, 1920.

⁷⁶ R. Dale Grinder, “H. L. Mencken: notes on a libertarian” in *Libertarian analysis* 1, no. 3, 1971, pp. 43-51; pp. 67-68.

⁷⁷ H. L. Mencken. *A Mencken chrestomathy: his own selection of his choicest writings*. Nova York, Vintage, 1982, pp. 145-146. A biblioteca de Still inclui esta e uma edição anterior de 1962 (Clyfford Still Museum Archive, op. cit.).

⁷⁸ Still também examinou o conhecido ensaio de Ralph Waldo Emerson sobre “Política” e auto-suficiência individual. He grifou a lápis a infame conclusão de Emerson de que “quanto menos governos tivermos, melhor”. A edição com encadernamento de couro de Still tem marcas de atividades rurais, indicando que ele a estava consultando na década de 1920, enquanto trabalhava na fazenda da família em Alberta (Ernest Rhys (org.) *Ralph Waldo Emerson, essays: 1st and 2nd Series*, Londres, J. M. Dent and Sons, 1920, p. 320 in Clyfford Still Museum Archive, op. cit.). Muitos anarquistas estadunidenses da época, consideravam a filosofia de Emerson compatível com suas perspectivas. Ver: Paul Avrich (org.). *Anarchist voices: an oral history of anarchism in America*. Princeton, NJ, Princeton University Press, 1995, pp. 63; p. 266; p. 396; p. 440.

⁷⁹ Still citado em *Ti-Grace Sharpless*, op. cit., p. 36.

⁸⁰ “Clyfford Still diary note” (11/02/1956) citado em *Clyfford Still*. São Francisco, CA, San Francisco Museum of Modern Art, 1976, p. 122, (catálogo da exposição).

⁸¹ Sobre o uso da palavra “responsabilidade” ver a declaração de Still para a exposição *15 americans*, do Museum of Modern Art.

⁸² Ver também Bill Berkson, “Ronald Bladen: early and late,” in Bill Berkson (org.) *Ronald Bladen: early and late*. São Francisco, CA, San Francisco Museum of Modern Art, 1991, p. 8 (catálogo da exposição). Landauer, “The San Francisco School”, p. 130.

⁸³ Ver: Allan Antliff, 2007, p. 117.

⁸⁴ “Editorial”, *The ark*, 1947, pp. 3.

⁸⁵ “Michael Auping interview with Jess,” in Michael Auping. *Jess: a grand collage: 1951-1993*. Buffalo, NY, Buffalo Fine Arts Academy, 1993, pp. 19-27; p. 20. Jess conheceu Duncan no outono [hemisfério norte] de 1949, e em 1951 já vivam juntos (Idem, p. 38). Jess removeu seu sobrenome “Collins” em resposta à homofobia de seus pais.

clyfford still, nas margens da anarquia

⁸⁶ Antonin Artaud. “Van Gogh, a man suicided by society”, tradução de Bernard Fetchman in *The tiger's eye: on arts and letters* 7, 1949, pp. 93-95; Antonin Artaud, “Post-script”, tradução de Bernard Fetchman, Idem, pp. 96-114

⁸⁷ Citação de Ernst Briggs em Mary Fuller McChesney (org.). *A period of exploration: San Francisco, 1945-1950*. Oakland, CA, The Oakland Museum Art Department, 1973, p. 42, (catálogo da exposição).

⁸⁸ Seymour Howard. “The King Ubu gallery and vangard antecedents: a prologue 1952-1953” in Seymour Howard, et al., *The beat generation galleries and beyond*. Davis, CA, John Natsoulas Press, 1996, p. 19.

⁸⁹ Thomas Albright. *Art in the San Francisco Bay Area, 1945-1980*. Berkeley, University of California Press, 1985, p. 32.

⁹⁰ Horst Trave. “Metart gallery” in Howard, et al., op. cit., p. 16. Trave foi um dos fundadores.

⁹¹ Thomas Albright, op. cit., pp. 31-32.

⁹² “Paintings by Clyfford Still, June 17 thru July 14 at Metart gallery 527 Bush St. San Francisco” folheto, Fichário com as fotos de exposições, Clyfford Still Museum Archive, op. cit.

⁹³ As fotos coloridas com as obras e o mapa da exposição estão preservados no fichário com as fotografias da exposição, Clyfford Still Museum Archive, Idem.

⁹⁴ “Visitors Record at Metart Galleries showing 13 paintings” preservado no fichário com as fotografias da exposição, Clyfford Still Museum Archive, Ibidem.

⁹⁵ “Entrevista de Michael Auping com Jess”, p. 21.

⁹⁶ Seymore Howard, “King Ubu: gallery in a theater” in Howard, et al., op. cit., pp. 23-28.

