



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DE ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

JADDSOON LUIZ SOUSA SILVA

SONS, TEXTOS E VISUALIDADES:

Arte e ativismo político na história de artistas ligados ao cenário do *rock*
paraense

BELÉM
2019

JADDSOON LUIZ SOUSA SILVA

SONS, TEXTOS E VISUALIDADES:

Arte e ativismo político na história de artistas ligados ao cenário do *rock*
paraense

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, como pré-requisito para a obtenção do título de doutor em Artes, sob orientação do Prof. Dr. Joel Cardoso e coorientado por José Afonso Medeiros Souza.

BELÉM
2019

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

S586s Silva, Jaddson Luiz Sousa
SONS, TEXTOS E VISUALIDADES : arte e ativismo político
na história de artistas ligados aos cenário do rock paraense /
Jaddson Luiz Sousa Silva. — 2019.
242 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Joel Cardoso
Coorientador(a): Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza
Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes,
Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém,
2019.

1. História social da arte. 2. cenário do rock paraense. 3.
ativismo artístico. 4. fanzines. 5. vídeo-poemas. I. Título.

CDD 701.18



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

No décimo (10º) dia do mês de Outubro do ano de dois mil e dezenove (2019), às dez (10) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública no Programa de Pós-Graduação em Artes, para examinar a Tese de Doutorado de Jaddson Luiz Sousa Silva, intitulada: **SONS, TEXTOS E VISUALIDADES : Arte e ativismo político na história de artistas ligados ao cenário do rock paraense**, sob a presidência do orientador Professor Doutor Joel Cardoso, conforme disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento Interno do Programa de Pós-graduação em Artes. A Banca Examinadora, composta pelos pesquisadores indicados a seguir, foi constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 74 do Regimento acima mencionado: Joel Cardoso (Presidente), Áureo Deo de Freitas Junior (examinador interno), José Afonso Medeiros Souza (examinador interno), Liliam Cristina Barros Cohen (examinador interno), Leandro Passarinho Reis Junior (examinador externo ao Programa), Luiz Guilherme dos Santos Junior (examinador externo ao Programa). Dando início aos trabalhos, o Professor Doutor Joel Cardoso da Silva, passou a palavra ao mestrando Jaddson Luiz Sousa Silva, que apresentou a Tese com duração de quarenta e cinco minutos. Após a apresentação, o doutorando foi arguido pelos examinadores e, em seguida à manifestação dos presentes, foi lido o parecer, resultando o trabalho de pesquisa () **Aprovado, com o conceito** Excelente () **Aprovado com Restrições, com o conceito** _____ () **Reprovado**. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado, após a entrega, pelo doutorando, da versão definitiva e impressa do trabalho na Biblioteca do Programa. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Joel Cardoso da Silva agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo doutorando. Belém-Pa, 10 de outubro de 2019.

Prof. Dr. JOEL CARDOSO DA SILVA

Prof. Dr. AUREO DEO DE FREITAS JUNIOR

Prof. Dr. JOSE AFONSO MEDEIROS SOUZA

Prof.ª Dr.ª LILIAM CRISTINA BARROS COHEN

Prof. Dr. LEANDRO PASSARINHO REIS JUNIOR

Prof. Dr. LUIZ GUILHERME DOS SANTOS JUNIOR

JADDSOON LUIZ SOUSA SILVA

Joel Cardoso
Áureo Deo de Freitas Junior
José Afonso M. Souza
Liliam Cristina Barros Cohen
Leandro Passarinho Reis Junior
Luiz Guilherme dos Santos Junior
Jaddson Luiz Sousa Silva

AGRADECIMENTOS

Durante todos esses anos em que venho trilhando um caminho acadêmico, e até mesmo antes disso, quando ainda cursava o ensino básico, sempre pude contar com a ajuda de pessoas que estavam ao meu lado enquanto eu ainda dava os meus primeiros passos, e, com isso, me ajudaram a iniciar o meu próprio caminho. Como era de se esperar, neste momento em que me envolvo com os altos e baixos de uma pesquisa de doutorado, não poderia ser diferente.

Assim sendo, agradeço a todos os caminhos que trilhei e que me reservaram o prazer de desfrutar grandes realizações ao longo de minha vida e aos meus queridos pais Jaddson Silva e Letícia Maria que sempre me apoiaram psicológica e financeiramente quando o assunto era meus estudos.

Contagiado pela alegria de mais esta realização, agradeço, também, aos meus irmãos Jefferson Silva e Larissa Sousa, bem como, a todos os meus poucos, mas grandes amigos, pois, essencial é ou foi o carinho e respeito com que sempre me tratam ou já trataram. À Teonila Thais, Cris Modesto, Thomas Teixeira, Bruna Napumoceno, Willame Leal, Caio Prado, Ronaldo Bittencourt, Suellen Cristina, Samantha Cunha e Thabata Cunha, dentre vários outros amigos, companheiros de todas as horas, parceiros de cervejas, gargalhadas e trabalhos.

Entretanto, como escrever agradecimentos é sempre um árduo e perigoso trabalho, visto que o risco do esquecimento, neste caso, é grande e desagradável, com receio de esquecer alguém, no que concerne aos professores cujos meus agradecimentos são indispensáveis, destaco: Joel Cardoso, meu orientador que, independente do dia da semana e do horário, não se furtou em me ensinar sobre literatura e cinema, muito menos, em ler, com respeito e atenção, os textos que agora compõem o presente trabalho; Agenor Sarraf Pacheco, com quem muito aprendi e que me proporcionou a primeira experiência de pesquisa numa bolsa de iniciação científica (2011-2012) nos idos da graduação; e Afonso Medeiros, professor de História da Arte, que tanto cativou o meu respeito e admiração devido aos seus comentários e profissionalismo.

Como não poderia ser diferente, agradeço principalmente aos artistas Cosme Luiz, Alexandre Washington e Marcos Moraes, tanto pelos trabalhos artísticos que desenvolveram até os dias de hoje, quanto por se disponibilizarem a fazer parte desta pesquisa. Seus comentários sobre o cenário do rock paraense, suas visões sobre anarquismo e ativismo

político, arte e sobre o papel social de suas produções artísticas foram de suma importância para a contribuição trazida à tona por esta pesquisa.

E por fim, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) pelo apoio financeiro que em muito contribuiu para a compilação de minha pesquisa.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

Obrigado a todos por tudo!

RESUMO

No presente trabalho, o cenário do *rock* em Belém do Pará é abordado a partir de suas características sociais, culturais, artísticas e econômicas para, com isso, investigar como três artistas paraense foram formados cultural, política e artisticamente por ele, bem como, para entender também de que forma estes artistas fizeram deste cenário, a partir de suas vivências, o palco de suas atuações artísticas. Os artistas são: Alexandre Washington, Cosme Luiz e Marcos Moraes. O primeiro artista, que também atende pelo pseudônimo Joker Índio, desenvolveu uma forte ligação entre a sua participação no Movimento Anarco-*Punk* e a sua produção nas áreas da poesia, do *fanzines*, da performance e do vídeo-poema. O segundo artista, por sua vez, atuou enquanto cantor e compositor de uma banda de *punk rock* e *hardcore* chamada Sem Deus Nem Pátria, além de também ter trabalhado com teatro de rua, teatro de bonecos, e com performance. Já com relação ao artista Marcos Moraes, destaca-se que este também atuou enquanto músico e compositor em muitas bandas de *rock* em Belém, além de possuir uma fecunda trajetória na produção de *fanzines*, trabalhando, assim, com o desenvolvimento de textos e imagens em projetos que, a seu modo, articularam a sua vivência no Movimento Anarquista, no Movimento Anarco-*Punk* e a sua inclinação para o campo das artes. Desta forma, a atual pesquisa desenvolve uma análise interdisciplinar no campo da história da arte, articulando a história, a antropologia e a filosofia da arte no intuito de rastrear a contribuição destes artistas para a história social da arte em Belém do Pará. As fontes historiográficas que deram base para estas reflexões foram: relatos orais, os *fanzines* e panfletos feitos principalmente pelos artistas aqui estudados, assim como, as produções destes artistas, desde a escrita de poemas, até às vídeo-performances. Neste sentido, as fontes foram compreendidas enquanto documento/monumento e serviram de bases para as reflexões históricas por agora apresentadas. Já como principal base para as reflexões teóricas, a história social da arte e a relação entre história e biografia cederam contribuições importantes para o entendimento da forte ligação entre arte e vida no desenvolvimento de uma historiografia da arte que se estendesse para além dos cânones artísticos estabelecidos pelas academias e circuitos elitistas da arte.

Palavras-chave: História social da arte, cenário do *rock* paraense, ativismo artístico, *fanzines*, vídeo-poemas.

ABSTRACT

In the present work, the rock scene in Belém do Pará is approached from its social, cultural, artistic and economic characteristics, in order to investigate how three Pará artists were formed culturally, politically and artistically by it, as well as to also understand how these artists made this scenario, from their experiences, the stage of their artistic performances. The artists are: Alexandre Washington, Cosme Luiz and Marcos Moraes. The first artist, who also attends the pseudonym Joker Indian, developed a strong connection between his participation in the Anarco Punk Movement and his production in the areas of poetry, *fanzines*, performance and video poem. The second artist, in turn, acted as a singer and songwriter for a punk rock and hardcore band called Sem Deus Nem Pátria, and also worked with street theater, puppet theater and performance. Regarding the artist Marcos Moraes, it is noteworthy that he also acted as a musician and composer in many rock bands in Belém, besides having a fruitful trajectory in the production of zines, thus working with the Anarchist Movement, the Movement Anarco Punk and his inclination to the field of arts. Thus, current research develops an interdisciplinary analysis in the field of art history, articulating the history, anthropology and philosophy of art in order to trace the contribution of these artists to the social history of art in Belém do Pará. Historiographic sources, the basis for these reflections were: oral accounts, the *fanzines* and pamphlets made mainly by the artists studied here, as well as the productions of these artists, from writing poems to video performances. In this sense, the sources were understood as a monument document and served as the basis for the historical reflections presented here. Already as the main basis for the theoretical reflections, the social history of art and the relationship between history and biography gave important contributions to the understanding of the strong connection between art and life in the development of an art historiography that extended beyond the established artistic canons. by the elitist academies and circuits of art.

Keywords: social history of art; rock scene paraense; artistic activism; *fanzine*; video poem.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Apresentação da banda Surdez Mecânica em 20/01/2018	13
Figura 2 – <i>Fanzines</i> O Marginal e Surdez-Zine.	14
Figura 3 – Cosme Luiz na Praça da República.	94
Figura 4 – Cosme Luiz cantando na Banda Lírios na Escuridão.	109
Figura 5 – Divulgação de um dos eventos do grupo Dinastia.	111
Figura 6 – Exposição de fotos e desenhos na Praça Batista Campo.	112
Figura 7 – Registro da performance Urubu <i>Punk</i> .	115
Figura 8 – Registro de uma performance na qual Cosme Luiz traz o figurino da performance Urubu Gótico.	116
Figura 9 – Registro de uma parte da Fortaleza da Solidão.	118
Figura 10 – Outro registro de Cosme Luiz na Fortaleza da Solidão.	119
Figura 11 – Registro da performance Urubu <i>Punk</i> na Praça da República.	121
Figura 12 – Outro registro da performance Urubu <i>Punk</i> na Praça da República.	122
Figura 13 – Alexander Washington (Joker Índio).	124
Figura 14 – Zine “Paidégua Cabaré Chibé”.	139
Figura 15 – Zine “As faces da poesia”.	146
Figura 16 – Joker Índio recitando “Dias melhores virão”.	155
Figura 17 – Joker Índio recitando “My lile, my fire, my die”.	156
Figura 18 – Joker recitando “Irreversível”.	158
Figura 19 – Marcos Moraes.	164
Figura 20 – Folha de rosto do <i>fanzine</i> Boca do Inferno.	166
Figura 21 – Capa do <i>fanzine</i> “O cú do mundo”.	169
Figura 22 – Desenho presente no <i>fanzine</i> (o Cu do Mundo).	171
Figura 23 – Textos e imagens do <i>fanzine</i> . (o Cu do Mundo)	174
Figura 24 – Textos e imagens do <i>fanzine</i> . (o Cu do Mundo)	176
Figura 25 – Textos e imagens da capa e da costa do <i>fanzine</i> . (Protesto Carniça)	183
Figura 26 – Duas edições de A Plebe.	196
Figura 27 – Desenho do <i>fanzine</i> A Plebe. (Nº 7)	199
Figura 28 – texto e desenho do <i>fanzine</i> A Plebe. (Nº 8)	205
Figura 29 – Panfleto anarco-cristão.	207
Figura 30 – Capa do <i>fanzine</i> anarco-cristão. (Nº 3)	209
Figura 31 – Capa do <i>fanzine</i> anarco-cristão. (Nº 1)	211
Figura 32 – capa do <i>fanzine</i> anarco-cristão. (Nº 4)	213
Figura 33 – Desenho sobre intolerância religiosa. (<i>fanzine</i> anarco-cristão nº 4)	215
Figura 34 – dois exemplares de O Representante do Povo.	219
Figura 35 – capa de seu <i>fanzine</i> autobiográfico.	221
Figura 36 – as três edições do mesmo <i>fanzine</i> “A Semana”.	227
Figura 37 – O artista vendendo seus quadros.	228
Figura 38 – Auto Retrato surrealista.	228
Figura 39 – Quadro representando as principais críticas do artista.	228
Figura 40 – Cartaz da exposição Nostalgia da Pós-Modernidade.	228

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: CAMINHOS QUE LEVARAM À PESQUISA	10
Os três artistas	14
Problemáticas e objetivos da pesquisa	16
Por uma história da arte a partir do cenário do <i>rock</i> paraense	18
Da definição da arte, ao fazer artístico no limiar do cenário do <i>rock</i>	18
Sobre o fazer artístico dentro do cenário do <i>rock</i>	29
Os sons	29
Os textos	31
As visualidades	32
A história da arte a partir dos elementos oriundos do cenário do <i>rock</i> presentes nos trabalhos de três artistas paraenses	40
Pesquisa de campo	44
Organização dos capítulos	47
1. O ROCK EM BELÉM: REFLEXÕES DE UM CENÁRIO ARTÍSTICO-CULTURAL	49
2. O ANARQUISMO, A ARTE E A VIDA DE COSME LUIZ: UMA VIVÊNCIA ENTRE O ANACO-PUNK E O GÓTICO	94
3. JOKER ÍNDIO: O POETA DE TODAS AS RUAS	124
4. FANZINES ANARQUISTAS EM BELÉM DO PARÁ: A POÉTICA E A POLÍTICA NA ARTE GRÁFICA DE MARCOS MORAES	163
CONCLUSÃO: REFLEXÕES FINAIS SOBRE UMA GUERRILHA CULTURAL ANARCO-POÉTICA	230
FONTES DA PESQUISA	235
ORAIS	235
ESCRITAS / FANZINES	235
SONORAS E AUDIO-VISUAIS	236
SITES / BLOGS	237
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	237

INTRODUÇÃO

CAMINHOS QUE LEVARAM À PESQUISA

A cidade de Belém do Pará entre os anos de 1980 e 1994 vivenciou uma grande mobilização cultural que agregou boa parte da juventude local, fato que impulsionou a atuação de uma diversidade social, econômica e política bastante fecunda. Deste cenário, a arte emergiu em suas múltiplas expressões, principalmente no que concerne a sua expressão musical característica: o *rock*¹.

Após este período, o que se vê é uma negação do *rock* local a partir do resultado trágico do terceiro “*Rock 24 Horas*”² que gerou uma confusão generalizada e a acentuação dos estereótipos negativos acerca das bandas ligadas ao gênero e seu público. No entanto, várias iniciativas atuaram em prol de uma renovação do cenário, criando novos eventos com a participação de bandas ligadas aos diversos estilos derivados do *rock*, além de desenvolver novas propostas musicais com a mistura de ritmos.

Com dedicação e empenho, tanto por parte de indivíduos, quanto pela atuação de coletivos, este rico cenário cultural tem se mantido vivo até os dias de hoje. Assim sendo, desde a sua ascensão, dentro deste cenário, as expressões artísticas encontraram um terreno fértil. Ultrapassando as dimensões da música, diversos artistas desenvolveram trabalhos voltado para as artes visuais, performance³, literatura e teatro.

Devido às características sociais da época, e principalmente ao domínio e limitação dos meios de comunicação, os adeptos da cena local promoveram ações alternativas para divulgar suas bandas favoritas, bem como, para disseminar suas visões de mundo e posicionamentos políticos e filosóficos.

¹ O *rock* é uma expressão artística ligada ao campo da música e que teve o seu surgimento no sul dos Estados Unidos, mais especificamente após a Segunda Guerra Mundial. Suas origens estão ligadas à cultura negra, a partir dos anos 1950. “Em termos históricos, o *rock and roll* significa uma ruptura geracional, por despontar como um componente para a concepção da juventude do pós-guerra na vida cultural e social” (ROCHEDO, 2011, p. 15).

² O “*Rock 24 horas*” consistiu em um festival que ocorreu em Belém do Pará no auge do *rock* paraense. Ele aconteceu durante os anos de 1991 até 1993, contando, assim, com 3 edições. Seu objetivo era o de reunir a pluralidades de bandas locais em um evento com a duração de 24 horas. Neste caminho, os dois primeiros eventos foram feitos na Praça da República e se tornaram sucesso de público e de crítica. Belém estava lançando voos altos no *rock* nacional, quase no mesmo caminho da cena *rock* de Brasília e Porto Alegre. Entretanto, a terceira edição, em 1993, ocorrida na Praça Kennedy, hoje chamada de Praça Waldemar Henrique, acabou terminando em uma confusão generalizada que, de certa forma, promoveu o declínio da cena roqueira local (MACHADO, 2004).

³ Vários foram os artistas e teóricos que se arvoraram na busca por definir e analisar a performance, porém, como explicação pontual, a performance vem a ser uma expressão artística que dialoga profundamente com outras linguagens no campo da arte, fato que este que a torna um fazer artístico híbrido. Contudo, como característica principal, a performance artística parte da transformação do corpo do artista em uma obra de arte, teatralizando movimentos cotidianos ou não (SANTOS, 2008).

Para tanto, inaugurou-se uma produção de textos e imagens característica do cenário na época, mas que ainda hoje encontra eco: os *fanzines*⁴. Na mesma direção, outras expressões artísticas ganharam espaço. Partia de alguns grupos a busca por uma organização que os mobilizava política e artisticamente. Estes coletivos, sozinhos ou em conjunto, atuaram com a organização de grupos de estudos, produziram e trocaram materiais de bandas, camisetas artesanais, como também, montaram bandas, compuseram músicas, desenvolveram performances, escreveram e produziram peças de teatro que foram apresentadas em ruas, fizeram intervenções urbanas com cartazes, pichações entre uma série de outras produções.

Era o grito de uma juventude apropriando-se de sua realidade social, por vezes marcada por mazelas sociais, e a transformando poeticamente em um ato de resistência cultural empreendida através da arte. Também era uma revolta da juventude local contra aquilo que representava o tradicionalismo da época de seus pais. Conectados com o que havia de novo no mundo, uma quebra de padrões foi proposta, não só no campo da música, mas na arte em vários aspectos e, principalmente, no campo dos costumes e das relações culturais.

Também se somam a isso, novas formas de produção e distribuição da arte. Músicas foram compostas por músicos com pouca ou nenhuma experiência na área, bandas foram formadas, ensaiavam e tocavam ao vivo com materiais de pouca qualidade e/ou emprestados, bem como, músicas foram gravadas no improviso, com baixos recursos e distribuídas para todo o Brasil e alguns países através de cartas e muitas vezes sem nenhum apoio da mídia tradicional.

Em um período no qual a juventude paraense renovava o ambiente da cultura local, mantendo em maior ou menor medida um contato com grupos globais, foram inauguradas novas estratégias de burlar o domínio das grandes gravadoras e dos grandes meios de comunicação, principalmente os regionais. Para além dos *fanzines* que disseminavam conteúdos e promoviam uma resistência cultural contra-hegemônica (SILVA, 2016; GRAMSCI, 2005), muitos eventos foram organizados pelas próprias bandas e abarcavam a pluralidade de estilos dentro do *rock* produzido em Belém (MONTEIRO, 2013; MACHADO, 2004). Esta dinâmica de produção artística e cultural permaneceu no tempo e, ainda hoje, talvez até com mais força, se faz presente. Mesmo que os *fanzines* dividam espaço com as redes sociais das plataformas digitais (ferramenta mais eficaz para a divulgação de eventos e bandas), estas duas linguagens ainda convivem e contribuem com o cenário em questão. Neste

⁴ Este assunto será abordado com mais profundidade no quarto capítulo, porém, como breve descrição, vale ressaltar que: “Fanzine é a junção das palavras fan (de fã, em português) com magazine (revista, em inglês). Fanzine = uma revista feita pelo fã e para o fã” (BIVAR, 2007, p. 51).

sentido, destaca-se que muitos eventos ainda são feitos de forma alternativa e contam com bandas novas e/ou já consolidadas na cena local.

Quando comecei a me envolver com o cenário do *rock*, entre 2007 e 2008, nem de longe este cenário refletia a suntuosidade dos tempos idos, porém, mantinha-se vivo, criativo e renovado. Vale ressaltar que muitos dos que viram a ascensão do *rock* na região, ainda eram frequentadores assíduos da Praça da República: ponto de encontro tradicional dos grupos ligados ao cenário até aquele momento (MACHADO, 2004).

Tais indivíduos, tanto como público quanto como produtores culturais e artistas, construíram uma trajetória de vida relacionada direta e indiretamente com a cena roqueira local e se tornaram testemunhas oculares de um período importante para a história da arte paraense. E, foi com algumas destas pessoas que, aos poucos, cultivei amizades que me permitiram não só conhecer a história do *rock* em Belém, mas também, compreender a potência artística que este cenário teve para a história local.

Os contatos me permitiram, posteriormente, conhecer a contribuição de artistas que trabalhavam (ou ainda trabalham) com as mais variadas formas de expressão no campo da arte. Pude perceber como cada um, a seu modo, utilizou-se do cenário do *rock* como palco para a atuação de sua arte. Nesse sentido, tive acesso a *fanzines* de orientação anarquista, álbuns de bandas locais, registros fotográficos de eventos e atos políticos, exposições de desenhos, poesias, *fanzines* e fotos, bem como, performances, áudio-books e vídeo-arte.

Desta forma, não demorou muito para que eu montasse minha primeira banda e começasse a contribuir, com meu jeito e minhas ideias, para este ambiente cultural. Desde bem jovem eu já arriscava os meus primeiros textos, e, com o passar do tempo, me interessei pelas clássicas bandas do *rock* brasileiro. Isso foi uma inspiração que me permitiu transformar meus textos em músicas. Assim sendo, em certo sentido, mesmo em períodos diferentes, fui influenciado pelas mesmas bandas que influenciaram muitos jovens nas décadas de 1980 e 1990. Bandas do cenário paraense ao nacional.

As músicas de protesto, com críticas sociais e que questionavam a realidade brasileira me influenciaram a desenvolver uma visão mais crítica da realidade e a investir, em meu processo criativo, em composições que tomassem esta direção. Por tal inclinação, empreendi vários projetos musicais como as bandas Benzina, A Última Grande Tribo, Escória Social e Surdez Mecânica.



Figura 1 – Apresentação da banda Surdez Mecânica em 20/01/2018.
Fonte: arquivo pessoal.

No mesmo período, minha rede de conhecidos formada na Praça da República aos domingos, deu início a um grupo de estudos, debates e ações voltadas para a filosofia anarquista. Em algumas de nossas ações, que geralmente se caracterizavam por elaborar e promover ações diretas em protestos com panfletagem e intervenções urbanas; produzimos panfletos que espalhavam nossa perspectiva política e contestação contra nosso sistema político, social e econômico. Nossas críticas não poupavam personalidades públicas dentro e fora de Belém, e bradavam contra os casos de corrupção perpetrados por todos os partidos políticos, bem como, também panfletávamos contra todas as formas de discriminação e preconceito.

Em tal caminho, minha lavra poética foi bastante influenciada nesse período devido às nossas ações e estudos. Portanto, não fiquei apenas na produção musical, mas também me enveredei pela produção de textos e imagens destinados a confecção de *fanzines* de cunho político. As ideias consistiam em produzir e disseminar informações nos eventos de *rock*, manifestações públicas e em desenvolver cada vez mais meus textos entre prosa e poesia.

Dos *fanzines* que produzi, está “O Marginal: Anarco-Zine” que contou com várias edições. Este trabalho geralmente era passado de mão em mão em eventos feitos em Belém. Sua temática era predominantemente anarquista, abordando aspectos históricos e metodológicos atinentes ao anarquismo, suas perspectivas filosóficas e contribuições para a história das lutas sociais.

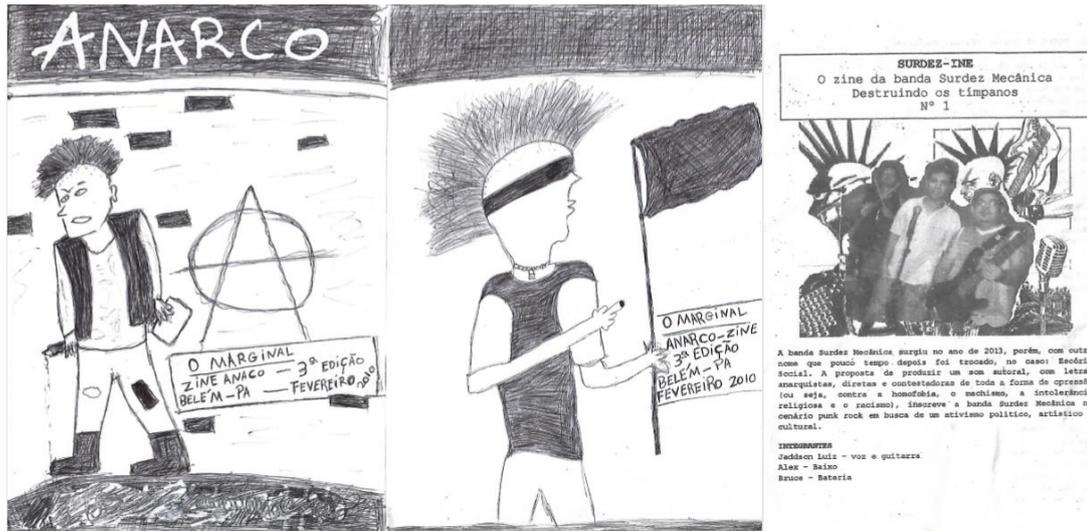


Figura 2 – Fanzines O Marginal e Surdez-Zine.

Fonte: arquivo pessoal.

Pode-se dizer que, de certa forma, venho escrevendo há muito tempo, com minha própria vivência e no diálogo com outras pessoas, a pesquisa que por agora apresento. Contudo, ao compreender as características da arte existente no cenário do *rock* paraense, resolvi desenvolver uma pesquisa capaz de enveredar-se por estes caminhos, trazendo à tona uma parte deste ambiente cultural.

Nesta direção, para delimitar o tema da pesquisa, visto que o cenário do *rock* é bastante amplo, selecionei três desses artistas que trabalharam e/ou ainda vêm atuando com textos, imagens, performances e música dentro deste ambiente cultural. Suas vivências, entre o final dos anos de 1980, passando pelos anos de 1990, até chegar aos dias de hoje, foram construídas no diálogo nem sempre harmônico entre as culturas urbanas que fizeram parte da história do *rock* local.

Os três artistas

Dentre a variedade de artistas possíveis de serem estudados e que estavam ou estão vinculados de alguma forma ao cenário do *rock*, três foram escolhidos para a presente pesquisa levando-se em consideração todo um conjunto de similaridades e diferenças que os envolvem. De início, e por enquanto introdutoriamente, o que se pode levantar vem a ser o posicionamento político e filosófico levantados por eles.

Os três partem da filosofia anarquista para se posicionar em sociedade, bem como, para desenvolver suas ações políticas e para dar vida, força e consistência a grande parte de

suas produções artísticas. Tal anarquismo poético e político, como se verá, em maior ou em menor escala, acabou por se relacionar com uma visão niilista frente à sociedade atual, suas mazelas e possibilidades de transformação.

Com relação às produções culturais, em momentos diferentes, muitas vezes estes artistas desenvolveram ações em conjunto ou trabalharam com as mesmas expressões poéticas, apesar da predominância de seus trabalhos individuais. No caso de trabalhos em conjunto, um destaque pode ser dado ao teatro de rua do grupo Estrela Negra que contou com a participação tanto de Cosme Luiz, quanto de Joker Índio.

Já no que concerne aos trabalhos com as mesmas formas de expressão, Marcos Moraes e Joker Índio desenvolveram produção de *fanzines*. Estes trabalhos, no caso dos dois artistas, enveredam-se por desenvolver com conteúdos e interpretações sobre o anarquismo, assim como, apresentar trabalhos literários em prosa e em poesia, além de abordar o recorte e colagem de imagens e a criação de desenhos.

O artista Cosme Luiz, como será visto mais adiante, viveu, e ainda vive, intensamente o cenário do *rock* em Belém e esta vivência não só ajudou a construir a cena local, mas também, o permitiu contribuir com exposições de desenhos em ruas, encenação de peças anarquistas de teatro de rua, e, principalmente, com a formação de bandas e composições de músicas voltadas para o *anarco-punk*⁵ e para o gótico. Sua atuação também consiste na elaboração de eventos e grupos de estudo, na atualidade, voltados para a cena gótica.

O artista Joker Índio, por sua vez, assim como Cosme Luiz, também teve uma profunda ligação com o movimento *anarco-punk* e atuou, no diálogo com alguns góticos, com as ações do teatro de rua do grupo Estrela Negra. Sua vivência cultural o motivou a trabalhar no campo da escrita com a produção de textos, porém, a experiência com teatro de rua o permitiu perpetrar ações voltadas para a performance no diálogo com seus poemas, fato que o fez desenvolver um trabalho com vídeo-arte.

Por fim, o artista Marcos Moraes inscreve no cenário do *rock* uma vivência voltada para o anarquismo produzindo muitos *fanzines* que abordam sua visão de mundo ácrata, sua

⁵ O *punk* corresponde a um cenário cultural e artístico que surgiu entre os Estados Unidos da América (EUA) e a Inglaterra, embora haja grande diferença acerca das características do *punk* vivenciado nesses dois países. De forma geral, pode-se dizer que o movimento caracterizou-se, num primeiro momento, por uma mobilização de músicos e público que rompeu com os ditames mercadológicos das grandes gravadoras na época (CHACON, 1982; CAIAFA, 1985; BIVAR, 2007). Este também veio a simplificar o cenário do *rock* que estava cada vez mais complicado e distante do grande público graças ao *rock* progressivo (CHACON, 1982). Nessa direção, com o passar do tempo, tal cenário cultural ampliou seus horizontes e sua orientação política. A partir da atuação da banda Crass, mas não apenas por causa desta banda, deu-se início ao Movimento Anarco-Punk. Este movimento, por sua vez, correspondeu à união do *punk* ao pensamento filosófico do anarquismo na busca pela construção de um movimento político-artístico-cultural coerente e forte (BASTOS, 2005, 2008; ARAUJO JUNIOR, 2010). Este assunto será abordado de forma mais pontual no decorrer dos quatro capítulos.

militância política desde a sua época no *anarco-punk*, até os dias atuais. Para além dos *fanazines*, este artista também vem atuando bastante no campo da música e da pintura.

Como é demonstrado brevemente nesta apresentação, cada um destes três artistas influenciou e foi influenciado pelo cenário do *rock* local. Com isso, o que se percebe é que cada um a seu modo escreveu, na história paraense, uma intensa relação entre arte, ativismo político e vida.

Problemáticas e objetivos da pesquisa

Até o momento, identifiquei minha direta relação com meu objeto de estudo: a produção artística dentro de cenário do *rock* paraense. Para tanto, evidencio que, ao mesmo tempo em que possuo uma ligação com o fazer artístico produzido neste ambiente cultural diversificado, tanto como produtor, como apreciador; também não posso deixar de identificar a falta de estudos ligados a este tema no campo das artes.

Portanto, partindo desta constatação, reservei por agora a apresentação dos problemas que me conduziram a desenvolver o presente estudo, bem como, para expor os objetivos que me orientaram nos caminhos trilhados a serem abordados mais a frente.

As questões que, por curiosidade e reflexão, instituíram os horizontes de meu trabalho, foram as seguintes:

1 – Quais as dimensões históricas, filosóficas e artísticas que me permitem pensar a existência de uma produção artística dentro da cena roqueira paraense?

2 – Como as identidades culturais presentes no cenário do *rock* paraense se fazem presentes nos trabalhos dos artistas Cosme Luiz, Joker Índio e Marcos Moraes?

3 – Sabendo da existência de uma forte relação entre o cenário do *rock* e a produção artística, como esta relação, existente no trabalho desses três artistas, contribuiu e/ou ainda contribui para a história da arte em Belém do Pará?

Os questionamentos citados acima, contudo, partem da compreensão de que existe uma produção artística oriunda das teias de significados (GEERTZ, 1989) tecidas dentro das culturas urbanas que estão ligadas ao cenário do *rock* local, e que encontra relevância social graças a uma profunda e fecunda vivência cultural. Devido a este fato, no percurso em que transito para verificar a materialidade destas produções no trabalho desses três artistas paraenses, também busco escrever, através de suas memórias (individuais e coletivas) e de

seus respectivos trabalhos, as relações entre vida e arte no que tange as suas biografias como contribuições para a história da arte.

No que concerne especificamente aos objetivos da pesquisa, destaco que seu objetivo geral corresponde à: Investigar a contribuição do cenário do *rock* para a história da arte, a partir do trabalho de três artistas que têm e/ou tiveram uma vivência com uma ou mais culturas urbanas ligadas a este cenário, e, isso, nos rastros de suas poesias, performances, músicas, vídeo-poemas, áudio-books e dos respectivos processos criativos que os ajudaram a compor uma página importante e ainda inédita na história da arte em Belém do Pará.

Esta pesquisa leva em consideração a possibilidade de se promover uma escrita da história da arte que verse por historiografar as contribuições de artistas que estão fora dos grandes eixos do sistema da arte, repletos de relações políticas e econômicas que os mantêm funcionando e que, conseqüentemente, estabelecem suas elites e seus cânones. Por entender que a arte na contemporaneidade rompeu fronteiras (ECO, 2016) e que a história da arte não se detém apenas aos trabalhos de artistas ligados exclusivamente aos famosos e elitistas centros do sistema da arte (FABRIS, 1989; MEDEIROS, 2012; KERN, 2007), desenvolvi esta investigação histórica.

Nesse sentido, as informações que pontuarei a seguir, correspondem aos objetivos específicos que serão abordados no decorrer do texto, a saber: Contextualizar a formação do cenário do *rock* na cidade de Belém do Pará; Pensar as noções de arte e poética aplicadas às visualidades, aos sons e aos textos que emanam da cena roqueira paraense; Biografar a trajetória artística e de vida dos artistas Joker Índio, Cosme Luiz e Marcos Moraes, nos rastros da contribuição que estes artistas empreenderam para a história da arte em Belém do Pará; Investigar o processo criativo destes três artistas na busca de entender a relação entre arte e vida; Investigar as relações de produção, venda e consumo ligadas aos trabalhos artísticos desempenhados por estes três artistas.

Contudo, este não é um trabalho sobre o cenário do *rock* propriamente dito, ou sobre as culturas urbanas que os compõem. Esta é uma pesquisa sobre três artistas que fazem e/ou fizeram parte deste cenário, e, por esta relação forte entre arte e vida acabaram por desenvolver trabalhos artísticos que em seus processos criativos promoveram um diálogo com suas vivências culturais.

Por uma história da arte a partir do cenário do *rock* paraense

Mediante a tudo o que até agora foi exposto, numa perspectiva da história que pense as contribuições do cenário do *rock* paraense, principalmente no diálogo entre o gótico e o anarco-*punk*, para o campo das artes, leva-se em consideração as pulsões poéticas que emanam destas culturas urbanas e, mais especificamente, considerar a vivência que os artistas tiveram no contato com estas culturas. Num primeiro momento, o anarco-*punk* e o gótico tiveram a música como o principal vetor de criação e contestação/recriação do mundo, entretanto, ganhando mais força com o passar dos anos, as outras expressões poéticas para além das dimensões da música vieram à tona e revelaram uma produção artística diversificada.

Um dos principais problemas com o qual um historiador que se arvora pelo campo da arte se depara, consiste, primeiramente, na busca por uma definição embasada histórica e filosoficamente acerca da noção de arte, afinal, muitas foram e são as suas definições ontem e hoje. Neste caminho, um segundo problema se faz presente e, também, significativamente importante: uma análise das correntes epistêmicas no campo da história e da história da arte para, com isso, desenvolver os melhores trajetos teóricos e empíricos que permitam uma leitura da história a partir da contribuição do fazer artístico que agora vem à tona.

Da definição da arte, ao fazer artístico no limiar da cena *rock*

A noção de arte, ao longo da história, não foi compreendida sempre da mesma forma. Na atualidade, muitos tratados filosóficos já foram escritos acerca deste assunto, e tantas outras pesquisas em história da arte já vieram a público apresentando, descrevendo e expondo os mais diferentes produtos culturais de povos históricos e culturalmente divergentes e plurais, porém, ainda assim, o problema persiste e não demonstra estar próximo de um fim possível. Nas tênues linhas deste mesmo impasse, os produtos artísticos que emanam de uma poética própria das culturas urbanas ligadas ao cenário do *rock* ora são considerados arte, ora são tratados como produtos culturais de valor menor. Devido a este debate, surge, por agora, a necessidade de se mapear, mesmo que brevemente, uma parte das narrativas filosóficas e históricas que incidem sobre este assunto. Este empreendimento, contudo, objetiva entender o lugar das produções artísticas no cenário do *rock* local em meio às narrativas sobre a definição da arte.

Na obra “O que é arte”, de Jorge Coli (1994), o debate sobre a compreensão do conceito de arte é levantado, e os problemas existentes na busca por uma definição rígida são apresentados, demonstrando, assim, o impasse existente nesta área do conhecimento. Para Coli (1994) existem propostas simplistas que podem definir a arte tomando como base os trabalhos historicamente reconhecidos e respeitados como o são os casos dos quadros pintados por grandes artistas, a exemplo: Leonardo Da Vinci.

De forma igual, outra possibilidade de definição da arte também pode surgir quando nos focamos em uma leitura técnica da produção artística, levando em consideração a perfeição técnica em representar de forma naturalística as imagens presentes em nosso cotidiano, utilizando muito bem os estudos de profundidade, proporção, cores, entre outros elementos que caminham nesta direção. Entretanto, esta perspectiva não se mostra satisfatória no momento em que esta interpretação sobre a arte é empregada para explicar, por exemplo, as vanguardas modernas e, principalmente, a convulsão das múltiplas possibilidades no campo da arte inaugurada na contemporaneidade.

No que tange tal impasse no campo das artes, outro problema se faz presente na busca por uma definição: as diferentes narrativas sobre os especialistas desta área. Cabe mencionar que assim como os críticos de arte, os historiadores, filósofos, sociólogos e artistas, assim como as instituições museológicas, escolares, universitárias, galerias de arte, entre outras, são responsáveis tanto por definir o que vem ou não a ser arte, como também, por atribuir um determinado valor às várias produções artísticas. Isso permite constatar uma realidade sobre os produtos artísticos: “a arte tem uma natureza que é socialmente construída” (MEDEIROS, 2012, p. 120). Nesse sentido,

para decidir o que é ou não é arte, nossa cultura possui instrumentos específicos. Um deles, essencial, é o discurso sobre o objeto artístico, ao qual reconhecemos competência e autoridade. Esse discurso é o que proferem o crítico, o historiador da arte, o perito, o conservador de museus. São eles que conferem o estatuto de arte a um objeto (COLI, 1994, p. 10-11).

