

CADERNOS AH!

#03



RECONSTRUIR IDEÁRIOS I
TRADIÇÕES PRÓ-MODERNIDADE

Soraia Simões de Andrade

Reconstruir ideários I – Tradições pró-modernidade

Soraia Simões de Andrade

Paginação: Fernando Ramalho

Imagem da capa: Soraia Simões de Andrade, *Corruptela*, 2017

Origem do texto: Excerto adaptado da tese de doutoramento (em curso) financiada com uma bolsa de investigação FCT (*Literaturas de uma Mulher Musical em Trânsito. Amélia Muge, Moçambique – Portugal 1975-2000*).

Março de 2023

www.muralsonoros.com

muralsonoros.info@gmail.com

«Todo o comportamento é simbólico.» O comportamento é simbólico? Tudo quanto disseste batia certo, as palavras alinhavam-se nos sítios exactos, obedeciam a todas as regras gramaticais (...), exprimiam coisas que já têm sido afirmadas por grandes pensadores e nem sequer eram frases decoradas (...). Usavas as palavras certas, mas esvaziadas, *flatus vocis*, não queriam dizer nada (...)

(Augusto Abelaira, *Sem Tecto, Entre Ruínas*, 1982)

Símbolos e rituais são modelos de comunicação, modos de comunicar sem necessidade, por vezes, de usar palavras.

Nos períodos históricos em que a esperança foi, ou é, desesperada, recupero a metáfora de Stephen Vizinczey, «nada do que já foi feito pode ensinar-nos a fazer coisas novas, mas, se compreendermos as técnicas dos mestres, teremos mais possibilidades de desenvolver as nossas próprias técnicas. Em termos de xadrez: nunca houve nenhum mestre que

Soraia Simões de Andrade, escritora e investigadora não atreita a cliques.

não conhecesse de cor os jogos de campeonato dos seus predecessores». Tendo em consideração Jacques Rancière, diria que somos mestres ignorantes¹, mais fácil será emancipar quando a aprendizagem ocorreu ao longo da vida fora das instituições e dos cânones.

Para artistas que começaram por produzir as suas primeiras obras durante o período colonial e com uma ligação ao contexto social e geográfico, a grande arte seria a arte popular tradicional levada a um grau superior de sofisticação.

Ideários dominantes, pelo seu modo convencionalizado de ver as coisas, terão sempre um grau de falsidade. Ao longo dos tempos, independentemente das conjunturas sociais, classes e nações procuraram o mesmo: autojustificar-se, não necessariamente conhecimento. Tal como nos descreveu Vizinczey (p. 25)², em determinados períodos da história as pressões feitas a artistas para documentarem mentiras da sua época foram irresistíveis. Há artistas e investigadores para quem os modernistas são tecnólo-

1 Rancière, Jacques (1987), *Le Maître ignorant*, Éditions Fayard.

2 Vizinczey, Stephen (1986), *Verdade e Mentiras na Literatura*, Editorial Presença, 1982.

gos, e não artistas no sentido clássico (Keiser 2023)³, na medida em que para os conceptuais que queiram contar histórias sem comunicar bem em termos escritos ou orais, sem técnica, a sua arte também não resultou, ou seja, se saírem do paradigma clássico, da arte pela arte, ela colapsa noutra coisa: ou em técnica ou em filosofia.

A degradação da existência humana foi resistindo ao abismo, às transições históricas, às transformações mais profundas pelo heroísmo da esperança. Nesse sentido, a agudização social das formas artísticas aconteceu sempre em períodos de emancipação e, portanto, fora de cânones e instituições, foi aí que as formas se tentaram renovar, e a participação na realidade social se tornou a tal «actualidade em movimento».

Tornou-se quase unânime a ideia de que nas artes a corrente que melhor defendeu a ideia de aproximação à realidade social foi a neo-realista. A ideia de que ao tentar afastar-se do nacionalismo retórico e da propaganda sectária, exprimia a realidade viva e humana de uma época e correspondia, em certa medi-

³ Keiser, Aurelius Elagabal (Março 2023), «A prova do Vácuo II», Ramalho, Fernando; Andrade, Soraia Simões de (org.), *Cadernos AHI!*, Associação Mural Sonoro.

da, ao realismo socialista definido em 1934 por Gorki; no entanto sofrendo, até hoje, críticas devastadoras baseadas fundamentalmente na sua dificuldade de emancipação, isto é, uma crítica também ao facto de o neo-realismo se ter institucionalizado e criado hierarquias semelhantes às quais se opôs fervorosamente.