⁹⁷ Uma “doença” [“sickness”], McClure iria condenar completamente o ano seguinte em sua declaração lírica, “Revolt”. Ver: Michael McClure, “Revolt” in *Journal for the protection of All Beings* 1, 1961, pp. 38-52, 44.

⁹⁸ Uma compilação ampla das atividades anarquistas na América entre as décadas de 1940, 1950 e 1960 está documentada em Andrew Cornell, op. cit.

Para um exemplo de como a militância se mesclou com as artes, ver Allan Antliff, 2015, pp. 3-30.

⁹⁹ Ver: David Craven, op. cit., p. 166. “Maniqueísta” foi uma identificação inicialmente apontada para Still por um crítico hostil, Hubert Crehan, para descrever a auto concepção do artista como um “ser de luz” hipermasculino (força do bem), em oposição à corrupta sociedade “feminina” das “trevas” (envolta no mal). O termo se refere aos seguidores do século III d.C., de Manichaeus [Maniqueu], que previa uma batalha cósmica entre Deus e Seu mundo espiritual do bem (luz), contra o Mundo material do mal do Diabo (trevas). Ver: Hubert Crehan. “Clyfford Still: black angel in Buffalo” in *Art News* 58, 1959, pp. 32, 58-60. O termo ainda é evocado eventualmente. Na realidade, a perspectiva nietzscheana de Still exclui qualquer divisão absoluta entre as forças do bem e do mal moldando sua perspectiva, quanto mais a ideia de que ele tenha endossado uma cosmologia Maniqueísta.

clyfford still, nas margens da anarquia

Resumo:

Clyfford Still foi um importante expoente do chamado expressionismo abstrato estadunidense, mas pouco lembrado por suas práticas e atitudes anarquistas. Neste artigo, Still é apresentado por sua radicalidade, mesmo entre outros anarquistas da época, fugindo e combatendo as instituições de arte e seus sentinelas.

Palavras-chave: Clyfford Still, expressionismo abstrato, anarquismo individualista.

Abstract:

Clyfford Still was an important exponent of the American Abstract Expressionism, but little remembered for his anarchist practices and attitudes. In this article, Still is presented for his radicalism, even among other anarchists of the time, running away from and fighting art institutions and their sentinels.

Keywords: Clyfford Still, abstract expressionism, individualist anarchism.

Indicado para publicação em 02 de março de 2022.

Clyfford Still on the margins of anarchy, Allan Antliff.



Resenhas

uma rara liberdade, sem partituras

GUSTAVO SIMÕES

Tony Hara. *velhas verdades: artes de viver*. Secretaria Municipal de Cultura, Londrina, primavera, 2021, 75 pp.

Há quase quarenta anos, entre 1983 e 1984, o filósofo Michel Foucault apresentava no Collège de France o curso *A coragem da verdade*. Nesta temporada, a última antes de sua morte, Foucault dedicou-se com vitalidade à filosofia praticada pelos cínicos gregos e às maneiras como as atitudes feitas as de Diógenes, Antístenes, entre outros, foram atualizadas em diversos movimentos ocorridos nos séculos seguintes. Não passou despercebida à sua atenção, por exemplo, a intensidade da correspondência entre a revolta na vida e na obra de certos artistas modernos e militantes anarquistas na segunda metade do século XIX e no início do XX.

No Brasil, em 1983, no mesmo ano em que Foucault ministrava aulas sobre a coragem da filosofia cínica, foi lançado um pequeno livro sobre a existência do poeta japonês Matsuo Bashô. Escrito por Paulo Leminski, em formato de bolso, com 104 páginas, *A lágrima do peixe* acompanha as errâncias do poeta zen, que no século XVII abandonou a sobrevivência em Edo (antiga Tóquio) para perambular livremente por todo o Japão, praticando sua

poesia aberta e nômade. Para além da poesia e da vida (também cheia de poesia) de Bashô, chama atenção como, em um dos breves capítulos do livro, Leminski associa de maneira singular a experiência zen ao cinismo grego. De acordo com o poeta, as duas filosofias, zen e cínica, apesar da distância geográfica e histórica, se articulam em volta de uma característica comum. Ambas se exercitam sem palavras, isto é, escrevem, ou melhor, inscrevem seus conceitos combativos menos com textos e mais com a ação, a atitude, os gestos.

Passados quase quarenta anos de *A coragem da verdade* e *Matsuo Bashô: a lágrima do peixe*, Tony Hara, leitor minucioso de Foucault e de Leminski, lançou suas *artes de viver: velhas verdades*. Editado, diagramado, costurado a mão pelo próprio autor, exemplar por exemplar, *velhas verdades* explicita um raro cuidado estético. É ético também, visto que, nos dezessete capítulos dispostos pelas 73 páginas, Hara mostra suas anotações afiadas, associando as vidas vividas artisticamente por certos gregos, romanos e orientais. “Na última década, convivi bastante na companhia de filósofos gregos e romanos da Antiguidade, nestes últimos anos, caminhei também ao lado dos sábios chineses e japoneses, igualmente antigos, que me aproximaram de meus antepassados orientais. Claro, não me tornei um especialista em filosofia antiga e muito menos na filosofia oriental. Mas aumentei consideravelmente a minha coletânea de histórias existenciais”.