Esta noção de valor atribuído, pelo crítico de arte, além de outros profissionais da área, revela o quanto a noção de arte é um termo escorregadio e, na maioria dos casos, baseia-se em uma subjetividade significativa que, considerando uma obra com maior valor artístico que outra, muitas vezes o faz por juízo de gosto, bem mais do que por uma excelência universal no campo da arte como às vezes alguns profissionais o fazem crer.

Os discursos que determinam o estatuto da arte e o valor de um objeto artístico são de outra natureza, mais complexa, mais arbitrária que o julgamento puramente técnico. São tantos os fatores em jogo e tão diversos, que cada discurso pode tomar seu caminho. Questão de afinidade entre a cultura do crítico e a do artista, de coincidência (ou não) com os problemas tratados, de conhecimento mais ou menos profundos da questão e mil outros elementos que podem entrar em cena para determinar tal ou qual preferência. Dirá um que Wagner é um compositor desmedido ou de prolixidade vazia, outro invocará seu gênio harmônico a serviço de uma dramaticidade filosófica, etc. (COLI, 1994, p. 17-18).

No decorrer da história da arte, e especificamente, no âmbito da filosofia da arte, uma série de hierarquias foi estabelecida. Tal fato, por sua vez, hoje permite refletir acerca dos processos de exclusão desenvolvidos, em parte como um produto consciente, em parte, como o resultado do processo cultural próprio de determinada época, que legou a um conjunto de produtos culturais de outros povos, mesmo que estes tivessem ampla qualidade técnica e valor estético, noções que os desqualificavam a partir dos seguintes termos: primitivo, folclórico, artesanato, dentre outros que demarcavam a “Arte” como sendo um produto universal de uma cultura superior, e os bens culturais dos outros povos, como sendo bens materiais de qualidade e valor inferiores característicos de uma baixa cultura.

A natureza elitista e excludente do discurso que institui a noção de arte pode ser percebida em muitos momentos da história, momentos nos quais se constata que ora um produto artístico é considerado inferior e de baixa qualidade, ora ele é reconhecido e respeitado por um conjunto de especialistas pautados no desenvolvimento cultural que emana da sociedade na qual estão inseridos.

Jorge Coli (1994), de forma pontual, enfatizou muito bem esta situação quando, fazendo uma revisão atinente a contribuição para a história da arte perpetrada por Heinrich Wölfflin (1864-1945), apresenta que durante certo tempo, as narrativas históricas consideravam o barroco como uma arte inferior que havia se derivado do renascimento. No entanto, contrariando esta narrativa, Wölfflin reconheceu em suas pesquisas o valor existente na arte barroca. Resumindo: “o importante é termos em mente que o estatuto da arte não parte de uma definição abstrata, lógica ou teórica, do conceito, mas de atribuições feitas por instrumentos de nossa cultura, dignificando os objetos sobre os quais ela recai” (COLI, 1994, p. 11). Desta forma, ainda atestando a linha tênue existente na definição do que é ou não uma obra de arte, Coli (1994) faz outra constatação:

As catedrais góticas, que tanto admiramos hoje, a escultura, os vitrais e a pintura da Idade Média, foram execradas pelos homens da renascença e dos séculos seguintes, até que os românticos e alguns teóricos do século passado, como Viollet-le-Duc, interessaram-se por eles e demonstraram seu valor. O barroco, o maneirismo, o *art*

nouveau, o neoclassicismo, entre outros grandes movimentos da história da arte, conheceram trajetórias de oscilação entre o interesse e o desprezo (COLI, 1994, p. 21).

O fato é que, em diferentes momentos da história, pautados num discurso produzido pela cultura do Ocidente, produtos culturais foram, como ainda hoje o são, instituídos à categoria de arte, enquanto outros, em diversos momentos da história, por motivos políticos, econômicos e sociais, foram atrelados a categorias diferentes. No intuito de entender um pouco os caminhos filosóficos e históricos para uma definição geral da arte, e ter em vista a sua natureza complexa, muitos filósofos da arte tentaram estudar os fenômenos artísticos à procura de uma essência própria para que este fenômeno social fosse visto de maneira universal. Todavia, as dimensões deste problema, principalmente no que tange a arte contemporânea, são muito complexas. Umberto Eco (2016), no artigo intitulado “Os problemas da definição geral da arte”, mapeia os caminhos possíveis para uma definição geral, se é que esta pode, de fato, vir a existir, e é desta análise, que agora parto.

O ponto de partida de Umberto Eco (2016) consiste na constatação de que no processo de transformação das poéticas, iniciado no tardo romantismo, instituíam-se a modificação no fazer da arte que chegaria até as dimensões da cultura moderna. Tal fato, para este autor, levou ao questionamento, por parte de críticos e historiadores das poéticas, sobre até que ponto a modificação ocorrida no cenário da arte era radical, e em medida esta modificação iria impor a necessidade de revisão conceitual para as estéticas filosóficas. Este, contudo, era o momento do debate atinente aos caminhos possíveis para a arte contemporânea.

Antes de apresentar seu posicionamento, o autor parte das análises do estudioso da arte Dino Formaggio e, neste caminho, compila a seguinte afirmação:

É impossível imobilizar a natureza da arte numa definição teórica tal como é proposta em muitas estéticas filosóficas do tipo “arte é bela”, “arte é forma”, “arte é comunicação” e assim por diante. Essas definições são sempre históricas, ligadas a um universo de valores culturais em relação ao qual a experiência artística sucessiva aparece fatalmente como “a morte” de tudo o que havia sido definido e celebrado. E, portanto, tais definições pertencem à ordem das poéticas e não à ordem das formulações filosóficas (ECO, 2016, p.129).

Esta impossibilidade de imobilização teórica da natureza da arte, na contramão do que pensavam muitas estéticas filosóficas, mostra uma natureza histórica, que apresenta as inovações no campo da arte como sendo a demarcação da “morte” do fazer artístico anterior, no entanto, estas mudanças acusam uma alteração na constituição do *fazer* da arte e não a morte como fim da arte em si. Tal realidade pode ser observada a partir das inovações

propostas pela arte contemporânea no cenário artístico, pois, estas, ao romperem com os paradigmas poéticos instituídos anteriormente para o cenário da arte, institui a “morte” destes paradigmas. Neste sentido, analisa Eco (2016), Formaggio se baseia na perspectiva filosófica de Hegel para desenvolver uma “metodologia dialética” que justifique a transmutação das diversas ideias sobre a arte em contextos culturais diferentes “onde a palavra ‘morte’ assume aquela conotação positiva que tem toda vez que, no pensamento dialético, pensarmos o momento triádico da ‘negação’ como etapa de um processo que, através da ‘negação da negação’, abre caminho para uma oposição sucessiva” (ECO, 2016, p. 129). Contrariando as demais perspectivas, a atitude filosófica dialética considerada correta por Formaggio compreende que

a lei ideal do universo artístico não pode senão se autoconstruir infinitamente através das estruturas cognitivas e operativas da experiência artística em ato e através dos vários níveis de reflexão que, do interior da atualidade da arte, passam aos planos da crítica, da historiografia, das poéticas, enfim, da reflexão filosófica; aí, esta lei é reconhecida sobretudo como ideia de artiticidade ou modo fundamental da intencionalização propriamente artística da experiência (FORMAGGIO, apud, ECO, 2016, p. 129).

Para Formaggio, assim como para Eco (2016), a ideia de uma definição da arte que passasse por uma fé num “mundo de essências imutáveis (a Beleza, por exemplo)” (ECO, 2016, p. 133), ou que “pretenda deduzir daí as regras da realidade, sem verificar as próprias definições na experiência concreta” (ECO, 2016, p. 133), consiste em uma operação conceitual menos útil no ato de definição do discurso filosófico, afinal, em sua perspectiva “uma definição conceitual da arte forma-se através de um trabalho preliminar de exame, avaliação, descrição abrangente e interpretação de experiências concretas” (ECO, 2016, p. 132). Neste caso, um percurso analítico é estabelecido, no campo da arte, por intermédio das experiências que constituíram cada trabalho e, daí, se tenta chegar a algumas possíveis definições. Segundo Eco (2016) Formaggio reconhece como sendo essenciais os recursos que se utilizam das experiências concretas nas buscas por formulação de uma lei da arte. Assim sendo, é estabelecido que “só se pode fazer uma lei da arte como reconhecimento do fato de que as experiências concretas trazem em si a própria autoconsciência e de que é a partir dessa consciência que se deve construir o discurso aos vários níveis, crítico, historiográfico e, enfim, filosófico” (ECO, 2016, p. 133).

Vale destacar que neste processo analítico das experiências concretas no campo das artes, não se institui uma interpretação acerca destas experiências, mas sim, o ato de definição dialética que permite reconhecer a historicidade e a mutabilidade das experiências poéticas do

fazer artístico, afinal, no entender de Eco (2016) uma tentativa de definição da arte que levasse em consideração apenas a interpretação das experiências concretas estaria, contudo, presa em sua historicidade, e, com isso: “seria expressão de um preciso momento histórico da cultura” (ECO, 2016, p. 133). Todavia, a contribuição de Formaggio torna-se possível “como expressão típica de um dado momento de nossa cultura, ligada ineliminavelmente a determinadas experiências das poéticas contemporâneas” (ECO, 2016, p. 134).

Não havia, assim, a possibilidade de Platão e Aristóteles desenvolverem tal contribuição, pensando a morte da arte como uma mutação de poéticas que viriam do conflito entre o fazer artístico anterior e o que estava por surgir, pois, “para fazer isso foi necessário que a cultura ocidental atravessasse a aventura da *poesia sobre a poesia* que vai dos românticos até o último experimento da música eletrônica” (ECO, 2016, p. 134).

A ideia de uma dialética da artisticidade compreende um processo de transformação das poéticas artísticas através da relação de contradição entre as experiências concretas desenvolvida em diferentes períodos históricos. Tal perspectiva, desta forma, subentende uma crise no campo das poéticas, e propicia mutações do fazer artístico de um período histórico para outro. Entender a arte pela noção dialética de artisticidade, todavia, é uma leitura no campo das artes que permite enxergar a complexidade do fazer artístico e das narrativas que o define e o atribui valor estético, histórico, econômico e político. Sem prolongar-me de mais na perspectiva de Formaggio, destaco a constatação feita por Eco (2016) ao tentar se posicionar em meio a este embate teórico sobre uma definição geral da arte: qualquer tentativa de estudo da arte, por mais que negue a necessidade de uma definição, já está, de uma forma ou de outra, desenvolvendo uma definição.

Tendo em vista esta realidade, Eco (2016) apresenta que a definição geral da arte, por mais falha que possa ser, constrói suas bases em uma generalização não verificável. Neste caso, o autor aponta que um possível elemento definidor da arte seria: a ideia de um *fazer*. Partindo do pressuposto de que, até então, toda arte caracteriza-se, em maior ou em menor grau, pela busca por desenvolver a feitura de um determinado trabalho, encontra-se aí, a noção de arte como um *fazer*. Em suas próprias palavras, encontra-se:

Não ignoro nem nego que, no âmbito dessa definição, os modos de fazer e de entender a arte tenham mudado radicalmente e também não nego que tal desenvolvimento pode ser esclarecido à luz de uma explicação dialética. Ao contrário, justamente porque estava consciente dessa processualidade das ideias da arte, tentei remontar a uma formulação generalíssima, à configuração de um *modelo* de obra de arte. A formulação é tão geral que, na medida em que a definição engloba as determinações do ‘fazer’ e do ‘fazer incorporado’, permite examinar sob a espécie da arte até mesmo as atividades que pareciam estranhas (ECO, 2016, p. 142).

O autor reconhece que em sua definição geral há a inevitabilidade da mudança, visto que o processo de feitura dos fenômenos artísticos não permaneceu imutável ao longo da história e nem foi o mesmo em diferentes culturas. Também há, nesse sentido, o reconhecimento de que a sua própria definição geral está pautada em aspectos culturais e temporais.

A definição da arte que tento dar hoje não pode deixar de ser a definição dada por um homem do século XX alimentado pela cultura ocidental. Primeiro porque lança mão da soma de experiências acumuladas pela humanidade até agora; segundo, por que não pode fatalmente deixar de acentuar, nas características que atribui ao fato artístico, aquelas que, no âmbito da nossa cultura, se tornaram efetivamente privilegiadas (ECO, 2016, p. 144).

Para Eco (2016) é inevitável a constatação de que o modo de fazer artístico não permaneceu o mesmo ao longo da história da arte, como vem a ser o caso do processo operativo da arte grega que era significativamente diferente do processo de feitura da arte moderna. Apesar de suas diferenças, ainda assim, o fazer da arte acaba sendo uma parte do fenômeno artístico capaz de ser generalizável e compreensível para os nossos contemporâneos.

Contudo, uma definição geral da arte sabe que é indispensável: é um gesto que deve se fazer, um dever que deve ser cumprido para tentar criar um ponto de referência para aqueles discursos que são propositalmente históricos, parciais, limitados, orientados para os fins de uma escolha (crítica ou operativa). E mais: no momento em que se fala de arte, nem que seja para negar a possibilidade de defini-la conceitualmente, não podemos escapar da exigência da definição (ECO, 2016, p. 144).

Contudo, tendo como base tudo o que já foi exposto até agora sobre a noção de arte, o que se pretende no presente trabalho, corresponde a possibilidade de se instituir uma definição geral da arte que, assim como Umberto Eco, também considere o *fazer*, o *produzir* de um determinado trabalho artístico, como sendo o principal elemento de definição geral da arte, para, neste sentido, entender os trabalhos dos três artistas que serão estudados na presente pesquisa, como sendo fenômenos artísticos filosófica e historicamente respaldados. Este *processo operativo*, no campo da arte, é chamado de poética, e, nesta direção, os trabalhos artísticos aqui analisados e seus autores foram tomados a partir do que aqui se compreende como uma poética que parte das culturas urbanas ligadas ao cenário do *rock* paraense, pois este *saber-fazer* toma como ponto de partida para a sua constituição, a vivência que esses três artistas tiveram no cenário do *rock* e como, através desta vivência, eles produziram seus

trabalhos no campo da poesia, das artes visuais, da música e das performances, ou seja: em textos, sons e visualidades.

Ainda na busca por entender os fenômenos artísticos e, com isso, encontrar um caminho para ancorar minhas reflexões no campo da história da arte, destaco que, além da noção de *fazer* que agora utilizo para pensar os trabalhos artísticos aqui historiografados, também lançarei mão da ideia de que a arte é um trabalho propriamente humano suscetível às mudanças históricas de compreensão do que vem a ser a arte, e que consiste em um dos importantes elementos de humanização de homens e mulheres ao longo da história.

Numa perspectiva marxista da arte, os fenômenos artísticos são entendidos como sendo, de uma forma geral, ligados ao trabalho, pois partem de uma *objetivação* que projeta os seres humanos na busca por modificar a natureza e, assim, criar os objetos materiais que fazem parte das redes de significados propriamente humanas. Esta análise é permitida a partir da reflexão que Lukács faz da obra “Manuscritos econômicos-filosóficos” de 1844, afinal, nesta obra, Marx, o seu autor, atribui um lugar especial para a arte. Resumindo, pode-se entender que Marx, rompendo com a perspectiva hegeliana que enxergava da mesma forma as noções de *objetivação* e *alienação*, passou a ver “o trabalho como uma atividade material que media a relação entre homem e natureza, como uma mediação que permitiu criar o mundo dos *objetos humanos*, aqueles extraídos da natureza, modificados e trazidos para o contexto dos significados humanos” (FREDERICO, 2013, p. 43). Celso Frederico (2013), na obra “A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács”, faz um apanhado conceitual mapeando as reflexões do filósofo Lukács e sua perspectiva acerca da arte. Neste caminho, o autor apresenta as reflexões de Marx em seu debate teórico sobre o processo de objetivação do homem durante a feitura de um trabalho artístico. Para tanto, é apresentado o embate teórico entre o materialismo e o idealismo.

A imersão materialista repõe noutros termos o problema do conteúdo da arte. De mero sinal, expressão do desenvolvimento do Espírito na filosofia hegeliana, a arte passa a ser interpretada em Marx como manifestação das forças essenciais do homem. E a relação da arte com a história, entrevista por Hegel, é inscrita na trajetória real do processo histórico, na longa luta do homem para lograr o ‘recuo das barreiras naturais’ através do processo civilizatório (FREDERICO, 2013, p. 45).

Hegel, em sua perspectiva filosófica idealista não separou no trabalho, as noções de objetivação e alienação. Devido a isso, no que concerne a arte, este filósofo acabou por não entendê-la como um trabalho propriamente humano, visto que, para ele, embora a arte seja feita pelo homem, ela não é feita para o próprio homem. Neste caso, o da arte, o homem seria

apenas o meio pelo qual se manifestaria o Espírito. Marx, por sua vez, ao separar objetivação de alienação, acaba afastando-se da perspectiva hegeliana e se envolve mais com a perspectiva materialista de Feuerbach (FREDERICO, 2013). Esta relação entre a filosofia materialista de Feuerbach e do idealismo de Hegel, permitiu a Marx chegar a uma noção de arte bastante fecunda.

Forma de objetivação tardia, atividade teleológica que reúne o projeto subjetivo do homem ao mundo material, a arte é entendida não só como um modo de conhecer o mundo exterior (como queria Hegel), mas também como um fazer, uma práxis que permite ao homem afirma-se ontologicamente. Além do aspecto cognitivo, a arte é um meio de projeção dos anseios subjetivos que transcendem a realidade imediata (FREDERICO, 2013, p. 44-45).

Neste momento, mais uma vez a arte é entendida como um *fazer*, ou melhor, na perspectiva marxista, como uma *práxis*. A práxis é constituída de uma ação inicial que se depara com a realidade concreta do mundo e que, posteriormente desencadeia uma reflexão sobre a ação empreendida para desencadear, de forma crítica, uma nova ação, ou seja, tem-se a seguinte equação: ação + reflexão + ação. A práxis, contudo, permite ao ser humano intervir na realidade concreta do mundo, refletir sobre esta intervenção, e, conseqüentemente, afirmar-se sobre a natureza humanizando-se. Também se apresenta além da ideia de arte como um fazer, a ideia de arte como “meio de projeção dos anseios subjetivos que transcendem a realidade imediata” (FREDERICO, 2013, p. 45). Esta noção compreende a arte como sendo um produto gestado no processo de humanização de homens e mulheres, e que se deu pela projeção dos anseios subjetivos dos seres humanos, revelando aí, a arte como um meio dos seres humanos transcenderem a realidade imediata na qual estão inseridos, por intermédio de sua subjetividade, daquilo que o diferencia não só dos outros animais, mas também, dos outros seres humanos.

Ao levar em consideração esta definição da arte, e que, via de regra, a visão do atual trabalho coaduna, pode-se observar a existência do fenômeno artístico para além das obras historicamente produzidas pela cultura ocidental. Em outras culturas, tanto no passado quanto no presente, fenômenos artísticos vieram à tona a partir dos trabalhos que seus integrantes empreenderam no ato objetivarem interferências no mundo material que os cercava. Na obra “Arte primitiva” de Franz Boas (2014), tem-se acesso a seguinte constatação sobre a relação de outras culturais com o fazer artístico:

Nenhum povo que conhecemos, por mais difíceis que sejam a vida de suas pessoas, gasta todo o seu tempo e suas energias na obtenção de alimento e abrigo, e nem

aqueles que vivem sob condições mais favoráveis e que têm liberdade para dedicar a outras atividades o tempo que não precisam para garantir sua subsistência se ocupam com o trabalho puramente industrial ou desperdiçam os dias na indolência. Mesmo as tribos mais pobres produzem obras que dão a elas prazer estético, e as tribos que conseguiram se libertar da preocupação devido a uma natureza generosa ou a uma riqueza maior de invenções dedicam muito de sua energia para a criação de obras de beleza (BOAS, 2014, p. 13).

O fenômeno artístico, desta forma, é encontrado nas mais diferentes culturais e, por aqui, compreende-se como sendo um *fazer* que empreende uma *objetivação* na materialidade do mundo, produzindo, assim, uma parte importante de sua cultura material, ou melhor, produz-se uma parte importante dos objetos humanos atravessados por significados instituídos, também, pelos próprios humanos no ato de sua individualização e separação dos outros animais. Todavia, vale ressaltar que o fenômeno artístico, ocorre em várias sociedades independente de estes fenômenos serem ou não considerados sob o signo da arte num primeiro momento. Esta ocorrência pode ser percebida na conceituação que os historiadores dão aos objetos e pinturas feitas em paredes de cavernas no período denominado, arbitrariamente como pré-história. Sobre este fato, destaco que “não conseguimos evitar estetizar uma arte rupestre, cujo alcance, tudo leva a crer, era essencialmente tecnológico e cultural. Assim, toda leitura do passado é necessariamente sobrecodificada por nossas referências do presente” (GUATTARI, 1992, p. 128). Esta afirmação de Guattari (1992) ratifica o que já havia sido constatado nas reflexões de Eco (2016) sobre a condição de qualquer definição geral da arte. A saber, esta condição estaria inevitavelmente pautada em generalizações não verificáveis e historicamente determinadas pelo nível de desenvolvimento tecnológico e intelectual de uma dada época. Tal constatação, para Eco (2013), derivou-se do estágio em que a arte, em sua época encontrava-se. A arte contemporânea, neste sentido, que começava a romper com as normas da arte antes pré-estabelecidas, promoveu como continuidade da arte moderna, uma junção de técnicas até então, antes impensada. Isto, contudo, permitiu a Eco (2013) cunhar o termo “Obra Aberta”.

Em “Os problemas da obra aberta”, Umberto Eco (2013) aborda um novo fazer artístico que, em sua época (1958), começava a ganhar força e, com isso, mudava a noção tradicional de obra de arte: a obra de arte que nunca estaria de fato acabada, pois, devido a natureza de sua constituição, estaria aberta a modificações constantes no seu processo de apresentação ao público. Neste artigo, a relação que o público passa a ter com esse novo fazer artístico é destacada e, assim, demarca a necessidade de uma reeducação estética para que o público possa vivenciar melhor o processo de leitura e apreciação da arte. A situação da arte,

na época, já demonstrava uma mudança radical no conceito de arte, bem como, no processo criativo de uma obra.

Na contemporaneidade, passando-se muitos anos após as reflexões de Eco (2013) sobre os problemas da obra aberta, muitas são as poéticas aceitas na atual noção de arte, fato que promove a criação de um fazer artístico híbrido, capaz de articular técnicas e expressões artísticas diferentes, oscilando entre a pintura, a escrita, as novas tecnologias, a performance e assim por diante. Ao ter em vista esta situação, acrescenta-se no presente trabalho que:

De fato, aquilo que chamamos de Arte não existe. Existem apenas artistas. No passado, eram homens que usavam terra colorida para esboçar silhuetas de bisões em paredes de cavernas; hoje, alguns compram suas próprias tintas e criam cartazes para colar em tapumes. Não há mal em chamar todas as atividades de arte, desde que não nos esqueçamos de que esse termo pode assumir significados muito distintos em diferentes lugares, e que a Arte com A maiúsculo não existe (GOMBRICH, 2013, p. 21).

A arte é, compreende-se aqui, a produção de uma forma que emana do agenciamento, feito pelo artista, entre técnica (ou a reinvenção de novas técnicas) e conteúdo, gerando, assim, uma obra de arte, que pode ser aberta ou fechada e que possui uma natureza polissêmica. Portanto, a arte é um produto especificamente humano, capaz de ser interpretado de múltiplas formas e em diferentes contextos. Assim sendo, as novas formas do fazer artístico impostas pelo cenário da arte na contemporaneidade me fazem ir contra a ideia de uma arte que é transcendente, universal e a-histórica, para levar em consideração, contudo, a ideia de que a arte na atualidade, a partir de “sua diluição ou sua maleabilidade impõem o reconhecimento de seu contexto para que a leitura e a interpretação sejam, então, possíveis” (MEDEIRO, 2012, p. 69). Por fim:

Consequentemente, o significado de ‘arte’ e aquilo que ela designa tem que ser verificado caso a caso e na dependência de um contexto peculiar nas interfaces entre criação e fruição, impedindo qualquer definição generalista e universal a *priori*. A relação da obra com o contexto do criador, com o contexto expositivo e com o contexto do fruidor torna-se, portanto, fundamental para a apreensão de seu significado (MEDEIROS, 2012, p. 69).

Nesta direção, a arte, em suas múltiplas faces, também revela uma ligação fecunda com o cenário do *rock* paraense e pode, sem dúvida, ser estudada a partir do trabalho de artistas que, utilizando-se dos elementos culturais presentes nesse cenário, contribuíram significativamente para a história da arte, fato que, aqui, será abordado mais adiante.

Sobre o fazer artístico dentro do cenário do *rock*

A arte que emana da cena *rock* de Belém nasce de uma vivência profunda nas culturas urbanas (entre anarco-*punks*, góticos e metaleiros) que compõem este cenário, e, que, por sua vez, permitem uma leitura de mundo pautada em suas interpretações culturalmente construídas sobre política, filosofia e arte. Neste sentido os elementos culturais principalmente de góticos e anarco-*punks* passam a compor o processo criativo de um artista na confecção de seus trabalhos, tanto no trato com a condição matérica que instaura as suas visualidades, sons e construções textuais, quanto no que tangem a dimensão das ideias que compõem as suas obras. No caso dos anarco-*punks*, através da ideia do “faça você mesmo”⁶, abriu-se espaço para os artistas desenvolverem seus trabalhos por intermédio da construção de *fanzines*, da poesia, da música, da pintura, do desenho, do teatro de rua e no que mais as suas criatividade pudessem permitir. Trabalhos com poucos recursos financeiros, feitos às vezes de qualquer forma e voltados não apenas para a criação de trabalhos poéticos, mas também pela necessidade de se expressar e de interpretar o mundo. Esse e outros elementos culturais passam a compor, tanto no processo de feitura, quanto no produto final, um fenômeno artístico. Para usar a expressão de Paes Loureiro (2007), o que vem à tona, nesta situação, corresponde a uma conversão semiótica dessas culturas urbanas para fenômenos artísticos empreendidos por atores sociais que tiveram uma vivência forte com universo simbólico da cultura.

Os sons

A música vem a ser a principal expressão artística ligada ao cenário do *rock*. Num primeiro momento, a cena paraense era bastante voltada para o *heavy metal*⁷, porém, não demorou para a diversidade musical aflorar, com principal destaque para o *punk rock*. Logo

⁶ O lema *punk* intitulado *Do it yourself*, que em tradução literal significa “faça você mesmo”, corresponde a ideia de que os *punks* devem produzir seus *fanzines*, suas músicas, suas roupas, dentre outras coisas, com autonomia criativa mesmo que não se domine tecnicamente o assunto (BASTOS, 2005; 2008). Em minha leitura, no que concerne ao Movimento Anarco-Punk, o lema “faça você mesmo” acaba encontrando eco na perspectiva anarquista da “ação direta” e, devido a isso, a criação *punk* política-poética-cultural se torna um ato político principalmente de boicote às grandes marcas e às bandas que são cooptadas pelo mercado fonográfico.

⁷ Segundo Bernardo Silva (2014) o *heavy metal* corresponde a um estilo musical derivado do *rock* que surgiu entre as décadas de 1960 e 1970 na Inglaterra e nos Estados Unidos, mais especificamente em regiões com um forte desenvolvimento industrial. Este era o período do surgimento de bandas como *Black Sabbath* e *Led Zeppelin*. Todavia, ainda de acordo com Bernardo Silva (2014) o termo só veio a existir no início dos anos de 1980 quando o produtor das bandas *Iron Maiden* e *Motörhead* chamou de *New Wave Of British Heavy Metal*, o movimento musical que estava se consolidando com a atuação destas e outras bandas.

em seguida, o estilo gótico⁸ passa a ganhar espaço e a contribuir com suas características a sonoridade do *rock* paraense. Contudo, pelas características da cena local, um modo de produção ligado às características do *punk rock* estabeleceu-se, ou seja: produções baratas, sem o apoio das grandes gravadoras e com equipamentos de som e de gravação improvisados. No que concerne aos elementos gerais trazidos pelo *punk*, pode-se dizer que o que se procurou foi recuperar a força e simplicidade do *rock 'n roll*, burlando assim os esquemas criados pelas grandes gravadoras (CHACON, 1982). Nessa direção, criou-se um cenário a parte, e os *punks* passaram a produzir músicas menos comerciais, mais simples e diretas, e que passavam a ideia de que qualquer um poderia fazer música desde que empreendesse algum esforço e vontade (CAIAFA, 1985; BIVAR, 2007). Este som, feito com no máximo três acordes, guitarras distorcidas, sem gravações de qualidade, com pouco ou nenhum solo de guitarra, além de ser composto e tocado por músicos com pouca ou nenhuma experiência, demarcou o ponto inicial para o surgimento de um fazer artístico mais livre e que, ao invés de afastar o público, o convidava para fazer parte dos eventos não só como participantes, mas também como integrantes de outras bandas (BASTOS, 2005; BIVAR, 2007). Com o passar do tempo, e devido a cooptação de bandas *punks* por parte das grandes gravadoras, uma versão mais crua e agressiva do *punk rock* passa a existir: o *hardcore*⁹. Assim, sempre que uma expressão musical do *punk* passou a ser vista como motivo de lucro pelo mercado, o que deturpava o conceito original dos seus idealizadores, uma nova expressão menos comercial e mais agressiva se fazia presente. Em Belém do Pará, um dos artistas com o qual esta pesquisa está trabalhando, no caso o Cosme Luiz, possui uma contribuição significativa para a história da arte em Belém principalmente graças ao seu projeto musical que flertava com o *punk rock*, o *hardcore* e o *pós-punk*¹⁰: a banda Sem Deus Nem Pátria. Outro projeto deste mesmo artista traz à tona a sonoridade do estilo gótico: a banda Lírios na Escuridão. Com isso, toda uma

⁸ “A cultura gótica, a cena urbana contemporânea [...], surgiu apenas no final de 1970 ao redor de estilos musicais diversos, como o *pós-punk*, o *new wave* e o *glam-rock*, que se convencionou chamar de gótica por razões aleatórias. O termo foi utilizado pela primeira vez em menção à introspecção e ao sentimentalismo das músicas da banda Joy Division, que remetiam às fases mais sombrias do Romantismo” (RIBEIRO, 2012, p. 11). Contudo, o gótico dentro do cenário do *rock* configurou-se enquanto uma cultura urbana que, seguindo as visualidades e os sons das bandas historicamente ligadas a este estilo, construiu para si toda uma série de características específicas.

⁹ É importante destacar que este gênero musical derivado do *punk*, consiste em uma versão mais rápida e agressiva se comparado ao *punk rock*, primeiro gênero musical ligado ao cenário *punk*. A intenção desta empreitada, no período de sua origem, correspondeu a uma busca por desenvolver um som que fosse o menos comercial possível, em contraponto às investidas do mercado fonográfico que estava se apropriando do *punk rock*, e, nesta ação, conseqüentemente transformando o *punk rock* em uma música mais pop.

¹⁰ “No período de 1978 a 1983, o termo *pós-punk* era utilizado para classificar bandas de estilos diversos, ou seja, que apresentassem abordagens novas e diferentes produzidas depois do *punk*. Em geral, esses estilos apresentavam temáticas introspectiva, onírica, sensível e irônica. O *pós-punk* é muito relacionado à fase inicial da cena gótica já que o *gothic rock* (*rock gótico*) era um desses novos estilos musicais” (RIBEIRO, 2012, p. 21).

questão sonora específica do *rock* pode ser levantada quando se pensa a contribuição que o cenário do *rock* trouxe para a história da arte em Belém. Estes trabalhos, e os seus respectivos autores, serão abordados nos capítulos que se seguirão.

Os textos

Outra produção intelectual e artística importante que emana do cenário do *rock* paraense vem a ser a produção de textos, tanto em prosa quanto em poesia. Esses trabalhos geralmente se apresentam em formatos de livretos ou de *fanzines* que são feitos artesanalmente, com baixos custos, e vendidos muitas vezes a preços simbólicos. Neste caminho, Joker Índio não só aprende a desenvolver textos e poesias no percurso de uma poética anarco-*punk*, como também passou a desenvolver obras de forma artesanal para vendê-las como poeta de rua e a dar vazão a sua necessidade de criar e se expressar artisticamente. Assim como este poeta, também o presente trabalho estudará a contribuição artística perpetrada por outro produtor de *fanzines*: Marcos Morais. Este artista, por sua vez, produziu obras que além de serem testemunhos que cedem rastros para que se possa estudar a contribuição do pensamento anarquista na cena *rock*, também inscreve através de seus textos e visualidades, a sua própria contribuição para a história da arte na capital do Pará.

As visualidades

As visualidades no que concerne a arte presente no cenário do *rock* podem ser atestadas, num primeiro momento, através das roupas confeccionadas pelos próprios adeptos tendo em vista os aspectos das identidades culturais com as quais estão envolvidos (góticos, anarco-*punks*, metaleiros). Estas visualidades podem ser compostas por pinturas, serigrafias, rebites, pregos, costuras e remendos, entre outros elementos a critério da criatividade de quem as produz. No entanto, também estas visualidades podem ser atestadas nas produções visuais dos *fanzines*, panfletos e intervenções urbanas espalhadas pela paisagem da cidade. Levando em consideração esta ocorrência, os três artistas aqui estudados têm uma relação muito forte com as visualidades oriundas do movimento anarco-*punk* em seus trabalhos. O artista Cosme Luiz além de já ter trabalhado com música, desenvolve um trabalho no campo da performance no qual utiliza a sua indumentária anarco-*punk* simulando um urubu a transitar pelo mercado do Ver-o-peso. Já o artista Marcos Moraes, no que tange as dimensões visuais de seus

trabalhos, produz os desenhos de seus *fanzines*, além de trabalhar com recortes e colagens. Por fim, Joker Índio, com sua performance e produção de vídeos-poemas, também convida elementos das visualidades presentes no movimento *anarco-punk* para recitar seus poemas.

A história da arte a partir dos elementos oriundos do cenário do *rock* presentes nos trabalhos de três artistas paraenses

Tal pesquisa torna-se possível, tendo como partida, a revolução no paradigma historiográfico empreendida pela Escola dos Annales, em oposição ao fazer historiográfico rankeano e neorankeano. A partir desta revolução o ofício do historiador passou por uma revisão de seus temas e, conseqüentemente, por uma ampliação de suas fontes de pesquisa, as quais se estenderam para além dos documentos oficiais e escritos (BURKE, 1992; BARROS, 2011). Neste movimento intelectual, os feitos políticos, os vultos históricos, as grandes guerras e as ações governamentais perderam espaço na escrita da história, à medida que os olhares historiográficos direcionavam suas atenções para o cotidiano, a cultura, os excluídos, as doenças, o amor e as artes, entre outras possibilidades temáticas (BURKE, 1997).

A História Cultural e a História do Cotidiano, antes tão criticadas, tornaram-se possibilidades viáveis de escrita da história, partindo do mesmo processo intelectual que viabilizou a entrada, nas instituições acadêmicas de História, também, de perspectivas antes compreendidas como menos importantes ou irrelevantes para a compilação de uma fazer científico (BURKE, 2005). No bojo desta renovação, os diálogos com outras disciplinas foram intensificados permitindo, assim, que a história encontrasse contribuições importantes na antropologia, sociologia, economia e política.

Se a história, como propôs a Historiografia Francesa da Escola dos Annales, deveria mudar as perguntas para pensar o passado, tornar-se-ia inevitável que suas abordagens epistêmicas e metodológicas sofressem, igualmente, modificações significativas, fazendo com que, de alguma forma, as barreiras disciplinares fossem esgarçadas.

No entanto, apesar da importante contribuição da Escola dos Annales para as renovações no paradigma historiográfico, tal empreendimento não ficou restrito ao território francês e nem às atuações de seus historiadores. Como perspectivas historiográficas que também permitiram novos enfoques na escrita da história, pode-se destacar a História Social da Cultura e os Estudos Culturais, ambas as noções surgidas na Inglaterra e de inspiração neomarxista. Para ser mais específico, surgiram visando a renovação do marxismo,

desvencilhando-se do enfoque economicista, para pensar as relações conflituosas entre oprimidos e opressores, a partir das materialidades entrelaçadas com as relações culturais.

As atuações intelectuais e políticas de E. P. Thompson (1998; 2011), Raymond Williams (1969) e Stuart Hall (2003; 2011), entre outros, fundamentaram a criação de uma nova esquerda inglesa, bem como, trouxeram à tona uma história, como apontou Jim Sarpe (1992), “Vista de Baixo”. Quando os neomarxistas redirecionaram suas atenções para o campo da cultura, este termo passou a ser problematizado e, desta forma, a noção de cultura como um “aperfeiçoamento pessoal” ou um “acúmulo de conhecimento erudito”, passou a ser combatida por seu caráter classista, racista e machista.

Na crítica marxista, faltava às abordagens da historiografia clássica sobre a cultura, tanto uma base econômica e social, quanto uma visão mais complexa acerca dos conflitos sociais travados no palco da cultura, fato que superestimou uma homogeneidade cultural (BURKE, 2005). Desta forma, o diálogo da História com a Antropologia ganhou força, fazendo com que o termo *cultura* fizesse referência às “práticas coletivas” e aos “saberes coletivos em toda a esfera do social” (BURKE, 2012), assim como, enveredou-se para uma crítica dos conflitos de classes, mediados pela cultura.

Tendo em vista a reflexão acerca deste projeto, Burke (2005), expondo as críticas e contribuições de Thompson, afirma que “seria preciso traçar as dimensões entre as culturas das diferentes classes sociais, as culturas dos homens e das mulheres e as diferentes gerações que vivem na mesma sociedade” (BURKE, 2005, p. 36). Vale ressaltar que, Para Thompson (2011, p. 10): “a consciência de classe é a forma como essas experiências são tratadas em termos culturais: encarnadas em tradições, sistemas de valores, ideias e formas institucionais”.

Thompson inverte a lógica do “marxismo vulgar” e, diretamente, ajuda a ampliar os paradigmas historiográficos a partir das relações culturais, ou seja, a partir da cultura como *campo de batalha*. Em sua História Social da Cultura, também atuou em uma ampliação das fontes da pesquisa histórica, trabalhando tanto com os documentos oficiais, quanto com fontes orais e obras literárias.

É assim que, com Thompson e os demais historiadores da Escola Inglesa marxista, a classe social vai deixando de ser encarada como uma ‘estrutura’ (algo estático) e vai se apropriando da noção de ‘identidade’ – algo que é uma construção, ou melhor, que está envolvido por um processo de permanente construção em um inesgotável fazer-se (BARROS, 2011, p. 127).

Neste caminho, os teóricos dos Estudos Culturais também surgiram com o mesmo intuito de renovação política e teórica do marxismo. As atenções, nas críticas culturais,

migraram da “cultura erudita” e de uma noção de “cultura homogeneizadora”, para o que se convencionou chamar de “cultura popular” ou “cultura de massa”. A busca por uma democratização cultural exigiu, nesta corrente teórica, também um diálogo com a antropologia, contribuindo para pensar não uma cultura nacional, mas sim, as diferentes expressões culturais das mais variadas tramas sociais existentes em um determinado território. Ainda que os Estudos Culturais se encontrem ancorados “sobre dimensões políticas, a questão central é perceber em que a cultura de um grupo, e inicialmente a das classes populares, funciona como contestação da ordem social ou, contrariamente, como modo de adesão às relações de poder” (MATTELART, 2004, p. 14).

Tal compreensão é importante para a presente pesquisa, pois, ao se produzir uma obra artística, literária ou uma intervenção urbana, por exemplo, há um jogo cultural que leva em consideração desde as condições econômicas e sociais que as envolvem e as tornam toleradas ou combatidas, como também, há um diálogo forte entre os receptores ou leitores destas obras, que as compreendem a partir de seus códigos culturais e a partir da classe social a que pertencem. Levando esta ocorrência em consideração, cabe apontar que as expressões artísticas e culturais, produzidas no saber-fazer político e ideológico dos artistas vinculados ao cenário do *rock* em Belém e mais especificamente ao *anarco-punk* que serão estudos nos próximos capítulos, possuem significativas dimensões materiais que são importantes para as investigações de uma História Social da Arte.