Não obstante, em 1975, o neo-realismo era já uma realidade vivida entusiasticamente e com grande empenho por vários autores. Ao nível da literatura lia-se Graciliano Ramos, Jorge Amado, Manuel Bandeira. Em Portugal, escritores como Alves Redol, Eugénio de Andrade, António Rebordão Navarro, Augusto Abelaira, Manuel da Fonseca, ou, menos evidentes, como Irene Lisboa e Faure da Rosa. Alguns autores assumiram-se como um contraponto relevante; as suas personagens traduzem concomitantemente a violência física e social sofridas e um retrato moral-humano-psicológico complexo (p. 84)⁴; ao nível das artes plásticas cresceu o fascínio de pintores portugueses por propostas vindas do México, nomeadamente pelo muralismo mexicano, no cinema nomes como António Reis e Margarida Cordeiro, Al-

4 Carmo, Carina Infante do (2020), *A Noite Inquieta Ensaios Sobre Literatura Portuguesa, Política e Memória*, Edições Húmus e autora, p. 84.

berto Seixas Santos, Fernando Matos Silva, Alfredo Tropa, Manuela Serra, Eduardo Geada resguardavam o cinema feito em Portugal longe da produção americana, uns inspirados pela poética do Maio 68 e afastando-se do neo-realismo, outros defendendo que o período (PREC) infundia outras leituras, primados, narrativas, outra deriva (no cinema português ideado por eles não seria possível a separação do público); somam-se as influências do teatro épico e dialéctico de Bertolt Brecht ou Maximo Gorki, os cruzamentos entre música de cariz tradicional e manifestações culturais locais, sonoridades etnográficas distintas presentes em Béla Bartók e que quer em Portugal (o repertório heroico de Fernando Lopes-Graça, as recolhas de Michel Giacometti) como no exílio em Paris no período da Guerra Colonial (José Mário Branco, Tino Flores, Luís Cília, Sérgio Godinho), em Portugal (José Afonso), em Moçambique (Amélia Muge com Teresa Muge primeiramente; Amélia Muge com Jorge Constante Pereira e António Quadros *aka* Mutimati Barnabé João⁵, depois) seriam propaladas, salvo as diferenças repertoriais de cada um destes exemplos e as incur-

⁵ António Quadros, também referido pelos heterónimos João Pedro Grabato Dias, Frey Ioannes Garabatus e Mutimati Barnabé João, tra-

sões peculiares de alguns pelo surrealismo, como no caso de António Quadros ou José Afonso.

As formas literárias, musicais e performativas tornavam-se modelos artísticos voltados ao exterior, participativos, com uma propriedade mobilizadora e pedagógica, todavia, apesar de essa arte avocar a emancipação do poder, o rompimento com a hegemonia cultural e uma certa estagnação de formas políticas ainda fechadas embora o tempo histórico fosse de transição para muitos artistas (o fim da Guerra Colonial, por conseguinte, das Independências Africanas), era alvo de duras críticas que permanecem. Uma das principais críticas é que o que as vanguardas fizeram foi desmembrar um paradigma fixando-se apenas no aspecto formal e decorativo, sendo disso exemplo as campanhas de alfabetização promovidas por partidos ou movimentos de esquerda durante a descolonização (Frelimo em Moçambique, PCP em Portugal), a música como encomenda social⁶, a arte

balhou com Amélia Muge e Jorge Constante Pereira em projectos financiados pelo governo de Moçambique a partir de 1975, tendo permanecido em Maputo entre 1964 e 1984.

⁶ Branco, José Mário; Simões, Soraia (2013), Mural Sonoro [história oral]: <https://www.muralsonoro.com/mural-sonoro-pt/2014/1/16/jos-mrio-branco>.

abstracta, puramente decorativa, ou as pinturas de Mark Rothko que actualmente servem para decorar apartamentos de luxo em Nova Iorque. Em rigor, os exemplos são muitos, é apenas uma amostra.

Por outro lado, a arte africana conta histórias, no entanto o cubismo que se inspirou no formalismo da arte africana tem uma história empobrecida, nos universos musical e cinemático a obsessão com as formas sonoras associadas aos cantos do trabalho, à ruralização, aos espaços sociais fustigados pela emigração económica ou a desertificação puderam contribuir para a recriação e a representação de uma identidade nacional inclusiva, mas ainda para uma construção paródica transatlântica, a fetichização, a ideia de que «novos costumes», «outros valores», criam um novo paradigma: a aceitação de uma arte heterogénea, transcultural, mas que na realidade é contundida em princípios que elegem sempre os mesmos representantes, o que acaba por ser uma grande vitória não para os que «não têm voz», mas para as classes ou as elites que passaram a assumir «a voz» de quem «não tem voz». Na verdade, é cada vez mais uma grande vitória das classes sociais dominantes nos regimes capitalistas, assim podem somar aos capitais sociais e de risco o capital simbólico, passando a representar os excluídos.