A coletânea mobilizada por Hara, mesmo contando com pequenos episódios, cortes curtos de enfrentamentos ou de recusa da autoridade vividos por Pu-Tai, Lao Tsé, Epicuro, Heráclito, Pirro, Diógenes, Bashô, é, sobretudo, um texto que orienta outros caminhos de vida no presente.

uma rara liberdade, sem partituras

Diante da atual “competição por *views*, *likes* e seguidores nas redes sociais” (p. 67), da profusão de *influencers*, Hara evoca seja a *Lathe Biosas*, princípio ético do filósofo grego Epicuro — “para Epicuro, o sábio deveria se manter afastado da vida política, da praça, do mercado, do burburinho da multidão (...) um convite para se aproximar de si e dos amigos” — quanto a postura do sábio chinês Chuang Tzu.

Tzu, de modo similar aos cínicos gregos, vestia roupas remendadas. E como o anarquista russo Liv Tolstói, no final da vida, tecia sandálias para sobreviver. Segundo Hara, o pensador recusou convites para assumir postos de comando na China e para estabelecer formalmente uma escola filosófica. Personificou assim “a atitude de distanciamento da luta pelo poder, riqueza e fama” (p. 64). Quando convidado pelo rei para ocupar um cargo na administração indagou aos oficiais se era verdade que o palácio oficial guardava os ossos de uma tartaruga morta com três mil anos de idade. Questionou: “A tartaruga preferiria morrer para que seus ossos pudessem ser venerados ou viver arrastando a cauda na lama? Os embaixadores do rei concordaram que a tartaruga escolheria viver. Então podem ir!”, arrematou. “Agora estou arrastando minha cauda na lama” (p. 64).

Diante das considerações de Tzu, Hara sublinha: “É preciso vontade e paciência para se iniciar na arte de ser desnecessário, porque o mundo quer que sirvamos para alguma coisa: para o progresso do Estado e da família, para a produção e consumo de mercadorias, para resistir ou obedecer ao poder” (p. 65). Em trechos como esses relacionados a Epicuro e Chuang Tzu fica nítida, a cada vez mais difícil e, por isso mesmo mais urgente, *Lathe Biosas*, ou seja, se distanciar da sintaxe política, que exige a par-

ticipação infundável nas redes e portais de comunicação contemporâneas. Contudo, se algumas vezes o afastamento das necessidades implica um deslocamento, como no caso de Epicuro e Chuang Tzu, em outras ele pode indicar uma alegre ruptura no próprio coração da sociedade. E Hara, atento a este outro tipo de rompimento, valoriza como um exemplo as debochadas atitudes de Diógenes em relação a Platão.

Ainda pouco conhecido por estudantes de filosofia, a Diógenes são atribuídas inúmeras ações diretas bem-humoradas, algumas *nonsense*, como os *koan* desvelados no zen. Diógenes caminhava para trás pelas ruas, entrava nos teatros gregos somente quando as pessoas já estavam de saída, andava descalço nos dias mais frios do inverno, só aceitava discípulos dispostos a carregar peixes imensos pela cidade, sujava os pés na lama antes de ingressar em alguma propriedade opulenta. É notória a ocasião em que Alexandre, o imperador, procurou o filósofo pelos becos — Diógenes dormia na rua, em um barril ao relento. Distinto da retirada de Epicuro, ao avistar o homem mais poderoso da Grécia, o filósofo pediu para que se retirasse a própria autoridade, pois, ela, o imperador, estava tapando o sol que aquecia e iluminava o seu descanso vagabundo.

A estas tantas ações antiautoritárias e de abolição da moral efetuadas por Diógenes, Tony Hara incluiu mais algumas. Primeiro fez referência à ocasião em que Platão comenta sobre a essência das ideias. Ao receber termos como “tacidade” (essência da taça) e “mesidade” (essência da mesa) Diógenes o interrompe decisivamente. “Vejo a mesa, vejo a taça, mas a mesidade, a tacidade, de modo algum” (p. 35), argumentou contra o palavrório transcendental. O segundo episódio, selecionado em *velhas ver-*

uma rara liberdade, sem partituras

dades, ocorre quando o cínico ouve de Platão a definição de que um homem é “um animal bípede e implume”. Em resposta, Diógenes depena um galo e solta o bicho no meio dos discípulos do autor de *A República*. “Diógenes não faz um discurso contra o idealismo de Platão. Ele vive contra o idealismo. Ele não alimenta a interminável verbalização, o jogo das teses e das antíteses, dos argumentos e contra-argumentos, que dá vida e movimento ao mundo idealizado. Diógenes responde o discurso do filósofo idealista com a atitude do palhaço insolente”, indica Hara.