A história da arte, mediante todo esse processo de revolução paradigmática, começa a sofrer questionamentos e mudanças a partir da década de 1970, mesmo que, antes desse período, alguns debates e reformulações já estivessem ocorrendo há pelo menos duas décadas. Estas reformulações, vale ressaltar, influenciaram e foram influenciadas pelas inovações no campo de produção e apreciação das artes, graças as artes moderna e contemporânea.

No campo das artes, as mudanças de paradigmas são evidenciadas pelo abandono das ações transgressoras dos artistas e as categorias de pureza, autonomia, originalidade, autoria e de gosto universal não se aplicam mais, diante do hibridismo, da mescla da arte com outras atividades práticas, de sua pluralidade e banalização (KERN, 2007, p. 373).

Por intermédio destas revisões paradigmáticas a que os críticos e historiadores da arte tiveram que se deparar e, portanto, se adaptar, estas áreas do conhecimento passaram a sofrer alterações significativas. Uma destas alterações será proclamada por Hervé Fischer, no ano de 1979, ao declarar que a história da arte, construída de forma linear, havia chagado ao fim. Este ato, não só simbólico, quanto político, culminou com a publicação do livro, em 1981,

intitulado *L'Histoire de l'art est terminée* (KERN, 2007). Nesta obra, destaca-se, seu autor conclui que “a arte não está morta, mas o que acaba é a sua história como progresso em direção ao novo, ao original e à perfeição” (KERN, 2007, p. 373).

Assim sendo, cabia perceber que a arte precisava ser entendida a partir das ciências humanas e desmistificada de seu caráter de sacralidade e universalidade. Era urgente que as análises dos fenômenos artísticos se dessem através de suas práticas e que se propusessem a pesquisar com seriedade os funcionamentos institucionais, históricos, culturais e ideológicos das obras de arte.

Com o passar do tempo, a noção de arte até então aceita passou a ser questionada devido às novas experiências no campo da arte, e as outras áreas do conhecimento passaram não só a estudar a arte, como também a defini-la. Nesta direção, abre-se o caminho para uma compreensão da arte nas dimensões das análises antropológicas. Esta visão rompe com a ideia de progresso, de sagrado e de universal, para considerar a arte no bojo do “conceito antropológico, no qual ela é apresentada enquanto um sistema de símbolos como qualquer outro sistema, dissipando a antiga separação entre arte e vida” (KERN, 2007, p. 375). Para tanto, uma inversão dos interesses pelos temas no campo da história da arte gera a necessidade de se estudar os seus papéis sociais, suas funções em sociedade, assim como, passa a se repensar, dentre outras coisas, o processo de constituição de uma obra de arte.

Outra contribuição significativa para a história da arte vem a ser a empreendida por Georges Didi-Humberman. Este autor, trabalhando de forma crítica o campo da imagem, aponta que aos historiadores cabe o reconhecimento do quanto é frágil trabalhar com a leitura de imagens. Na direção da escrita da história propriamente dita, Didi-Humber também questiona a ideia de que a história da arte corresponderia a uma disciplina fechada ao diálogo com as outras disciplinas, através da imposição de fronteiras artificiais e de “um sistema de pensamento fechado [...] negando conceitos de outros campos do saber” (KERN, 2007, p. 375). Desta forma, este autor amplia o horizonte teórico da história da arte, ao apresentar a necessidade de importar conceitos de outras áreas do conhecimento, bem como, ao ampliar as possibilidades de leitura das imagens, visto que o caráter representacional imediato destas, como se estas fossem um espelho exato e objetivo da realidade, passou a ser criticado, e a sua condição subjetiva passou a ser levantada.

Este historiador também renovou a história da arte ao pensar o caráter anacrônico das imagens. No livro “Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens”, Didi-Humberman (2015) discute a condição das imagens como sendo estas atravessadas por vários

tempos, desde a sua confecção, até o momento em que um determinado observador se depara com ela. Esta condição da imagem permite resistir aos procedimentos metodológicos que tentam compreendê-la ignorando suas particularidades. “Essa categoria (do visual) opera com conceitos para explorar o sensível, bem como procura penetrar no interior da imagem e nos mistérios do olhar” (KERN, 2007, p. 377).

Para este autor, é possível entender as obras de arte, a partir de uma perspectiva anacrônica da história (DIDI-HUBERMAN, 2015). Este posicionamento é instituído como oposição a perspectiva da história que aborda seus temas de estudo exclusivamente através do artista e seu tempo. Neste sentido “as artes visuais exigem que se aborde sob o ponto de vista de sua memória, isto é, das ‘suas manipulações do tempo’ e dos diálogos que os artistas estabelecem entre si e as obras em distintos momentos históricos” (KERN, 2007, p. 378).

A história da arte possui uma natureza complexa e, por esta ocorrência, foi pensada de maneiras diferentes. Na atualidade, a tendência é a de entender que esta área não consiste em apenas apresentar aspectos factuais sobre um período artístico, ou movimento, mas sim, se inscreve como contribuição da escrita da história tanto no que concerne a cultura, quanto no que tange as mentalidades. Sobre isto, pode-se afirmar que:

a história da arte deve ser muito mais que história de estilos, de movimentos, de artistas, de obras, de técnicas, de continuidades ou de rupturas... A história da arte – e seu *alter ego* ou seu espírito de Pigmaleão: acrílica da arte – deveria ser considerada um dos vários fios da imensa teia que é a história das mentalidades (MEDEIROS, 2012, p. 52).

Portanto, independente das noções historiográficas possíveis que permitem pensar a arte, cabe ao historiador, munido deste conhecimento sobre seu campo de atuação, saber como promover diálogos entre as outras áreas do conhecimento e como, por intermédio da criatividade e inovação, ser o mais honesto possível mediante os rastros que o permitem estudar o passado tendo como base as perguntas pertinentes ao tempo presente (LE GOFF, 1996).

Ao levar em consideração os caminhos até agora percorridos, desde as inovações no campo da historiografia, até as revoluções paradigmáticas no campo da história da arte propriamente dita, torna-se possível promover um diálogo entre a história social e a história da arte visando melhor atender as necessidades de meu atual tema de pesquisa.

Geralmente, pode-se dizer que as obras de arte são estudadas no campo da história de duas maneiras: 1) como *objeto estético*, 2) como *documento*. Enquanto um entende a historicidade da obra de arte, o segundo entende a obra de arte como fonte para os estudos

sobre o passado. Considerando estas abordagens de leitura, há também, a possibilidade de pensar uma articulação entre elas para, assim, promover uma escrita da história que parta de uma ampla rede de relações (FABRIS, 1985).

À análise estrutural do objeto, fará seguir outro tipo de análise que investigue as relações da obra com uma determinada situação histórico-cultural, ampliando, portanto, o campo de abrangência do produto estético, aprofundando o estudo de seus significados pelo cotejo do discurso artístico com o discurso social de uma dada época (FABRIS, 1985, p. 40).

A história social da arte, embora tenha suas particularidades de um autor para outro, apresenta como principal característica o posicionamento contrário a uma visão da história que explique unicamente a arte pela arte, criando a contextualização histórica como mera ilustração de plano de fundo, entre outras situações, como se pode ver a seguir nas palavras de Anna Teresa Fabris (1985):

Uma análise do panorama atual da história da arte revelar-nos-á o predomínio quase absoluto da ‘filologia visual’ em detrimento da análise propriamente dita, a presença duma noção mecânica e primária de história, que se contenta em arrolar fatos, obras, nomes, datas, com leves pinceladas sociológicas, a ideia no fundo explícita, de que a arte se explica pela arte, pela biografia, pelos procedimentos técnicos, tendo na sociedade um pano de fundo pouco ou nada influente na lógica interna do discurso estético (FABRIS, 1985, p. 40).

Uma postura mais crítica por parte do historiador, o impele a entender a arte interligada por redes de significados mais complexas e, conseqüentemente, a entender a fecunda relação entre arte e sociedade. Segundo Afonso Medeiros (2012) a relação desempenhada pelos contextos da obra, do autor, do contexto cultural, social e político de ambos, e os contextos vivenciados entre as exposições e o público, são importantes para a compreensão do significado de uma obra de arte. Acerca deste fato, e contrariando certo tipo de escrita da história do fazer artístico, Fabris (1985) aponta que:

A arte, entretanto, está em sociedade e é esta relação complexa e, frequentemente contraditória, que fundamenta as bases teóricas da história da arte, uma história que se inscreve na história sem renunciar à abordagem formal, uma história, portanto, ‘individual’ no interior da história global. Isto significa reconhecer a existência de sistemas construtivos e figurativos próprios, duma temporalidade própria da arte, articulada, porém, com outros sistemas que confluem na sociedade (FABRIS, 1985, p. 40).

Neste sentido, para entender um pouco sobre as contribuições da história social da arte, cabe mencionar que seus principais mentores são dos historiadores: Francis Klingender

com sua obra de 1947 “Arte e revolução industrial”, Frederik Antal com sua obra “A pintura florentina e seu ambiente social” de 1948, e Arnold Houser com sua obra de 1951 intitulada “A história social da literatura e da arte”. Para cada um desses autores, contudo, abordagens diferentes foram tomadas, bem como, muitas críticas aos seus trabalhos foram empreendidas (FABRIS, 1985).

Essa corrente historiográfica surgiu na Inglaterra seguindo a mesma orientação política e teórica da história social da cultura, a saber: a busca por renovar o marxismo. Na abordagem de Klingender, destaca-se a “análise dos problemas da produção, da distribuição, da recepção da obra de arte e dos significados que estas instâncias assumem na sociedade industrial” (FABRIS, 1985, p. 41). Já como característica das abordagens de Antal, tem-se a noção de que ao historiador não cabe o papel de avaliar positiva ou negativamente uma obra de arte, contudo, caberia ao historiador compreender e explicar a arte a partir das premissas históricas da obra estudada, assim sendo, tal fato permitiria entender as noções de obra de arte e de documento histórico como sendo complementares (FABRIS, 1985). Por fim, Arnold Hauser, muito conhecido, mas também bastante criticado, contribuiu para a história social da arte com a utilização da “teoria marxista do espelhamento para determinar uma ‘estratégia das imagens’ como instrumento de dominação ideológica” (FABRIS, 1985, p. 43).

Muitas foram as abordagens e críticas, porém, na busca por uma síntese que oriente a compreensão que este trabalho tem sobre a história social da arte, no intuito de atrelar esta orientação às análises do tema por agora trazido à tona, enfatizo a seguinte descrição:

Embora a história social da arte conceda pouco espaço para a análise propriamente estética, permite, entretanto, renovar algumas das diretrizes metodológicas das disciplinas, na medida em que rompe com conceitos tradicionais como os de gênio e obra-prima, pois leva em consideração toda a produção artística dum período, insere a questão da ‘autonomia da arte’ no contexto geral da história, ao apresenta-la como uma modalidade do trabalho social ao relacionar a estratégia das imagens com situações sociais concretas, estuda os mecanismos de fruição da obra de arte a partir duma nova visão do público como “có-produtor ideológico” (FABRIS, 1985, p. 44).

Os trabalhos dos três artistas que aqui serão historiografados, não fogem desta dinâmica de análise social da história da arte. A relação entre vida, contexto social e cultural no qual estavam e/ou ainda estão inseridos, bem como, os modos de produção e distribuição de seus trabalhos artísticos têm muito a fornecer páginas para a escrita de uma história social da arte vivenciada em Belém do Pará. Tendo isto em vista, na relação entre arte e vida, outro caminho também se faz importante nesta pesquisa: a escrita biográfica.

Devido ao fato de as fontes desta pesquisa se constituírem por meio dos relatos orais dos próprios artistas e as suas obras, o recurso da escrita biográfica, aliada aos recursos da história social, acabou se tornando uma ferramenta poderosa. A biografia, que se configura de forma resumida e simplificada por uma narrativa que aborda a história de vida de um personagem, real ou fictício, necessita, assim como as várias narrativas historiográficas, de um conjunto de teorias e métodos que devem ser levados em consideração para que o trabalho do historiador não seja empreendido de forma ingênua (BORGES, 2018).

Desta forma, a título de compreensão, vale ressaltar que desde a história empreendida pela Escola dos Annales, um rompimento foi promovido com relação a escrita biográfica produzida até então (DOSSE, 2015). Antes se promovia uma escrita linear acerca da trajetória de vida dos “grandes personagens da história” e, em grande parte, os acontecimentos históricos ficavam subordinados às decisões de chefes de estados, políticos e outras personalidades públicas de grande reconhecimento (DOSSE, 2015; BORGES, 2018). No entanto, a renovação epistemológica desenvolvida pelos Annales encenou uma alteração nas narrativas históricas para se levar em consideração, também, a vida das pessoas comuns. Segundo o historiador François Dosse (2015) apesar dessa renovação, o empreendimento proposto pelos Annales, “teve por consequência um eclipse do gênero biográfico que se viu deslegitimado por razões ao mesmo tempo epistemológicas e de intenção democrática” (DOSSE, 2015, p. 297).

Todavia, passado esse período, outros empreendimentos inovadores encenaram e retomada da produção biográfica, reconhecendo seu valor e suas possibilidades historiográficas. Dosse (2015) aponta o caso de Alain Corbin que produziu a escrita biográfica de uma pessoa comum que havia deixado poucos registros. Como recurso, o autor se utilizou de características da época voltadas para o tipo de profissão que o biografado exercia, assim como, também procurou informações de sua classe social dentre uma série de outros rastros indiretos para entender o período e a vida que o biografado levou.

Na presente pesquisa, embora conte com fontes primárias bastante reveladoras sobre a vida dos artistas aqui estudados, pretendeu-se desenvolver um estudo que trouxesse à tona a atuação de artistas que estão fora do sistema tradicional da arte, bem como, que atuaram em grande parte como militantes anarquistas desenvolvendo suas produções artísticas principalmente dentro do cenário do *rock* paraense.

Nesse sentido, por estarem envolvidos com as culturas urbanas que ajudaram a compor este importante cenário artístico-cultural da capital do Pará, suas biografias aqui

foram estudadas e escritas no diálogo com este cenário visando a busca por compreender como se deu a formação cultural e artística de cada um desses artistas e suas respectivas contribuições para a história social da arte em Belém.

Com base nestas informações, por agora, as fontes, debates conceituais e percursos metodológicos serão abordados com mais detalhe.

Fontes, discussão conceitual e metodologia

A crítica direcionada às fontes do fazer historiográfico, embora date inicialmente da Idade Média e tenha sido consolidada na época do renascimento, foi apenas no século XIX que esta passou a ser sistematizada, ou seja, no período de consolidação da história enquanto disciplina acadêmica, principalmente por parte da atuação empírica e teórica do historiador Leopold Von Ranke e seus seguidores (LE GOFF, 1996).

Todavia, apesar da inegável importância da contribuição rankeana para os métodos da história, foi somente com a atuação da Escola dos Annales que a busca por objetividade, neutralidade e autenticidade perdeu espaço para a possibilidade de interpretação dos documentos e para a compreensão de que a história não é a memória do passado, mas sim, uma construção intelectual feita por homens do presente, com perguntas suscitadas no presente (LE GOFF, 1996; FOUCAULT, 1972; BURKE, 1992, 1997).

O historiador Jacques Le Goff (1996) ligado à terceira geração dos Annales, em seu livro “História e Memória”, disserta sobre a atual condição dos documentos para a pesquisa histórica e, conseqüentemente, apresenta outra classificação para as fontes historiográficas: o documento/monumento. Na “concepção de documento/monumento [...] entre os seus objetivos está o de evitar que [...] desvie o historiador do seu dever principal: a crítica do documento – qualquer que ele seja – enquanto monumento” (LE GOFF, 1996, p. 545).

Sendo categórico, e citando Paul Zumthor, assim se define “o que transforma o documento em monumento: a sua utilização pelo poder” (LE GOFF, 1996, p. 545). Apontando esta definição, vale ressaltar que a atual pesquisa, ao se utilizar dos documentos aqui coletados para entender a história da arte paraense a partir do cenário do *rock*, considera que “só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa” (LE GOFF, 1996, p. 545).

Desta forma, é importante apontar que “o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder” (LE GOFF, 1996, p. 545). Contudo, citando o filósofo da história Foucault, em referência a obra “Arqueologia do Saber”, Le Goff (1996) ratifica que “os problemas da história podem se resumir numa só palavra: o questionar do documento” (LE GOFF, 1996, p. 545). Saber acerca das conjunturas políticas existentes no ato de produção de um documento, nos leva constantemente a questioná-lo.

Nesta pesquisa, as fontes históricas anunciadas para a compilação de meu fazer historiográfico, como já mencionado, consistem em obras artísticas (no caso, o trabalho empreendido pelos três artistas aqui estudados) e em fontes orais. Sabendo disso, cabe, por agora, levando em consideração o que já foi exposto sobre a noção de documento/monumento para a história, apresentar as nuances que se fazem presentes no trabalho com as fontes orais. Tal procedimento corresponde a explicitar que “o documento não é o feliz instrumento de uma história que seria nela mesma, e de pleno direito, memória; a história é, para uma sociedade, uma certa maneira de dar estatuto de elaboração à massa documental de que ela não se separa” (FOUCAULT, 1972, p. 14).

Como a História, agora, se debruça sobre o documento para fazer perguntas no intuito de questionar suas relações de poder, devido ao seu caráter de documento/monumento, destaco que utilizar os relatos orais como fonte histórica, leva o historiador a perceber que toda uma trama de constituição da memória e de montagem do roteiro de uma entrevista se faz presente e, com isso, dita o que será lembrado e esquecido pelo narrador (POLLAK, 1989; ALBERTI, 2018; PRINS, 1992). Contudo, cada pesquisador, mediante as demandas que se fazem presentes no ato da pesquisa, deve procurar a melhor forma de proceder e, conseqüentemente, saber o que pretende quando se lança em pesquisas com fontes orais, para, de fato, saber como agir.

Existe, assim, todo um conjunto de atitudes a serem tomadas desde a elaboração do tipo de entrevista que será empreendida – se ela será estruturada ou semi-estruturada, dentre outras possibilidades –, até o momento final de análise e interpretação dos dados coletados em campo. O historiador deve considerar as fragilidades específicas deste tipo de fonte e que, mesmo o seu roteiro elaborado para as entrevistas, já é uma forma de determinar o que será lembrado e o que será esquecido (ALBERTI, 2018).

Ao tratar destas e outras informações, outro ponto também importante, consiste no ato de o entrevistado, ao narrar sua trajetória de vida, empreender a construção de uma

autobiografia assim como nos trabalhos autobiográficos escritos em livros, cartas e diários. Saber desta ocorrência, permite ao historiador estar preparado para um discurso que procura uma unidade e que geralmente tenta se reafirmar em uma individualidade, visando a ideia de uma identidade única.

A entrevista de História oral deve ser compreendida também como um documento de cunho biográfico, do mesmo gênero de memórias, autobiografias, diários e outros documentos pessoais. Trata-se, pois, de uma fonte ajustada a um importante paradigma das sociedades ocidentais contemporâneas: a ideia do indivíduo como valor. O indivíduo único e singular, o ser psicológico, dá sentido a uma série de concepções e práticas em nosso mundo, e o pesquisador que opta por trabalhar com a História oral deve ter consciência de que está lidando com uma fonte que reforça esses valores (ALBERTI, 2018, p 169).

De acordo com Alberti (2018), Pierre Bourdieu, em sua obra “A ilusão biográfica”, aborda as complexidades em se trabalhar com narrativas que abordem a trajetória de vida de um indivíduo. Neste tipo de trabalho, o que se coleta como dados corresponde a busca por produzir uma “unidade do eu”, sem levar em consideração, neste sentido, que esta busca por unidade perpassa por uma abstração (ALBERTI, 2018). Ao pesquisador, cabe o papel de entender que as identidades fechadas, coerentes, e as narrativas sem oscilações e cheias de sucessivos acontecimentos é, na verdade, uma ilusão. Desta forma, o historiador, que também busca a unicidade em seu discurso em meio às pluralidades de caminhos possíveis, deve compreender que as narrativas orais não são por si só a história propriamente dita, mas sim, resquícios que permanecem de um passado que precisa ser problematizado. Os relatos orais, assim, precisam ser esmiuçados de forma crítica na busca por se desenvolver uma narrativa sobre o passado que, deve-se ponderar, não é o passado.

Outra categoria de documentos utilizados nesta pesquisa vem a ser a categoria dos periódicos. Esta não corresponde a uma série de fontes mais fácil de trabalhar do que as fontes orais, visto que, assim como qualquer fonte para a história, há a necessidade de se reconhecer que nenhum documento é neutro ou capaz de trazer o passado tal como este ocorreu, mas sim, nos cedem rastros que permitem ao historiador, de forma crítica e tendo em vista as relações de poder presentes na produção de um documento, compreender os discursos que atravessavam a sociedade no período histórico estudado (LUCA, 2018).

Assim sendo, ao analisar a produção do conhecimento histórico como uma interpretação de interpretações acerca de acontecimentos singulares, aqui se toma uma orientação sobre o fazer historiográfico assinalada por Jacques Le Goff (1996), quando

afirma, pontualmente, que “cada tipo de fonte exige um tratamento diferente, no interior de uma problemática de conjunto” (LE GOFF, 1996, p. 46).

Devido a este fato, determinados procedimentos devem ser adotados, para fontes como jornais, revistas, panfletos, *fanzines*, entre outros documentos análogos, como: compreender as características gerais do periódico aos quais os artigos jornalísticos estão vinculados, além de atentar para as informações básicas sobre a produção, organização e distribuição interna do conteúdo, o grupo responsável pela manutenção do periódico (ou blog, ou site, no caso da mídia digital), o seu público alvo, a periodicidade da produção de conteúdo, o conteúdo em si, o grupo que responde a autoria do periódico, seu público-alvo, dentre uma série de outros aspectos importantes (LUCA, 2018).

Embasado nos procedimentos mencionados, e considerando a importância que os movimentos sociais desempenham, na atualidade, para que determinados combates intelectuais sejam travados, o presente percurso historiográfico não pode deixar de desconsiderar a significativa busca por produção e disseminação de informações perpetrada por parte de grupos que estão à margem dos grandes meios de comunicação. Busca na qual os anarco-punks, mas também vários grupos ligados ao cenário do *rock* paraense, também estão e/ou estiveram inseridos, fato que pode ser atestado pela produção e difusão de *fanzines*, e pela produção de páginas na internet dedicadas a divulgação da história e das ações referentes aos grupos ligados à cena *rock*. Ações estas que ocorrem pelo intento dos próprios grupos de forma independente.

Os *fanzines* permitiram para os anarco-punks, mas também para metaleiros e góticos – assim como a imprensa alternativa feita em poucas tiragens e para um público específico permitiu para os operários no começo do século XX (LUCA, 2018) –, disseminar informações e produzir um conhecimento acerca dos ideais de seu movimento, seus aspectos culturais e suas bandeiras políticas e visões de mundo. Muitos anarco-punks, para não dizer todos, tiveram a sua formação cultural e intelectual atrelada aos *fanzines* e a uma tradição oral bastante forte e necessária para a produção e manutenção dos seus grupos.

Da mesma forma como se pode estudar o movimento operário a partir de suas mídias alternativas e panfletárias, também se pode estudar os artistas ligados ao cenário do *rock* paraense e a cultura e história de cada grupo a partir dos *fanzines*. Sobre os vestígios que podem ser encontrados neste tipo de fonte, estão os seguintes:

Dados acerca das formas de associação e composição do operariado, correntes ideológicas e cisões internas, greves, mobilizações e conflitos, condições de vida e

trabalho, repressão e relacionamento com empregadores e poderes estabelecidos, intercâmbios [...] nacionais e internacionais, enfim, respostas para as mais diversas questões acerca dos segmentos militantes puderam ser encontradas nas páginas de jornais, panfletos e revistas, que se constituíram em instrumento essencial de politização e arregimentação (LUCA, 2018, p. 119).

Para o caso dos artistas aqui estudados, os *fanzines* também podem revelar seus processos criativos, apresentar poemas, crônicas, contos, memórias, relatos entre outras coisas que permitam ao pesquisador entender a contribuição de determinado ator social e sua biografia. Ao seguir os rastros deixados por estas fontes, no diálogo com os relatos orais dos próprios artistas, uma série de dados para a escrita da história da arte pode ser encontrada e interpretada na busca por entender a relação desempenhada entre arte e vida.

Na presente pesquisa, pelos caminhos aqui descritos, empreendeu-se, como será exposto mais adiante, uma coleta de dados a partir dos procedimentos metodológicos da história oral e da coleta de *fanzines*, folhetos e panfletos, para ter acesso às narrativas dos próprios artistas sobre as suas trajetórias de vida, seus processos criativos, sobre qual a relação de suas produções artísticas com o estilo de vida que levam, dentre uma série de outras informações que me permitiram escrever uma história da arte, gestada na cidade de Belém do Pará. A coleta dos *fanzines* e de outros trabalhos artísticos que aqui são utilizados também como fontes históricas, deu-se através da seleção dos trabalhos artísticos que estes três artistas mantinham guardados em seus acervos pessoais.

Pesquisa de campo

De certa forma, minha interação com o cenário do *rock* já demanda de bastante tempo, mesmo antes de um dia idealizar a presente pesquisa. Entretanto, esta vivência foi crucial para entender as dimensões do tema estudado. Neste sentido, meus diálogos com os agentes culturais que ajudaram a montar o cenário local cederam caminhos para que eu pudesse entender a sua historicidade, suas identidades culturais e seus diálogos interculturais que acabaram constituindo toda esta complexidade.

Para além dos diálogos, também sempre me interessei por estudar a história do *rock*, das bandas e das culturas urbanas relacionadas a este cenário. Tanto a nível nacional quanto regional, meus estudos sobre o cenário do *rock* seguiam um interesse pessoal que, aos poucos, consegui transformar em um interesse profissional. Portanto, antes e durante a realização da pesquisa, coletei cartazes de divulgação de shows, recortes de jornais sobre a cena local, bem como, os *fanzines* a que tive acesso, principalmente os de orientação anarquista.

Assim sendo, no contato com os artistas pesquisados, adquiri um acervo relevante sobre suas produções artísticas, não só seus *fanzines*, mas também seus CDs, pinturas, e até DVDs no caso dos artistas que desenvolveram performances. Nossos contatos passaram a ser mais frequentes em eventos culturais ocorridos em Belém, principalmente os que eram voltados para a produção e manutenção da cena *rock*.

Com isso, a observação também foi um elemento importante para entender a participação de cada artista nos eventos, fato que permitiu interpretar a importância que cada um a seu modo possui uma relação com o *rock* e de que forma eles fizeram deste cenário o palco para suas atuações políticas e poéticas.

No que se refere a atuação de Marcos Moraes, destaca-se que nos eventos em que frequenta, geralmente ele estende alguma lona para expor seus *fanzines* atuais e antigos. Eles são vendidos, porém, algumas vezes são dados visto que os preços são simbólicos. Nessa direção, seus trabalhos musicais e em artes visuais também são apresentados para o público.

Com relação ao Joker Índio, embora hoje em dia não deixe mais os seus trabalhos expostos em eventos, já trabalhou muito como poeta de rua vendendo seus *fanzines*, áudios e DVDs de suas performances. Neste sentido, frequentar os mesmos eventos que ele e o mesmo círculo de amigos me permitiu ouvir uma série de relatos sobre seu ativismo político, bem como, sobre suas visões de mundo, sua vivência cultural no cenário do *rock* em Belém e sobre seus trabalhos artísticos.

A pesquisa de campo pautada na observação, também foi importante para compreender a atuação de Cosme Luiz. Cheguei a ir a vários eventos organizados por ele e outros integrantes do coletivo gótico Dinastia, fundado por ele. Nestes eventos, exposições de desenhos e fotos eram montadas e apresentações de bandas ocorriam, como vem a ser o caso das bandas Sem Deus Nem Pátria e Lírios na Escuridão, que são projetos idealizados também por Cosme Luiz.

Outra fase importante da pesquisa de campo caracterizou-se pela realização das entrevistas. Estas consistiram tanto na elaboração prévia de um roteiro com o objetivo de orientar a entrevista estabelecendo temas e perguntas abertas, quanto pela realização da entrevista propriamente dita. Para a coleta dos dados foi utilizado um celular com programa específico de gravador de voz, bem como, registros audiovisuais de trabalhos desenvolvidos pelos artistas, visando, com isso, despertar e estimular as memórias e narrativas sobre os trabalhos artísticos de cada um deles.

Este tipo de procedimento é denominado de entrevista semiestruturada, e conta com a disposição dos envolvidos com os temas de estudo, suas memórias, coletivas e individuais, suas subjetividades e até mesmo de seus esquecimentos.

A entrevista de História Oral é, antes de mais nada, uma relação entre pessoas diferentes, com experiências diferentes e muitas vezes de gerações diferentes. Em geral, o entrevistado é colocado diante de uma situação *sui generis*, na qual é solicitado a falar sobre sua vida a uma pessoa quase estranha e ainda por cima diante de um gravador ou câmera (ALBERTI, 2018, p. 178).

Este tipo de procedimento, na atualidade, configura-se como uma das mais ricas e complexas formas de coleta dados, afinal, a presença do pesquisador e suas ações em campo interferem as respostas dos entrevistados, bem como, determinadas informações podem ser silenciadas nas entrevistas por se tratarem de questões delicadas aos informantes. Entretanto, tais ocorrências não inviabilizam tais fontes, visto que qualquer fonte para a escrita da história padece de benefícios e problemas referentes às suas próprias realidades.

Para as pesquisas qualitativas e entrevistas semiestruturadas, existem dois tipos de roteiros que geralmente têm o fito de se complementarem: o roteiro geral e o roteiro individual. O primeiro pode ser descrito da seguinte forma: “O roteiro geral tem dupla função: sistematizar os dados levantados durante a pesquisa exaustiva sobre o tema e permitir a articulação destes dados com as questões que impulsionam o projeto, orientando, dessa forma, as atividades subsequentes” (ALBERTI, 2018, p. 176). Este roteiro organiza de forma cronológica os temas a serem tratados, pontua análises dos documentos importantes para um conhecimento apropriado sobre o assunto. Mediante a criação do roteiro geral, é elaborado o roteiro individual.

O roteiro individual deve ser construído a partir das especificidades de cada entrevistado. No caso de pesquisa com vários informantes, este roteiro é necessário, pois se apropria das informações gerais listadas no roteiro mais amplo, e cruza informações com a especificidade de cada um dos pesquisados (ALBERTI, 2018). Como a presente pesquisa contou com basicamente três narradores, no caso os próprios artistas, o roteiro geral teve o objetivo de sintetizar as informações do contexto histórico, generalizando informações e pontuando os dados para as possíveis perguntas que acabaram compondo os roteiros individuais.

Após as entrevistas, os dados colhidos nas gravações foram transcritos e analisados a partir dos aspectos teóricos constituídos no campo da História Oral sobre as dimensões da

memória e seu caráter de construção seletiva, tanto de forma coletiva quanto de forma individual, e de sua potência ficcional (POLLAK, 1989; PRINS, 1992; ALBERTI, 2018).

Os relatos orais coletados nas entrevistas enveredaram-se por registrar as visões de mundo dos artistas, as perspectivas que estes construíram sobre seus trabalhos artísticos, assim como, ter acesso aos aspectos dos contextos históricos em que seus trabalhos foram produzidos no limiar de suas narrativas autobiográficas.

Um dos procedimentos adotados para resguardar os interesses dos entrevistados, correspondeu à utilização de um termo de concessão no qual os artistas deixaram claro que conheciam a pesquisa e sabiam do que ela tratava. Também estava previsto neste termo de autorização, a publicação de suas falas e imagens tanto nesta quanto em outras pesquisas.

As entrevistas foram realizadas em momentos diferentes e em locais nos quais os artistas se sentiam mais tranquilos em serem entrevistados. Geralmente as entrevistas ocorriam em suas próprias casas, mas, no caso de Marcos Moraes, vale ressaltar que este acabou me propondo que as entrevistas ocorressem no Centur (atualmente chamado de Fundação Cultural do Estado do Pará), e, aos domingos, na Praça da República enquanto ele expunha seus quadros e os CDs de seus projetos musicais.

Organização dos capítulos

A tese, ao todo, é composta por quatro capítulos, sendo que o primeiro corresponde a um breve apanhado histórico referente ao cenário do *rock* em Belém do Pará. Esta parte tem o intuito de contextualizar a pluralidade cultural e artística deste ambiente para que se possa entender como o referido cenário se tornou o palco de atuação dos artistas aqui estudados. Neste sentido, os modos de produção, divulgação e distribuição das músicas ligadas ao *rock* passam a ser analisados, desvelando, contudo, a produção de *fanzines*, as culturas urbanas que ajudaram a formar este cenário, as relações de conflitos e de negociações travadas entre estas culturas, bem como, uma parte do processo de constituição de espaços para a atuação de bandas e para a convivência dos seus respectivos públicos.

No diálogo com o primeiro capítulo, os outros três procuram apresentar a relação entre cada um desses artistas e o cenário do *rock*. Para tanto, a biografia de cada um será construída a partir da análise de seus relatos orais, suas produções artísticas e a história do *rock* em Belém, objetivando, desta forma, desenvolver uma escrita da história social da arte na região tomando como base tais atores sociais e suas vivências culturais, políticas e poéticas.

No segundo capítulo, a vida e obra do artista anarco-*punk* Cosme Luiz virão à tona. Desta vez, os trabalhos com música, performance e vídeo-performance irão ocupar as análises e descrições perpetradas por esta tese. Cosme Luiz, que atualmente é professor de arte em escolas particulares de Belém e discente no curso de bacharelado e licenciatura em Artes Visuais da UFPA, desenvolve uma performance com os elementos visuais da vestimenta anarco-*punk*, na qual, segundo o artista, pretende problematizar o preconceito contra os que vivem a quebra dos padrões estéticos e morais de nossa sociedade. Este artista, enquanto cantor e compositor, também em muito contribuiu para a história da arte em Belém com as bandas sem Deus Nem Pátria e Lírios na Escuridão. Estes e outros trabalhos e suas respectivas narrativas serão abordados no referido capítulo.

No terceiro capítulo, a vida, a vivência anarco-*punk* e os trabalhos artísticos do poeta e artista performático Joker Índio serão abordados. Este artista, que desde 1991 está envolvido com o movimento anarco-*punk*, viajou por vários estados brasileiros e por alguns países da América latina, vivendo da arte que produzia. Para tanto, desenvolveu trabalhos de poesia em folhetos, áudio-books e DVDs com vídeo-poemas, desenvolvendo seu processo criativo com poucos recursos financeiros, muita criatividade e, algumas vezes, com pouco conhecimento técnico, ao melhor estilo “faça você mesmo” (*do it yourself*) da perspectiva dos anarco-*punks*.

Já no quarto capítulo, as poesias, as prosas, as músicas, visões de mundo, envolvimento com o movimento anarquista e anarco-*punk*, bem como, a vida de Marcos Moraes serão apresentados, descritos e analisados. Este artista, desde o começo da década de 1990 até os dias atuais, se destaca por uma produção bastante vasta em textos e em desenhos para os *fanzines* anarquistas que desenvolve. Seus processos criativos, seus trabalhos e seus relatos irão compor as páginas deste capítulo de forma também a construir uma biográfica.

Contudo o que fora exposto até agora, e nos rastros das contribuições poéticas e políticas que cada um destes três artistas promoveu no cenário do *rock* paraense, principalmente no que tange a arte de rua, o presente trabalho empreenderá a escrita de uma página importante na história da arte em Belém do Pará. Por seu caráter de ineditismo, pautada nos relatos destes artistas e em seus trabalhos artísticos, esta tese traz à tona a ideia de que existe um fazer artístico proveniente do cenário do *rock* paraense e que pode ser estudado através da história de vida dos artistas aqui abordados.

1. O ROCK EM BELÉM: REFLEXÕES DE UM CENÁRIO ARTÍSTICO-CULTURAL

A cidade de Belém do Pará, na década de 1980, foi marcada por uma forte convulsão cultural que projetava a arte na região para a construção de um cenário próprio, trazendo à tona uma contribuição bastante profícua nos mais variados seguimentos desta área, como: o teatro, a literatura, com ênfase na poesia, as artes visuais, a fotografia e a música. Vale destacar que tal pulsão também promoveu uma efervescência no cenário musical, destacando-se, neste contexto, o *rock* paraense.

Este cenário, por sua vez, contou com a criação de várias bandas que escreveram seus nomes na história do *rock* nacional (mesmo que de forma breve), bem como, também contou com a criação de vários ambientes destinados a incentivar a produção do *rock* na capital do Pará, como vem a ser o caso de alguns bares, programas de rádio, bailes e casas de shows, festivais, coletivos artísticos e movimentos culturais.

Antes de adentrar no que concerne à produção do *rock* nos anos de 1980, é importante mencionar que desde as décadas de 1960, mais especificamente no final do período de 1970, já se tinha na região alguns exemplos isolados de bandas e músicos que adotavam em seus repertórios ou em suas composições, a impulsividade juvenil do *rock and holl*, porém, estes eram a exceção e não a regra.

A música de protesto, no final da década de 1960, influenciou algumas personalidades importantes do fazer político, cultural e intelectual do Pará. Dentre estes jovens que beberam na fonte musical de Bob Dylan e Geraldo Vandré, estavam Simão Robson Oliveira Jatene e João de Jesus Paes Loureiro. Acerca deste fato, em um livro chamado “Decibés sob mangueiras: Belém no cenário do *rock* dos anos 80”, o jornalista Ismael Machado (2004) faz a seguinte afirmação:

Uma das principais expressões era um jovem idealista que sonhava com uma revolução nos trópicos. Seu nome? Simão Robson Oliveira Jatene, que chegou a escrever em um festival local uma canção em memória de Che Guevara. Em parceria com João de Jesus Paes Loureiro, Jatene, que certamente não sonhava ainda ocupar o cargo de governador do Estado, chegou a incomodar, com suas músicas, o governador Alacid Nunes. Músicas como ‘Venda à Vista’ e ‘A morte da Porta Bandeira’ foram vetadas pela censura. O envolvimento com as músicas de protesto mostra as voltas que o mundo costuma dar (MACHADO, 2004, p. 36).

O jovem idealista que abandonou seus sonhos de uma revolução nos trópicos, embora tenha se adaptado ao modelo da política atual, sem dúvida deu sua contribuição para o cenário do *rock* paraense com suas músicas de protesto derivadas da força questionadora de sua

juventude. João de Jesus Paes Loureiro, hoje professor aposentado pela Universidade Federal do Pará (UFPA), em muito contribuiu para o cenário artístico dos anos 80. Seu legado pode ser atestado a partir de seus livros no campo da poesia, nas aulas que ministrou e nos trabalhos acadêmicos que escreveu e orientou. Destaca-se também, a sua atuação em instituições públicas destinadas a produção e valorização da arte e da cultura paraense, como é o caso do extinto Instituto de Artes do Pará (IAP).

No caminho contrário, esse período, além da música de protesto, também comportou algumas poucas bandas de *rock* que surgiram no embalo do *iê iê iê*¹¹. Para estes grupos, a temática concernia em desenvolver um som parecido com os das bandas que estouravam nos Estados Unidos e na Inglaterra. Com isso, o parco cenário do *rock* paraense, em seus tímidos passos iniciais, era erguido por grupos que seguiam o molde de bandas como The Beatles e Rolling Stones (MONTEIRO, 2013). Levando em consideração que grande parte desses músicos estava ligada a produção de música cover, pode-se dizer que nada de muito inovador e autoral havia surgido até então.

Uma dessas ‘imitadoras’ chamava-se Jane Duboc, vocalista e violonista de uma banda formada só por mulheres no colégio Gentil Bittencourt, uma banda cujos vestígios, infelizmente, perderam-se no tempo. Havia também grupos como The Kings, que seguiam os modelinhos dos Beatles, incluindo a franginha. Até a colônia de japoneses deu origem a uma banda. Os Orientais eram filhos de japoneses. E é claro, que naquele clima efervescente as bandas de baile incluíam o *rock* no seu repertório. As bandas Os Incas e Os Panteras eram exemplos clássicos (MACHADO, 2004, p. 36).