Será a arte popular tradicional ainda um eco do paradigma clássico?

O que as vanguardas fizeram, quando se divorciaram do paradigma clássico, foi enveredar pelas artes populares. Sem darem por isso tornaram-se artes decorativas. Uma coisa seria a diferença entre o clássico no sentido de grande arte e o *pop*, outra a diferença entre alta e baixa cultura. Arte e cultura não são sinónimos, complementam-se. O argumento comum, aquele em que se centra grande parte dos estudos culturais, tem que ver com a cultura predominante das classes altas ou baixas.

A arte não representa a realidade para contar histórias? O que distingue as práticas artísticas não será o que transcende a história, a técnica de representação aproximando-se do indizível?

Na música popular houve a predominância de um dos lados da moeda, ou só existia a técnica com uma história pobre ou uma história em contiguidade, ou havia técnica sem transcendência ou história sem artista virtuosa (adjectivação aliás que deixou de vigorar no campo musical), ou não existia técnica nem história.

Quanto ao paradigma clássico podemos resumir que este está na conjugação do virtuosismo técnico com a mais alta intelectualidade para criar algo que transcende ambos? Temos os exemplos de Verdi, Beethoven e Wagner, todos populares ao serem veiculados de modo informal por via da oralidade usando outros dispositivos (o disco, a publicidade, o cinema), opondo-se assim aos desígnios eruditos com base na tradição escrita, embora aquelas composições se insiram no paradigma clássico da grande arte.

Deixando de lado as polémicas internas do neo-realismo, convém lembrar que mesmo dentro desta corrente existiu um aproveitamento de uma arte realista imprimindo-lhe um carácter «revolucionário», especialmente nos casos em que foi buscar uma retórica defunta. Para artistas que acreditavam e defendiam a criação de uma arte completamente nova, sendo que uma arte completamente nova só seria possível criar a partir da que existia na altura, ou seja, a partir da arte moderna, esta arte era uma expressão de sociedades em queda ou, ainda pior, de águas estagnadas, que deixaram de se movimentar, que não ousaram renovar. Mas, houve as que consideravam que essa arte moderna tinha em si as bactérias necessárias para a criação de uma nova arte.

No texto das canções há poemas que foram produto do amor e outros do desprezo, em determinados momentos o que era dito-escrito acerca destas letras tinha como principal motivação desacreditar, ora por que não se inseriram na mesma linha ideológica ou política dos críticos, ora por permanecerem longe das convenções de natureza estética, porém também elas não são dissociáveis da ideologia, de agendas pessoais-colectivas.

Um dos obstáculos neste debate está relacionado com o modo como foi dirigido para um contraste entre uma linguagem recorrentemente denominada «de massas» e uma linguagem próxima do capitalismo e da mercadorização dos objectos artísticos. No entanto, pelas irregularidades e heterogeneidade de ambas, uma pretensa teoria de oposição não apresenta grandes diferenças.

Como refere Giddens (p. 90)⁷ as instituições modernas domesticaram diversas áreas da vida social. Sendo as práticas artísticas inseparáveis das instituições e da vida, normal será que a dominação institucional de certas vidas sociais lhes retirasse

⁷ Giddens, Anthony (1992), *As Consequências da Modernidade*, Celta.

o sentido ou o prestígio que noutros períodos lhes atribuíram.

Ademais, iniciativas individuais postas na esfera privada, sem formas determinadas, poderão achar aí resultados satisfatórios mais primários da vida uma vez que, como também nos diz Giddens, o mundo da razão instrumental está intimamente limitado pelos valores que poderá concretizar.

O espaço social pode até achar que se tornou cabal na tentativa de inclusividade. No entanto, os conceitos de comunidade justapostos à cultura e às práticas artísticas compreendem elementos distintos, que hoje alguns misturam por desconhecimento ou deliberadamente, como a intimidade entre pares, a sexual, a familiar. Não por acaso, Robert Sack afirmou que o espaço mais do que integrado tornou-se territorialmente fragmentado, e que apesar de as sociedades modernas recolherem notícias sobre lugares estes têm tantas especificidades como, em muitos aspectos, parecem genéricos e comuns.

Os géneros ou as propostas artísticas ou teóricas acerca destes, resultando dos processos modernos, tenderão para o decalque, o irreal, o tipo pastichado e papagaial.

AH!

Associação Mural Sonoro

Cç. Santana, 169

1150-303 Lisboa