Velhas verdades, por fim, traz um dos pensamentos mais instigantes para pesquisadores e artistas interessados em traçar caminhos singulares a partir das atitudes e gestos radicais. Precisamente em “a estátua e o espelho”, dedicado às andanças de Matsuo Bashô, a coletânea exibe com fineza algumas diferenças entre as artes de viver greco-romanas e as orientais. O ensaio mostra, a partir do aforisma de Nietzsche “Sê o mestre e o escultor de si mesmo”, como a imagem do desbaste, característica da escultura, era a meta do homem grego culto. “Esculpir a si mesmo como obra de arte, seria moldar-se através do desbaste, a fim de dar forma e movimento àquilo que chamamos de beleza interior ou beleza moral. Nas reflexões *Sobre o belo*, Plotino (205-270) já ensinava: ‘Volta-te a ti mesmo e faze como o escultor de uma estátua; tira o supérfluo, endireita o que é oblíquo’” (p. 51-52).

Todavia, segundo Hara, nessa relação arte e vida, o caminho de Bashô é outro.

O *haijin*, como sublinhou o autor de *velhas verdades*, não visava uma meta a alcançar na produção de uma arte de viver. Desde que abandonou o emprego regular em

Edo, vários dos seus haikais, primeiro em sua choupana, e depois viajando incessantemente, afirmam a experiência de uma vida artística no instante. “debaixo de uma árvore em flor/ me senti dentro de uma peça nô” e “o cavalo pula/ o coração me vê/ dentro de uma pintura”, irrompem na coletânea de Hara como exemplos de tais experiências ético-estéticas no agora. Bashô, segundo Hara, incorporou alguns ensinamentos de Chuang Tzu para uma mente liberada de juízos, prisões, como um espelho que somente reflete o que é. Como situou Octavio Paz, no autor de *Sendas de Oku*, “a poesia já não se distingue da vida” (p. 56). “A arte e a vida não se distinguem. É uma coisa só. Não é a vida como obra de arte. A vida é arte” (p. 56), encerrou Hara.

Há muito mais o que destacar acerca das *velhas verdades*. Mas o livro anima mais, instiga a menos palavras e a ações urgentes. Contudo, é importante salientar aqui que, se em relação à assimilação de certa filosofia grega, pouco a pouco, despontam novos estudos, ainda são raras as investigações das assimilações ácratas das antigas práticas zen. Pouco sabemos, por exemplo, das leituras que Liv Tolstói fez de Lao Tsé. Assim como há quase nada acerca da incorporação do zen por poetas libertários como Gary Snyder e Diane Di Prima, nas décadas de 1950 e 60. Ou ainda da utilização do I-Ching, na mesma época, por Julian Beck e Judith Malina no *The Living Theatre*.

Foi John Cage, no início da década de 1950, quem multiplicou o uso do oráculo chinês entre alguns inventores radicais no chamado ocidente. Cage que, afinou uma estreita amizade com D.T. Suzuki, um dos intelectuais responsáveis por disseminar o zen para além do oriente. Cage que, apesar de não apreciar alguns exercícios

uma rara liberdade, sem partituras

como a meditação, entre as muitas idas ao Japão, compôs obras sonoras como “Seven Haiku”, “Mushroom Haiku” e “Ryoanji”.

A partir de uma entrevista de Satchmo, apelido do músico e compositor Louis Armstrong, Leminski em seu escrito sobre Matsuo Bashô e o zen associou-o ao jazz. Armstrong teria dito que alguém que peça para explicar o jazz nunca vai entender o ritmo. Tal máxima definiria também o zen, segundo o poeta de *distraídos venceremos*. De fato, os exercícios de liberdade no jazz podem soar surpreendentes e apontar caminhos inéditos. Todavia, Cage foi ainda mais adiante dos extraordinários improvisos. Com seu “4’33”, em 1952, o artista apresentou aos espectadores, ansiosos por um concerto de música, a audição por quatro minutos e trinta e três segundos dos barulhos da própria sala como cadeiras rangendo, tosses, a chuva no telhado. Enquanto isso, o pianista lia uma partitura sem notas. A leitura do músico escancara o óbvio. A ação não acontece no palco, mas assim como entre cínicos e zen, longe dele, distante do texto, das partituras.

O efeito deste livro também é este: iluminar a atenção para onde pouco se repara, ouvir os ecos, uma rara liberdade.

anarquismos na bahia: lutas, memórias e experiências libertárias

GUSTAVO VIEIRA

Biblioteca da Maloca Libertária (org.). *Memórias Libertárias na Bahia*. Salvador, 2022, 154 pp.