Neste sentido, a cidade abrigou algumas experiências voltadas para o *pop rock* da época, porém, ainda não havia vivenciado nada de muito original, bem como, ainda não se havia dado indícios do que viria a ocorrer nas décadas seguintes. A música de protesto e o *iê iê iê* no embalo da Jovem Guarda, cederia espaço para um cenário musical que começaria no final da década de 1970, e que, devido ao aumento da violência urbana e da proliferação de gangues em Belém, findaria no início dos anos de 1990 (SILVA, 2017).

O movimento *hippie*, e sua expressão musical, seguindo o mesmo caminho, também chegou por essas terras, e proliferou, na medida do possível, seu ideal de liberdade, amor livre, e de experimentações alucinógenas (MACHADO, 2004). Em 1976, a contribuição deste movimento para o cenário do *rock* em Belém, encontrou na banda Sol do Meio Dia, um

¹¹ Esta expressão é utilizada para denominar o *rock* produzido no Brasil durante a década de 1960, devido a influência exercida pelas músicas dos Beatles. Pode-se dizer que a expressão *iê iê iê* origina-se de músicas que continuam a seguinte repetição: *yeah yeah yeah*. Os músicos da Jovem Guarda frequentemente são atrelados ao *iê iê iê*. Dentre eles, estão: Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia (DAPIEVE, 2015).

expoente do *rock* progressivo (MONTEIRO, 2013). Uma expressão musical que de fato contribuiu para a história do *rock* desenvolvido na região, entretanto, assim como o *rock* dos anos anteriores, também sem muita continuidade e pouca expressividade para a construção de um cenário musical forte. “Nos anos 70 aconteceram algumas tentativas de se fazer *rock* em Belém. Gente como Luiz Braga e Edyr Augusto, por exemplo, bem que tentaram. Mas nada que fosse muito adiante do plano amador e da paixão pelo *rock*” (MACHADO, 2004, p. 35). Contudo, no decorrer dessa década, novas expressões musicais trouxeram à tona mais alguns caminhos para a constituição do cenário do *rock* belenense: o embrião do *heavy metal* surge no norte do país.

Os primeiros passos haviam sido dados, e nesta direção, no ano de 1975, a primeira versão da primeira banda de *heavy metal* a gravar um LP no Brasil, vem a público (MONTEIRO, 2013). Seu nome, na época, ainda não era o que viria a se consagrar com sua primeira gravação, mas sim, “Pingo D’água”. Tal alcunha, como era de se esperar, refletia o clima brega que pairava no ar por aqueles anos. “Na memória de Bala, só se tocavam acordes primários, sem distorção alguma. Ninguém sabia nada sobre pedais” (MACHADO, 2004, p. 37). Esta banda só viria a alçar novos voos a partir de 1977, com a entrada do guitarrista Pedro Valente, músico que fez a ponte entre as noções básicas sobre pedais de guitarra e a fúria do *heavy metal*. Contudo, “a paz e o amor dos Beatles foi trocado pela missa negra do Black Sabbath. Foi a gota d’água para o ‘Pingo D’água’. Surgiria o Stress” (MACHADO, 2004, p. 37).

Já com o novo nome, o grupo fez a sua primeira aparição para o público em 10 de novembro de 1977. Intitulado “Escadaria para o Céu”, o show que ocorreu no Teatro São Cristóvão, contou com músicas covers¹², e com algumas músicas e projetos de músicas que iriam compor o repertório da banda em seu primeiro LP¹³.

Pode-se dizer que essa foi uma das primeiras grandes reuniões de roqueiros em Belém. As poucas manifestações de *rock* surgidas na cidade nos anos 60, com o advento do iê iê iê, já haviam sido dissipadas, embora grupos como o próprio ‘Sol do Meio Dia’ e o ‘Madeira Mamoré’ tenham se tornado lendários. Segundo Bala, a banda saía da estaca zero, sem referência na qual seguir. O que eles sabiam era uma coisa básica. Queriam um som rápido e agressivo (MACHADO, 2004, p. 37).

¹² Basicamente, esta é uma expressão que tem sua original ligada à língua inglesa e é utilizada para representar o ato de uma banda ou um cantor gravar ou apresentar uma música composta ou gravada originalmente por outro músico.

¹³ Abreviação de Long-Play, nome do suporte de música (disco) que tinha uma longa duração.

As referências musicais para a composição artística e identitária da banda foram construídas aos poucos e com dificuldade, visto o contexto histórico no qual o Brasil estava inserido: um momento de restrições políticas e censura da imprensa. Assim sendo, as informações sobre bandas que tocavam um *rock* mais pesado vieram a partir do tecladista Leonardo Renda que, por ter viajado algumas vezes para os Estados Unidos na *época*, passou a ter acesso à produção musical de bandas como Judas Priest, Motorhead e Iron Maiden.

A banda começou a se profissionalizar e a alcançar espaço dentro da capital do Pará. Em 1979 já havia, por parte da banda, a busca por se fazer uma produção profissional das apresentações, e, a grande atuação neste momento veio com o show no teatro Waldemar Henrique. Sobre a importância da banda Stress para a consolidação do cenário do *rock* em Belém, o jornalista Ismael Machado (2004) traz o seguinte relato: “Eu vi aquilo e pensei comigo que alguma coisa ainda iria acontecer e eu queria estar dentro daquilo, fazer parte dessa onda’ lembraria depois o futuro baterista da banda Álíbi de Orfeu, Rui Paiva, um dos que ali estavam” (MACHADO, 2004, p. 38).

Destaca-se que a importância do Stress também pode ser notada para além de sua contribuição na cena *rock* local, afinal, no Brasil como um todo havia poucas bandas que estavam desenvolvendo um som pesado, ainda mais com letras em português. E foi desse jeito, nesse clima de pioneirismo e desenvolvimento de uma música *rock* na cidade de Belém que a banda produziu, no Rio de Janeiro, o seu primeiro disco, que ao mesmo tempo, também foi o primeiro LP de *heavy metal* produzido no território brasileiro (DAPIEVE, 2015; ALEXANDRE, 2013; MACHADO, 2004).

O disco foi lançado oficialmente em novembro de 1982, no estádio da Curuzu, o campo do Paysandu, para um público estimado de 10 mil pessoas. Não é brincadeira: mesmo que haja um exagero na estimativa, pelo menos cinco mil adolescentes ocuparam o gramado do Papão da Curuzu naquela noite. Não houve uma confusão sequer. Mas a excitação era palpável. Pude ver de perto esse momento (MACHADO, 2004, p. 39-40).

Uma das músicas da banda, contudo, acabou seguindo o embalo da abertura musical proposta por alguns veículos de comunicação, e, com isso, passou a ganhar cada vez mais espaço dentro da cidade, bem como, a conquistar um público. Nesse período, a rádio Cidade Morena colocou em sua programação a música “Oráculo de Judas” (MACHADO, 2004), fato que ajudou tanto a banda quanto na formação de um público mais voltado não só para o *heavy metal*, mas principalmente, para o *rock* de uma forma geral.

Trazer o histórico da cena *rock* em Belém, tendo como um dos fios condutores a trajetória da banda Stress, revela a sua importância, pois, as relações sociais que envolvem a banda neste momento, acabam demarcando não só o surgimento de um grupo de *rock*, mas também, a contribuição para a criação de um público voltado para esse cenário. Algo diferente do que ocorreu na região com os outros projetos musicais que seguiam o estilo.

As músicas autorais ganharam espaço, um público roqueiro mais consistente começou a aparecer, e o *rock* galgou espaços em casas de shows, festivais, escolas e rádios, lógico que não sem o esforço direto do público e dos artistas. Uma porta havia sido aberta e, pela mesma via de acesso, outras bandas de estilos musicais derivados do *rock*, fizeram-se presentes.

No período, entre o final do Regime Militar (1964-1985) e o começo da redemocratização do país, os meios de comunicação tinham suas limitações, padeciam de resquícios da censura e repressão, assim como, ainda seguiam um direcionamento cultural tradicionalista que não abarcava a música *rock* e suas diversas derivações (ALEXANDRE, 2013). Entretanto, aos poucos, novos tempos estavam surgindo e, desta forma, um grupo de pessoas passou a dar vazão para a feitura de um cenário musical capaz de representar seus anseios, a realidade social da época e os problemas políticos do país, tudo numa linguagem jovem e mais impulsiva (MACHADO, 2004; ROCHEDO, 2011; ALEXANDRE, 2013; DAPIEVE, 2015).

Assim como novos ventos sopravam animando a arte e a vida em Belém do Pará em meados da década de 1980, uma mudança significativa também poderia ser vista no cenário musical do Brasil como um todo. O Stress pode ter sido a primeira banda de *heavy metal* a lançar um disco, no entanto, o ambiente estava propício para o fortalecimento do *rock* no cenário nacional. Várias bandas vieram à tona no período de 1980, conquistaram espaço nos veículos de comunicação, o respeito de parte da crítica especializada, e principalmente, a paixão de um público.

As principais fontes sobre esse período, não obstante, além dos relatos orais de quem o vivenciou tanto como músicos ou público, são os relatos de jornalistas sobre bandas, músicas e festivais, como também, os relatos de críticos especializados em música que divulgavam suas narrativas nas colunas culturais dos principais jornais do país.

Embora não possam ser consideradas narrativas historiográficas da cena roqueira nacional, sem dúvida possuem uma relevância documental significativa. Nesse sentido, como resultado de uma década de produção jornalística, alguns destes profissionais acabaram

desenvolvendo obras biográficas sobre o *rock* oitentista a partir de suas experiências pessoais e reportagens.

Também, constata-se que a apresentação factual das notícias ou dos relatos biográficos de movimentos, bandas e músicos não abriam espaço para leituras antropológicas sobre as especificidades dos grupos a partir de seus agentes culturais. Apesar desta realidade, tais relatos permitem ao historiador ter noção de uma parte das visões que foram construídas sobre o *rock* nacional e, conseqüentemente, foram propagadas a partir do poder que a mídia jornalística detinha.

Percebe-se, a partir destas ponderações, que os acontecimentos nacionais influenciavam nos acontecimentos regionais e vice versa. Neste caminho, entre autobiografias de músicos, coletâneas de reportagens e biografias sobre o *rock* nacional, as obras “*BRock: o rock brasileiro dos anos 80*”, de Arthur Dapieve (2015), e “*Dias de Luta: o rock e o Brasil dos anos 80*”, de Ricardo Alexandre (2013), são dois exemplos de trabalhos de jornalistas sobre do *rock* brasileiro.

Com relação ao cenário musical dessa década, o jornalista Arthur Dapieve (2015) produziu uma coletânea sobre o assunto tomando como base as suas reportagens no Caderno B do Jornal do Brasil e no Segundo Caderno de O Globo. A sua experiência, aliada a sua interpretação sobre o contexto nos cede bases para pensar o advento do *rock* no Brasil. Assim como ocorreu em Belém no período antes de meados da década de 1980, as poucas experiências de uma produção musical voltada para o *rock* não surtiram grandes efeitos para a construção de um cenário forte e com uma identidade própria.

Em tal dinâmica, Dapieve (2015) desenvolve uma reflexão particular, no limiar de suas coberturas jornalísticas, acerca daquele momento. Para o autor “a tese é a de que o *rock* só conquistou cidadania brasileira nos anos 80, superando décadas de desconfiança ideológica graças à sua participação no movimento de redemocratização” (DEPIEVE, 2015, p. 07).

É desenvolvido, por esta ótica, um termo contestado por alguns e já bastante esquecido, intitulado “*BRock*”. Seria a ideia de que se fez presente nesse período um *rock* de fato brasileiro, com temáticas, jeito de tocar e compor as músicas, bem como, munido da busca por desenvolver uma liberdade de fazer musical que projetava o *rock* brasileiro para além dos moldes estrangeiros (ROCHEDO, 2011). Não que não houvesse uma referência ligada às bandas internacionais, porém, a temática passou a não ser mais a imitação, e sim, o desenvolvimento de uma identidade própria.

Anterior aos anos de 1980, o *rock* nacional passou pela mesma situação que ocorreu no território paraense. Embora tivesse um cenário mais amplo, com bandas com certa originalidade, a temática ainda era a de imitação dos sucessos internacionais, tanto no comportamento quanto no etilo das composições musicais. Assim, o som pop dos Beatles e a imagem de jovens garotos pouco ou nada rebeldes dava espaço para a consolidação do “iê iê iê” nacional (DAPIEVE, 2015).

Não que não houvesse *rock* para além das versões estrangeiras, mas este, não existia em um número significativo, assim como, nem de longe daria indícios do estrondo que foi o *rock* nacional nos anos 1980. A primeira leva veio inspirada em filmes norte-americanos que traziam uma “juventude transviada” que rompia com os padrões tradicionais da época. Aos poucos, o *rock* adentrava a casa dos brasileiros por intermédio de alguns programas de rádio, e, logo em seguida, pelo surgimento de grupos que, na década de 1960, começaram a compor *rock* não só em inglês como também em português. Surgem, com isso, sucessos como “Estúpido Cupido”, entre outros (DAPIEVE, 2015).

Essas primeiras expressões do *rock*, na mudança de cenário, já traziam uma nova roupagem para o *rock* nacional, menos voltado para o *rock* norte-americano de Elvis Presley, do que para o *rock* inglês dos Beatles. É o momento da “Jovem Guarda”, composta por seus ídolos nacionalmente conhecidos como: Erasmo Carlos, Wanderléia, Roberto Carlos, dentre vários outros.

Antes mesmo que Roberto, Erasmo e Wanderléia desocupassem as tardes de domingo, a terceira leva do *rock* brasileiro botara suas manguinhas de fora, e o fez, surpreendentemente, aliado de tal forma à (agora sim) MPB que, durante certo tempo, não dava pra dizer quem era o quê. Tudo era tropicalismo (DAPIEVE, 2015, p. 16).

Essa nova fase, revelaria um ambiente mais nocivo para o *rock* nacional. Se antes era tolerado, e por vezes entendido como um fenômeno passageiro de menor importância, agora, contudo, o *rock* era atacado por uma campanha ideológica que pressupunha um apego ao tradicionalismo. Posicionamento que pregava a negação ao estrangeirismo contido no ritmo e devido à utilização de instrumentos como a guitarra elétrica.

Nesse contexto, o *rock* era considerado duplamente, na forma e no conteúdo, vassalo do imperialismo ianque. Já não era visto com a benevolência do tipo que se usa ao lidar com as crianças e/ou débies mentais. O *rock*, até que enfim, começava a ser visto como perigoso [...]
Curiosamente, quem primeiro viu o *rock* como inimigo não foram os generais, mas os universitários. Num mundo estreitado pelo maniqueísmo direita/esquerda, não

havia lugar para uma música que desse conta da complexidade do Brasil: quem não estava engajado em canções de protesto ou pesquisa ‘de raiz’ estava alienado, estava jogando contra (DAPIEVE, 2015, p. 17).

Mesmo que na reunião artística dos tropicalistas no disco *Tropicália* não contasse apenas com o *rock*, afinal o samba e o bolero também compunham a obra, o tom subversivo do *rock* estava presente tanto na postura do grupo, quanto em algumas das composições que formaram a obra. A veia artística do *rock*, no tropicalismo, encontrava vazão pela atuação da banda Os Mutantes, mas, no conjunto, atravessava mesmo que de forma indireta a atuação dos tropicalistas mais voltados para a MPB. Um dos eventos emblemáticos em que se pode constatar a contradição no âmbito da política brasileira, vem a ser o festival no qual Caetano Veloso apresentou uma música que desencadeou a revolta da esquerda universitária em 15 de setembro de 1968.

A plateia ‘politizada’ presente à eliminatória paulista do 3º Festival Internacional da Canção, promovida pela TV globo no Tuca (Teatro da Universidade Católica), vaiou impiedosamente a música ‘É proibido proibir’, que o baiano apresentava junto com Os Mutantes, embora a letra colocasse pichações feitas nos muros parisienses durante o célebre maio dos protestos estudantis o general-presidente Charles De Gaulle. ‘Vocês não estão entendendo nada, nada!’, lamentou Caetano ao microfone. Os militares brasileiros, no entanto, já estavam começando a entender o componente subversivo do Tropicalismo (DAPIEVE, 2015, p. 17).

Com a fragmentação do movimento tropicalista, o *rock* e a MPB trilharam rumos diferentes e, deste modo, o *rock* seguiu com Os Mutantes no desenvolvimento de músicas cada vez mais progressivas, com o instrumental mais elaborado tecnicamente, visando enquadrar-se num fazer artístico mais conceitual e menos popular. Embora em seus primeiros discos a parceria entre *rock* e MPB ainda regesse o tom, formava-se com a banda mais um dos diversos trajetos percorridos pelo *rock* brasileiro até o seu ápice nos anos de 1980, espalhando-se por todo o território nacional nesse diálogo entre os acontecimentos locais e globais. Segundo Dapieve “Os três discos gravados por Rita-Arnaldo-Sergio-Liminha-Dinho, “A Divina comédia ou Ando meio desligado” (1970), “Jardim Elétrico” (1971) e “Mutantes e seus cometas no país do Baurets” (1982), confirmariam o grupo como primeiro de *rock* brasileiro no sentido exato da expressão” (DAPIEVE, 2015, p. 18).

Esta ideia de um *rock* nacional que poderia ser enquadrado no termo *BRock*, apesar de ser uma interpretação possível, acabou não vingando, assim como ,também, conquistou muitos opositores. Todavia, apesar de sua fragilidade ainda permite entender diferentes

momentos do *rock* sendo consumido e praticado no território nacional na busca pela construção de um cenário brasileiro.

Talvez por conta disso, os jornalistas Jamari França e Arthur Dapivie, do Jornal do Brasil, criaram o termo *BRock*. Lobão também odeia esse termo, *BRock*: ‘acho feia essa sigla. Infeliz. Quem se resigna ao *BRock* não pode ter nenhum destino mais ambicioso do que esse’. Felizmente o termo não pegou (ALEXANDRE, 2013, p. 130).

O fato é que o *rock* nacional, contudo, não poderia se encaixar num padrão fixo, pois, apesar de suas semelhanças, começou a desenvolver uma liberdade que se estendeu para vários extremos. Sua generalização apenas simplifica um ambiente mais complexo e enriquecedor. Desde as suas primeiras expressões no Brasil, passando pelos movimentos que se popularizaram como a Jovem Guarda, seguindo pelos movimentos de resistência artística como o Tropicalista, chegando à pulsão criativa e filosófica de Raul Seixas, até desencadear a explosão do *rock* dos anos de 1980, o *rock* teve muitas ida e vindas, transitou pelo eixo sul e sudeste, passou pelo nordeste e, com potência e criatividade, chegou, criou e se recriou no norte do país, principalmente na capital paraense. Nos dizeres do jornalista Ricardo Alexandre (2013), destaca-se que

o *rock* sempre fez menos sentido como um estilo de regrinhas definidas do que quando musicou o discurso da juventude urbana de uma época e de um lugar. O *rock* brasileiro dos anos 80 era assim. Tanto poderia o *rock* de breque da blitz ou o pop no capricho de Lulu Santos quanto o *rock* ‘n’ roll do Barão ou o *punk* lascado dos Inocentes (ALEXANDRE, 2013, p. 130).

O sucesso das bandas de *rock* nesse período chegou quase que de forma espontânea a uma aceitação popular genuína, porém, sem perder de vista a seguinte situação: “um casamento feliz entre a combustão artística espontânea e o amparo da mídia que já existia – só esperava alguém apto para utilizá-la” (ALEXANDRE, 2013, p. 127). Desde o amadorismo das primeiras bandas que começaram movidas pelo estrondo que foi a aparição da banda Blitz, até o profissionalismo musical e mercadológico de bandas como Legião Urbana e RPM, o *rock* nacional se desenvolveu, alcançou os principais meios de comunicação, e, desta forma, montou um cenário fecundo e próprio para a sua atuação, mesmo que consideravelmente diversificado (ROCHEDO, 2011).

O intento de produzir uma integração nacional, na época do Regime Militar, acabou tomando os meios de comunicação como um dos mais significativos cominhos para tal ação. Nesta dinâmica, uma série de investimentos em tecnologia proporcionou a chegada de muitos

equipamentos eletrônicos nos lares brasileiros, como: televisão, rádio, toca-discos, e até mesmo videogames. O *rock*, de alguma forma, beneficiou-se deste momento na história do Brasil, e, por esta causa, foi disseminado por todo o país através da mídia que, ao mesmo tempo em que passava a aceitar o *rock*, também procurava se beneficiar de sua forte aceitação por parte do público da época (ALEXANDRE, 2013). O mesmo fenômeno, de acolhimento gradual do *rock* pela mídia, vai aos poucos ocorrer em Belém do Pará (MACHADO, 2004) alternando-se entre programas mais restritos na rádio e na televisão, até programas mais populares. Todavia, devido a uma característica social do período, toda uma mobilização subverteu a lógica midiática que até então imperava, fato que criou novos mecanismos de produção, divulgação e distribuição das produções musicais do *rock* paraense¹⁴. Esta subversão fez o *rock* caminhar de forma independente apesar do papel importante que a mídia tradicional exerceu a seu favor (SILVA, 2014, 2016).

A televisão e o rádio, cada qual a seu modo, permitiram com que o *rock* chegasse a diversos cantos do mundo e, principalmente, em todo o território brasileiro. Em algumas regiões o advento do *rock* chegou primeiro, e em outras, um pouco depois. As cenas locais foram se formando e seus grupos de *rock* encontravam ouvintes que de alguma forma se identificaram com as identidades culturais que emanavam deste fenômeno artístico bastante plural. Do *heavy metal* ao *pop rock*, do *punk rock* ao gótico, ou seja, várias culturas urbanas formaram-se envolta do cenário do *rock* nacional e regional, criando, assim, suas identidades culturais cada vez mais fragmentadas e complexas devido aos efeitos da globalização (HALL, 2011; MONTEIRO, 2013).

O *rock* talvez seja o primeiro grande fenômeno musical derivado da complexidade identitária característica do mundo globalizado. “Geralmente se concorda que, desde os anos 70, tanto o alcance quanto o ritmo da integração global aumentaram enormemente, acelerando os fluxos e os laços entre as nações” (HALL, 2011, p. 68-69). Tal constatação permite entender a confusão identitária e ideológica que o *rock* despertou no Brasil entre a perseguição do Regime Militar e a militância da esquerda universitária. O *rock* não pregava um mundo conservador, autoritário e religioso, ao passo em que também não coadunava com o ideal de uma esquerda política que vislumbrava a revolução socialista na América Latina. Nesta direção, o cenário do *rock*, não só o nacional, mas principalmente o regional, será profundamente marcado por relações culturais que, embora em seu discurso exigissem uma

¹⁴ Documentário “**Lado B: O Rock Paraense dos anos 80**”, lançado em 2015 e cuja direção é atribuída a Janine Valente. Acessado pelo Youtube, em 01/08/2019, às 17h36, no seguinte endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=u0A51aD0-vw>

pureza identitária, viviam uma significativa interculturalidade¹⁵. Este fato, ressalta-se, levou à construção de um cenário cultural composto por conflitos entre culturas urbanas, como às vezes ocorreu entre anarco-punks e metaleiros, mas também de cooperações e apoios mútuos entre góticos e anarco-punk. A pluralidade dos grupos transbordou nas dimensões da grande mídia e arrombou as portas do que era convencional, até mesmo para as noções de identidade, cultura, política e arte.

Dentre vários programas de televisão que na época abriram espaço para as bandas de rock, programas que iam da TV Cultural até a TV Globo, pode-se destacar o programa “Perdidos na Noite” como um dos preferidos tanto das bandas quanto do público ligado ao estilo musical.

O programa que melhor captava o momento social e cultural do país, que levava à TV a linguagem das ruas, era *Perdidos na Noite*, apresentado pelo ex-repórter esportivo Fausto Silva nos fins de noite de sábado, primeiro como horário comprado na TV Gazeta, depois na TV Record e, de 1986 a 1989, na Band. Unindo música, esporte, humor, engajamento político e bizarrices, o *Perdidos* era uma versão pós-moderna dos programas de auditório, em que a falta de recursos era escrachada, sem nunca esbarrar no rancor. [...] era o programa predileto dos jovens grupos de rock, porque, apesar da precariedade, fazia questão de levar ao ar performances ao vivo (ALEXANDRE, 2013, p. 127).

O rock, apesar de seus desafetos, se não foi aceito, ao menos teve de ser tolerado e incorporado pela mídia e pelas gravadoras. Aos poucos, o cenário musical do Brasil abria espaço para uma nova sonoridade que viria acompanhada de toda uma série de características específicas no que concerne as suas visualidades, suas letras, performances entre outras coisas. O cenário nacional que antes era marcado por cantores que eram acompanhados por conjuntos musicais, viveria a chegada de vários grupos de garotos e garotas produzindo um jeito próprio de dizer o que estavam sentindo e pensando.

‘Me lembro dos primeiros programas do Chacrinha que nós fizemos’, conta Evandro Mesquita. ‘Os únicos grupos éramos nós e o Roupa Nova ou a Cor do Som. O resto eram cantores e cantoras. De repente, outras bandas foram surgindo’. E bandas estavam circunscritas no imaginário do rock’n’rol, um estilo eminentemente grupal. Blitz, Barão Vermelho, João Penca & seus Macaquinhos Amestrados, Paralamas,

¹⁵ O termo interculturalidade pode ser definido como sendo o conceito que “remete à confrontação e ao entrelaçamento, àquilo que sucede quando os grupos entram em relações e trocas. [...]”; interculturalidade implica que os diferentes são o que são, em relações de negociação, conflito e empréstimos recíprocos” (CANCLINI, 2009, p. 17). Para a presente pesquisa, a noção de interculturalidade é importante, pois permite pensar os confrontos e as negociações travadas, dentro do cenário do rock, pelas culturas urbanas que o compõe. Conflitos e negociações, em diferentes momentos, ocorreram entre punks, góticos e metaleiros, e, nesta direção, tal realidade formou as características do cenário paraense, bem como, também influenciou nas relações culturais vivenciadas pelos próprios grupos.

Kid Abelha, Lobão & Os Ronaldos... A toda essa movimentação deu-se o nome de *rock*. O lendário *rock* brasileiro dos anos 80 (ALEXANDRE, 2013, p. 129-130).

A popularização das bandas de *rock* nos meios de comunicação nacionais foi um dos principais fatores para o surgimento e proliferação das bandas ligadas a esse gênero musical em Belém. Acerca deste fato, na capital paraense, o trabalho do jornalista Ismael Machado nos cede alguns indícios, visto que seu livro também gerou um relevante relato biográfico sobre o período.

Em um de seus relatos, Machado (2004) afirma que, embalados por esse cenário nacional, os integrantes da banda Mosaico de Ravena já revelavam o interesse de formar uma banda para adentrarem neste ambiente musical em ascensão. Esta afirmação, já demonstra o impacto do advento do *rock* nacional na capital do Pará. A banda Mosaico de Ravena, vale destacar, foi um dos grupos que mais ganhou projeção no *rock* paraense, assim como, também foi um dos principais grupos ligados ao estilo do pop *rock*, sem perder de vista um profícuo diálogo com as músicas regionais como vem a ser o caso do carimbó.

Em uma entrevista para a presente pesquisa, o músico, ator, performer e artista plástico Cosme Luiz, que viveu com intensidade o cenário do *rock* em Belém, fez a seguinte narrativa sobre o princípio da cena local:

Aí no final da década de 80. Vamos colocar assim: 88, 87, 89. Voltando em 86. Em 86 era legal você abrir, né, sintonizar as diversas rádios da cidade e de repente ali no meio de tantas outras músicas tu poderia ter uma sequência de *rock* nacional, porque o *rock* nacional, ele tava no seu auge, né. E então, nesse momento, o que que a gente poderia ouvir ali na rádio? Plebe Rude, Uns e Outros, Legião Urbana, Capital Inicial, os Titãs, Camisa de Venus. E essas bandas, ali, a sonoridade que elas passam, Camisa de Vênus na Bahia, Plebe Rude lá em Brasília e a Legião, o Inocentes lá em São Paulo. Essas músicas, as regiões, as sonoridades, elas traziam querendo ou não pra gente influência. Serviam como guia e a gente podia perceber a questão do que se gritava. A gente estava ainda recém saído de uma Ditadura Militar, né, que foi de 64 até 85, e aí isso me remonta ao período do *Rock* in Rio que de certa forma foi uma grande celebração do *rock* pra esse final de Ditadura Militar. Infelizmente em 85 a gente não teve a tão sonhada, esperada, eleição direta pra presidente da república onde se clamava na época da Ditadura por diretas Já. A gente teve uma eleição indireta entre Tancredo Neves e o Paulo Maluf. Ganha Tancredo Neves e Tancredo Neves morre, né, pra quem não lembra aí de repente é o avô do Aécio Neves, e, o que é que acontece? O Brasil fica aí na mão do vice novamente que é o José Sarney. E aí vem o Plano Cruzado, e esse plano Cruzado teve assim grandes desastres pra nossa economia e isso gerou muitas letras de protesto. Inclusive, indo lá pro *punk* a gente vai ver o Ratos de Porão lançando o disco Brasil. Ele é uma Crônica na verdade que fala sobre todo o momento que o Brasil está passando em relação ao seu fracasso econômico, em relação ao desemprego, a fome, a pobreza, a miséria e aí a gente vai perceber que estas sonoridades, já com o *punk*, elas vão chegar pra gente através de fitas, através dos

vinis. Elas vão somar com a proposta do nosso grito de revolta já aqui em Belém (Cosme Luiz, entrevista realizada em 10/04/2019)¹⁶.

Por ter feito parte da cena roqueira não só como apreciador, mas também como integrante de algumas bandas, este artista constantemente narra a sua relação com o estilo musical e o cenário que se constituiu em Belém. Provavelmente, por ser um arte-educador responsável por ministrar os conteúdos de história da arte no ensino básico, Cosme Luiz apresenta tanto as suas impressões sobre o período, quanto contextualiza os fatos históricos a nível nacional no diálogo com os acontecimentos locais.

Em sua análise, o contexto político nacional tornou propício o aparecimento de bandas de *rock* compostas por jovens que queriam bradar suas críticas com relação às mazelas sociais do país através de suas músicas, fato que acabou se espalhando por todo o Brasil e consolidou um cenário artístico capaz de abarcar várias formas de expressão para além da música.

O exemplo trazido à tona por Cosme Luiz foi a banda que na época estava ligada ao *punk rock*, no caso: a Ratos de Porão. Nesse período, o Brasil passava por uma reformulação econômica proposta pelo governo de José Sarney, e que foi chamado de Plano Cruzado. As consequências derivadas desta reformulação geraram problemas sociais e econômicos graves, e isso, pela ótica deste narrador, foi fonte direta para a produção do disco dos Ratos de Porão intitulado “Brasil”. No entanto, vale ressaltar que este é apenas um exemplo que pode se juntar a tantos outros espalhados por todo o país, inclusive no estado do Pará.

Nesta leitura social do *rock* em tal contexto, a banda Ratos de Porão artisticamente, no referido trabalho, abordou acerca da fome, miséria, desemprego e pobreza. Estas temáticas, profundamente presentes no Brasil daquele momento, revelavam que uma parte da juventude estava vivenciando a arte tanto como um vetor de contestação social, como também enquanto uma arma poderosa de resistência contra a realidade economicamente ruim na qual estavam inseridos.

Assim sendo, Cosme Luiz apresenta que esta e outras bandas do cenário nacional ligadas ao *punk rock*, e que, diferente dos Ratos de Porão, não estavam nas grandes gravadoras, chegavam até Belém por correspondência, com fitas cassetes, cartas, *fanzines* e vinis. E nesta relação, nacional e local, as bandas nacionalmente conhecidas e/ou desconhecidas, mas de outras regiões mais distantes, somavam poética¹⁷ e politicamente com o grito de revolta que emanava da cena roqueira paraense.

¹⁶ As entrevistas que compõem esta tese foram realizadas por mim no processo de coleta das fontes orais.

¹⁷ A noção de Poética tem a ver com o processo criativo desenvolvido por um artista no ato de confecção de sua obra de arte. Ou seja, suas visões de mundo, a formas como um artista entende o papel social de sua arte, os

Aos poucos, o cenário local foi sendo formado para além do *heavy metal* da banda Stress. Com o surgimento de bandas ligadas aos vários outros estilos musicais derivados do *rock*, um público mais diversificado de roqueiros passou a ocupar os espaços culturais de Belém, e, deste modo, bares, programas de rádio e de televisão, colunas de jornais e críticos musicais passaram a dar espaço para que este estilo musical, em sua pluralidade e inovação, pudesse exercer sua potência artística.

Entre o fim dos anos 1980 e começo da década de 1990, muitas bandas foram montadas, muitos shows organizados e o diálogo entre o *rock*, os sons locais e a dinâmica da região norte do país se fez valer, fato este que revelou uma característica própria. Acerca da diversidade sonora do *rock* paraense, destaca-se que:

Às vezes com um nome bem bolado ou com uma música bem arrumada, essas bandas figuravam a cena *rockeira* paraense de fim dos anos 80 e início dos anos 90. Em sua maioria, mostravam que era possível aclimatar o *rock* numa terra permeada por músicas do seu folclore, comidas típicas, lendas amazônicas etc., cantá-lo em língua portuguesa e até misturar estilos, como fazia o Orador, as ecléticas Nika, Ácido Cítrico, Paradoxo e a banda O Crack, que misturava *rock*, reggae e merengue, ou a Tribo que misturava *rock* e funk, por exemplo. E, mais tarde, vão aparecer bandas misturando o *rock* aos sons próprios da região amazônica (MONTEIRO, 2001, p. 39).

A diversidade musical do *rock* paraense, desde o seu início, começou a se manifestar e produzir bons frutos que podem ser atestados por bandas que fizeram história na cena local. Esta movimentação artística abrigou uma série de artistas desenvolvendo suas criações dentro e fora do campo da música, bem como, dando vazão a uma perspectiva política muitas vezes pautada na filosofia anarquista.

É claro que este posicionamento não era unânime, porém, ligada ao cenário do *rock*, esta compreensão filosófica e política do mundo foi bastante pertinente, gerando elementos importantes para a história social da arte paraense. No entanto, até que este cenário acabasse se consolidando, o seu processo de constituição se deu em uma dinâmica bastante frenética capaz de abrigar vários projetos musicais que passaram a coexistir, promovendo, deste jeito, uma ampliação dos espaços destinados para o *rock* local. Tal realidade, como pode ser atestada através de sua história, comporta uma pluralidade poética e política cuja relevância pode ser levantada.

elementos materiais e conceituais que um artista convida para compor a sua obra, sua vivência cultural e política, além de outros elementos possíveis, correspondem à poética de um determinado artista. Desta forma, na presente pesquisa, compreende-se que a poética dos artistas por agora estudados, convida para a produção de seus trabalhos artísticos, uma série de elementos existentes dentro do cenário do *rock* e que se atrelam a estes artistas a partir de suas profundas vivências culturais perpetradas neste cenário.

Nos relatos de Cosme Luiz, esta diversidade é reconhecida e enfatizada como uma das principais características deste fenômeno artístico na capital. De acordo com suas palavras:

A gente vai pegar assim o momento em que Belém 89 90 vai ter aí a efervescência do surgimento de praticamente muitas bandas. Praticamente tu olhava e via que a cada final de semana surgiam mais e mais bandas e aí, claro, essas bandas queriam pulsar a sua revolta e extravasar a sua sonoridade. E aí, nesse período a gente vai ter muita coisa legal surgindo em Belém, né, outras já haviam, outras vão tá surgindo. A gente vai ter Mosaico de Ravena, vai ter o pessoal mais pop do Violeta Púrpura, Álibe de Orfél, vai ter o Delinquentes, vai ter ali o pessoal, na época, a galera assim das bandas *punks* aqui de Belém, Arroto Choco, a Gestapo, Delinquentes, vai ter o Contraste Social, Anomalia, KDD, vai ter Sem Deus nem Pátria, vai ter Sacco e Vanzette, vai ter toda uma galera aí que vai vir depois nessa esteira dessa influência, entendeu? E as bandas aqui do cenário *rock* de Belém elas tinham uma variedade musical que ia do metal com o DNA, o pessoal do Zênette, Deuzuite, Mitra, Eredita, o Soledad que era uma linha assim um pouco mais melódica, e vai ter aí também uma galera que eu já citei, que vai ter o *punk*, e também uma galera que vai ter uma influência meio Chico Science e isso aí já por volta de 93. Sem contar aí a galera que curtia o pós-*punk*, mas que, a banda que tava engatilhando aí era Alma Nômade ou Nômades na época que é do Lúcio Luiz que hoje em dia tá agitando a cena gótica lá em Manaus (Cosme Luiz, entrevista realizada em 10/04/2019).

Como pode ser visto no relato acima, entre 1989 e 1990, várias bandas foram montadas e os vários gêneros dentro do *rock* ganharam espaço em Belém. Essa dinâmica vai proporcionar uma relação, entre os vários adeptos do *rock*, que na maioria das vezes se dará marcada por cordialidade e respeito, apesar dos conflitos entre os grupos que chegaram a acontecer em alguns momentos. Segundo Keila Monteiro (2013): “O público desse gênero [*rock*], que na década anterior dividia-se entre o *punk* e o *heavy metal*, foi se tornando mais tolerante e a fusão que sempre aconteceu, inclusive na música produzida no Brasil, tornou-se mais evidente chamando a atenção, inclusive, da crítica local” (MONTEIRO, 2013, p. 01). É evidente que as diferenças existiam e às vezes as relações não eram amigáveis, entretanto, a busca por fortalecer o cenário do *rock* na época fez com que vários eventos fossem produzidos, e, ao mesmo tempo, fossem pensados para abrigar as diversas identidades culturais que naquele período estavam ligadas ao cenário.

Por agora, levando em consideração, ao menos a título de ilustração acerca deste fato, um evento musical intitulado “*Rock Seis Horas*” pode ser mencionado como uma amostra da mistura musical que a cena roqueira passou a manter na década de 1990. Nesta direção, em 1997, o referido evento vai reunir a diversidade de bandas locais, o que pode representar a convivência, muitas vezes pacífica, de culturas urbanas diferentes apesar de suas ligações com o cenário cultural, político e artístico do *rock*.

Heavy, death, alternativo, pop, *punk* são alguns dos rótulos sonoros misturados na terceira edição do 'Rock Seis Horas', que acontece neste domingo, a partir das 15 horas, no Complexo de São Brás. As bandas Corsário, Retaliatory, Master Satan, Moonshadon, Elegia, Soledad, Delinquentes, Cravo Carbono, Carmina Burana, Jolly Joker, Mitra e Mohamed, consideradas destaques nos dois primeiros festivais, fazem cinco horas e meia de show, deixando o fechamento ao cargo da banda maranhense Ânasia de Vômito. (O LIBERAL, 06/12/1997, apud, MONTEIRO, 2013, p. 09).

Em meio a tanta diversidade, que começou a se fortalecer no final dos anos 1990, a presença forte do metal, do gótico e do *punk* era inegável e, conseqüentemente, formou grupos que atuaram significativamente para a constituição de culturas urbanas que procuravam coerência identitária e política. Mesmo que as experiências artísticas estivessem levando o cenário para um hibridismo¹⁸ de estilos e ritmos, havia no começo dessa década uma procura por fortalecer as suas identidades culturais, fato que direcionou os adeptos destes três grupos, mais especificamente, a consolidarem espaços próprios e práticas culturais mais específicas. Esta constatação perpassa em vários momentos pela fala dos artistas estudados na presente pesquisa, principalmente nas falas de Joker Índio¹⁹ e Cosme Luiz²⁰.