Em março deste ano, a Biblioteca da Maloca lançou o livro *Memórias Libertárias na Bahia (1970–2020)*, uma coletânea de textos nos quais os autores compartilham suas memórias, vivências, lutas, embates que compõem mais de 50 anos de práticas anarquistas no território baiano. A Biblioteca faz parte do Centro de Cultura Social Maloca Libertária, espaço libertário, autogestionário, criado em 2015 no bairro do Pelourinho, em Salvador. No espaço que tomou o nome de Maloca, em homenagem aos povos indígenas, são organizados eventos e atividades como: grupos de estudos sobre anarquismos, oficinas de cinema, conferências, exposições, rodas de conversa, concertos, entre outras atividades.

Essa coletânea organizada pela Biblioteca da Maloca, inicia-se com um texto de Ricardo Líper, anarquista soeteropolitano e um dos inventores do jornal *O Inimigo do Rei*, experiência libertária potente no combate direto tanto à ditadura civil-militar, como às condutas autoritárias de parte da esquerda. Entre outras coisas, as experiências

Gustavo Vieira é doutorando em Ciências Sociais Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais (PEPG-CS) da PUC-SP e pesquisador no Nu-Sol. Contato: gustavovieira09@gmail.com.

propiciadas pelo *O Inimigo do Rei* ajudaram a abrir caminho para o anarquismo na universidade. Inclusive, no início década de 1980, Líper foi um dos primeiros a associar as pesquisas do filósofo Michel Foucault às práticas anarquistas. Líper comenta sobre esses e outros temas em uma entrevista ao Nu-Sol publicada na edição nº 34 desta revista.

No livro, Líper compartilha suas memórias de quando era jovem, com 17 anos, contra o socialismo autoritário e sua ditadura do proletariado. Ele afirma que, ao deparar com obras como o livro *Anarquismo*, de Daniel Guérin, e *Minha desilusão na Rússia*, de Emma Goldman, descobriu o anarquismo, e o que define por “epistemologia do anarquismo”. Segundo Líper, tal epistemologia consiste nas maneiras pelas quais os anarquistas enfrentam os autoritarismos por meio da ação direta e do apoio mútuo, sem a intermediação de partidos políticos e quaisquer formas de liderança. Líper comenta que essas práticas e ações libertárias almejam ou correspondem ao que ele denomina “democracias libertárias”. Para um leitor interessado na memória das lutas, inclusive de práticas deliciosamente arrojadas, na antipolítica dos anarquistas, afirmando resistências e potencializando insurgências no presente, ficam algumas questões relacionadas as problematizações contemporâneas da própria arregimentação dos libertários para uma sintaxe política democrática.

O historiador Carlos Baqueiro mostra a entrada do anarquismo na Bahia, no início do século XIX, a partir de notícias de ações anarquistas de outras localidades do país, tais quais: a experiência da Colônia Cecília no interior do Paraná, a “Insurreição Anarquista” em novembro de 1918 no Rio de Janeiro e a Greve Geral de 1917, em São Paulo,

marcada pela predominância de militantes anarquistas. Também discorre sobre a provável presença de anarquistas na Greve Geral de 2 de junho de 1919 em Salvador.

Baqueiro destaca jornais soteropolitanos do período, como o *Germinal* e *A Voz do Trabalhador*, que marcaram a época com textos de aspiração libertária, próximos dos escritos anarcossindicalistas europeus, que abordavam a necessidade de ações diretas, como a sabotagem e a greve geral para transformar a sociedade. Segundo o autor, após a década de 1920, na Bahia, só voltaram a ocorrer manifestações anarquistas com maior veemência na década de 1950. Nesta época, inspirado pelas leituras de obras como *Filosofia da miséria*, de Pierre-Joseph Proudhon, e *A grande revolução*, de Pietr Kropotkin, o anarquista Antônio Mendes se aproximou de Roberto das Neves, um anarquista luso-brasileiro que vivia no Rio de Janeiro e que mais tarde passou a manter relações próximas com Ricardo Líper, em Salvador.

Conforme Baqueiro, “de alguma forma, a conjunção entre os três parece ter permitido a continuidade das ideias anarquistas na Bahia a partir da década de 1970” (p. 34).