É claro que, já na metade dos anos de 1990, uma mudança significativa era encenada não só no cenário da música *rock*, mas principalmente no que se refere ao ambiente cultural das grandes e médias cidades. A situação ficou mais evidente no começo dos anos 2000 quando se inauguravam novas formas de produzir e consumir arte, com principal destaque para o cenário da música *rock*. As novas tecnologias já demonstravam transformações inclusive nas formas como as próprias pessoas se relacionarem umas com as outras. Se, por um lado, nunca houve na história da humanidade culturas que fossem fechadas e “puras”, por outro lado, as novas tecnologias proporcionavam, pelo menos de forma inicial na época, o esgarçamento das identidades e tornava mais propício os choques e intercâmbios culturais.

Sobre esta realidade vivenciada no cenário paraense, Keila Monteiro (2013) empreendeu uma leitura capaz de identificar o quanto a cena local, que na época já se encontrava em nova efervescência cultural, começava a se abrir para novas experiências

¹⁸ Pode-se dizer que hoje o uso mais corriqueiro do termo hibridismo, na academia, advém dos empreendimentos teóricos da corrente dos Estudos Culturais. Nesse sentido, tal termo encontrou, no trabalho de Canclini (1997), grande força a partir da noção de Hibridismo Cultural, que é utilizada para pensar as relações entre modernidade e tradição, bem como, entre local e global, na cultura, na identidade e no fazer artístico vivenciados na América Latina (CANCLINI, 1997). Já no campo das artes, o termo hibridismo tem sido bastante trabalhado e nos remete à ideia de uma mistura das formas artísticas. Vale ressaltar que, ao pensar em Hibridismo Cultural, não se leva em consideração a falsa ideia de uma suposta pureza acerca das identidades e culturas. Contudo, a utilização empreendida agora acerca do termo hibridismo, corresponde a levar em consideração os experimentos musicais que no cenário do *rock* paraense passaram a mesclar os vários estilos do *rock*, tanto em si mesmo, como também, com os estilos musicais característicos do Pará, como o carimbó.

¹⁹ Entrevista cedida por Alexandre Washington no dia 1 de julho de 2018.

²⁰ Entrevista cedida por Cosme Luiz no dia 16 de junho 2018.

musicais e a romper com a dinâmica das identidades culturais mais fechadas que marcaram o seu início (entre 1980 e 1990), como o *punk* e o *heavy metal*. Inclusive, é importante mencionar que, no caso do artista Cosme Luiz, o diálogo entre diferentes culturas urbanas vai alimentar sobremaneira a sua produção artística e sua atuação no cenário do *rock*.

Tal realidade é perceptível, entretanto, ainda na primeira metade da década de 1990, e em grande parte até hoje no que tange a fala de dois dos três artistas pesquisados, a construção de uma identidade forte e a construção de uma cultura politicamente engajada e coerente, era a intenção de muitos. Acerca de ocorrências parecidas, Stuart Hall (2011), ao pensar as identidades culturais na complexa realidade de um mundo globalizado, chega a identificar que graças aos intercâmbios culturais, alguns grupos acabam tentando resistir a esse fenômeno cada vez mais presente e, por isso, desenvolvem estratégias para fortalecer suas relações identitárias. Contudo, estas relações interculturais não ocorrem de forma harmônica. Tal conflito, como era de se esperar, também ocorreu dentro do cenário do *rock* paraense.

A busca por coerência identitária e cultural fez esses grupos, na época, desenvolverem toda uma dinâmica própria de produção e compartilhamento de informações. Em grande parte, as limitações dos meios de comunicação produziram essa dinâmica, porém, havia aí, toda uma relação de pertencimento, mas também, de militância política e resistência cultural capaz de subverter o poder exercido pela grande imprensa.

Nessa efervescência toda, a gente vai ter aí o pessoal chegando, trocando informação, trocando fita, mostrando vinil, trazendo revistas [...] revista Biz, Show Biz, trocando *fanzine*, né, já mais aí a galera *punk*, alguns raros *fanzines* da galera do metal que faziam pra divulgar e mandar por carta. Naquela época não tinha internet, né, então era tudo por carta, troca de fita, demo tape que a galera gravava (Cosme Luiz, entrevista realizada em 10/04/2019).

O *rock* e suas respectivas identidades culturais eram vivenciados para além do simples ato de apreciar a música. Tornava-se necessário conhecer as produções musicais, as bandas, suas histórias, bem como, era importante criar uma mobilização para trazer bandas nacionais e internacionais para Belém. As fitas eram gravadas de forma precária e, depois, compartilhadas. Havia a procura por estar sempre atento para as novidades. Mas também, é importante frisar, havia particularidades entre os grupos. Alguns estavam mais voltados para o ambiente musical, como vem a ser o caso dos metaleiros, e outros estavam ligados à música, porém, procuravam desenvolver uma identidade política coerente e engajada nas causas sociais, como vem ser o caso dos anarco-*punks*. Esta ocorrência pode ser percebida nas palavras de Cosme Luiz ao afirmar que

nesse momento, a música ela tem uma questão de identidade física. Hoje em dia não. Hoje tem o spotify, tem o youtube, hoje em dia é tudo mais fácil. Tu encontra qualquer coisa lá. Mas naquela época, se tu quisesse, vamos dizer assim, ser *punk*, ser gótico, ser banger, tu tinha que ir muito atrás, mas não só a questão sonora, tinha que correr atrás na informação, ter realmente coerência naquilo que tu gostava, porque tu tinha que ter o conhecimento, sempre tinha né, claro que o que eu digo é que eu sempre acredito na divisão do conhecimento e se tu usa o teu conhecimento pra humilhar alguém tu não conquistou porra nenhuma de conhecimento. Mas a troca de informação que é importante, rolava. Muita gente ia lá trocar informação mesmo. Ia um com uma camisa de banda, de repente ia alguém com uma camisa de banda aí a gente ia lá e perguntava: onde tu comprou? Porque antes de ter o Ná Figueiredo que era o cara que começou a ter a venda de camisa de bandas, inclusive bonés de bandas paraenses também, isso é um bom registro, antes dele, praticamente tu tinha que pintar à mão a tua camiseta da banda que tu gostava. Nessa época a gente nem sonhava um dia, quem sabe aí, ver o Cólera, que veio em Belém, que é um registro muito raro, muito importante. A gente sempre esperou bandas como Cólera. Pelo menos eu digo assim de nossa parte a galera que curte o som mais *punk* [...] sempre sonhou em ver o Cólera, ver o Olho Seco, o Ratos de Porão, essas, os Inocentes, essas que foram referências assim. Fora, é claro, as bandas da cena *punk* mesmo, mas essas clássicas aí, elas foram referência e a gente cresceu ouvindo e a gente sempre esperou vê-los (Cosme Luiz, entrevista realizada em 10/04/2019).

Por estar ligado ao anarco-*punk* e por ser simpatizante do *pós-punk* e do gótico, Cosme Luiz sempre relata sua vivência no cenário do *rock* a partir das práticas culturais e políticas que envolviam estes elementos presentes no cenário do *rock* paraense. Às vezes, ele chega a descrever alguns acontecimentos e bandas ligadas aos metaleiros, no entanto, essas narrativas são mais esporádicas e vêm acompanhadas de ressalvas sobre seus próprios posicionamentos políticos e culturais.

Contudo, na fala acima, este artista, enquanto testemunha ocular que interpreta e reinterpreta as coisas que viu, ouviu e viveu, recorda de que havia uma busca por informações sobre bandas, músicas, estilos musicais e produção, troca e venda de materiais, como: camisas, bonés, demo-tapes²¹, vinis e revistas. Esta relação com a produção e disseminação de conhecimento e produtos atingia os vários grupos da cena. Desde os góticos aos metaleiros, a busca por fortalecer a cena local era grande. No bojo destas ações desenvolvidas para ir além do que era imposto pelas limitações tecnológicas e midiáticas desse período, as culturas urbanas ligadas à cena roqueira produziam mecanismos de subversão que burlavam os aparatos de controle dos pensamentos hegemônicos da região. Estes pensamentos referentes à música, à política e à arte eram produzidos e disseminados através da grande mídia, que, é imprescindível destacar, corresponde a um dos vários aparelhos ideológicos ligados aos

²¹ *Demo-tape* corresponde a um material demonstrativo, feito pelas bandas entre os anos de 1980 e 1990, trabalho este que era gravado em uma fita cassete. As *demo-tapes* eram gravadas geralmente de forma precária, mas, dependendo das ideias levantadas pelas bandas, na maioria das vezes tinham o objetivo de mostrar suas músicas para alguma gravadora visando assinarem contratos e gravarem um vinil (SILVA, 2014).

grupos que detinham o poder político, econômico e cultural na época (THOMPSON, 1998; MATTELART, 2004; GRAMSCI, 2005; BARROS, 2011).

Havia, era flagrante, um grande desequilíbrio na posse dos meios de produção e disseminação de informações. Durante muito tempo, mesmo na história contemporânea, jornais, revistas, canais e programas de rádio e de televisão exerciam quase sem contraponto o papel de aparelhos ideológicos de grupos que detinham o poder econômico e político. Esta realidade permitia com que estes grupos pudessem moldar a opinião pública de forma profunda. Nos dias de hoje, embora estes aparelhos ainda existam e exerçam poder, com o advento da internet acabaram surgindo novas alternativas para se produzir e disseminar informações, bem como, para reconfigurar o mercado, principalmente o de produtos culturais. Reconhecendo esta diferença, pode-se perceber que na década de 1990, o cenário do *rock* passa a produzir mecanismos de resistência através da ação de grupos que criavam alternativas para um mercado cultural que ultrapassava aquilo que era produzido e disseminado pela grande mídia. Gravações amadoras de bandas locais eram produzidas com materiais de pouca qualidade, além da produção de *fanzines* que se configurava como uma mídia alternativa disseminada por cartas. Como pode ser visto, estas e outras ações proporcionaram vida e autonomia para o cenário do *rock* em Belém.

Sobre esta atitude, pode-se compreender que

aplicar a vontade na criação de um novo equilíbrio de forças realmente existentes e operantes, baseando-se em determinada força que se considera progressista e reforçando-a para levá-la ao triunfo, é se mover sempre no terreno da realidade efetiva, mas para dominá-la e superá-la ou contribuir para isso (GRAMSCI, 2005, p. 37).

Ou seja, contra o desequilíbrio existente que transparecia nas relações de poder exercidas na produção e disseminação de informações, as culturas urbanas ligadas ao *rock* paraense atuaram em prol de uma luta que imprimia na região formas poéticas e políticas de resistir, inventar e reinventar os caminhos de atuação e manutenção deste ambiente artístico-cultural.

Em torno desta dinâmica, um elemento vai ser importante para a criação de um mercado local voltado para o *rock*: a criação da loja Ná Figueredo. O dono foi um dos principais agitadores da cena belenense ao trazer materiais de fora, tanto visual quanto sonoro, como também, por proporcionar a vinda de bandas do cenário nacional para tocarem na cidade. A loja, também vale destacar, atuou na produção de ensaios abertos de bandas locais,

fato que proporcionava espaço para as bandas mostrarem seus trabalhos, montarem seu público, e, conseqüentemente, movimentar o *rock* através de produções musicais paraenses²².

Estas e outras iniciativas voltadas para criar espaços de atuação e consumo do *rock* na região foram importantes, pois a cena local não contava com o apoio de grandes gravadoras nem apoio financeiro e midiático da imprensa local e nacional, apesar de as bandas locais às vezes conseguirem espaço em programas populares e em manchetes de jornais.

Devido a estas e outras ocorrências, no começo, tudo era muito improvisado, principalmente no que concerne aos aparatos técnicos para as gravações dos materiais de divulgação das bandas. Com relação a este processo de criação, segundo Cosme Luiz, estas eram as características de como se davam as gravações musicais de muitas bandas de *rock*:

Era assim: tu reunia a galera no teu quarto e ligava os instrumentos, botava um gravador ali, numa fita cassete e ia gravar. A gravação era sempre precária. Mas dentro dessa precariedade parece que havia filtros no nosso ouvido que a gente escutava aquilo assim de uma forma fabulosa, fantástica assim. A gente bebeu em fontes diretas, entendeu?²³

Tal momento existiu por intermédio da dedicação dos próprios músicos e de uma parte do público, visto que, até então, os equipamentos eram muito caros e a distancia territorial tornava ainda mais dificultosa a aquisição de instrumentos e equipamentos de som. Também não havia estúdios onde as bandas pudessem ensaiar e/ou gravar suas composições.

Muitos se reuniam nas próprias casas, ensaiavam às vezes sem os instrumentos, e só tinham acessos a eles, nos shows quando os emprestavam de outras bandas. Segundo o cantor da banda Os Delinquentes, Jayme Katarro, para vencer essas barreiras, as bandas faziam mutirões nos quais cada um levava o que tinha, e, desse jeito, várias bandas ensaiavam no mesmo dia na casa de algum conhecido²⁴. O que se percebe é que havia uma vontade de produzir e disseminar as músicas para o maior número de pessoas possível. Esta vontade rompia as limitações tecnológicas e financeiras da época, proporcionando a constituição de um mercado próprio para que músicos sem gravadoras não só existissem, mas também, pudessem constituir um público capaz de consumir suas músicas e frequentar os shows.

²² Documentário “**Lado B: O Rock Paraense dos anos 80**”, lançado em 2015 e cuja direção é atribuída a Janine Valente. Acessado pelo Youtube, em 01/08/2019, às 17h36, no seguinte endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=u0A51aD0-vw>

²³ Entrevista cedida por Cosme Luiz a SILVA, Jaddson Luiz Sousa, no dia 10 de abril de 2019.

²⁴ Documentário “**Lado B: O Rock Paraense dos anos 80**”, lançado em 2015 e cuja direção é atribuída a Janine Valente. Acessado pelo Youtube, em 01/08/2019, às 17h36, no seguinte endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=u0A51aD0-vw>

A realidade da produção, execução e registro de músicas na época, também vai encontrar eco na produção de outros artistas ligados ao cenário do *rock*, sejam eles músicos, produtores de *fanzines*, performer, pintores e/ou atores. Ao estilo “faça você mesmo”, ou mesmo ao devir do improvisado técnico promovido pelas bandas de *rock* que estavam surgindo, muitos produtos artísticos vieram à tona e muitos artistas encontraram no cenário do *rock* o palco para a sua atuação.

Estas e outras ocorrências permitem que se perceba a precariedade, mas também, a luta e criatividade dos artistas para permanecerem atuantes, produzindo e divulgando os seus trabalhos autorais. Desta forma, este cenário do *rock* criou um ambiente próprio para a produção artística, política e cultural ligada à contestação social e à negação dos padrões sociais aceitos na época. Em meio a esta vazão política e poética, a junção entre a revolta anarco-*punk*, a perspectiva filosófica do anarquismo e a cultura urbana do gótico ganhou um ambiente fértil para gerar bons frutos. No campo da arte, pode-se dizer que o cenário do *rock* foi um palco importante para a atuação de artistas ligados ao anarquismo político, atrelando, assim, as identidades culturais tanto do anarco-*punk*, quanto do gótico num movimento criador próprio.

Para que se possa entender a dinâmica da época, vale ressaltar que aos poucos, devido ao esforço dos próprios músicos e o interesse do público, os meios de comunicação passaram a introduzir em sua programação, as músicas das bandas locais. Do surgimento da cena *rock* em Belém, passando por sua ascensão, até chegar em seu declínio com o efeito nocivo gerado pelo desfecho trágico da terceira edição do festival “*Rock 24 Horas*”, a história deste cenário foi a briga de uma juventude lutando para ser ouvida (MONTEIRO, 2001, 2013; MACHADO, 2004). Esta luta teve início antes mesmo das primeiras bandas começarem a se expressar na produção de um cenário local. A luta, em seu início, deu-se desde a busca por construir locais para o consumo da música *rock* (MONTEIRO, 2001; MACHADO, 2004).

Entre os anos de 1979 a 1984, a cidade de Belém começava a fortalecer seus laços com os adeptos deste estilo musical. Embora ainda não houvesse um *boom* de bandas surgindo, espaços foram abertos para este público. Foi o momento dos bailes de *rock* que se espalhavam pela cidade. Lugares como o Clube do Remo, Santa Rosa (em Icoaraci), entre outros, foram palcos para que os fãs do *rock* pudessem de divertir ouvindo suas bandas favoritas, que, na época, estavam entre bandas hoje consagradas que vão do metal ao *rock* progressivo (MACHADO, 2004). No entrando, de acordo com Ismael Machado (2004),

alguns grupos mais radicais, como vem a ser o caso dos metaleiros, acabaram dispersando as outras “tribos” do *rock* e pondo fim aos bailes.

Com o passar do tempo, chegou-se ao momento em que *rock* em Belém já não poderia mais ser ignorado. Os programas de rádio, nesse sentido, tiveram uma grande importância na disseminação da música *rock* em Belém (SILVA, 2016). Havia, sim, um tradicionalismo que via com maus olhos tudo o que envolvia culturalmente ao *rock* e seus ouvintes. No entanto, enquanto um fenômeno social, aos poucos as barreiras sociais foram rompidas e alguns canais de rádio pouco a pouco abriram espaço em suas programações.

Num primeiro momento, nos anos 1980, a rádio Cidade Morena exercia um papel relevante para a difusão do *rock*. Em sua programação, o jornalista Edyr Augusto atuou nesta direção por intermédio do programa “Pedras Rolantes”. Outro destaque também pode ser atribuído à Rádio Clube que possuía o programa “Sábado Jovem”, responsável por trazer à tona esta sonoridade (MACHADO, 2004; SILVA; COSTA, 2012; SILVA, 2016). Entre os programas, não há como deixar de frisar a existência do “Metal Pesado”, apresentado por Guto Delgado, pois, tal programa era destinado aos metaleiros, e, portanto, tratava de um som consideravelmente menos popular e voltado para um público bem mais seletivo (MACHADO, 2004; SILVA, 2016). Vale destacar que a atuação de Edgar Augusto foi responsável por trazer uma crítica especializada sobre o *rock* (SILVA, 2016), bem como, por trazer um material novo, renovando o cenário para além dos clássicos como The Beatles e Rolling Stones, afinal, “Dom Florentino e Edgar Augusto mantinham uma coluna dominical em jornais da cidade, comentando as novidades da música, mais especificamente do *rock*” (MACHADO, 2004, p. 17). Assim sendo, este ambiente, num clima propício para quem gostava de ouvir, compor e tocar música *rock*, contou com a atuação de alguns jornalistas que atuavam em causa própria, por também gostarem ou por estarem antenados com as novidades do mercado musical dentro e fora do Brasil.

Em pesquisa sobre a história social do *heavy metal* em Belém, Bernard Arthur Silva da Silva (2012) acaba se debruçando sobre o papel da mídia local ao destinar uma parte de seu espaço para o *rock*, e, mais especificamente, para o *rock* metal. A partir de seus estudos, pode-se destacar a seguinte afirmação:

Outros programas de rádio, que se dedicavam a uma programação voltada para o *Rock*, não exclusivamente para o *Heavy Metal*, mas que abriam para bandas consideradas “pesadas”, existiram durante esse período. Destacaram-se os programas *Sábado Gente Jovem*, um programa voltado para produção roqueira da década de 70, que na época funcionava na Rádio Clube FM, além de *Sexta Maldita*, *Música Impopular Brasileira* e *Os Intocáveis*. Outros programas da Rádio Cidade

Morena, que também abordavam o *Rock*, porém mais voltado para a produção musical da década de 60, como *Beatles Forever* e *Pedras Rolantes*. Os mesmos, respectivamente (SILVA; COSTA, 2012, p 07).

No que concerne às reflexões acerca deste panorama de programas que abordavam o *rock*, Bernard Silva e Antônio Costa (2012) constatam que estes foram responsáveis por criar um ambiente propício para a cena metaleira em Belém, com a produção de várias bandas se fazendo presente entre 1985 a 1989.

Todo esse contexto histórico e todos os fatores apontados até agora, foram responsáveis pelo aparecimento de várias bandas de *Heavy Metal* em Belém do Pará, durante a segunda metade da década de 80, entre os anos de 1985 e 1989, tais como: *Kaliban*, *Ceifador*, *Genocide*, *Guerra Santa*, *Metal Massacre*, *Overdose*, *Sacrifice*, *Sacrilégio*, *Satanic Ritual*, *Necrofagy*, *Nosferattus*, *Nefarious*, *Terrorist*, *Nóxio*, *Argus*, *Morfeus*, *DNA* e *Black Mass* (SILVA, COSTA, 2012, p. 08).

Um cenário rico e diversificado, com toda certeza, e, por isso, não apenas voltado para o metal, mas sim, para os vários gêneros do *rock*. Nesta diversidade de culturas urbanas, estilos musicais, orientações filosóficas e políticas, a arte encontrou atuação para além das dimensões da música e se estendeu significativamente ao ato de produzir uma mídia alternativa tanto para a divulgação das bandas, quanto para a disseminação de ideias e contatos entre os grupos locais, nacionais e internacionais. Nesta direção, uma referência é relevante para o presente estudo: a pesquisa de Bernard Silva (2014) sobre a história social do cenário do *heavy metal* em Belém. Como um desmembramento desta pesquisa, Bernardo Silva e Antônio Costa (2012) acabam desenvolvendo reflexões importantes sobre a mídia alternativa empreendida pelos metaleiros para divulgar as bandas paraenses, bem como, para ter acesso à vivência cultural de outras localidades, e estas reflexões, contudo, permitem entender como se configurou esta mídia na época e a sua relevância. Tais informações permitem compreender, também, como ocorria a organização da cena roqueira local e quais os aspectos sociais dos grupos envolvidos diretamente com esta realidade.

O circuito alternativo do *rock*, vale ressaltar, não ocorreu apenas em Belém, mas sim, foi uma realidade nacional voltada para as bandas ligadas principalmente ao metal²⁵ e ao *punk rock*, visto que estas geralmente estavam fora das grandes gravadoras, bem como, também não tinham tantas portas abertas na grande mídia (GROPPO, 2013).

²⁵ Indo além do *heavy metal*, dentro do cenário do *rock*, várias derivações deste estilo vieram à tona e geralmente são reduzidas a nomenclatura “metal”, como, por exemplo: black metal, death metal, new metal, trash metal, entre outros.

Desta forma, em um período no qual os grandes meios de comunicação eram quase as únicas fontes de informação e as suas tuteladas estavam ligados aos grupos de poder econômico e político, a mídia alternativa desenvolvida dentro do cenário do *rock* acabou por permitir com que a carreira de muitas bandas (GROPPO, 2013), bem como, a perspectiva política de alguns grupos, encontrassem um meio propício para serem disseminadas. Ainda se atendo aos *fanzines* e às bandas de metal, alguns desses produtos culturais ganharam uma produção constante e, assim, ajudaram a escrever uma parte da história do *rock* local, não só através do papel social por eles empreendido, mas também por registrarem fatos, bandas, ideias e curiosidades sobre o período. Eis alguns destes *fanzines*:

Os *fanzines* paraenses que se destacaram no underground do *Heavy metal* paraense durante a segunda metade da década de 80 foram os seguintes: Inferno Verde (“Green Hell”), Gosma, Crossoverzine, Fuckoffzine e o Metal Guardian. Os criadores desses *fanzines*, junto com outras pessoas que acabaram formando as citadas bandas no referido período, criaram os espaços de encontro e de discussão sobre *Heavy metal* na capital paraense e também, os pontos de shows para essas bandas tocarem (SILVA; COSTA, 2012, p. 09).

O *rock* local, como pode ser visto, e isso principalmente no que concerne ao *heavy metal*, era levado a sério, contava com grupos de estudos, uma produção cultural forte que ia desde encontros, até a produção de shows com bandas locais, nacionais e internacionais. Para tanto, os *fanzines* assumiram um papel fundamental. Havia produções coletivas e individuais, e a existência desta mídia alternativa não só divulgava, mas também promovia registros dos conflitos entre os grupos, suas particularidades e, em alguns casos, a busca por promover uma cena *rock* local unida e atuante. Este fato acaba por destacar os rastros de uma militância cultural que atuava na resistência tanto identitária e política das culturas urbanas ligadas ao cenário do *rock*, quanto em prol da manutenção deste próprio cenário e sua diversidade.

A rede underground de informações via *fanzines*, pelo menos no início da segunda metade da década de 80, em Belém do Pará, no caso do Inferno Verde, tinha em seus idealizadores e criadores, origens suburbanas e proletárias. Isso se misturava ao ethos headbanger, a vontade de viver de *Heavy metal* e a relação mútua que existia entre as várias pessoas roqueiras espalhadas por várias localidades de Belém e que, também atraía todos para encontros somente para escutar *Rock* e *Heavy metal* (SILVA; COSTA, 2012, p. 11).

A questão social, como pode ser notada, fez parte da produção artística dos *fanzineiros*, sendo talvez um de seus principais elementos de mobilização, bem como, envolveu a própria dinâmica do cenário do *rock* local. Isto é interessante frisar, pois a condição social destes agentes culturais representa diretamente as dimensões políticas,

econômicas e artísticas por eles levantadas. O fato de estes agentes se reconhecerem como estando em uma condição social de proletários e suburbanos, na interpretação deste trabalho, torna-se um indicativo do porque este cenário artístico-cultural foi em grande parte pautado pelo apoio mútuo e pelo improviso, todavia, sem perder de vista a busca bastante presente pelo profissionalismo. Devido a esta inclinação, os *fanzines*, além de abordarem o cenário musical underground da época, não deixaram de expor as divergências entre os grupos locais, o que mostrar ter havido, contudo, um ato constante de reflexão sobre os papéis culturais desempenhados pelos grupos e seus agente culturais.

Como um produto cultural de sua época, o *fanzine* “Gosma” relatava os conflitos entre os grupos. Em uma de suas reportagens, os conflitos entre *punks* e metaleiros são relatados de forma cômica (SILVA, 2016). Esta ocorrência permite entender uma dinâmica bastante plural e rica da produção de *fanzines*, assim como, cedem indícios para se perceber que as relações nem sempre eram amistosas. Tais conflitos, no *fanzine* “Gosma”, permitem que se tenha acesso aos posicionamentos políticos e ideológicos que circulavam entre os grupos e as frequentes acusações de ambos os lados.

Existiram discordâncias e alguns confrontos físicos entre *punks* e headbangers. Os *punks* acusavam os headbangers de ‘não serem politizados, conscientizados e engajados em uma causa’, por estarem sempre somente escutando *Heavy metal*, bebendo e indo à shows. Os headbangers taxavam os *punks* como pessoas que ‘não sabiam tocar direito’ e o ‘*Punk* era uma música simples e direta demais, não era bem elaborada como o *Heavy metal*’ (SILVA, 2016, p. 126-127).

Esses conflitos revelam uma urgência política muito forte por parte dos *punks*. Não queriam estar envolvidos apenas com música, mas sim, e isso era bem forte naquela época, se pretendia desenvolver uma existência contestadora. Tal fato vai abrigar de forma significativa as produções de *fanzines*. Para além da música, esta produção, quando ligada ao *punk*, possuía um apelo muito presente para a contestação social, assim como, para a busca por transformação do mundo através de ideias e ações atreladas à perspectiva da filosofia anarquista. Isso se torna cada vez mais frequente quando os *punks* passam a se alinhar de forma identitária com a filosofia anarquista, formando, assim, principalmente na década de 1990, o Movimento Anarco-*Punk* (MAP).

Cosme Luiz, em uma de suas falas, chegou a recordar de alguns conflitos travados entre anarco-*punks* e metaleiros. Quando perguntado sobre o cenário do *rock* local, o artista fez questão de pontuar as diferenças entre os grupos para, desta forma, ressaltar a sua relação identitária dentro deste ambiente cultural.

Eu vou narrar aqui um episódio curioso, assim: nós e os metaleiros, nós nos falávamos porque nós estávamos ali convivendo na Praça da República, mas houve um período assim, teve um dos metaleiros [...] ele teve uma treta com um dos nossos [...] e aí foi uma treta assim que, sabe, envolveu outros bangs, e isso aí fez com que a gente acabasse por não frequentar mais a Praça da República. Aos domingos, ao invés de irmos pra Praça da República a gente ficava ali na Trindade pra não encontrar os bangs, evitar as tretas. E aí, assim, né, chegando o tempo, mais tarde já, em 2002, a gente vai ter novas tretas (Cosme Luiz, entrevista realizada em 10/04/2019).

Os relatos do artista, além de revelarem impressões de uma testemunha que vivenciou o período e esteve ligado a um dos grupos, também apontam para a veracidade dos *fanzines* quando se confrontam estas duas fontes: as orais e as escritas. Este fato, contudo, revela algo mais importante do que apenas uma relação entre as bandas locais e a grande mídia. O que se pode levantar em tal situação, vem a ser a criatividade das bandas e artistas da época em criarem novos mecanismos para produção e disseminação de conteúdo sobre bandas e pensamentos políticos. Nesta direção, as condições sociais que compunham o cenário do *rock* também transparecem nos *fanzines* sendo entendidos como produções artísticas e fontes históricas.

Para tanto, ressalta-se que, atuando de forma independente, os *fanzines* eram produzidos a baixos custos e distribuídos em todo o Brasil por correspondência. Isso revela a emergência de uma juventude que sentia a necessidade de se expressar, de falar de si e de sua realidade, de seus conflitos, sonhos, e de suas produções artísticas. E foi deste jeito que, às vezes, os *fanzines* chegaram até mesmo a romper as fronteiras nacionais e chegaram a países muito distantes como o Japão.

Segundo Jayme Katarro “na época, a grande mídia era uma coisa que estava bem distante da gente. Então nós divulgávamos, nós procurávamos alternativas. Uma delas eram os *fanzines* que vários de nos faziam²⁶”. Portanto, os *fanzines* foram responsáveis, em grande parte, pela circulação independente de informações dentro do cenário do *rock*, num momento em que as grandes mídias ainda não haviam se apropriado do *rock* local e/ou não podiam abordar a diversidade artística produzida neste ambiente.

Mais do que apenas produzir conteúdo sobre bandas de *rock* e sobre a dinâmica social do *rock* em Belém, os *fanzines* produzidos em Belém constituíram, na leitura feita na presente pesquisa, um fazer artístico que tomou este cenário como sendo o seu palco de atuação. A partir desta forma de expressão artística, muitos *fanzineiros* desenvolveram suas próprias

²⁶ Documentário “**Lado B: O Rock Paraense dos anos 80**”, lançado em 2015 e cuja direção é atribuída a Janine Valente. Acessado pelo Youtube, em 01/08/2019, às 17h36, no seguinte endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=u0A51aD0-vw>

poéticas, visões de mundo e filosofias políticas ligadas diretamente às suas vivências sociais dentro deste cenário.

Dos artistas com os quais a presente pesquisa trabalhará nos capítulos posteriores, tomando como ponto de partida suas produções e biografias, dois serão importantes para entender a relevância dos *fanzines* como produções artísticas ligadas ao cenário do *rock* paraense. O poeta Joker Índio e o *fanzineiro* Marcos Moraes vão lançar mão desta produção artística para dar vazão as suas potências criativas, poéticas e políticas atreladas ao *anarcho-punk*, ao niilismo e ao anarquismo.

Estes dois artistas aparecem no cenário do *rock* na década de 1990, ou seja, em um período no qual alguns percursos já haviam sido percorridos no que concerne a criação de um espaço na capital destinado ao fazer artístico musical do *rock*. A criação e consolidação de espaços como bares, festivais, ou simplesmente locais de convívio como praças foi um dos mais relevantes elementos para o surgimento e manutenção deste ambiente artístico-cultural. Foi também a criação de espaços voltados para a atuação de bandas e para a reunião de grupos ligados culturalmente à música *rock* que permitiu a atuação de artistas que foram formados cultural, política e poeticamente por este cenário e, por esta profunda formação, nele atuaram como palco para suas produções artísticas.

No começo da segunda metade dos anos de 1980, havia poucos espaços para que bandas pudessem mostrar o seu trabalho. A falta de espaços gerou a busca, por parte de alguns, por produzir seus próprios locais de atuação. Talvez a primeira grande experiência nesta direção tenha sido o festival Variasons criado por Ferrari Junior no ano de 1985 (MACHADO, 2004). O pioneirismo contou com a participação de bandas ligadas a vários estilos musicais para seguir uma proposta plural, e, assim, criar um espaço no qual os vários músicos pudessem mostrar seus trabalhos. Tal projeto, que contou com o apoio financeiro do Banco Econômico, foi realizado em 1986 e foi dividido em três dias, sendo classificados como: peso-leve (destinado ao carimbó e outros ritmos regionais), peso-médio (destinado à música popular brasileira, música instrumental e ao pop paraense) e peso-pesado (destinado ao *rock* e seus vários subgêneros). Apesar do receio por parte do gerente do banco, o evento foi um sucesso, fato que garantiu a continuidade, no mesmo ano, do Variasons (MACHADO, 2004). O II Variasons ocorreu no segundo semestre de 1986. As características foram iguais, pois, apesar do patrocínio e da boa repercussão, o evento ocorreu com equipamentos de som pouco profissionais e, de certa forma, faz-se mediante alguns improvisos. (MACHADO, 2004).

Diferente dos dois primeiros, o III Variasons, que ocorreu em 1987, acabou ganhando uma abordagem mais didática. Devido ao patrocínio que contou com a participação da Secretaria Municipal de Educação e Cultura (SEMEC) e do Sesc, o evento foi voltado para os alunos de escolas públicas. A apresentação ficou a cargo de Ferrari Junior que, entre uma troca e outra de bandas, abordava assuntos sobre a música pop, a história dos diversos estilos, assim como, dos artistas (MACHADO, 2004).

Ao todo, houve quatro edições do evento, e a última ocorreu em 1989. Esta mobilização teve muita relevância no que tange a criação de um espaço para o florescimento do *rock* paraense. Muitos artistas puderam, neste evento, apresentar seus trabalhos e, na medida do possível, algumas bandas conseguiram utilizar este espaço para formar um público. O projeto foi de suma importância para o *rock* em Belém, porém, não foi o único nesta direção. Em 1984, por exemplo, um evento intitulado “Festival de *Rock* no Pulmão do Mundo”, mesmo em dimensões mais reduzidas, já atuava na busca por dar vazão ao *rock* local (MACHADO, 2004). Acerca desta dinâmica que ocorreu em prol do cenário do *rock*, Keila Monteiro (2013) chegou a fazer uma breve apresentação de alguns eventos e suas respectivas características:

Mesmo com dificuldades, na passagem dos anos 80 para os 90, surgiam vários eventos com caráter de festivais, incentivando inclusive certo profissionalismo nas bandas, na dita periferia, no centro da cidade e em distritos de Belém, como o *Rock* in Rio Guamá (na Universidade Federal localizada no bairro do Guamá), o projeto Variasons que ocorria no Sesc e no Centur (Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves), o Fest *Rock* e o Baíto in *Rock*, realizado pela Clandestina Produções, no Parque dos Igarapés, com um telão cedido pelo Museu da Imagem e do Som e com premiação em dinheiro, bem como troféus para grupos e/ou artistas que haviam se destacado no cenário *rockeiro* da cidade. O Baíto in *Rock* constituía uma homenagem aos músicos que compunham *rock* no Pará e já era considerado o melhor do norte do Brasil (MONTEIRO, 2013, p. 03-04).

As iniciativas em prol da cena roqueira ocorriam em vários cantos da cidade, indo dos bairros periféricos ao centro de Belém. Estes eventos, que partiam de grupos e indivíduos ligados ao *rock*, muitas vezes encontravam o apoio de instituições públicas que cediam espaços e/ou patrocínio. E, foi assim, que muitos espaços para as bandas de *rock* tocarem foram criados. O público, que crescia e ao mesmo tempo passava a apoiar a cena local, também encontrava, com isso, um espaço para viver a sua sede por novidade e, principalmente, por uma cena roqueira própria, regional.

Numa relação direta com outras expressões artísticas, em 5 de dezembro de 1986, ou seja, bem antes dos grandes eventos começarem a surgir, a mobilização em prol do *rock* já

dava os seus primeiros passos na busca por dar vazão a sua dimensão criativa. O momento em questão corresponde à iniciativa de um grupo de atores que, ao voltar de uma viagem feita pelo sul do país, chegou à Belém com muitas ideias (MACHADO, 2004). O projeto, intitulado “Sexta *Rock Horror*”, abria espaço para que bandas de *rock* se apresentassem em um dos bares mais tradicionais da vida boêmia na cidade: o Bar Adega do Rei, que ficava localizado na avenida José Malcher. Sobre esta empreitada na vida noturna belenense, o jornalista Ismael Machado (2004) relembra:

Parecia uma afronta. Um templo da MPB mais tradicional que se cultivava à época transformado em palco para bandas de *rock*. E o que é pior, às sextas-feiras, o dia mais nobre da semana para as noitadas musicais.

Foi com esse nariz tapado pelos puristas que um grupo de atores de teatro resolveu criar em Belém um projeto chamado “Sexta *Rock Horror*”. Paulo Santana, Idan Góes, Zé Charone e Otávio Rodrigues, ex integrante do grupo teatral ‘Palha’, unidos ao manequim Bira Valmont, arrombaram as portas da Adega do Rei, tradicionalíssimo reduto da nata da música popular paraense dos anos 80, para o *rock* paraense (MACHADO, 2004, p. 31)

E foi assim, para desgosto de alguns tradicionalistas da época, que o *rock* começava a disputar espaço e a se fazer cada vez mais presente. Vale ressaltar que neste período, por haver poucos lugares disponíveis ao *rock*, grupos de diferentes subgêneros do *rock* tocavam na “Sexta *Rock Horror*”, grupos que iam do pop *rock* do Mosaico de Ravena ao *punk rock* do Insolência Pública (MACHADO, 2004). Esta junção entre o *rock* e as artes cênicas já demonstravam como as várias expressões artísticas poderiam encontrar na cena roqueira um palco para escrever uma nova página na história da arte paraense.

Relembrando acerca dos espaços destinados ao *rock*, Cosme Luiz comenta um pouco sobre as diferenças entres os grupos, suas fronteiras e diálogos. Como a memória segue um percurso arbitrário de seleção entre o que é lembrado e esquecido (POLLAK, 1989, 1992), os comentários deste artista perpassam por suas vivência ligadas ao anarco-*punk*.

Então, haviam os bares que deixaram saudade. A gente pode citar o African Bar que de vez em quando trazia as bandas de fora, entendeu?, e ali era onde a gente podia ver várias bandas. Podia ver o Edgar Scandurra, vi o Inocentes, é... diversas... boas bandas a gente teve a oportunidade de ver aqui em Belém. Eu lembro que o Ná Figueredo na época, 91, 92, 93, ele tava muito forte em relação a trazer eventos pra Belém. Ele trouxe diversas bandas. Inclusive eu lembro que ele trouxe o Grand Guardian em 1998 e mesmo sem eu ir muito assim com a questão metal eu fui lá e muita gente até estranhou a minha presença no evento e muitos colegas meus metaleiros perguntavam assim: mas o que que tu tá fazendo aqui? Tu é *punk*. E eu falava: cara, eu tô aqui pra incentivar, porque, se hoje vem o Grand Guardian e eu to ajudando, comprando meu ingresso pra que ele venha o Ná Figueredo mais tarde vai poder trazer muito mais. E quem sabe aí as bandas *punks* que a gente pretendia naquela época ver (Cosme Luiz, entrevista realizada em 10/04/2019).

Ao menos no que se refere a participação de Cosme Luiz, por seus relatos, pode-se ver que havia uma busca por apoiar a produção e manutenção do cenário do *rock* local. Para ele, mesmo que houvesse diferenças culturais, filosóficas e identitárias entre *anarco-punks* e metaleiros, o apoio mútuo dentro do *rock* poderia permitir um fortalecimento não só das bandas de metal, mas também de uma cena musical um pouco mais voltada para o *punk*.

Com o tempo, devido à efervescência do *rock*, os bares passaram a abrigar a diversidade da vida underground. Assim, o Dime Nite Club foi um desses bares que agitaram a vida noturna belenense. O público, que perpassava pelo gótico, *punk*, metal, *rock* and holl e *rockabilie* poderia ter acesso à música de seus fãs em ambientes que os contemplava.

E aí, Belém, nesse momento, com a efervescência de bandas havia assim muitas casas noturnas, muitos bares como o Dime Nite Club, entendeu? Recebiam assim o público underground, rolavam os fãs do público underground fosse metal, *punk*, gótico ou *rock* and holl ou até *rockabilie*, entendeu? Casas como Gol Fish que recebia a banda Elegia que era uma banda cover e autoral na sequência e era mais ligada assim ao pós-*punk*, faziam uma sonoridade meio The Cure, Bahuhaus, meio Joy Division e, assim, Belém também vai ter aí nesse meio o teatro Waldemar Henrique com a sua importância ímpar. Claro que a gente não pode deixar de citar aqui o balanço do *rock* que todo sábado o balanço do *rock* ele vinha e apresentava os sons clássicos das bandas internacionais, das bandas nacionais já consagradas, mas aqui e ali o Beto Fares ele colocava o som de algumas das bandas daqui da cidade. E isso é muito importante esse registro (Cosme Luiz, entrevista realizada em 10/04/2019).

Além dos bares, a loja Ná Figueredo e o teatro Waldemar Henrique também foram dois espaços em que os roqueiros da cidade encontraram para ouvir as bandas locais. A Ná Figueredo é uma loja de roupas, vinis e CDs que está em atividades ainda nos dias de hoje. Em seu início, no entanto, suas atividades estavam voltadas apenas para os produtos ligados ao som, revistas e roupas destinadas ao público do *rock*. Com o passar do tempo, suas atividades foram ampliadas para a produção de ensaios abertos de bandas locais, bem como, para a produção e apoio de shows e festivais com bandas nacionais e locais. Esta mobilização em prol do *rock* foi bem abordada no documentário intitulado “Lado B: o *rock* paraense dos anos 80²⁷”, que fez um apanhado de vários relatos de bandas e indivíduos que atuaram ativamente neste período. Nesta narrativa, a atuação da Ná Figueredo é levantada pelo seu pioneirismo, e pela criação de espaços para os roqueiros e bandas mostrarem seus trabalhos. Tal empreendimento agitou sobremaneira a vida cultural e artística da cidade.

²⁷ Documentário “**Lado B: O Rock Paraense dos anos 80**”, lançado em 2015 e cuja direção é atribuída a Janine Valente. Acessado pelo Youtube, em 01/08/2019, às 17h36, no seguinte endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=u0A51aD0-vw>

O teatro experimental Waldemar Henrique, que fica localizado na Praça da República, também foi bastante significativo para o *rock* paraense. No período, esta instituição pública passou a abrir pautas para eventos, assim, como não havia a necessidade de pagar pela sua utilização, não demorou muito para que os roqueiros passassem a organizar eventos com a participação de ao menos três bandas pelo menos uma vez por semana (MACHADO, 2004; MONTEIRO, 2013).

Segundo Cosme Luiz, havia, na época, toda uma dinâmica cultural vivenciada pelos roqueiros, desde chegar à Praça da República pela parte da manhã, até passar o dia todo esperando para que o teatro abrisse as portas dando início aos eventos.

E nessa inspiração, nesse momento da cena *rock* de Belém, a cena musical de Belém alternativa, a gente vai ter também o teatro Waldemar Henrique que todo domingo ele abria a partir das 7 da noite apresentando 3 bandas e aí é que a gente vai ver bandas que só tocaram uma vez, bandas que sumiram, bandas que estão aí até hoje. O Waldemar Henrique ele proporcionou assim muitas bandas a se apresentarem para o público conhecer e tal o som deles, pogar, agitar, a bater cabeça. Essa importância do Waldemar Henrique o ingresso era bem popular, não era caro, então a galera já fazia assim: ia pra Praça da República de manhã, comia lá alguma coisa, manguitava assim da galera, bebia as bebidas, biritas baratas, né, e depois comia ali um churrasquinho ou uma pizza. Tinha ali um cara que sempre vendia uma pizza maravilhosa, até hoje ele ainda vende uma pizza e um suco no pão árabe ainda. E aí aguentava ali aquela fome até chegar 7 horas. Aí muita gente começava a chegar, alguns iam embora, né, quem tinha que ir embora cedo pra sua casa ia. 7 horas da noite começava vir a galera. 6 e meia já começava a concentração ali em frente ao Waldemar Henrique. Aí a galera já vinha, pagava o seu ingresso. Muitos vinham assim no famoso Sacramento Nazaré e dava um pulo por trás, né, não se pagava ônibus naquela época. E aí, o que acontece? Ia assistir as bandas, ter contato com a galera, ia conhecer o colega e ia descobrindo que o colega lá de Marituba de repente era o colega do teu vizinho aqui e tu não sabia. Belém, a região metropolitana tem essa proximidade legal. Vai tendo aí na Praça da República a criação da Feira de Artesanato, aí os artesãos ali mostrando o seu produto, sua arte marajoara, sua arte paraense. A gente vai ter as famílias chegando na Praça da República e muitas dessas famílias eram assim a galera do *rock* que já estava começando a ter filhos, mas que já levava o seu filinho ali já com a sua camisa de banda, passeando com sua esposa e lembrava aqueles bons momentos em que encontrava a galera (Cosme Luiz, entrevista realizada em 10/04/2019).

Nos relatos de Cosme Luiz, os fatos surgem numa narrativa aparentemente linear, porém, revelando fatos de períodos aparentemente diferentes. Enquanto narra o período de shows de *rock* no teatro Waldemar Henrique, também apresenta a relação que ele e outros roqueiros tinham com a Praça da República, bem como, comenta que muito de seus amigos mais antigos, já passavam a frequentar a praça com seus filhos e respectivos parceiros. Provavelmente, ao lembrar-se da dinâmica cultural que em momentos diferentes vivenciou neste espaço, Cosme Luiz recorde de períodos um pouco distantes, e os coloque em uma narrativa segmentada, o que revelaria que as oscilações da memória, como são de se esperar,

são sanadas com a criação de um discurso sobre o passado que vise à coerência entre sua participação individual e as memórias coletivamente instituídas. Nessa direção, amigos que conheceu no cenário do *rock*, já frequentavam a praça não mais para viver a euforia da cena roqueira, mas sim, para desfrutar de um domingo tranquilo com a família, passeando e se divertindo com seus filhos pequenos.

As memórias individuais e coletivas voltada para o *rock* paraense trazem à tona múltiplas vozes repletas de posicionamentos que, às vezes, acabam se contradizendo, afinal, cada um, a seu modo, vivenciou o mesmo período de forma diferente. No entanto, nenhuma fonte para a escrita da história é neutra e inquestionável. Devido a isso, cabe a compreensão da natureza complexa da formação da memória (LE GOFF, 1996). Nesta dinâmica, a memória individual de Cosme Luiz é construída no diálogo com a memória coletiva do cenário do *rock* paraense. Assim sendo, este artista, acaba se inscrevendo em vários momentos importantes desta memória coletiva, pois, viu, ouviu e viveu muitas coisas que ocorreram no período.

Esta relação estabelecida por Cosme Luiz ganha força, principalmente, pelo fato de sua vivência não ter sido passiva, mas sim, bastante ativa. A seu modo, ele construiu uma vivência artística voltada para a criação de bandas, produção de desenhos, performance e teatro de rua, como também, para a sua vivência cultural no *anarco-punk* e para a militância política ligada à filosofia anarquista. Por causa desta forma de atuação da memória, não raro, sempre que ocorriam as conversas ou entrevistas com Cosme Luiz, suas memórias iam e vinham mantendo um diálogo constante com o anarquismo, o gótico e o *punk*. Mesmo quando as conversas se enveredavam por entender fatos sobre o *rock* num aspecto geral, o *anarco-punk* se sobressaía, com constantes comentários sobre suas vivências e estudos da arte e da cultura gótica. O gótico veio mais recentemente na atuação deste artista, porém, já desde períodos mais remotos ele exercia uma interação com esta cultura urbana, enquanto simpatizante.

Não há como deixar de notar esta íntima relação travada entre sua vida e sua produção artística. Ao ser narrador sobre o *rock* em Belém, este artista também se torna um narrador de si mesmo, sua visão de mundo e de sua poética atrelada a este cenário. Assim sendo, em um de seus relatos sobre o cenário do *rock*, pensando as especificidades de cada grupo, Cosme Luiz descreve a dinâmica cultural característica dos adeptos do *rock* que frequentavam a Praça da República (mais um dos espaços importante para esta parte da história local):

a Praças da República era curiosa porque tinha assim uma subdivisão na Praça da República invisível. Tinha a galera bang que ficava ali em frente ao Waldemar Henrique, do lado. Domingo tinha a galera, que era a galera da vala, que era assim, um pessoal de rua que na época era o pessoal viciado como a gente chama, ou drogados. Que se concentravam e se uniam aos *punks*. E tinha o lado assim onde ficavam as garotas de programa mais próximo ali ao bar do Parque. De *punk* ficava aqui na escadinha, entendeu? Lá pra ponta ficavam rapazes homossexuais, e também tinham os garotos de programa, entendeu? E era essa divisão assim na Praça da República (Cosme Luiz, entrevista realizada em 10/04/2019).

A Praça da República, contudo, foi um dos espaços mais relevantes para os roqueiros, pois, constituiu-se como um ponto de encontro que sempre ocorria aos domingos por vários grupos diferentes. Vale frisar que este espaço era ocupado por grupos dentro e fora do cenário do *rock*, porém, para os roqueiros, este espaço foi fecundo, pois, foi na praça que muitas bandas de *rock* foram montadas e desfeitas, muitos roqueiros se conheceram e muitas reuniões vieram à tona com as mais variadas pautas, tanto sobre a organização de eventos, quanto para a produção de *fanzines*, manifestações públicas e disseminação de pensamentos políticos (MONTEIRO, 2013).

A tendência para a junção dos estilos musicais dentro e fora do *rock* vai permitir a constituição de um fazer poético específico dentro do cenário do *rock* em Belém. Uma tendência que será observada no artista Cosme Luiz, tanto por intermédio de sua vivência, quanto pela proposta de suas produções que flertam com o gótico, o anarquismo e o *punk* em suas várias expressões artísticas.

A relação intercultural do cenário do *rock* influenciou sobremaneira a formação política, cultural e artística dos três artistas aqui estudados, no entanto, o envolvimento direto com o MAP será um dos principais elementos que os atravessa enquanto artistas e ativistas.

Para tanto, a constituição política dos artistas abordados na presente pesquisa, como num elemento importante que também orienta seus trabalhos e as formas de se posicionarem no mundo, vem a ser o anarquismo. Este fato, embora já tenha sido mencionado pontualmente em outras partes deste texto, por agora, necessita ser descrito e analisado de forma mais abrangente, visto que esta perspectiva política acaba por constituir estes artistas não só em suas poéticas, mas, também, constitui suas vivências culturais dentro do cenário do *rock* paraense. Tal orientação política e filosófica é bastante plural, portanto, algumas informações, a título de explicação, precisam ser abordadas.

Dito isto, ressalta-se que, enquanto noção etimológica, de forma simplista, pode-se mencionar que o nome anarquismo é derivado da palavra grega *anarchos* que, em tradução literal, significa: sem governo (COSTA, 1983; MÉLO, 2009). Neste sentido, a palavra tornou-

se a nomenclatura de uma corrente política e filosófica bastante plural, com pensadores que muitas vezes acabavam divergindo profundamente em suas visões sobre a sociedade, sobre o processo revolucionário que levaria ao mundo anarquista, bem como, também divergiam acerca de como esse novo modelo de sociedade se organizaria (COSTA, 1983). As divergências existiam, contudo, mesmo que a premissa fosse sempre a mesma: a não existência da organização estatal ou de qualquer relação de poder entre os seus integrantes.

Ao longo da história, antes mesmo de o termo ter sido cunhado, alguns filósofos já haviam dado os primeiros passos para se pensar acerca de uma organização social livre e autônoma, sociedade na qual todos os seus integrantes deveriam participar das etapas de organização, produção e consumo nela desenvolvidas. Neste sentido, as origens de um pensamento anarquista datam desde a antiguidade clássica (MÉLO, 2009).

Tais concepções, resguardadas as especificidades das diferentes tendências anarquistas, foram, sem dúvida, inspiradas em vários componentes utópicos, idealizados por diversos pensadores, dentre os quais se destacam Platão, Jâmbulo, Stº Agostinho, Thomas Morus e Thomazo Campanella, que formularam modelos de cidades imaginárias e destinadas de qualquer opressão (MÉLO, 2009, p. 15).

Contudo, destaca-se que a noção de anarquismo enquanto uma construção teórica e política bem estabelecida, só teve início, apesar dos filósofos que vieram desde a antiguidade clássica, a partir dos efeitos sociais produzidos pela Revolução Industrial na segunda metade do século XVIII. Este período na história da humanidade demarcou novas relações contraditórias nas quais os efeitos do capitalismo passaram a penalizar com mais intensidade os trabalhadores.

Na perspectiva de intelectuais como Saint-Simon, uma nova organização social deveria ser elaborada tendo em vista melhores condições de vida e trabalho para os membros da nova classe social que se estabeleceu graças ao trabalho industrializado: o operário. Para tanto, as lutas dessa nova classe social deveria se enveredar pela construção revolucionária de uma nova sociedade.

Assim, o Anarquismo como um sistema doutrinário de ideias sociais, políticas e econômicas foi fundado nos fins do séc. XVIII (1793), na Inglaterra, por Thomas Paine e William Godwin, dois políticos e filósofos sociais ingleses que, inspirados em Rousseau, desenvolveram uma filosofia ácrata, ou seja, avessa a todo e qualquer tipo de governo baseado exclusivamente numa sociedade autogestionária e literária (MÉLO, 2009, p. 18).

Dentre os principais pensadores do anarquismo, pode-se observar a importante atuação e alta divulgação desses dois filósofos e militantes políticos: Proudhon e Bakunin. Vale ressaltar que suas compreensões do Anarquismo possuíam pontos divergentes, porém, ambos defendiam igualmente a liberdade dos trabalhadores e o fim do Estado e de toda forma de governo e poder. Tais personagens históricos, assim como outros filósofos, são responsáveis por criarem perspectivas específicas para o Anarquismo que, aqui, podem ser apresentadas ilustrativamente para entendermos a potência destes militantes, bem como, entendermos a potência da ideologia anarquista (COSTA, 1983).

O primeiro, talvez um dos mais conceituados teóricos anarquistas cuja produção intelectual é mais conhecida e debatida, vem a ser o responsável pela elaboração teórica do Anarquismo Mutualista. Em resumo, para Proudhon, deveria ser atribuído ao conceito de Anarquia “um sentido de ‘ordem’ social superior, formada por um sistema de associações econômicas autônomas autogeridas pelos trabalhadores, que objetivava inaugurar uma Sociedade Nova baseada no igualitarismo e na solidariedade social” (MÉLO, 2009, p. 32).

Em um de seus textos mais polêmicos, intitulado “A propriedade é um roubo”, apresenta sua reflexão acerca das noções de propriedade, e a definindo como um roubo, noções essas que são questionadas, ainda pelo mesmo autor no texto “O que é a propriedade”. Nesta direção, Proudhon compreende que a propriedade numa sociedade capitalista é o resultado da espoliação da força de trabalho dos operários, mas que também se dava através dos juros e dos lucros da exploração de uns sobre outros (MÉLO, 2009).

Para Proudhon (1986^a) em “A propriedade é um roubo”, embora o direito a propriedade pareça resguardado para todos os integrantes de uma sociedade, pois assim está descrito na lei, a propriedade se configura enquanto um roubo, pois parte de uma mentira: a de que todos são iguais ou a de que todos teriam direitos iguais. A lei, numa sociedade monárquica, representa a vontade soberana de uma pessoa. Numa direção mais ampla, porém, numa noção ainda igual, a lei numa sociedade democrática corresponde à vontade soberana da maioria, e não de todos. Tal fato, contudo, ainda configuraria uma organização social pautada na desigualdade e nos privilégios, ainda que mais branda que a anterior. A análise do filósofo no trecho a seguir, aponta de forma bem enfática tal situação:

O povo consagrou, enfim, a propriedade... [...]
Outrora, a nobreza e o clero só contribuía para os encargos do Estado a título de ajudas voluntárias e de doações espontâneas; seus bens não podiam ser penhorados, mesmo em caso de dívidas, enquanto o plebeu, sobrecarregado de impostos e tributos, era atormentado sem descanso, ora pelos preceptores do rei, ora pelos senhores, ora pelo clero. O mainmortable, classificado como coisa, não podia fazer

testamento nem tornar-se herdeiro; era tratado como os animais, cujos serviços e crias pertenciam ao senhor por direito de cessão. O povo queria que a condição de proprietário fosse a mesma para todos; que cada um pudesse gozar e dispor livremente de seus bens, renda, do fruto de seu trabalho e de seu engenho. O povo não inventou a propriedade, mas porque ela não existia para ele próprio da mesma maneira que para os nobres do clero, decretou uniformidade desse direito. As formas severas de propriedade – a corveia, a mainmorte, o despotismo senhorial, a exclusão dos empregos – deixaram de existir; a forma de gozar de privilégios foi modificada; mas, no fundo, a coisa continuou a mesma. Houve um progresso quanto à atribuição do direito; não houve revolução (PROUDHON, 1986^a, p. 38).

Como pode ser visto na citação acima, embora tenha sido alterada a noção de propriedade, e embora tenha surgido a noção de direitos individuais, não findou, de forma alguma, a exploração dos homens sobre outros homens, mas sim, construiu-se um caráter de legalidade acerca do roubo da força de trabalho dos indivíduos mais pobres através das noções de lucro, de juros e, principalmente, de propriedade.

Para que se possa entender as dimensões políticas da filosofia libertária cunhada por Proudhon, em outros textos, já partindo da constatação de que toda forma de propriedade seria uma espécie de roubo, é estabelecida a perspectiva do apoio mútuo nas relações de trabalho, visando, assim, o desenvolvimento da organização autogestionária dos trabalhadores na busca por autonomia e por boicote ao trabalho nos moldes do capitalismo industrial (PROUDHON, 1986^b). Em meio a esta lógica, a dinâmica de exploração seria superada através da organização dos trabalhadores num sistema de mutualismo no qual, as ações, os empréstimos, e o valor dos produtores se equivaleriam e não haveria assim a busca pelo lucro (COSTA, 1983; MÉLO, 2009). Proudhon (1986^b) faz suas reflexões analisando o processo histórico que a burguesia fez para se libertar das imposições da nobreza e do clero que imperavam no modelo de sociedade cuja organização era monárquica. Em resumo, assim o anarquista via o sistema mutualista que teorizou:

Aqui o trabalhador não é mais um servo do Estado, tragado no oceano comunitário; é homem livre, realmente soberano, agindo sob sua própria iniciativa e sua responsabilidade pessoa; certo de obter por seus produtos e serviços um preço justo, suficiente remunerador, e de reencontrar entre seus concidadãos, através de todos os objetos de seu consumo, a lealdade e as garantias perfeitas. Da mesma maneira, o Estado, o Governo, não é mais um soberano; a autoridade não faz antítese à liberdade: Estado, governo, poder, autoridade etc. são expressões que servem para designar, sob outro ponto de vista, a própria liberdade, fórmulas gerais, emprestadas da antiga língua, que designam, em certos casos, a soma, a união, a identidade e a solidariedade dos interesses particulares (PROUDHON, 1986^b, p. 122).

O Anarquismo Mutualista, neste sentido, se caracterizaria pela organização voluntária dos próprios trabalhadores desenvolvendo unidades produtivas tanto de base familiar quanto

no formato corporativista que seriam organizadas pelos indivíduos livremente associados, sem a interferência de um governo, ou de qualquer outra relação de poder, externa a respectiva unidade produtiva (MÉLO, 2009). Esta concepção não acreditava simplesmente numa mudança radical e imediata referente ao modelo de governo instituído ou na extinção imediata do Estado, mas sim, acreditava num desenvolvimento da organização trabalhista que se contraporía ao Estado. Resumindo: “na sua maturidade, a autogestão operária fundada na co-propriedade evoluiria para uma Federação Agrícola-Industrial no seu conjunto, destinada a contrabalançar o Estado, que seria assim totalmente reformado” (MÉLO, 2009, p. 34). Assim sendo, o filósofo acreditava que a partir da expansão e fortalecimento desta organização trabalhista, o Estado com o tempo deixaria de existir visto que seria baseado em um modelo de justiça igualitária na qual as classes sociais deixariam de existir e, portanto, também deixaria de existir as formas de opressão através do autoritarismo de uma classe sobre a outra.

Contrastando em partes importantes do pensamento de Proudhon, Bakunin desenvolveu a corrente filosófica do Anarquismo Coletivista. Em sua perspectiva, embora no início de sua militância tivesse sido seguidor de Proudhon, o pensamento mutualista estaria destinado a fracassar visto que não partiria de uma ruptura radical e revolucionária com o modelo de organização social capitalista. Ponderava desse modo, que enquanto o Estado continuasse existindo, as organizações mutualistas de trabalhadores não teriam eficácia e estariam submetidas à lógica do capitalismo.

Nesta direção, Mikhail Bakunin, que foi sem dúvidas um dos mais influentes filósofos anarquistas, acreditava que o ideal ácrata só seria possível se viesse por intermédio da construção de uma Sociedade Coletivista e Libertária instaurada, de forma radical, através de um processo revolucionário. Esse processo, contudo, deveria expropriar os latifundiários e burgueses, visto que estes exploravam a força de trabalho do povo, bem como, também deveria se caracterizar por uma livre organização de trabalhadores, ou seja, associações comunitárias, associações essas que, existindo em todos os estados de um determinado país, dariam origem a uma Federação Anarquista Nacional (MÉLO, 2009).

Além das divergências entre os vários filósofos sobre o Anarquismo propriamente dito, também vale ressaltar que alguns acabaram desenvolvendo atuações políticas que se enveredavam criticamente por pautas que hoje em dia fazem presença indispensável nos movimentos sociais, como vem a ser o caso dos debates de gênero. Enquanto alguns anarquistas conseguiram desenvolver visões mais amplas sobre esse assunto, alguns não foram tão felizes em suas colocações, porém, independente de tais erros ou acertos, o

Anarquismo enquanto perspectiva filosófica e política da realidade conseguiu influenciar significativamente os debates acerca deste tema.

Em um texto bastante crítico sobre o anarco-feminismo, Ludimilla Fonseca (2017) faz uma análise bastante pertinente acerca da produção textual anarquista e, com isso, depara-se com duas abordagens divergentes sobre a participação feminina na luta libertária. No cerne da questão encontram-se os dois importantes anarquistas por agora apresentados. Para a autora, o movimento anarquista clássico tem duas correntes básicas sobre as relações de gênero: 1) a de Proudhon e 2) a de Bakunin.

A primeira estava inspirada nas ideias de Pierre-Joseph Proudhon e considerava as mulheres essencialmente como reprodutoras, afirmando que a única contribuição que elas poderiam dar à sociedade era através das tarefas domésticas. Em obra constituída de três volumes, intitulada *De la justice dans la révolution et dans l'église*, Proudhon (1858), por diversos momentos, busca construir aportes pseudocientíficos para elaborar suas teses sobre a inferioridade da mulher perante o homem.

A segunda corrente baseava-se nas ideias de Mikhail Bakunin que, contrariando o pensamento de Proudhon, defendia a igualdade entre homens e mulheres e a sua emancipação por meio da incorporação ao trabalho assalariado assim como estava estabelecido para os homens (FONSECA, 2017, p. 1).

Embora o anarquismo estivesse voltado para a emancipação dos trabalhadores através da busca por construir uma sociedade gerida pelos próprios trabalhadores, sem o intermédio do Estado e sem a lógica capitalista de acúmulo do capital a partir da exploração da força de trabalho, esta perspectiva política não esteve isenta de cometer equívocos no que tange o papel destinado para homens e mulheres no limiar de algumas formulações teóricas dentro do movimento.

Entender esta situação permite ir além do senso comum e, assim, compreender a pluralidade e potência do movimento anarquista para os novos movimentos sociais e suas bandeiras de luta, bem como, também permite analisar em que sentido, no campo da arte e principalmente na atuação dos artistas aqui estudados, o anarquismo contribuiu para promover um debate tão necessário em sociedade, como vem a ser tanto os debates acerca das relações entre homens e mulheres, o papel nocivo exercido por uma cultura machista, e a discriminação contra negros e LGBT+'s.

O anarquismo, independente de suas correntes específicas, sempre se enveredou para o desenvolvimento de ações diretas voltadas para empreender intervenções pontuais, individuais ou coletivas, e politicamente engajadas em sociedade. Este tipo de ação tem como característica agir sem intermédio de terceiros como ocorre na noção de democracia

representativa. Ou seja: “nesse sentido, a ação do processo decisório e executivo não pode ser abdicada ou delegada em favor de outrem que age em nome daquele, mas sim executada pelo próprio sujeito ativo das intervenções estruturais da comunidade que integra” (MÉLO, 2009, p. 21). Devido a isto, a arte, para muitos anarquistas ou coletivos com a mesma orientação política, tem sido uma das principais ferramentas destinadas ao desenvolvimento de ações diretas. Neste trabalho, seguindo tal direção, compreendo o lema dos anarco-*punk* “do it yourself” (faça você mesmo) como sendo as ações diretas dos adeptos deste movimento no ato de produzirem músicas, *fanzines*, arte de uma forma geral, intervenções urbanas e manifestações políticas.

Alguns grupos ligados ao cenário do *rock* em Belém partiram desta lógica para entender suas atuações políticas e artísticas. Neste caso, a vivência cultural dos anarco-*punks*²⁸ constituiu-se como o mais fecundo exemplo deste tipo de intervenção política. Havia, entre o final dos anos de 1980 e durante a década de 1990, grupos de estudos que foram desenvolvidos em Belém sobre anarquismo e transformação social.

Toda esta dinâmica vai existir mais especificamente ligada à atuação de grupos de anarco-*punks* em Belém. Esta movimentação, vale ressaltar, teve início nos anos 1980 por parte de algumas bandas que estavam ligadas ao menos musicalmente com o *punk*, porém, só no final da década começou a se constituir enquanto um grupo forte e que buscava coerência política e cultural.

A primeira movimentação neste sentido começou com a invenção do grupo Movimento *Punk* e Alternativo (MPA). Até então, o que os unia era a questão musical, a contestação social e a criação de uma movimentação *punk* na cidade. No entanto, no começo dos anos de 1990, há uma reformulação acerca do *punk* em Belém, e, assim, surge o MAP. Este foi um momento relevante para a história social de Belém porque a cidade passava a integrar, desta forma, um contexto de construção coletiva alinhado a outros grupos de anarco-*punks* espalhados por todo o país. A questão política, principalmente voltada para a filosofia anarquista, passou a orientar o movimento para além da questão musical. Nesse sentido, uma cultura urbana voltada para o *punk* e o anarquismo era constituída e, a partir daí, uma série de ações políticas e artísticas foram desenvolvidas, dentre estas ações, ressalta-se, estava a criação de grupos de estudos sobre o anarquismo, além da produção e disseminação de

²⁸ É imprescindível destacar que os anarco-*punks* não são roqueiros. Esta vivência política e cultural perpassa pelo cenário do *rock* no diálogo com outras culturas urbanas ligadas ao cenário do *rock*, porém, possui uma autonomia frente a este cenário e isso sempre é enfatizado nas falas dos artistas aqui estudados. Suas experiências artísticas musicais perpassam pelo cenário do *rock*, sem que os anarco-*punks* percam sua autonomia para além deste cenário.

panfletos e *fanzines* destinados a divulgar a filosofia anarquista e a participação dos anarco-*punks* nas lutas sociais.

Relatando sobre bandas e pessoas que foram importantes para a produção e movimentação da cena roqueira local, o artista Cosme Luiz acaba por recordar de suas vivências culturais no anarco-*punk*, fato que o faz descrever como se deu a transição de MPA para o MAP.

Tem o Jayme Katarro que fazia parte do MPA (Movimento *Punk* e Alternativo) ali por 85. Naquela época, o Jayme, o Gerson Costa, o Pai Jorge, o Zero, o Bala, o Cão, o Fabiano, o Brigel e outras pessoas foram justamente a galera embrionária, Sandro K, da cena *punk* de Belém. Então eles recebiam bandas de outras capitais, de Fortaleza, do Maranhão. Isso aí é em 85, 86, 87 e essas bandas já tinham esse contexto muito forte social. Imagina os Delinquentes com uma música muito forte como O Gueto que vem falando das baixadas, né. ‘Varando baixadas; passando por cima de pontes’. O projeto de Macrodrenagem em Belém ele tava engatinhando ainda. E a gente vai ter aí, lá por 90, as outras bandas, a galera do movimento *punk* já se unindo ao movimento anarquista, né, o conceito ideológico, se chegando com o pessoal do CCL [...]. Pegando a informação agora não somente dos zines, mas dos livros, conhecendo os teóricos, conhecendo os jornais anarquistas do passado, a identidade de Belém com o Anarquismo, os sindicatos, os anarco-sindicalistas e isso nos foi trazendo pro contexto das letras uma vertente social muito forte. Aí já 94, já com Contraste Social, Anomalia, né, Arroto Choco, KDD, vai ter Ao Cubo [...], e vai ter também o Reação [...]. E isso aí vai seguindo, mas não só dentro de um conceito de bandas-letras, havia muito da atitude de ir pra rua, fazer o manifesto de 7 de setembro, fazer o manifesto de 1º de maio, reunir com a galera (Cosme Luiz, entrevista realizada em 10/04/2019).

De 1985 até o decorrer dos anos de 1990 muitas coisas mudaram no que concerne a movimentação da cena. Partindo do *rock* de uma forma geral e chegando até as especificidades de cada grupo, como é o caso do *punk* que se alinhou com o pensamento anarquista e passou a englobar o MAP. Estas e outras nuances perpassaram, em momentos diferentes, pelos relatos dos artistas contemplados na presente pesquisa, mas, principalmente, esta realidade atravessou sobremaneira as narrativas de Cosme Luiz. Tal ocorrência revela um indivíduo que procura, constantemente, pensar e repensar sua postura no mundo e suas vivências políticas e artísticas dentro e fora do cenário do *rock* paraense.

A partir do diálogo que passei a manter com Cosme Luiz, pude conhecer bem mais, tanto sobre postura, quanto acerca da história e das ideias produzidas, defendidas e propagadas pela cultura urbana do anarco-*punk*. A título de explicação, destaco que o conceito de cultura do qual estou lançando mão corresponde ao estabelecido por Geertz (1989), ou

seja, o que entende a cultura como sendo “necessariamente semiótica”, pois, este autor compreende os seres humanos como animais amarrados “a teias de significados”.

Conceito de cultura que eu defendo, e cuja utilidade os ensaios abaixo tentam demonstrar, é necessariamente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado. É justamente uma explicação que eu procuro, ao construir expressões sociais enigmáticas na superfície (GEERTZ, 1989, p. 15).

Desta forma, os anarco-punks, mas também os góticos, metaleiros, entre outros, ao formarem as interpretações que definem quais são as suas práticas coletivas e suas visões de mundo, tecem essa teia de significados que formam a sua própria cultura. Portanto, cabe a mim, enquanto pesquisador, por mais que também esteja ligado a esta teia de significados, transitar ponderadamente por estas interpretações estabelecidas pelos próprios agentes culturais, não no intuito de buscar leis rígidas, como no caso das ciências experimentais, mas sim, tendo como objetivo desenvolver outras interpretações no processo de constituição de minha pesquisa.

Resumindo, os textos antropológicos são eles mesmos interpretações e, na verdade, de segunda ou terceira mão. (Por definição, somente um ‘nativo’ faz a interpretação em primeira mão: é a sua cultura.) Trata-se, portanto, de ficções; ficções no sentido de que são ‘algo construído’, ‘algo modelado’ – o sentido original de fictio – que não sejam falsas, não fatuais ou apenas experimentos de pensamento (GEERTZ, 1989, p. 27-28)

Sem agir arbitrariamente, e, para tanto, abrindo espaço atinente ao diálogo entre minhas experiências dentro e fora da cena *rock* de Belém e as experiências de outros que também tiveram suas próprias vivências e narrativas, promovi uma relação importante entre teoria e empiria que me permitiu ir para além da experiência, sem perder de vista a importância que a experiência possui. Embora minha pesquisa não esteja alocada no campo da antropologia especificamente, nestes e em outros aspectos, a antropologia me permitiu compreender o fenômeno aqui estudado, potencializando minha narrativa de historiador da arte. Tendo esta ocorrência em vista, pude entender o anarco-punk ultrapassando a fronteira estabelecida por uma história tradicional e massificada, fato que me fez ir para outras fontes, principalmente para as que foram produzidas pelos seus próprios agentes culturais, como vem a ser o caso de fontes como os *fanzines*, letras de músicas, relatos orais, documentários, entre outras.

As dimensões da cultura são complexas e, embora mexam diretamente com as práticas coletivas de um determinado grupo, partem das interpretações de cada um de seus vários adeptos. Nesse sentido, por mais que estes indivíduos estejam interessados em articular um discurso único e uma identidade rígida sobre suas vivências culturais, estes discursos acabam por conter uma dinâmica bastante multifacetada e fluida, ou seja: em constante transformação. Esta realidade é cada vez mais perceptível no mundo atual devido ao desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação, pois, os contatos entre os mais variados grupos, em diferentes tempos e espaços, geram conexões que promovem trocas e negociações que as alteram (CANCLINI, 2009; HALL, 2011).

No caso das culturas urbanas, os intercâmbios culturais são bem mais visíveis. O cenário do *rock* em Belém, como já era de se esperar, passou por este processo intercultural num diálogo profundo entre góticos, *punks* e anarquistas (CANCLINI, 2009). As entrevistas com Cosme Luiz revelaram estes atravessamentos em sua produção artística e em sua vivência no MAP. Tal contexto cultural foi tão forte na vivência de Cosme Luiz que, hoje, enquanto simpatizante dos góticos, grande parte de sua atuação consiste em desenvolver ações coletivas tanto de estudo sobre arte e sobre o gótico, quanto para o desenvolvimento de festas góticas em Belém a partir de seu coletivo artístico chamado Dinastia. A dinâmica de grupo de estudos e de debates que muito vivenciou em sua época de *anarco-punk*, é atualmente vivenciada nos encontros com alguns góticos paraenses em ambientes públicos como: O Cemitério Soledad e a Praça Batista Campos.

O seu fazer artístico, que no começo era altamente marcado pelo pensamento anarquista e pelas sonoridades e visualidades do *anarco-punk*, com o passar do tempo sofreram forte influência da cultura, história, sonoridade e visualidades da cultura urbana dos góticos. Assim sendo, nos eventos que organiza com o grupo Dinastia, Cosme Luiz convida os elementos culturais do *anarco-punk* e do gótico para criar um ambiente artístico-cultural bastante rico e instigador. Não raro, sua banda gótica, chamada Lírios na Escuridão, ao mesmo tempo em que toca as músicas do repertório gótico, também traz as músicas de sua banda *anaco-punk* Sem Deus Nem Pátria.

Deste jeito, ontem e hoje, o cenário do *rock* paraense vem se tornando um espaço de atuações artísticas interculturais e socialmente engajadas, contando, assim, com disputas entre grupos visando territórios, elementos identitários e posicionamentos ideológicos, políticos e filosóficos.

Compreende-se, aqui, este ambiente cultural como sendo marcado significativamente por produções artísticas que encontraram existência, força e justificativa a partir de tais dinâmicas culturais, ou seja, encontraram no cenário do *rock*, o seu palco de atuação. Pautadas em visualidades, sonoridades, visões de mundo e posicionamentos políticos que emergiram ou ganharam forma neste cenário, tais produções artísticas foram construindo, aos poucos, uma página nova na história da arte paraense.

Vale ressaltar que, no caminho da arte na contemporaneidade, esta historicidade não segue a visão já altamente contestada sobre uma história da arte que pressupõe a evolução e desenvolvimento de técnicas como seu principal foco, no intuito de compreender a arte como se ela estivesse num processo contínuo rumo a um pretensioso estágio mais elevado da humanidade (KERN, 2007). O que se observa, portanto, é uma ruptura nesta lógica, fato que traz à tona um fazer artístico bastante hibridizado e pautado em dinâmicas históricas, sociais e culturais próprias.

Como produções artísticas próprias deste cenário, destaca-se a produção de *fanzines*, composição de músicas e formação de bandas autorais, a junção de vários estilos musicais ligados ao *rock* em um único projeto musical, performances, intervenções urbanas, teatro de rua, entre várias outras formas de expressão no campo da arte. Assim sendo, muito *fanzines* foram pensados e distribuídos neste local, bem como, manifestações políticas, performances, ensaios teatrais e músicas foram propostas e/ou compostas na Praça da República por artistas ligados à cena roqueira (MONTEIRO, 2013).

Nota-se também o hibridismo acerca das próprias formas de expressão artística. Em algumas produções, performance, música e poesia ocupam um mesmo trabalho artístico. Outra ocorrência que também pode ser percebida, vem a ser os artistas, cada qual a seu modo, flertando com várias expressões artísticas.

Para que se possa entender como se dá esta situação, pode-se mencionar que, por exemplo, Cosme Luiz chegou a trabalhar com teatro de rua, composição de músicas, desenhos e pinturas, bem como, integrando bandas nas quais atuava como cantor e compositor. No caso de Joker Índio, o artista cuja trajetória será estudada no terceiro capítulo, chegou a trabalhar com produção de *fanzines*, poesia, performance, teatro de rua, vídeo-arte e áudio-books nos quais recitava e/ou performava seus poemas. E, por fim, tem-se o caso de Marcos Moraes que, em sua projeção artística, desenvolveu trabalhos no campo da música, da pintura e da produção de *fanzines* desenvolvendo imagens e textos, tanto em prosa quanto em poesia.

Nesse sentido, os três artistas cujas obras e biografias serão estudadas nos capítulos posteriores estão ligados diretamente ao cenário do *rock* em Belém. Devido a esta situação, tal cenário, como se verá, os formou intelectual, identitária e culturalmente. Suas ideias, visões de arte, de mundo e de política também estão diretamente ligadas àquilo que estes artistas construíram nesse período, viram e viveram.

Desta forma, pensando na realidade que cada um levanta com suas produções artísticas, suas vivências culturais e suas histórias de vida, uma nova perspectiva aparece em minhas leituras para a história social da arte em Belém. No caso, o que cada capítulo mostrará em suas linhas e entrelinhas, corresponde a um fazer artístico visceral, engajado politicamente e anarquista em teoria, prática e conteúdo. Jogando um pouco com as palavras e trazendo a noção de luta social para dentro do campo da arte e da cultural, chego inclusive a entender que o fazer artístico destes três artistas, e suas vivências dentro e fora do cenário do *rock* paraense, comportam-se como uma Guerrilha Cultural Anarco-Poética.

Esta realidade acerca de suas produções artísticas ganha consistência em minha leitura, a partir do momento em que, no decorrer da pesquisa, tive acesso às visões que estes artistas têm sobre ativismo político, suas orientações filosóficas e a forma como cada um a seu modo observa o papel social de suas produções artísticas.

A ideia de uma guerrilha artística não é nova, visto que Décio Pignatari (2006) já desenvolveu reflexões bastante fecundas nesse sentido em seu texto “Teoria da guerrilha artística”, entretanto, não pude deixar de empreender uma leitura neste sentido partindo do trabalho, das visões de mundo e da história de vida destes três artistas. Na medida em que uma guerrilha, diferente de uma guerra clássica, pode ser entendida como sendo “uma estrutura móvel, operando dentro de uma estrutura rígida, hierarquizada” (PIGNATARI, 2006, p. 168), a atuação cultural destes artistas pode ser considerada uma guerrilha, afinal, a mobilidade os caracteriza, assim como a busca por desenvolver ações diretas individuais e sem seguir uma ordem ou hierarquia, ao melhor estilo de livres pensadores anarquistas. São pensadores livres refletindo suas próprias existências no mundo, suas militâncias políticas e suas produções artísticas.