Nos textos seguintes, o leitor é levado em uma jornada de experiências, acontecimentos e encontros que marcaram os anarquismos na Bahia. Entre eles, o já citado jornal *O Inimigo do Rei*, que emerge em 1977, inventado por estudantes da Universidade Federal da Bahia (UFBA). O jornal foi resultado da ação de estudantes articulados em torno do grupo “O Fantasma da Liberdade”, nome inspirado no filme de Luis Buñuel. O grupo chegou a organizar uma chapa com o mesmo nome para concorrer às eleições do Diretório de Filosofia da UFBA. A ideia era

confrontar os DCEs que viviam nas mãos de partidos políticos e que administravam o espaço como propriedade privada. “Importunamos demais os políticos estudantis do final dos anos 1970 e início dos anos 1980, que viriam a se transformar, muitos deles, em políticos formais de direita e esquerda” (p. 43), afirma Tony Pacheco

Após a repercussão do manifesto do “O Fantasma da Liberdade”, veio a ideia de editar um jornal autogestionário, tamanho A4, de periodicidade irregular. Assim, surgiu o primeiro número do *O Inimigo do Rei* (IR), que entre 1977 e 1988, com suas capas e artigos “altamente provocativos (...) causaram grande furor em Salvador e em outras capitais brasileiras” (p. 46). Além de suas afirmações marcantes, provocativas e bem-humoradas, abordando temas como a liberação do sexo e das drogas, o jornal divulgou e promoveu a existência de coletivos e associações anarquistas, feministas, ecologistas, gays, punks, surgidos naquele período. Após a terceira edição do IR, o grupo responsável pela edição do jornal se divide e cria a *Revista de Cultura Libertária Barbárie*, em 1979, que durou até 1982. Segundo Eduardo Nunes, junto com a revista, criou-se o Coletivo Barbárie, “que numa perspectiva de anarquismo social, envolvendo estudantes e sindicalistas, marcou presença no Bairro de Valéria e no Sindicato de trabalhadores Rurais de Candeias e São Francisco do Conde” (p. 69).

Essas experiências foram marcantes e possibilitaram a criação de outros espaços e práticas libertárias na Bahia. A partir de 2003, Antônio Mendes e outros companheiros dos anos 1970, fundam o Instituto Socioambiental de Valéria (ISVA), que oferecia oficinas de leitura, oficinas eco produtivas, apresentações de teatro, cineclubes, feiras de livros entre outras atividades. O objetivo era construir

um centro libertário de resistência no bairro de Valéria, na periferia de Salvador, por meio de práticas autogestivas. Também foram criados o Centro de Estudos em Ecopedagogia e Agroecologia e a Biblioteca Comunitária José Oiticica.

O livro destaca a forte relação dos anarquismos com o movimento punk da Bahia no final da década de 1980 e início de 1990. A partir de encontros, como os que ocorriam na Praça Municipal, onde se compartilhavam informações, experiências, materiais de imprensa marginal e fanzines, o movimento punk se consolidou em Salvador. Segundo Marcos Grito, “o movimento punk espalhava-se por toda parte e até no sertão nordestino tornou-se presente. Sua presença causava impacto em uma região conservadora, com uma estrutura social rígida e uma cultura normalmente reacionária” (p. 98). Marcos Grito também comenta que o Centro de Documentação e Pesquisa do Anarquismo (CDPA), responsável pela publicação do jornal *O Inimigo do Rei*, foi de grande importância para os punks que buscavam conhecer e pesquisar práticas anarquistas. Essas ações acabariam por gerar mais tarde o encontro e a formação de grupos punks com anarquistas vindos de outros movimentos, surgindo assim o Movimento Anarco-Punk de Salvador.

Houve também grupos anarquistas que atuaram na década de 1990, em Salvador, bem como a tentativa de organizar uma Federação Baiana de Anarquistas. De acordo com Baqueiro, estimulados pela experiência do jornal *O Inimigo do Rei*, os grupos e seus integrantes criaram o boletim *Bandeira Negra*, visando aumentar os vínculos e afinidades entre os grupos. O boletim teve seu primeiro número distribuído em janeiro do ano 2000 e resistiu,

entre altos e baixos, até 19 de outubro de 2005, quando deixou de existir junto com os esforços de se construir uma federação de anarquistas na Bahia.

No mesmo período, Paulo Caymmi dos Santos relata sua experiência no movimento estudantil no CEFET-BA (Centro Federal de Educação Tecnológica do Estado da Bahia), quando jovens estudantes, por meio da ação direta e do “constrangimento”, avacalharam com o bê-á-bá das assembleias estudantis, lutaram contra as burocracias institucionais e resistiram às precarizações da instituição de ensino. Caymmi comenta que: “naquela época não tínhamos entre nós ninguém que dissesse que era anarquista, que tinha qualquer vínculo com o anarquismo, coisa e tal. Porém, éramos anarquizantes até o fim do inferno” (p. 131).