Nesta direção, mesmo que suas identidades culturais girem ou já tenham girado em torno do *anarco-punk*, isso não os impediu de flertarem com o niilismo filosófico, com a cultura urbana do gótico e nem, como vem a ser o caso de Marcos Moraes, transitar entre o ateísmo e o não ateísmo a partir do anarquismo e do anarco-cristianismo.

Nas guerrilhas, as tropas, se de tropas se pode falar, não tomam posição para o combate; elas estão sempre em posição, onde quer que estejam. E faíscam nas surpresas dos ataques simultâneos, num cálculo de probabilidades permanente que eluda a expectativa do inimigo (PIGNATARI, 2006, p. 168).

Para tanto, não raro, romperam com ideias, grupos e pessoas na busca por exercerem suas ideologias política e a livre atividade de criar e recriar poeticamente as suas visões de mundo. Assim sendo, cada um, de sua própria forma, atuou como um guerrilheiro dentro do cenário do *rock*, de forma específica, e dentro de Belém, de forma geral. Artistas militantes de uma Guerrilha Cultural Anarco-Poética. Ou seja,

nada mais parecido com a guerrilha do que o processo da vanguarda artística consciente de si mesma. Na guerrilha, tudo é vanguarda e todos os guerrilheiros são vanguardeiros. E cada mosquito. E cada árvore. E cada gesto. Só a guerrilha é de fato total (excluindo-se a atômica...). Constelação da liberdade sempre se formando (PIGNATARI, 2006, p. 169).

Para além de minhas leituras, também se encontra em um dos *fanzines* de Marcos Moraes, como consta no capítulo 4, a ideia de uma “guerrilha psicológica” atribuída, pelo próprio artista, ao papel social de sua arte.

Contudo, de modos diferentes, mas pautados no anarquismo, e por vezes no nihilismo, estes três artistas utilizaram o cenário do *rock* paraense como palco para a atuação de suas produções artísticas, bem como, também escreveram na história social da arte em Belém, as contribuições de suas anárquicas vivências.

2. O ANARQUISMO, A ARTE E A VIDA DE COSME LUIZ: UMA VIVÊNCIA ENTRE O ANACO-PUNK E O GÓTICO

O artista paraense, Cosme Luiz, possui múltiplas faces, fato que lhe permitiu desenvolver uma visão de si mesmo bastante plural e livre. Por transitar em grupos diferentes, sempre atuando de forma criativa e relevante, deixou suas marcas em quase tudo o que fez, e, deste modo, para cada grupo no qual participa, uma relação profunda, diferente e complexa é erguida. Nesse sentido, procurando sintetizar sua capacidade de reinvenção de si, assim o artista relatou em uma de nossas entrevistas: “eu sou Cosme Luiz. Pros meus alunos, Cosme Pinheiro, professor de História da arte. Lá no *face*, Karmel Elian²⁹”.



Figura 3 – Cosme Luiz na Praça da República.
Fonte: arquivo pessoal do artista

A sua vivência dentro do cenário do *rock* vai começar entre o final dos anos de 1980 e começo dos anos 1990. Inicialmente, Cosme Luiz surge apenas como um apreciador do *rock*, e um assíduo frequentador dos shows das primeiras bandas locais, principalmente as que estavam ligadas diretamente ao *punk rock*. Entretanto, aos poucos, sentiu a necessidade de não estar apenas nos bastidores ou como público e isso o faz elaborar projetos musicais

²⁹ Entrevista cedida por Cosme Luiz no dia 10 de abril de 2019.

voltados para o *anarco-punk*, fato que o permitiu, desse jeito, movimentar a cena *rock* também a partir de sua atuação enquanto artista.

Sem dúvida, sua vivência neste cenário foi um elemento forte em sua formação cultural, política e artística tão diversificada. E, neste ambiente cultural, o artista construiu uma relação identitária entre o *anarco-punk*, o gótico e o anarquismo. Devido a isso, sua produção artística acabou atravessada por visualidades, visões de mundo e posturas políticas próprias destes atravessamentos culturais.

Ao relatar sua trajetória, Cosme Luiz afirma:

Lá na década de 80 eu conheci o *punk*, e até hoje eu tenho com o *punk*, não existe eX *punks*, se você é *punk* você vai ser *punk* a vida toda. E o *punk* para mim é a minha base de educação, a minha base filosófica. Ela é minha essência, a minha escola na verdade. E acima de tudo, a arte que envolve o *punk*, a nossa literatura, nossos *fanzines*, nossos desenhos de protesto, nossas faixas, nossa poesia, nossa música, nossa intervenção artística-cultural através do teatro. Então, logo, o *punk* é uma questão de movimento de juventude muito ativo culturalmente e rico (Cosme Luiz, entrevista realizada em 16/06/2018).

O *anarco-punk* é a sua identidade cultural mais forte. Foi identificando-se assim que Cosme Luiz começou a fazer parte do cenário do *rock* em Belém. Num primeiro momento, ajudou a integrar o Movimento *Punk* e Alternativo (MPA) que se formou através da atuação das primeiras bandas de *punk rock* locais e o público que apreciava o som e as características desta cultura urbana.

Tal vivência, contudo, sempre aparece nas memórias de Cosme Luiz quando este é impelido a falar sobre seus trabalhos artísticos e seus processos criativos. Assim sendo, a mudança ocorrida na virada dos anos 1980 para os 1990 foi um divisor de águas em sua vida e visão de mundo. Esse período, vale ressaltar, foi o de mudanças em sua identidade *punk*, afinal, o MPA dava espaço para o surgimento do Movimento Anarco-*Punk* (MAP).

Antes, as letras das bandas já possuíam um forte contexto social e político, porém, a crítica inicial das letras e vivência *punk* davam lugar para a orientação da filosofia anarquista. Este fato foi importante porque, se por um lado a música *punk* não deixava de ser importante, por outro, a vivência cultural, a coerência filosófica e a mobilização política passavam a ganhar mais destaque.

Lá no início na década de 80 o Movimento *Punk* aqui em Belém era o MPA, que é o Movimento *Punk* Alternativo. A gente vai ter a Zero, o Sandro K, o Bala, Pai Jorge, o Jaime Katarro, o Turú, o Fabiano. Então essa primeira geração do *punk* em Belém, que a gente conta por gerações, era muito importante porque eles reuniam no tao... O local era chamado de Buraco, Buraco *punk*. Então o que que acontece? acontece que

a galera ali vai formando o núcleo das bandas. Ali inicialmente com o The Podres, depois Delinquentes, Babyloids [...], Desgraça Periférica, essas bandas vão ser o núcleo ali do que vai ser depois, eclodir depois. A proposta inicial do *punk* em Belém agrupando essa galera, é que o importante é que essa galera vai pegando informação através de *fanzines* e carta com *punks* de outros estados. Então assim foi possível, numa época que não havia internet, assimilar essas informações e trazer esse *punk* a seu modo a Belém do Pará. Então Belém do Pará sempre teve uma questão de particularidades em relação a tudo, seja o *gospel* ou *punk*. Porque de certa forma tudo aqui sempre foi mais difícil. Informação principalmente (Cosme Luiz, entrevista realizada em 16/06/2018).

Enquanto vivência cultural, o MAP foi um divisor de águas na vida de Cosme Luiz. O artista, que foi testemunha tanto do MPA quanto do MPA, viu e viveu o amadurecimento da cena em Belém. De uma forma geral, viu o amadurecimento do plural cenário do *rock*, e, de uma forma específica, o amadurecimento da cena anarco-*punk*. Essa construção coletiva se deu através das informações que chegavam, num primeiro momento, como narra o artista, por intermédio dos *fanzines* de cunho libertários que eram enviados por correspondência entre os MAP's de todo o Brasil.

Essa intensa rede de informações, contudo, além de intencionar uma unificação das ideias e ações entre os próprios anarco-*punks*, também se constituíam em um significativo ato de resistência que veio à tona num período em que os meios de comunicação não eram tão desenvolvidos como nos dias atuais. Esta ocorrência, para o campo da arte, pôde promover uma relevante formação cultural que inscrevia na história do Brasil uma visualidade especificamente *punk* que pode ser percebida por suas produções textuais e visuais presentes nos *fanzines*. Tal visualidade, que aparece em *fanzines*, também ganhou materialidade em suas próprias roupas, intervenções urbanas e postura em sociedade. Desta forma, poeticamente, esta mesma visualidade encontrou vazão nos processos criativos de Cosme Luiz.

Comentando mais sobre a importância que as trocas e construções coletivas de conhecimento tiveram em sua formação cultural e artística, Cosme Luiz afirma:

Assim, olha, deixa eu te falar, numa época que não havia internet, a informação para chegar até nós, ela era um pouco mais difícil. Então tudo se dava através de carta. Carta *fanzine*. Se a gente queria ter a banda sei lá o que lá da Finlândia, mantinha contato com os caras da Finlândia, mandava nosso demo tape e eles mandavam a deles. Então assim havia uma troca de informação musical, literária, ideológica. E aí essa informação totalmente alternativa, ou seja, aos moldes *punks*, do *do it yourself* que é o 'faça você mesmo'. Que é o que a gente acredita até hoje. E essa troca, essa forma de interagir com outros *punks* de outros estados, de outros países... Por exemplo aqui para Belém vinha *punks* de todos os países do mundo, Suécia, México, Argentina. *Punk* vindo dos Estados Unidos [...]. *Punk* vindo aqui de Manaus, Macapá, do Rio de Janeiro, de São Paulo, de Fortaleza, principalmente de Fortaleza que era a galera que a gente tinha mais contato. Tanto que na época surgiu

o *fanzine* entre o *punk* de Fortaleza e o *punk* de Belém, que era o ‘Açaí com Rapadura’. Olha aí ‘Açaí com Rapadura’. Unindo as duas culturas. Então, esse contato com os *punks*... Ah, como é que você se comunicava com *punks* de outro país? Pesquise e leia. Vá ver outras línguas. Tem o esperanto também que é o outro canal. Então essa forma de Belém se manter ativa, se comunicando com as outras capitais, com *punks* de todo mundo. Era uma forma de manter a nossa cena ativa e coerente e, principalmente, acima de tudo, a busca e a sede pelo conhecimento e informação, ela tem que estar presente mantendo essa cena coerente até hoje (Cosme Luiz, entrevista realizada em 16/06/2018).

Em suas palavras, assim como existe a busca por informações, as trocas de cartas e a produção e compartilhamento de *fanzines* que são narrados como importantes elementos culturais dos anarco-*punks*, também pode ser destacado outro elemento cultural que foi importante para a sua formação enquanto um artista libertário, no caso: o *do it yourself* (o faça você mesmo).

O lema “faça você mesmo” é o melhor exemplo do conceito de ação direta da filosofia anarquista aplicada à vivência anarco-*punk*, principalmente no que concerne ao seu fazer artístico. A ideia de não delegar a mais ninguém um ato criador a não ser a você mesmo, fez com que o Cosme Luiz, assim como previa a sua auto-identificação cultural, desenvolvesse seus próprios trabalhos, suas próprias roupas e produções artísticas ligadas às mais variadas formas de expressão. Em seu caso específico, o *do it yourself* o fez desenvolver suas próprias composições musicais, tanto no que tange as letras, quanto no que concerne ao instrumental.

Tal princípio se aplica não só à música, mas à produção de *fanzines*, afinal, ao mesmo tempo em que estes empreendimentos também incorporam as visualidades, ideias e vivências do anarco-*punk*, os *fanzines* também rompem fronteiras fazendo chegar, em diversos lugares, as histórias das bandas, críticas ao governo e, como era de se esperar, a filosofia anarquista. Não à toa, as narrativas de Cosme Luiz sempre retomam os *fanzines* e o compartilhamento de ideias por correspondência. Levantar, em sua identidade anarco-*punk*, a construção coletiva de conhecimento, como se pode perceber, comporta-se na postura deste artista como sendo uma forma de enfatizar que a sua vivência cultural ia para além do visual e das músicas. Para ele, ser anarco-*punk*, é um ato de resistência, uma vivência cultural que inscreve a sua existência de forma política e poética em prol de uma (des)construção do mundo em que vive.

O *punk* na verdade, ele não é só uma questão visual. O *punk* ele é o conhecimento, ele é informação e pesquisa. Essa pesquisa aqui e ali muitos tinham inicialmente através de um *fanzine*, pegava um *fanzine* e lia, e de repente kropotkin, Bakunin, Malatesta [...] Quem são? Aí já ia partia para um sebo, para uma biblioteca, porque nessa época não tinha internet, não tinha esse recurso, essa questão tão fácil hoje dia de ir lá no Google e pesquisar. Tinha que caçar mesmo em uma livraria. E aí a pessoa ia aprofundando né? Assim quem eram esses mestres, quem eram essas pessoas. E assim dessa forma, através da pesquisa e do conhecimento, dessa sede do

buscar, é que eles iam vendo e percebendo a importância desses pensadores. E tendo as bases teóricas é que essas pessoas se mantiveram vivas e ativas nessa cena até hoje. Retomando o que eu disse, se é *punk* uma vez, é para sempre, é para toda vida. Não existe *ex-punk* (Cosme Luiz, entrevista realizada em 16/06/2018).

Por esse mecanismo, enviou-se e recebeu-se muitos materiais, desde *fanzines*, cartazes para panfletagens, fitas cassetes gravadas de forma improvisada por bandas *punks* de várias partes do mundo. Devido a essa dinâmica, atuando sempre em prol da manutenção e fortalecimento cultural, a movimentação anarco-*punk* em Belém empreendeu, na década de 1990, a criação de várias bandas já alinhadas com o pensamento anarquista, bem como, procurou a criação uma cena coerente capaz de articular as ideias de grupo, com as ações e postura de bandas e indivíduos.

Muitas das bandas iniciais, que no período estavam mais voltadas para a música, foram esquecidas ou boicotadas por uma parte significativa dos anarco-*punks*, e, neste caminho, tais indivíduos passaram a desenvolver novos projetos musicais. Todavia, um destaque importante precisa ser feito. No começo da década, as bandas mais antigas conseguiram se articular em prol de uma produção coletiva que acabou escrevendo uma página relevante na história do cenário do *rock* paraense, a saber: a gravação da coletânea “Gritos de Agonia e Desespero”. Esta coletânea, vale ressaltar, reuniu várias bandas de *punk rock* de Belém, mostrando, deste jeito, a plural sonoridade *punk* que ajudou a montar um movimento forte na região.

Para Cosme Luiz, que vivenciou esse período e que, depois, contribuiu ativamente através de sua produção musical, este foi um momento muito significativo para a construção de uma cena cada vez mais organizada e séria. Este também se tornou um passo importante, pois, ajudou a levar o material produzido em Belém para outras partes do mundo.

Ali na década de 90 a gente já está estabelecendo o seguinte, as bandas elas gravam a sua primeira demo tape em conjunto. Vai sair o Grito de Agonia e Desespero, que vai ter um grande show. Ali na Waldemar Henrique. Para a gente foi um grande acontecimento. E aí essa demo tape ela vai ganhar o mundo na verdade. É uma referência incrível em relação ao que é o *punk* em Belém, a cena *punk* Belém. O contexto do *punk* ativo em Belém, coerente em Belém. E aí vai acontecer o seguinte, vai vim o período assim do *rock* 24 horas, e os outros festivais como o Contra Fome, o *Rock* 6 horas, [...], *Rock* Rio Guamá e outros micro festivais em centros comunitários e outros lugares. Então o *punk* participa disso, dessa movimentação. Aí na cidade, ele vai também botando a sua identidade. Botando as bandas como seu meio principal, como veículo de difusão de ideias. Então o *punk* ele, colocando as suas letras de protesto, contra o militarismo, contra a questão do machismo que já naquela época se falava muito sobre isso, contra a alienação da religião, contra a questão da exploração política, exploração do trabalho, a violência policial, sempre foram as temáticas *punks* que nortearam a nossa música. E isso claro, de aqui e ali

com um teor de poesia que é importante enfatizar (Cosme Luiz, entrevista realizada em 16/06/2018).

Por conta destas trocas de materiais entre os grupos de todo o país, além de músicas e *fanzines*, outros materiais artísticos também chegaram e ajudaram a contribuir para a arte dentro da cena *rock* paraense. Contudo, dentre as constantes trocas de materiais, chega até os anarquistas e *anarco-punks* de Belém, uma peça de teatro intitulada “O Governado”. De cunho altamente libertário, a peça trazia à tona três personagens principais que apresentavam os problemas sociais derivados da Existência do estado, da subjugação dos trabalhadores e o papel dos anarquistas na busca por libertação do povo oprimido, escravizado.

Foi, assim, neste contexto de troca de informações e resistência cultural que se dava através da arte, que o cenário do *rock* local se tornou o espaço para a atuação política e artística do grupo de teatro de rua Estrela Negra. Este grupo de teatro, além do surgimento de outros grupos atuando em prol do anarquismo em Belém, vai relevar um momento significativo para a história social da arte na capital, uma história construída entre o ativismo político e a liberdade criativa da arte.

Aí a gente vai formar o grupo de teatro. Eu, o Abutre, Jeane, a Valéria, e o Cleiton Gótico, a esposa dele que tá com ele até hoje, a gente vai formar um grupo chamado Estrela Negra que era o TLEN (Teatro Libertário Estrela Negra) que era um teatro de rua, entendeu? E nessa época a gente também, as meninas vão formar, acho que foi o primeiro coletivo feminino, elas vão formar o CAF (Coletivo Anarco Feminino), entendeu?, e, assim: MAP, grupo de Teatro Estrela Negra, o CAF. Nessa época que vai surgir Sem Deus Nem Pátria, né, olha aí, as novas caras das bandas de Belém. [...] Vai surgir o Ao Cubo, Sem Deus Nem Pátria e Sacco e Vanzete, entendeu?, e aí, essas bandas vão ser as bandas identitárias do movimento da época (Cosme Luiz, entrevista realizada em 10/04/2019).

As mudanças que ocorreram a partir da orientação anarquista, vão gerar uma série de mobilizações no caminho de uma resistência cultural vivenciada através da arte. Este também foi o período em que novas bandas surgiram no cenário e o Coletivo Anarco Feminino (CAF) vai se fazer presente. Nesta direção, como um relevante elemento aglutinador desses grupos, se terá a ocupação Morada da Arte. Esta ocupação vai ser o ponto de encontro de vários coletivos artísticos. Por isso, num ambiente propício para uma forte relação inter-arte, a cidade de Belém terá uma movimentação cultural significativa que contará, também, com a participação de Cosme Luiz e de novos *anarco-punks* que começavam a surgir na cena local. Sobre o período e sobre a Morada da Arte, Cosme Luiz recorda:

E ali na Morada da Arte foi fantástico porque a gente teve contato com grupos de teatro que vinham de fora, artistas, artesãos, também que vinham de fora e aqui de Belém, e ali a gente fez atos de resistência cultural. Porque a casa era o antigo museu da Imagem e do Som, e, em 1994 e 1995, o Almir Gabriel assume e não paga mais o aluguel da casa. A questão do calote do aluguel vai parar na justiça. E aí, as entidades que estavam ali, o pessoal do Folclore, a Malta de Poetas Flores e Ervas, com uma galera como Eliana Barriga e Juraci Siqueia que estavam ali com a gente naquele momento, vai ter o pessoal do CCL que é o Centro de Cultura Libertária, vai ter o pessoal do Ponto de Fuga, [...] E aí vai ter o pessoal do teatro que é a galera da FESATI [...] e ali a gente vai fazer vários shows de resistência cultural (Cosme Luiz, entrevista realizada em 10/04/2019).

Foi neste espaço, quando os anarco-*punks* conseguiram uma sala para desenvolver suas ações, que muitos projetos foram idealizados e colocados em prática, para além das ações desenvolvidas em prol da manutenção do espaço propriamente dito. Estas ações, de forma direta, tornaram propício o desenvolvimento de ensaios teatrais, exposições, festas, entre uma série de outras atividades.

Então, a Morada da Arte vai ter uma importância porque dentro do cenário artístico e cultural, a gente vai poder escoar várias formas de expressões artísticas e interagir com os outros grupos. E o mais importante é que, ali naquele período por volta de 93/94 vai surgir o nosso grupo de teatro. Que de acordo com uma pesquisa de colegas de história, é o primeiro grupo de teatro anarquista de rua do norte e nordeste. E o nome desse grupo era o Estrela Negra, clara influência anarquista. E aí a gente vai fazer várias performances teatrais (Cosme Luiz, entrevista realizada em 16/06/2018).

Esta página na história da arte paraense terá uma importância para o cenário do *rock* em Belém, pois irá promover a parceria entre duas culturas urbanas e movimentar o cenário local a partir da arte e do engajamento político.

No grupo de teatro Estrela Negra, havia a presença de góticos e anarco-*punks* desenvolvendo performances, monólogos e peças coletivas voltadas para conteúdos anarquistas. Nestes trabalhos, a sociedade, suas relações de trabalho, as visões fascistas de mundo e todas as formas de opressão eram criticadas através da ridicularização de personagens ou do combate por parte dos oprimidos.

Os grupos de teatro de rua, e o Estrela Negra, principalmente, numa ação que subverte a lógica de um teatro elitizado, desenvolvem peças teatrais nas ruas de várias cidades em todo o Brasil, levando, assim, esta prática artística para um número muito maior e mais diversificado de pessoas, além que permitir, com isso, uma democratização maior de acesso a esse tipo de fazer artístico. Para que tal empreendimento possa ser eficaz em suas intenções, uma forma de comunicação mais próxima da dinâmica e agitação das ruas se faz necessária.

Tendo em vista tal dinâmica, pode-se destacar que

a atuação do teatro de rua propõe uma outra relação com a cidade; não mais uma relação comercial de vender um produto em que apenas alguns poderão consumir. Neste sentido, o teatro acaba por tencionar uma das características da cidade moderna: a relação comercial na qual apenas alguns detêm acesso a certas coisas e outros não, dependendo da quantidade de capital que possuem. O teatro de rua permite democratizar a arte e a ação comunicativa. Ocupando as ruas da polis ele acaba por causar algumas transformações na lógica de circulação e fluidez (TORRES, 2017, p. 125).

A lógica elitizada do teatro e da arte, deste jeito, é rompida pela busca por promover uma produção teatral que seguisse a dinâmica conturbada das ruas, bem como, que levasse a arte para o contexto das pessoas que transitam pela rua pelos mais variados motivos, desde questões relacionadas ao trabalho, até passeio e/ou para pessoas que estão vivendo em situação de rua. O teatro de rua, vivenciado desta forma, impulsiona dois tipos de resistência: 1) a voltada para a democratização da arte, e a 2) correspondente ao combate cultural contra as mazelas sociais. Assim sendo, numa descrição do que veio a ser o grupo Estrela Negra, Cosme Luiz, um dos membros fundadores, afirma:

E aí a gente fez performances variadas como a Mulher Mulher, que falava contra o machismo. Nessa peça eu inclusive era um travesti que lutava pelo direito dele usar o nome feminino dele e não ser chamado pelo nome dele, ou seja, pelo nome social dele. Isso já é uma discussão que a gente tratava naquela época. A gente teve várias performances antimilitaristas, a favor do voto nulo, contra o governo, contra militares. Inclusive tinha a performance que era O Governado que era eu, o abutre e o Cleiton (Cosme Luiz, entrevista realizada em 16/06/2018).

Dentre as peças feitas e/ou interpretadas pelo Estrela Negra, para que se possa entender o potencial político do grupo, estava presente “O Governado”. Esta peça foi enviada por anarquistas de outras partes do Brasil, e, nesse intercâmbio, o grupo a apresentou nas ruas de Belém sempre tinham a oportunidade.

O potencial político da peça se enveredava pela contestação de nosso atual sistema político, bem como, pela pregação política da filosofia anarquista. Para que a peça fosse eficaz em sua abordagem, sua constituição poética trazia à tona o contexto da exploração da força de trabalho a partir do diálogo entre três personagens: O Estado, O governado e o anarquista. Assim sendo, o estado apresentava o seu poder nocivo sobre o povo, o governado mostrava a face passiva frente à exploração, e o anarquista debatia no intuito de libertar o governado de sua própria prisão mental e da exploração que sofria.

Cosme Luiz, sobre esta peça, acrescenta que

a gente fez a peça *O Governado*. Entre eu e o Cleiton gótico e o abutre. Teve a participação do Boy também nessa peça. Na qual a gente falava sobre a exploração

do Trabalhador em relação às fábricas e ao Estado. Enfim, as condições precárias de sobrevivência, principalmente sobre a questão do trabalho escravo aqui na Amazônia. As carvoarias em relação aos menores. Então a gente falou disso de uma forma poética. Então o texto era tudo rimado, todo poético. A primeira fala ela era assim: ‘eu sou estado. Seu soberano e senhor. Vim para vocês com o meu governo impor. Controlo suas vidas e controlo suas mentes. Sou soberano de escravos contentes. Tudo que produzem ó proletário, vem para mim’. Entendeu? Era dessa forma que a gente comunicava isso tudo (Cosme Luiz, entrevista realizada em 16/06/2018).

O tom de “O Governado”, construído através de rimas, ironias e muito conteúdo libertário, inscreveu na cidade de Belém um ativismo cultural altamente artístico. Devido à orientação anarquista, o que estava em jogo nesta atuação era basicamente o combate contra as estruturas culturais e ideológicas que naturalizam a violência contra as mulheres, a subjugação e exploração do povo, como também, contra a atuação repressora e arbitrária do governo.

Não havia, neste caso, a menor intenção de se desenvolver apenas “arte pela arte”. Embora os lucros financeiros não fossem vislumbrados, havia por trás a intenção de se desenvolver uma arte engajada, ou seja, com o propósito de fazer denúncias, contestar o senso comum e problematizar os valores morais de uma sociedade corrupta e autoritária.

Tendo esta ocorrência em vista, outra peça apresentada pelo Estrela Negra, na década de 1990, vai questionar os papéis sociais culturalmente aceitos, criticar o machismo e, de forma pioneira, trazer um tema bastante em voga nas atuais bandeiras levantadas pelo Movimento LGBTQ+, a saber: a utilização do nome social ao invés do nome registrado nos documentos oficiais. Essa foi a peça intitulada “Mulher Mulher”.

Tinha a temática do Dia das mulheres. Ou sobre o feminismo. Ou contra o machismo que a gente colocava e abordava. Sobre a questão do aborto e o direito da mulher. Inclusive, curiosamente, eu era um travesti nessa peça. Esse travesti que era a Luise lutava pra poder usar esse nome Luise no seu trabalho e na escola e poder assinar dessa forma. E essa foi uma discussão que só foi feita bem recente até. Então a gente teve várias performances teatrais. E várias peças teatrais que agente apresentava de surpresa nas ruas e praças. Logo teatro de rua né? Então a gente teve um período bem ativo aqui em Belém em relação a essas apresentações. Que eram feitas não apenas na Morada da Arte, não apenas em escolas, não apenas em centros comunitários, mas enfim, na rua. A gente levava essas temáticas e essas abordagens, na visão de alguns até polêmicas, só que com tempo, você sabe que a vida é complicada, o pessoal foi tendo filho, e quando eu vi eu estava sozinho (Cosme Luiz, entrevista realizada em 16/06/2018).

Durante esse período, o grupo foi bem ativo, e, produziu e encenou muitas peças. Os temas giravam em torno da contestação social, levantando debates que iam desde a crítica ao machismo e chegavam até a questão da liberdade sexual e da identidade de gênero. Todas

estas pautas, hoje em dia, são altamente levantadas, porém, na década de 1990, em Belém do Pará, estes assuntos ficavam mais restritos a determinados públicos. Por isso, em suas atuações, o grupo Estrela Negra promovia um teatro engajado e fora do elitismo que geralmente é atribuído a esta expressão artística.

No entanto, como é mencionado pelo artista, a vida foi passando e algumas alterações no cenário foram se impondo. Alguns acabaram constituindo família, tendo filhos e/ou se preocupando com outras situações mais urgentes. Tal ocorrência fez com que Cosme Luiz se visse sozinho ao continuar com as atividades teatrais. Para tanto, adaptando as peças antigas ou desenvolvendo novas, o artista passou a atuar com monólogos, performances, e, principalmente, com teatro de bonecos. De acordo com suas palavras: “não tinha mais grupo de teatro. E aí eu montei o meu grupo de teatro de boneco. E agora eu estou com monólogos³⁰”.

No que concerne ao teatro de bonecos, Cosme Luiz dentre as peças que apresentou, retomou a encenação de “O Governado”. Mesmo utilizando a rua como palco e trabalhando com uma expressão artística que possui bastante apelo infanto-juvenil, as abordagens viscerais, a ideologia anarquista e a sua forma de provocar o público não perderam o potencial. Talvez, até mesmo por haver esse contraste, a peça “O Governado” aumentou seu teor subversivo.

Era o fantoche na minha mão, junto com outro fantoche. E a onde é que eles apontavam o dedo? E quando eles apontavam o dedo, não era pro outro fantoche. O outro fantoche se abaixava, e quando ele apontava e acusa: ‘você, que vive a falar mal dos outros, mas que não olha um palmo diante do seu próprio nariz! E seus erros?’. E quando ele apontava, o boneco e o outro se abaixava, o boneco apontava direto o dedo na cara de alguém que tava assistindo. Ou seja, ele tá apontando as pessoas. Uma coisa dadaísta, que não era pra agradar quem tava ali. Era pra causar um certo mal-estar (Cosme Luiz, entrevista realizada em 10/04/2019).

Como o próprio artista faz questão de mencionar, seu trabalho, ao menos naquele momento, não era para agradar o público, mas sim, para causar desconforto, provocar, apontar verdades que às vezes preferimos esconder em nossos pequenos atos hipócritas do cotidiano. Desta forma, mesmo atuando sozinho, sua veia anarco-*punk* não havia sumido, ao contrário, permaneceu em seus trabalhos, principalmente em sua música e em seu teatro de rua.

Em tal direção, os monólogos foram bem diversificados, porém, também houve uma adaptação de “O Governado” para além do Estrela Negra e do teatro de bonecos. Neste caso, a peça era encenada apenas por Cosme que fazia os três personagens. O esquema de

³⁰ Entrevista cedida por Cosme Luiz no dia 16 de junho 2018.

apresentação era o mesmo: ele abordava as pessoas na rua e começava do nada a recitar o texto, sem que antes houvesse uma explicação sobre o que ia acontecer. Este mesmo sistema vai ser utilizado em todos os seus monólogos.

Neste caminho, atuando de improviso e sozinho, outros dois monólogos também foram importantes em sua atuação: “O Banho de Vinho” e “Trancado no Banheiro”. Estas peças são a continuação uma da outra. Apresentadas em momentos diferentes, “O Banho de Vinho” traz à tona a história de uma mulher deixada no altar, enquanto a outra, “Trancado no Banheiro”, narra a história do noivo que desistiu de se casar.

A primeira tem um enredo de cunho feminista no qual a mulher, embora comece triste por ter sido abandonada, ao poucos vai percebendo que não precisava de um homem para ser feliz, nem ser independente. Nela, Cosme Luiz faz o papel da noiva e contracena com uma garrafa de vinho, enquanto recita o texto e faz do público que se depara com o espetáculo, os convidados do casamento.

Na descrição do artista, assim é a peça:

O banho de vinho, ela [a noiva] chega no altar e percebe que tem algo de errado. Sente a falta do noivo. E começa a passar 10 minutos, 20 minutos, meia-hora, aí ela se dá conta que foi abandonada. E nesse momento ela se desespera, tenta fazer com que os convidados fiquem numa situação muito embaraçosa, né?, imagina, tá a figura central que é a noiva e foi abandonada e tá todo mundo ali te olhando: família, teus amigos, teus vizinhos, amigos de infância, amigos que não gostam de ti nem tanto, algumas invejosas, e ela tá ali naquele momento de embaraço. E aí ela vai, no texto, até que ela percebe que não precisaria dele, pra taralhar, estudar sozinha, viver sozinha, ser independente. E no fim, ela pega o vinho que seria servido aos convidados, ela enche a taça. E nesse momento tem alguém que me auxilia. São copinhos pequeninos de plástico pras pessoas, aonde eu encho. Antigamente eram aqueles garrafões de vinho, né?, de vidro, aonde eu encho alguns copos pras pessoas que tão ao redor e espero elas beberem. Encho de novo, e quando a garrafa chega na metade, a noiva vai embebedando, o garrafão na metade. Ela termina a peça tomando um banho com aquele vinho (Cosme Luiz, entrevista realizada em 10/04/2019).

Em seu trabalho, o figurino também é focado em aguçar a atenção do público através do exagero. Na época do Estrela Negra, as visualidades geralmente estavam ligadas a cor preta predominante no figurino, entretanto, quando as atuações de Cosme Luiz se enveredam por monólogos, abre-se espaço para expandir a imagem dos personagens. Seguindo esta orientação, no monólogo “Banho de Vinho”, assim o artista descreve a visualidade com que apresenta a personagem: “esse Banho de Vinho é interessante porque eu me apresento apenas com uma sunga, descalço e com um véu na cabeça e um buquê de flores³¹”.

³¹ Entrevista cedida por Cosme Luiz no dia 10 de abril de 2019.

Contudo, sendo um artista que sempre buscou flertar com várias expressões artísticas e torna-las ferramentas para o seu ativismo político, este período em que passou a atuar sozinho com teatro de rua, também foi o momento em que ele passou a dar bastante atenção ao seu trabalho com música.

Então, paralelo a essas ações no campo do teatro, Cosme Luiz passou a se envolver bem mais com a produção musical. Também é nesse momento em que a participação deste artista vai ser mais intensa na cultura gótica. Neste sentido, no campo da música, já havia a produção de sua banda *anarco-punk* intitulada *Sem Deus Nem Pátria*, e, é a partir deste embrião que outras bandas irão surgir. Geralmente, elas contavam com praticamente os mesmos músicos, todavia, com a ideia de um novo projeto, uma nova identidade, e, como era de se esperar, novas músicas.

A banda *Sem Deus Nem Pátria* foi formada em 1999 com a intenção de fazer um projeto especificamente *anarco-punk*, dando projeção poética a toda a sua vivência cultural e militância política que acabou materializada a partir de um instrumental agressivo, uma performance provocadora e uma sequência de letras que contestavam a sociedade em todas as suas mazelas.

A criação desta banda, vale ressaltar, foi um forte elemento de reafirmação do *anarco-punk* em Belém, afinal, neste momento, a cena estava fragmentada e as ações e grupos de estudos dos anos anteriores haviam diminuído consideravelmente. Com os novos *anarco-punks* surgindo, a banda acabou atuando em prol da manutenção da cena no diálogo com outras bandas que começavam a surgir, como a banda *Sacco e Vanzette*.

E aí a gente vai reunir na Morada da Arte. Eu, o Anderson ,ex Pianutes [banda de pós-*punk*], o André, o Sídney, nos éramos o *Sem Deus Nem Pátria*, minha banda formada em 99 lá na casa do André [...]. E aliado aí a chegada do tio Derico e o Ney, a gente vai reafirmar o MAP, Movimento *Anarco-Punk*, só que dessa vez já dentro da Morada da Arte. Que é quando a gente tem uma sala na Morada da Arte (Cosme Luiz, entrevista realizada em 10/04/2019).

Em 2004, ainda num caminho de grande produção, é lançada uma coletânea da banda *Sem Deus Nem Pátria* junto com a banda *Sacco e Vanzette*. Com relação às músicas da banda que Cosme contava, encontravam-se: 01 Morte do mundo, 02 Nuclear, 03 Ovelhas, 04 Fome, 05 Liberdade, 06 Marcha soldado, 07 Órfãos, 08 Retratos de guerra, 09 Lógica fascista, 10 Chegou a hora. Neste caminho, neste repertório, como pode ser visto, seguiram a lógica *anarco-punk* de resistência contra as armas nucleares, contra o militarismo, além de atacar

também o pensamento fascista e de se posicionar de uma forma completamente ateia, como o próprio nome da banda já deixa explícito.

Com relação ao seu repertório, a crítica contra a religião é uma constante. Geralmente são feitas de forma bem direta, como vem a ser o caso das músicas “Ovelha” e “Órfãos”. Não irei me ater muito em todo o repertório, mas acerca da primeira música, para que se possa ter uma ideia de seu tom ateísta, assim a letra começa: “Ei você! Você aí! Você que é ovelha! Saiba que o pastor é o carrapato que suga o seu sangue!³²”. Com esta frase gritada, a música começa num clima de agressividade e xingamento. Logo após, entra um instrumental com guitarra bastante distorcida e rápida, uma bateria mais pesada e veloz, e com um vocal berrado.

Na mesma levada, a música intitulada “Órfãos³³” traz mais uma vez a principal bandeira levantada pela banda: o ateísmo. A letra, embora ainda tenha um direcionamento bem direto, já começa a poetizar mais a construção textual, pois há uma preocupação em construir uma história, ironizar situações e, às vezes, sair do sentido literal das palavras, aumentando, deste jeito, o seu potencial polissêmico. Também há uma inclinação para utilizar metáforas, fato que lança a letra desta música para além de uma pregação política. Neste caso, especificamente, a banda constrói uma metáfora entre a imagem de uma divindade espiritual apresentada como pai da humanidade e os seus filhos (a humanidade) que são, agora, chamados de órfãos de um pai ausente. Com isso, vários elementos próprios da religião cristã são apresentados levando em consideração que na verdade são apenas os seres humanos se punindo e sofrendo em nome de um ideal que, para a banda, é inexistente. Estes elementos vão desde se ajoelhar (numa automutilação), até às preces dos fiéis que nunca serão atendidas, pois, como aparece na letra, todos foram abandonados por Deus.

Outra temática, nesta obra, acaba sendo recorrente: o antimilitarismo. Como um dos principais exemplos desta temática, tem-se a música “Marcha Saldado”. Contudo, a letra prima por ridicularizar a imagem dos militares a partir da obediência cega dos soldados e de seu grau de inferioridade frente os outros cargos da profissão militar.

Marcha soldado
 Marcha soldado
 Pinta um muro
 Engraça o coturno

³² Coletânea Sacco e Vanzetti / Sem Deus Nem Pátria. In: site YouTube, acessado no dia 14/08/2019 às 21h07 no seguinte endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=IRxY5ryBH8o>

³³ Coletânea Sacco e Vanzetti / Sem Deus Nem Pátria. In: site YouTube, acessado no dia 14/08/2019 às 21h07 no seguinte endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=IRxY5ryBH8o>

Limpa a privada
 Com tua escova
 Marcha saldado
 Marcha idiota

Macha saldado
 Marcha saldada
 Marcha idiota
 Marcha idiota

7 de setembro
 A mesma palhaçada
 O povo vai às ruas
 Preferir o armamento
 Que será usado contra ele mesmo
 Fardinha engomada
 Marcha palhaço

Macha saldado
 Marcha saldada
 Marcha idiota
 Marcha idiota

Sem Deus Nem pátria!³⁴

Como pode ser visto, a crítica toca em pontos como o 7 de setembro, feriado nacional voltado para comemorar a Independência do Brasil. Nesta crítica, o militarismo é apresentado como um elemento da alienação do povo visto que, o evento não passa de uma desculpa para dar mais poder bélico ao Estado.

Este álbum, construído sobre as bases de um pensamento anarco-*punk*, entretanto, revela outra identidade cultural com a qual Cosme Luiz começava a se envolver. Segundo o artista, nesse período, ele já seguia por uma direção mais voltada para o pós-*punk* em suas composições. Caminho esse que o levaria a desenvolver o projeto musical da banda gótica Lírios na Escuridão. Esta relação entre o gótico e anarco-*punk*, para o artista, encontra-se em sua música Nuclear, na qual a letra, embora parta de forte contestação social, não é escrita de forma direta, mas sim, como uma poesia mais elaborada no que tange a metáfora que ela constrói. A música “Nuclear” traz a seguinte frase: “não coma deste cogumelo porque ele é venenoso”. Para o autor, esta parte faz uma metáfora entre um cogumelo e o formato da fuma que se alastrou após a explosão da bomba atômica na Segunda Guerra Mundial. Os anarco-*punks* sempre fizeram protestos contra o armamento nuclear, e, devido a isto, tal militância, tanto em *fanzines*, quanto músicas, constantemente ganhou destaque.