O livro se encerra com um texto escrito pela equipe que coordena a revista *A Inimiga da Rainha*, revista anarco-feminista que irrompe em 2017 a partir da colaboração entre Mirna Wabi-Sabi e integrantes da Maloca Libertária: “um ambiente frutífero de partilha entre as gerações, entre os que chegavam e os que já tinham muita estrada de experiência” (p. 151). *A Inimiga da Rainha*, cujo nome celebra *O Inimigo do Rei*, se relaciona com este, invertendo o foco da crítica contida no título, “uma vez que não somente homens podem ser reacionários ou revolucionários, mas também as mulheres, entendendo que elas são tão responsáveis por suas posições políticas quanto os homens” (p. 151). A revista matinha uma periodicidade anual, interrompida durante a chamada pandemia de Covid-19. *A Inimiga da Rainha* continua de modo digital, divulgando seus textos de “expressão artística e literária

experimental” (p. 156), uma perspectiva crítica, libertária e antiautoritária da sociedade.

O livro organizado pela Biblioteca da Maloca é fundamental para reiterar a potência das lutas e experiências libertárias que ocorreram e seguem ocorrendo na Bahia. Constitui um documento da maior importância para aqueles que buscam pesquisar mais sobre a cultura libertária, e para aqueles que buscam inventar heterotopias libertárias no presente. Tais relatos vibrantes e intensos de combate e prazer vividos por essas existências raras circulam entre os que fazem no aqui e no agora, práticas anarquizantes, com humor, liberdade e, é claro, com a deliciosa anarquia.

NU-SOL

Publicações do Núcleo de Sociabilidade Libertária, do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP.

hypomnemata, boletim eletrônico mensal, desde 1999;

flecheira libertária, semanal, desde 2007;

Aulas-teatro

Emma Goldman na Revolução Russa, maio e junho de 2007;

Eu, Émile Henry, outubro de 2007;

FOUCAULT, maio de 2008;

estamos todos presos, novembro de 2008 e fevereiro de 2009;

limiars da liberdade, junho de 2009;

FOUCAULT: *intempéries*, outubro de 2009 e fevereiro de 2010;

drogas-nocaute, maio de 2010;

terr@, outubro de 2010 e fevereiro de 2011;

eu, émile henry. resistências., maio de 2011;

LOUCURA, outubro de 2011;

saúde!, maio e outubro de 2012;

limiars da liberdade, maio e agosto de 2013;

anti-segurança, outubro/novembro de 2013 e fevereiro de 2014;

drogas-nocaute 2, maio de 2014;

a céu aberto. controles, direitos, seguranças, penalizações e liberdades, novembro de 2014;

terr@ 2, maio de 2015;

libertárias, novembro de 2015;

LOUCURA, maio de 2016,

A Revolução Espanhola, novembro de 2016.

a segurança e o ingovernável, maio de 2017;

greve geral em são paulo, 1917, 21 e 22 de novembro de 2017, 6 e 7 de dezembro (Teatro Ágora-SP);

estamos todos presos. estamos?, 11 e 12 de junho de 2018;

68: invenções e resistências, 16 e 17 de setembro de 2018;

hécuba, de eurípidés, 6 e 7 de maio de 2019;

hécuba, de eurípedes 2, 7 e 8 de outubro de 2019.

DVDs e exibições no Canal Universitário/TVPUC

ágora, agora, edição de 8 programas da série *PUC ao vivo*; exibição de set a out/2007, jan a mar/2008 e fev a abr/2009.

os insurgentes, edição de 9 programas; exibição de abr a jun/2008, jun a ago/2008 e dez/2008 a fev/2009.

ágora, agora 2, edição de 12 programas; exibição de set a dez/2008, abr a jun/2009 e jun a out/2009.

ágora, agora 3, edição de 7 programas; exibição de out a nov de 2010.

carmem junqueira-kamaiurá — a antropologia MENOR, exibição de out a nov/2010, 2011 e 2012.

ecopolítica-ecologia, exibição em ago/2012.

ecopolítica-segurança, exibição em nov/2012.

ecopolítica-direitos, exibição em abr/2013.

ecopolítica-céu aberto, exibição em dez/2015.

Vídeos

Libertárias (1999); Foucault-Ficô (2000); Um incômodo (2003); Foucault, último (2004); Manu-Lorca (2005); A guerra devorou a revolução. A guerra civil espanhola (2006); Cage, poesia, anarquistas (2006); Bigode (2008); Vídeo-Fogo (2009).

CD-ROM

Um incômodo, 2003 (artigos e intervenções artísticas do Simpósio Um Incômodo).

Coleção Escritos Anarquistas, 1999-2004

29 títulos.

Colóquio

colóquio internacional anarquistas na américa do sul, agosto-setembro de 2021. <https://youtube.com/c/nucleodesociabilidadelibertarianusol>.

Livros

ecopolítica. São Paulo, Hedra, 2019.

pandemia e anarquia. São Paulo, Hedra, 2021.

O abolicionismo penal libertário. Rio de Janeiro, Revan 2021.

recomendações para publicar na verve

verve aceita artigos e resenhas originais para possível publicação. Cada texto, respeitando o anonimato do autor, será apresentado a dois revisores escolhidos entre os membros do Conselho Editorial ou do Conselho Consultivo, ou ainda, a pesquisadores convidados que poderão recomendá-lo para publicação, recomendá-lo mediante ajustes, ou mesmo negá-lo. Em caso de pareceres distintos, um terceiro parecerista será convidado à leitura.

verve é uma revista libertária e autogestionária. Ao apresentarem textos à Verve, os autores afirmam sua concordância com a leitura e divulgação ampla, pelos meios disponíveis, dos seus escritos.

Os textos enviados à revista Verve devem observar as seguintes orientações quanto à formatação:

Extensão, fonte e espaçamento:

a) Artigos: os artigos não devem exceder 17.000 caracteres contando espaço (aproximadamente 10 laudas), em fonte Times New Roman, corpo 12, espaço duplo.

b) Resenhas: As resenhas devem ter no máximo 7.000 caracteres contando espaços (aproximadamente 4 laudas), em fonte Times New Roman, corpo 12, espaço duplo.

Identificação:

O autor deve enviar mini-currículo, de no máximo 03 linhas, contendo e-mail para contato, para identificá-lo em nota de rodapé.

Resumo, Título e Palavras-chave:

Os artigos devem conter (em português e inglês): título, resumo (em até 10 linhas) e três palavras-chave.

Notas explicativas:

As notas, concisas e de caráter informativo, devem vir em nota de fim de texto.

Resenhas não devem conter notas explicativas.

Citações:

As referências bibliográficas devem vir em nota de fim de texto observando o padrão a seguir:

I) Para livros:

Nome do autor. *Título do livro*. Cidade, Editora, Ano, página.

Ex: Rogério Nascimento. *Florentino de Carvalho: pensamento social de um anarquista*. Rio de Janeiro, Achiamé, 2000, p. 69.

II) Para artigos ou capítulos de livros:

Nome do autor. “Título” in *Título da obra*. Cidade, Editora, ano, página.

Michel de Montaigne. “Da educação das crianças” in *Ensaio, vol. I*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo, Nova Cultural, Coleção Os pensadores, 1987, p. 76.

III) Para artigos publicados em periódicos:

Nome do autor. “Título” in *Nome do periódico*. Cidade, Editora, volume e/ou número, ano, páginas.

José Maria de Carvalho. “Elisée Reclus, vida e obra de um apaixonado da natureza e da anarquia” in *Utopia*. Lisboa, Associação Cultural A Vida, n. 21, 2006, pp. 33-46.

IV) Para citações posteriores:

a) primeira repetição: Idem, p. número da página.

b) segunda e demais repetições: Ibidem, p. número da página.

c) para citação recorrente e não sequencial: Nome do autor, ano, op. cit., p. número da página.

V) Para obras traduzidas:

Nome do autor. *Título da Obra*. Tradução de [nome do tradutor]. Cidade, Editora, ano, número da página.

Ex: Michel Foucault. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma T. Muchail. São Paulo, Martins Fontes, 2000. p.42.

VI) Para textos publicados na internet:

Nome do autor ou fonte. *Título*. Disponível em: [http://\[endereço da web\]](http://[endereço da web]) (acesso em: data da consulta).

Ex: Claude Lévi-Strauss. *Pelo 60º aniversário da Unesco*. Disponível em: <http://www.pucsp.br/ponto-e-virgula/n1/indexn1.htm> (acesso em: 24/09/2007).

VII) Para resenhas:

As resenhas devem identificar o livro resenhado, logo após o título, da seguinte maneira:

Nome do autor. *Título da Obra*. Tradutor (quando houver). Cidade, Editora, ano, número de páginas.

Ex: Roberto Freire. *Sem tesaõ não há solução*. Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 1987, 193 pp.

As colaborações devem ser encaminhadas por meio eletrônico para o endereço nu-sol@nu-sol.org salvos em extensão “.docx”. Na impossibilidade do envio eletrônico, pede-se que a colaboração em cd seja encaminhada pelo correio para:

Revista Verve

Núcleo de Sociabilidade Libertária (Nu-Sol), Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP. Rua Ministro Godói, 969, 4º andar, sala 4E-20, Perdizes, CEP 05015-001, São Paulo/SP.

Informações e programação das atividades do Nu-Sol no endereço: www.nu-sol.org

02.05.2022, às 19h.

no canal da TVPUC
youtube.com/c/tvpuc

depois da pandemia...

conversação com:

christian ferrer
universidad de buenos aires

josé maria carvalho ferreira
universidade de lisboa

luíza uehara
nu-sol

edson passetti (coordenação)
puc-sp/nu-sol

realização
nu-sol (núcleo de sociabilidade libertária) e programa de
estudos pós graduados em ciências socais/puc-sp.



covid-19:

afirmações da vida

documentos

visite:

<http://www.nu-sol.org/blog/covid-19-afirmacoes-da-vida>