³⁴ Coletânea Sacco e Vanzetti / Sem Deus Nem Pátria. In: site YouTube, acessado no dia 14/08/2019 às 21h07 no seguinte endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=IRxY5ryBH8o>

Nesse sentido, sua relação intercultural desenvolvida entre o *anarco-punk* e o gótico foi ganhando força e se materializando através de trabalhos artísticos, sendo a música, o primeiro momento de materialização desta inclinação poética.

E eu e o André a gente vai criar nesse período, eu tinha um teclado Cássio de duas oitavas, o André vai fazer uma programação eletrônica assim bem primária mesmo, e a gente vai fazer, ali, o primeiro momento do que a gente vai chamar de pós-*punk* com esse teclado. Inclusive, as primeiras letras do Pianutes são cantadas dentro do embrião do que hoje é o Lírios na Escuridão, entendeu?, que nasceu comigo e com o André (Cosme Luiz, entrevista realizada em 10/04/2019).

Aos poucos, a inclinação artística de Cosme Luiz, sempre voltada para o *anarco-punk*, começou a ser influenciada cada vez mais pela cultura gótica, suas visualidades e seus sons. Este processo começou desde quando o artista passou a se envolver mais com a cena gótica local, bem como, quando ele passou a não apenas frequentar os shows, mas também, a atuar em prol da renovação da cena na cidade de Belém.

A relação entre o *anarco-punk* e o gótico na capital do Pará desde há muito tempo gera frutos e durante muito tempo alimentou a manutenção, de certa forma, dessas culturas. Várias vezes, em seus relatos, Cosme Luiz recorda de como se davam esses contatos e como, no campo da arte, góticos e *anarco-punk* atuaram juntos. Em alguns momentos, este artista chega a mencionar a importância que os outros dois artistas estudados nesta pesquisa tiveram para a atuação da cena gótica local. Contudo, diferente de Joker Índio e Marcos Moraes, Cosme Luiz tornou sua relação de simpatizante em uma atuação cultural bem mais ativa.

No que concerne as suas experiências poéticas, este artista enveredou-se por novas técnicas no campo da música, migrando progressivamente para o gótico. Foi neste período em que Cosme Luiz e o guitarrista da banda Sem Deus Nem Pátria, André Pirado, desenvolveram novas composições com letras mais elaboradas poeticamente e com um instrumental mais harmônico. Este projeto musical começou com um teclado simples e deu origem a banda Pianutes. Entretanto, com o passar do tempo, outro projeto que permanece até hoje veio à tona: o Lírios na Escuridão.



Figura 4 – Cosme Luiz cantando na Banda Lírios na Escuridão.
Fonte: arquivo pessoal do artista

A banda Lírios na Escuridão, formada em 2005, é uma banda gótica, fundada por Cosme Luiz e que ainda está em atividades. Segundo o artista, a ideia de montar a banda surgiu depois de ter acordado de um sonho que aguçou a sua criatividade. Neste sonho, ele estava em um lugar muito escuro e ele só conseguia enxergar flores, foi quando ele percebeu que elas eram na verdade lírios. Por isso o nome Lírios na Escuridão. Devido ao seu envolvimento com esta faceta da cena *rock*, as suas letras de música, suas composições e as demais produções artísticas sofreram alterações. Os temas passaram a ser mais românticos e/ou ligados às impressões individuais de sua relação com o mundo, trazendo uma perspectiva mais melancólica sobre a vida. As letras geralmente são compostas pelo próprio Cosme Luiz, como é o caso da música “Ando Sozinho”³⁵.

Ando sozinho nos subúrbios a noite
Ando sozinho com minha solidão

³⁵ Música “Ando Sozinho” da Banda Lírios na Escuridão. In: site facebook, acessado no dia 16/08/2019 às 01h09 no seguinte endereço eletrônico: <https://www.facebook.com/watch/?v=1137283606472493>

Em meu caminho encontro damas da noite
 Bêbados vagando sem direção
 Ando sozinho
 Mas não me sinto sozinho
 Ando sozinho
 Mas não me sinto vazio
 Esta noite tive uma tristeza
 Que eu não quero
 Que eu renego
 Esta noite quis sair sozinho
 Eu insisto
 Eu preciso
 Ando sozinho nos subúrbios a noite
 Ando sozinho com minha solidão
 Em meu caminho encontro damas da noite
 Bêbados vagando sem direção

Como transparece nesta composição, as letras de protesto acabaram cedendo espaço para músicas com um conteúdo mais intimista. Esta situação, de acordo Cosme Luiz, se deve ao fato de, em um determinado momento, começar a se envolver mais ativamente com os grupos de góticos em Belém. O artista, ao lembrar a sua relação com o cenário gótico, descreve que, em Belém, sempre houve uma boa relação entre os anarco-*punks* e os góticos. Nesta interação, em 1994, muitas atividades foram desenvolvidas. De acordo com seus relatos, pontua-se que

essa galera já tava em torno do gótico [alguns *punks* da época e os simpatizantes que colavam com os *punks*]. A gente ia pras festas na casa do Paulo Gótico, tinha lá a galera dele, ele tinha a própria galera dele, é interessante isso. E aí a gente foi criando a nossa galera, então, a cena gótica de Belém, ela vai ser quem nesse momento, em 94? O Cleiton Gótico, inclusive muitos, e até eu considero o primeiro gótico de Belém, o Cleiton Gótico, o Darlan, o Índio, o Max, o Lúcio, o Dinho, a Irene que tinha uma irmã gêmea, elas eram do Maranhão [...] enfim, uma galera já fazia os ensaios fotográficos, já fazia os *fanzines* obscuros, então, essa época de 94 foi muito importante assim pra consolidação dessa cena gótica de Belém (Cosme Luiz, entrevista realizada em 10/04/2019).

É interessante notar que, assim como para os anarco-*punks* e metaleiros, os *fanzines* também foram responsáveis por criar um mecanismo de produção e disseminação de conteúdos sobre o gótico em Belém: os *fanzines* obscuros. Contudo, seu diálogo entre o anarco-*punk* e o gótico foi tão fértil em sua formação identitária e cultural, que hoje em dia, bem mais do que antes, está cada vez mais presente em sua vida, posicionamento político e produção artística.

Embora não se considere gótico, mas sim simpatizante, grande parte de suas atividades culturais e artísticas na atualidade estão voltadas para o cenário gótico paraense. Tudo começou com um grupo de estudos chamado Orquídea Negra que pretendia trabalhar com a

arte e a cultura gótica. Com o tempo, este grupo mudou de nome para Dinastia e suas atividades foram ampliadas. Agora, o grupo promove festas góticas em Belém que contam com a apresentação de DJs locais, bandas góticas e exposições de arte.

O grupo Dinastia mantém contatos com outros coletivos góticos por todo o Brasil, fato que permite o intercâmbio artístico e a troca de informações sobre as novidades e eventos de cada cena. As redes sociais como o *Facebook* e o *WhatsApp* são duas das principais ferramentas para as trocas de informações entre esses grupos nos dias de hoje. Grupos são nacionais foram montados e todos entram em contato, postam fotos e desenvolvem projetos em prol da cena gótica. Entretanto, os contatos não se dão apenas por estas ferramentas digitais. Em um destes intercâmbios, Cosme Luiz marcou presença como DJ em um evento gótico em São Paulo. Contudo, a criação de eventos, para além da confraternização, há uma dimensão artística bastante presente, bem como, também conta com a atuação dos projetos musicais desenvolvidos por Cosme Luiz e outras bandas góticas paraenses.

Dinastia Obscuramente Apresenta

Lírios na Escuridão

Lançamento do primeiro single

10/08
21h

+ sorteio de cervejas
+ sorteio de caipirinhas

DJs
Alex Igor Elvis
Pedrinho Dani Mary
Deivi

Local: Ingresso \$5 Belem - Pa

Apoio
De Profundis
Brasil Góticos S.A. Brazilian Goth Scene
Fortaleza da Solidão Dinastia Brasil/Ángola

ROCKET BAR

Rua Boaventura da Silva, 1300. Entre 14 de Março e Alcindo Cabela

Figura 5 – Divulgação de um dos eventos do grupo Dinastia.
Fonte: arquivo pessoal do artista

No evento mencionado na figura acima, a banda Lírrios na Escuridão fez um show no qual lançou o seu primeiro *single*³⁶. Eventos como este são organizados pelo Dinastia durante todo o ano. Geralmente um tema é eleito para montar a ideia geral da festa, como por exemplo, foi o caso da Festa Baile de Máscaras. Segundo Cosme Luiz, havia um conteúdo político por trás deste tema, afinal, devido aos conflitos políticos presente no Brasil atualmente, as “máscaras estão caindo”, e, assim, muitas pessoas que antes tinham tendências fascistas, estão mostrando a sua verdadeira face³⁷.



Figura 6 – Exposição de fotos e desenhos na Praça Batista Campo.
Fonte: arquivo pessoal do artista

Dentro e fora dos eventos do grupo Dinastia, Cosme Luiz desenvolve, desde há muito tempo, exposições ao ar livre de seus desenhos, pinturas e fotografia. Como um artista bastante versátil, mesmo atuando com música e teatro, também faz parte de sua lavra poética

³⁶ O *Single* é a denominação de um trabalho musical que contem entre 1 a 4 músicas de uma determinada banda. Esta junção em um único trabalho parte da seleção das músicas que a banda considera mais relevantes comercial e/ou artisticamente para o conceito ou identidade do grupo.

³⁷ Entrevista cedida por Cosme Luiz no dia 10 de abril de 2019.

a produção de desenhos, pinturas e fotografias. Estes trabalhos artísticos são expostos de forma alternativa usando ruas e praças como forma de alcançar o público.

A relação deste anarco-*punk*-gótico com a rua é extremamente fecunda. Devido a isso, por vezes, em nossas conversas para a presente pesquisa, Cosme Luiz sempre enfatizou que, enquanto artista, preferia a rua para a sua atuação do que as galerias de arte. Sua visão anarco-púnk o impele a resistir contra as instituições elitistas dentro e fora do sistema oficial da arte. É na rua em que as pessoas estão de fato, indo e vindo de seus trabalhos, vivendo as obrigações impostas por um cotidiano muitas vezes sofrido. As galerias de arte possuem o seu valor, e ele, enquanto artista e estudioso da arte, reconhece. Entretanto, por ser um anarquista, sente a necessidade de produzir e transmitir conhecimento através de um fazer artístico que de fato alcance as pessoas que geralmente não frequentam galerias de arte e museus. Segundo Cosme Luiz, esta é a sua intenção com suas exposições:

Aí agora eu estou na academia, tenho os meus professores, meus mestres, mas que, sei lá, não me encanta buscar uma galeria de arte, expor lá meus trabalhos. O que eu gosto, sabe o que é? Chegar lá na feira do Barreiro expor meus desenhos. Chegar lá no Ver-o-peso, expor meus desenhos. Chegar ali na feira do Guamá, ali na feira da Terra Firme, e expor meus desenhos. Expor aqui na Batista Campos, na praça. Expor nas praças. Fiz muitas viagens por interiores, e, lá, né? Eu estendia meu fio. E quando eu estendo meu fio não fico nem perto dos meus desenhos. Eu deixo só as pessoas chegarem, olharem as obras. Porque a atenção que eu quero não é pra mim, é pras obras. Já fiz isso em Vila dos Cabanos, Barcarena, Cameté, é... enfim, vai embora... Mosqueiro, Castanhal, vai em bora... vai rolando em várias cidades. Então, eu pretendo expor em São Paulo. Em julho eu vou pra São Paulo. Já fui agora em janeiro. Fui discotecar lá. Detalhe: eu sou DJ também. E aí, quando eu for discotecar em São Paulo, eu vou levar pra expor em São Paulo os meus desenhos. Expor de que maneira? Olha pra mim a rua ela é a grande galeria de arte. A essência da rua, levar a arte pra quem tá na rua. Aquele senhor que tá catando latinha [...], a pessoa que tá apressada, mas parou pra dar uma olhada. A pessoa que vem, tá passando ali, nunca foi numa galeria de arte, mas ela para, admira um desenho teu, ela procura saber quem fez e de repente vem bater um papo contigo (Cosme Luiz, entrevista realizada em 10/04/2019).

Durante muito tempo, o caminho de sua arte sempre fora o de contestar as hierarquias estabelecidas, e bradar contra as mazelas sociais e econômicas. Para tanto, não havia como sua arte, que sempre esteve ligada às ruas e voltada para comunicar conteúdos anarquistas, não atuar, também, de forma subversiva dentro dos locais destinados ao elitismo do cenário artístico. Deste jeito, seu fazer artístico alcançou novos espaços sem perder de vista a rua e a subversão.

As exposições de Cosme Luiz, quando o artista era mais novo, encontraram nas exposições de outros artistas em galerias oficiais de arte, espaço de atuação para além das ruas e praças de Belém. Basicamente, o artista frequentava outras exposições, e na parte de fora ou

em algum lugar livre, estendia o seu fio, selecionava seus desenhos e os expunha sem que antes houvesse a liberação por parte dos organizadores.

De forma irônica, Cosme Luiz comentou que desse jeito, conseguia expor suas obras, romper com o elitismo próprio do sistema da arte local, e, ainda por cima, desfrutar dos aperitivos servidos pelos organizadores das exposições.

Acho que o ato mais rebelde assim, puro dadaísmo, antiarte, algo surreal. Imagina, tu vais a uma exposição pra ver os artistas, claro, com todo respeito a eles e a obra deles, mas de repente tu vai numa exposição e de repente um louco com outro amigo estendem um fio com a produção dele lá. Com a minha produção. Aí eu fazia as minhas *vernisagens* às custas das outras exposições. E eu achava isso muito legal. E em breve vai tá acontecendo novamente (Cosme Luiz, entrevista realizada em 10/04/2019).

Hoje em dia, Cosme Luiz é formado em licenciatura em artes pela UFPA e isso, inevitavelmente, acabou influenciando sua forma de pensar e viver a produção artística. Não à toa, o artista em seu relato faz questão de enfatizar que respeita os artistas que estavam expondo e suas obras de arte, mesmo que tenha empreendido exposições subversivas em paralelo as exposições oficiais. Todavia, embora esta situação se faça presente, o artista ainda pretende retomar tais ações.

A sua vivência, enquanto acadêmico de artes da UFPA, influenciou significativamente sua vida e visão de arte. Sem perder suas identidades culturais ligadas ao anarco-*punk* e ao gótico, o artista encontrou em muitos momentos a oportunidade para atrelar a sua formação cultural com a vivência que estava construindo na faculdade.

E foi assim, em um trabalho proposto por um de seus professores que surgiu uma de suas performances atuais na qual Cosme Luiz traz os elementos do anarco-*punk* e do gótico. Esta performance começou com um vídeo-arte intitulado Urubu do Ver-o-peso. Este vídeo-arte contou com a criação de uma máscara que simulava a cabeça de um urubu, além de contar com um visual anarco-*punk* bem carregado, com jaqueta, coturno, pregos e uma série de outros elementos característicos desta identidade cultural.

Estou com minha vídeo-arte, a minha intervenção urbana e social através da linguagem do vídeo. Então o que que eu fiz, eu usei o visual *punk* e peguei um elemento da cultura popular do Pará que é urubu, no caso o urubu do Ver-o-Peso. Isso bem antes da dona Onete fazer sucesso. Isso era uma anedota comum entre os feirantes. E aí eu encarnei esse urubu e hoje eu estou sobrevoando a cidade e observando a cidade. Eu tô percebendo o caos. Eu tô esperando a próxima chacina. Eu tô observando a decadência humana. Eu estou vendo todas as pessoas que jogam lixo na rua. E eu estou lá sobrevoando, dormindo e simplesmente tendo pena das pessoas aqui embaixo. É essa a proposta do Urubu. Ele não quer ajudar

ninguém. Mas ao mesmo tempo... Só urubuservando o que vai acontecer (Cosme Luiz, entrevista realizada em 16/06/2018).

O trabalho em questão consistem em uma performance gravada, na qual Cosme Luiz aparece com o visual *punk* e uma máscara simulando a cabeça de um urubu. Nesta ação, ele segue andando pelo mercado do Ver-o-peso, balançando os braços como se batesse asas e vai em direção à parte em que os barcos ancoram. Como a maré estava baixa na hora em que desenvolvia a performance, ele desce a escadinha do Ver-o-peso e ficou batendo os braços ao lado de uma garça.



Figura 7 – Registro da performance *Urubu Punk*.
Fonte: arquivo pessoal do artista

Este trabalho acabou se estendendo para além do vídeo-arte e foi reproduzido em outros momentos. Na imagem acima, pode-se ver Cosme Luiz reproduzindo a performance *Urubu* do Ver-o-peso atrelada a novos elementos e sendo performada no espaço da UFPA, próximo ao prédio do Instituto de Ciências da Arte (ICA). Nesta nova aparição, o *Urubu Punk* de Cosme Luiz aparece simulando um voo em volta de uma gaiola com uma escultura

prateada em forma de urubu. A gaiola está aberta, fato que numa leitura dos trabalhos deste artista e da própria performance se utilizando das visualidades do anarco-*punk*, pode representar a ideia de um Urubu *Punk* libertando, com seu ideal anarquista, outros seres “urubus” aprisionados pelas estruturas de uma sociedade desigual e castradora.

Do Urubu *Punk*, a sua vivência no cenário do *rock* vai dar vida ao Urubu Gótico.



Figura 8 – Registro de uma performance na qual Cosme Luiz traz o figurino da performance Urubu Gótico.
Fonte: arquivo pessoal do artista

Esta nova performance vai gerar outro vídeo-arte, porém, agora, com os elementos visuais da identidade cultural do gótico. Embora não seja um fragmento do vídeo, a imagem acima apresenta uma performance na qual a indumentária usada para criar o Urubu Gótico aparece. Contudo, o vídeo-arte do Urubu Gótico trará Cosme Luiz com uma baqueta de

maestro. Ele fica bem no meio da entrada de Belém dançando como se estivesse regendo o trânsito. Ou melhor, como se estivesse regendo, em forma de sinfonia, o caos da cidade.

Ali é um trabalho voltado para a Universidade Federal do Pará sobre essa orientação a gente vai ter o professor Bira Elson Madeiros e o professor Erasmo Borges da UFPA. E a proposta ali é uma intervenção urbana, artística e social, aonde a regência do Caos ela vai estar ali tratada com urubu bem em frente à cidade, ali próximo do Entroncamento. Regendo o caos, recebendo todo mundo que vai chegar e o caos que espera. Nossa sujeira das ruas, nossas lixeiras sem fundo, as chacinas nossas de cada dia com carro preto, prata, moto, Motoqueiro Fantasma, a mal educação do cobrador e do motorista, aqueles que não querem parar para os velhinhos, o trânsito, as pessoas que jogam carro em cima de você, que não sabe esperar as pessoas atravessarem na faixa tranquilamente. Então todo caos da nossa cidade é tratado nessa sinfonia, o que é a regência do caos. Tanto é que o urubu está com uma roupa de gala ali e uma varinha regendo por caos (Cosme Luiz, entrevista realizada em 16/06/2018).

Em uma das narrativas do artista sobre o figurino referente a performance *Urubu Punk*, ele chega a comentar que a máscara de urubu foi feita com papelão e uma máscara de grafiteagem. Seu objetivo era deixar transparecer uma artesanaria aparentemente empreendida de qualquer jeito, com poucos recursos e esmero, materiais reciclados e com certo desleixo. Para ele, como a máscara traz tanto a ideia de um urubu *punk*, quanto gótico (no caso do segundo vídeo-arte), então, não haveria espaço para se produzir um figurino perfeitininho, arrumadinho, bonitinho. Desse jeito, o objetivo era fazer vingar a ideia do “faça você mesmo”, presente na cultura anarco-*punk*³⁸. Todavia, vale ressaltar que seu contato com a universidade, em alguns aspectos, acrescentou, no trabalho do artista, novas copreensões e abordagens acerca do fazer artístico.

Influenciado pela formação acadêmica, sua concepção de arte passou a trazer de forma poética os elementos visuais anarco-*punks* e góticos, e a desenvolver performances dentro e fora da UFPA. Esta abertura para o mundo acadêmico também o fez, em alguns aspectos, cogitar a hipótese de participar em editais para seleção de artistas em galerias de arte. A cultura anarco-*punk* e gótica desde há muito tempo fazem parte da vida, militância e concepção de artes de Cosme Luiz, no entanto, sem abandonar a rua como sua galeria de arte e o cenário do *rock* paraense como palco de sua atuação e formação, outros horizontes passaram a ser vislumbrados.

É neste momento que, ampliando a sua relação entre vida e arte, Cosme Luiz iniciou um processo de transformação poética de sua própria casa. O projeto, principalmente apropriando-se do universo gótico, promove intervenções na paisagem de sua própria casa, e,

³⁸ Entrevista cedida por Cosme Luiz no dia 10 de abril de 2019.

aos poucos, este espaço tem se tornado uma instalação na qual o artista, às vezes sozinho, outras vezes em parceria com integrantes do grupo Dinastia, acrescenta elementos reciclados e/ou adquiridos em antiquários no intuito de criar uma decoração sombria.

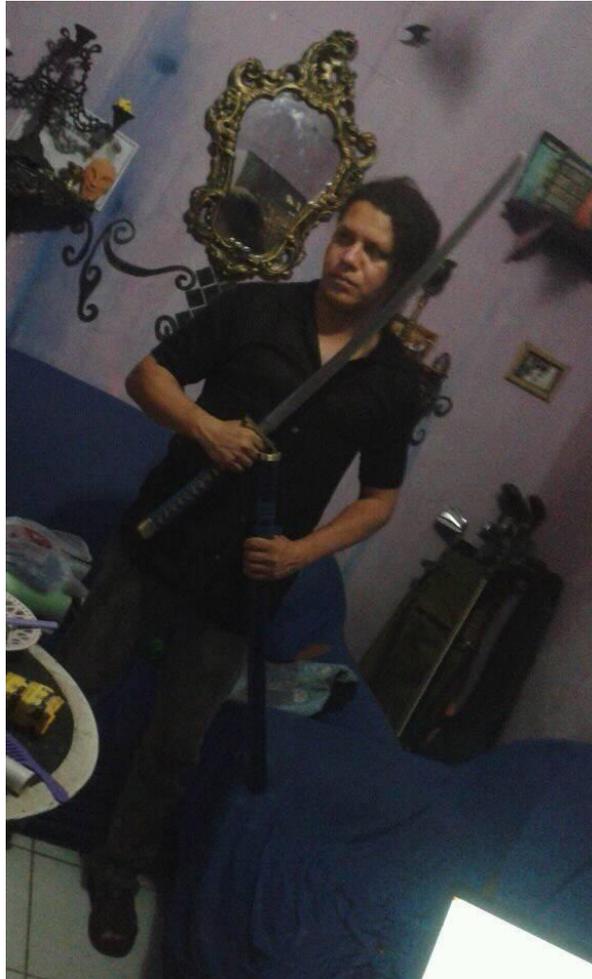


Figura 9 – Registro de uma parte da Fortaleza da Solidão.

Fonte: arquivo pessoal do artista

A casa, ao ser transformada em instalação artística, transforma-se, de acordo com o artista, na Fortaleza da Solidão. Basicamente, a parte destinada à Fortaleza da Solidão corresponde a sala da casa. Neste espaço, as paredes são pintadas de roxo, os sofás são cobertos com uma capa azul, as paredes possuem fotos penduradas com molduras de madeira bem ornamentadas, estantes com livros, revistas em quadrinhos, candelabros e vários elementos da cultura gótica, além de muitos morcegos feitos por Cosme Luiz.

A sala também é composta por máquina de datilografia, uma bolsa cheia de tacos de golfe, espelho com moldura dourada e bordas bem ornamentadas, rádio antigo, esculturas, entre outros elementos que, juntos, criam para a casa, a aparência de um antiquário.

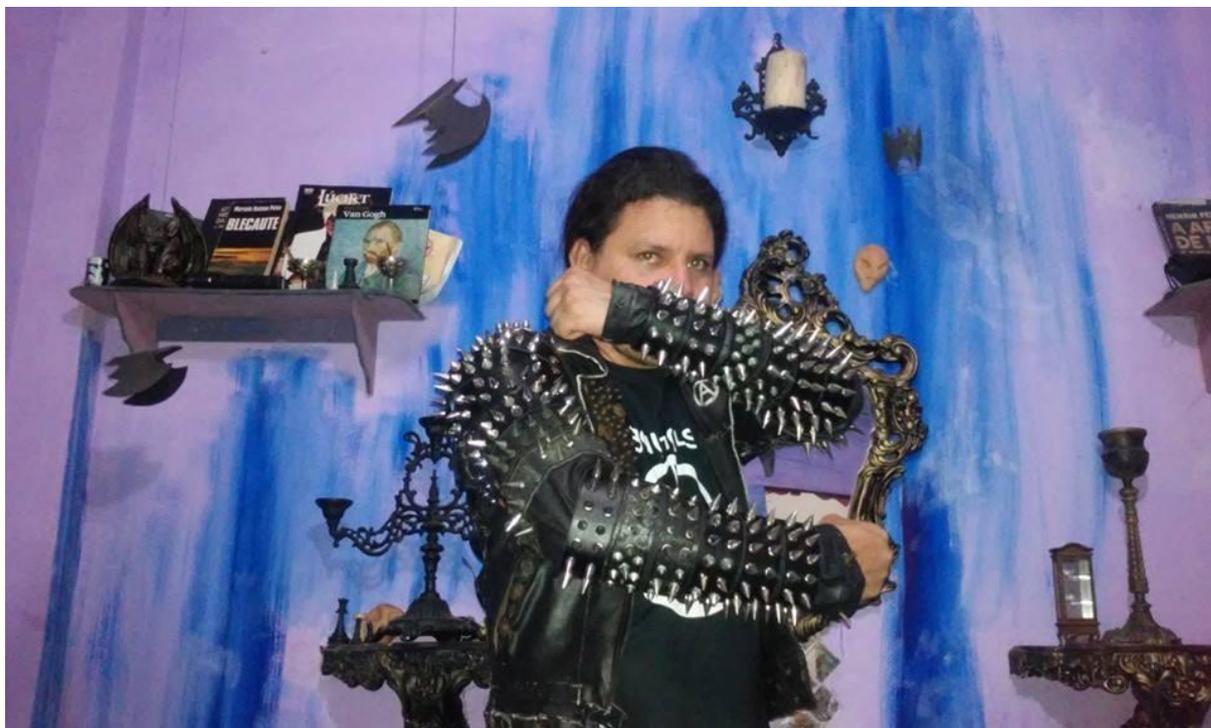


Figura 10 – Outro registro de Cosme Luiz na Fortaleza da Solidão.
Fonte: arquivo pessoal do artista

A Fortaleza da Solidão, é importante mencionar, não consiste apenas em uma instalação artística, mas sim, configura-se como um dos principais pontos de encontro para as reuniões do grupo Dinastia. Seus grupos de estudo e as organizações dos eventos do coletivo, muitas vezes, ocorrem neste espaço. Desta forma, o ambiente constitui-se, a partir da atuação de Cosme Luiz, como um local ativo de produção de conhecimento e arte.

Tu ta vendo aqui o meu ambiente, né?, ele é todo... Eu acho que talvez muita gente ache incomum, porque... É até engraçado porque aqui no condomínio quando os vizinhos sobem, eles sobem olhando pra cá assim de uma maneira, cara, com uma curiosidade e um medo também que eu não sei nem explicar. E todo mundo que vem aqui na Fortaleza se encantam também porque a proposta aqui ela é uma proposta literária, é uma proposta poética, teatral, muito teatral. A teatralidade grita aqui. E eu tenho algumas antiguidades. Aqui o meu móvel, olha. Ali os meus castiças. Meus aparadores, meu espelho, meu relógio. Olha só meu telefone antigo. Esse moedor de carne antigo. Então, assim, eu me cerco do passado, do presente e tenho a expectativa de um futuro onde os meus filhos possam ter aí a formação artística deles. É curioso porque os meus filhos, eu tenho 7, todos desenharam. É natural deles. Olha, a casa tá toda riscada. Minha filha, de 2 anos, ela deixou toda riscada, toda riscada e eu não vou pintar, eu vou deixar assim porque são as iniciais dela pra arte, né?, são os primeiros traços dela (Cosme Luiz, entrevista realizada em 10/04/2019).

De acordo com Cosme Luiz, sua casa vai ganhando forma a partir das intervenções que ele, os amigos e seus filhos vão espalhando por todo o espaço. Nesse sentido, desde os traços de sua filha ao brincar com giz de cera, até os móveis que vai adquirindo em antiquário e pelas ruas, se tornam ferramenta para tal empreendimento artístico. Pouco a pouco, risco a risco, livro a livro, castiçal a castiçal, uma paisagem sombria faz com que o conceito artístico de Cosme Luiz se materialize em sua Fortaleza da Solidão.

A ideia geral, nos dizeres do artista, consiste em desenvolver um projeto para submeter a Fortaleza da Solidão a um edital de seleção artística, intencionando, portanto, reproduzir a casa em alguma galeria de arte.

A Fortaleza da solidão, na verdade, ela tem uma proposta, olha aqui os pinceis, têm tintas, pra cá tem sprais vários sprais e sempre tem muito sprai na fortaleza. Que é a proposta de fazer uma residência da minha sobrevivência, é claro, né?, aonde eu venho descansar, mas também ao mesmo tempo meu ateliê de produção artística. Enfim, própria Fortaleza da Solidão ela é uma instalação artística na qual eu pretendo um dia, né?, quando eu tiver o projeto que ainda tá em andamento. Tá quase terminando. Mas quando o projeto realmente estiver concluído, eu vou inscrever a casa, a Ideia da casa, em vários salões de arte. E tentar levar para esses salões a reprodução exata da Fortaleza da Solidão. Que é uma instalação, ou seja, eu vivo dentro de uma instalação, de uma obra de arte (Cosme Luiz, entrevista realizada em 10/04/2019).

Como pode ser visto, sua formação acadêmica o influenciou a ser de certa forma mais aberto com a possibilidade de desenvolver trabalhos para serem expostos em galerias de arte, mas ainda assim, a sua relação com a rua é um elemento extremamente forte em sua arte. Também pode ser notada a busca por fazer de sua vida uma experiência poética, na qual o seu cotidiano é construído, pouco a pouco, através de seus conceitos de militância anarquista e ativismo artístico.

Nesta direção, assim como a academia o influenciou, ele também, a seu modo, influenciou a academia trazendo para seus trabalhos de faculdade, os elementos culturais que desde a sua juventude fazem parte ativamente de sua vida: o anarco-*punk* e o gótico. O Urubu *Punk*, em tal inclinação, foi sem dúvida a sua melhor forma de inscrever a sua vivência cultural no cenário do *rock* paraense, nas dimensões de sua formação acadêmica.

Eu atualmente sou o Urubu, eu faço os vídeos só que alguém vai, filma, me ajuda. Eu vou com essa performance do Urubu nas pacas, nas ruas, nos sinais. Inclusive, eu participei da Mostra de Teatro de Rua do ano passado. Foi convidado pra participar ali na Praça da República, no anfiteatro. Venho esporadicamente aí e me apresentando e fazendo os meus vídeos dentro da proposta teatral onde o novo personagem é o Urubu. Inclusive, esse ano agora, eu vou tá me despedindo do

Urubu por que vai vir uma outra proposta, um outro personagem, que é a retomada de um personagem antigo que é a noiva (Cosme Luiz, entrevista realizada em 10/04/2019).



Figura 11 – Registro da performance Urubu *Punk* na Praça da República.
Fonte: arquivo pessoal do artista



Figura 12 – Outro registro da performance *Urubu Punk* na Praça da República.
Fonte: arquivo pessoal do artista

As imagens acima, mostram uma aparição de Cosme Luiz com sua performance *Urubu Punk*. A atuação consistiu na participação do artista no evento chamado Mostra de Teatro de Rua. Nos registros, pode-se notar o hibridismo cultural que move o seu trabalho. Para tanto, um destaque pode ser dado ao contraste presente na roupa: 1) há a predominância de elementos do visual *anarco-punk*, e, 2) há a presença de uma camisa, por dentro da jaqueta, na qual se pode ver o nome e o símbolo da banda Bauhaus, considerada uma das principais fundadoras do *rock* gótico. E é assim, a partir de uma rica vivência cultural, que Cosme Luiz vem escrevendo a sua contribuição para a história da arte paraense, tomando sempre o cenário do *rock* como principal palco de sua atuação.

3. JOKER ÍNDIO: O POETA DE TODAS AS RUAS

Em 1991, aos 15 anos, Joker Índio teve acesso ao cenário do *rock* por influência de dois amigos do colégio Ideal, onde estudava enquanto bolsista. A partir dessas amizades, teve acesso a algumas bandas de *rock*, por intermédio dos LPs que passaram a lhe emprestar. Neste período, também conheceu uma parte da cultura pop, fato que o fez ler várias revistas em quadrinhos bastante populares na época, como: Os X-mens. No entanto, para ele, aquele mundo não bastava, ele queria mais... Ele precisava de mais.



Fig. 13 – Alexander Washington (Joker Índio).
Fonte: arquivo pessoal do artista.

Apenas a música *rock and roll* e o universo underground já não eram o suficiente para as aspirações pessoais de Joker Índio e para a potência que pulsava em sua história de vida. Ele já havia passado algumas vezes pela Praça da República antes de se identificar com o estilo de vida e a música provenientes do *rock*, e, já naquela época, havia se deparado com uma galera de visual diferente, um pessoal cabeludo e de camisa preta. Devido a isso, resolveu arriscar e ir atrás desse universo que lhe era desconhecido. Em um domingo, no ano de 1991, foi até a Praça da República de ônibus e arriscou um primeiro contato com um grupo

que se reunia próximo ao teatro Waldemar Henrique. Em seu relato, assim ele descreve a cena:

Aí eu desci do ônibus, fui pra praça da república, onde eles ficavam, do lado do teatro Waldemar Henrique. E pra minha felicidade, em vez de ter contato com os bangers, com os headbangers, eu tive contato com *punks*. E que me lembrou, que tive contato foi o Sérgio, o Chileno, [...] e o Pau de Rato. Tinha outras pessoas, só que não foi lembrado, foi o primeiro contato né ... E eu falei pra eles que eu tava querendo conhecê-los e tal. Só que no momento eu não sabia a diferença entre os *punks* e headbangers, pra mim era tudo roqueiro. E aí os caras me apresentaram o zine né? *fanzine*. E eu, quando eu comecei a ler um *fanzine*, aquilo me despertou (Alexandre Washington, entrevista realizada em 01/06/2018).

A vida conturbada de Joker Índio exigia dele uma mudança radical na forma de ver e compreender o mundo. Cresceu em uma família pobre, tinha desentendimentos sérios com seu padrasto, chegou a fugir de casa quando criança, assim como, também chegou a morar, como filho adotivo, na casa de um pastor evangélico, fato que lhe fez conhecer uma das faces mais cruéis do ser humano.

Porque como eu era, eu era e ainda sou, de uma família pobre, e tentando entender o porquê da minha condição social, e isso caiu que nem uma luva, comecei a ter uma ideia sobre uma desigualdade social através dos zines e tal, sobre a cultura *punk*. E isso, como eu falei, foi 91 (Alexandre Washington, entrevista realizada em 01/06/2018).

Os *fanzines*, para os anarco-*punks*, correspondem a um dos meios de comunicação que melhor consegue sintetizar a vontade de criar, com a fúria que os impele a lutar. Através dos *fanzines*, os anarco-*punks* podem se expressar por meio de desenhos, recorte e colagem, criação de textos em prosa ou em poesia, dando vazão ao lema “faça você mesmo”. Não há regras bem estabelecidas, afinal, para o Movimento Anarco-*Punk*, desde que você não deturpe as suas principais bases promovendo a discriminação, machismo e homofobia, ou pregando apoio a partidos políticos de direita ou de esquerda, você praticamente já está no caminho certo. Neste sentido, em meio aos textos publicados de forma alternativa pelos anarco-*punks* em seus *fanzines*, assim como Joker Índio, muitos outros adeptos do movimento também formaram a sua visão de mundo e, com isso, passaram a seguir a ideologia política do anarquismo, além de entender o sentido e as características do Movimento Anarco-*Punk* (MAP). Entre as características principais deste ambiente cultural, está a aceitação por parte do grupo, com relação ao novo membro. Em meio aos seus relatos, Joker Índio apresenta como se deu este reconhecimento a partir da vivência que começou a ter com outros *punks*, assim como, também relata o quanto esta vivência o ajudou em sua vida pessoal.

E eu me lembro que na época, entre os *punks*, tipo, para o outro *punk*, por indivíduos e *punk*, meio que tinha que ter o reconhecimento dos outros tá ligado? E eu levei dois anos para mim, para me dizer *punk*. Para saber se era aquilo que eu queria e tal. Eu achava bacana participar e tal. E eu levei dois anos para eu poder me afirmar como *punk*. E essa época foi muito importante para minha vida por que eu consegui me libertar, eu consegui me emancipar (Alexandre Washington, entrevista realizada em 01/06/2018).

O reconhecimento por parte de outros *anarco-punks* é bastante forte em meio a esta vivência cultural e, como foi apresentado por Joker Índio nesta e em outras entrevistas, este artista ainda enxerga de forma séria o ato de se reconhecer enquanto *punk*. É preciso, neste caminho, ter certeza se você realmente entende o que é e ser um *punk* e, conseqüentemente, você tem responsabilidade para aceitar os prós e contras que a sua escolha inevitavelmente irá lhe impor. Ser *anarco-punk*, assim, consistiria em abrir mão, mesmo que aos poucos, de determinadas amarras sociais que amortecem o ser humano. Dentre estas amarras das quais os *punks* precisam se emancipar, está o discurso religioso por este ser moralista, castrador e, principalmente, por demover, em muitos casos, a liberdade e o potencial de revolta que as pessoas podem ter contra toda forma de exploração do homem sobre o homem.

Aos 15 anos, quando se deparou com o MAP e, por causa disso, com os *fanzines*, as reuniões, o *punk rock* e suas letras de contestação social, Joker Índio começou a ter forças para resistir contra uma situação da qual era refém. Por isso, em suas memórias, sempre fez questão de apresentar que o *punk*, para ele, foi como um divisor de águas que o possibilitou se libertar.

Naquela época, ele estava envolvido em uma situação bastante nociva, pois se encontrava em um dilema religioso, ao mesmo tempo em que já se via há três anos refém de um evangélico que, aproveitando-se da situação de pobreza na qual ele se encontrava, o abusava física e psicologicamente. Ao desenvolver esta pesquisa, me deparei com estes relatos e, em seguida, o questionei se deveria ou não abordar tal assunto. Neste instante, sem hesitar, o artista foi categórico ao dizer que fazia questão de que este fato fosse apresentado, afinal, em sua visão, situações como esta devem ser sempre expostas para que a farsa de muitos religiosos seja denunciada. Contudo, a força para manter vivas estas e outras memórias acerca do quanto o *anarco-punk* o libertou das amarras da violência, o fez produzir o seguinte relato:

Porque eu tava vivendo um relacionamento... com o cara que ele era evangélico. Eu morava com ele e ele era homossexual tá ligado? E a gente... ele me aliciou quando eu tinha 12 anos. Eu fazia carreto no terminal rodoviário daqui de Belém e tal, eu

fazia carroto. Nessa época, eu fazia Colégio Ideal, a minha mãe trabalhava para uma professora, e a professora arranhou uma bolsa desde a alfabetização, ou seja, foi em 1982 que entrei no colégio ideal. E nessa época, esse cara, esse crente, esse pedófilo, tinha 12 anos, eu tava na 7ª série. E ele se aproximou da minha família e tal, como crente e tal ... E aí comecei a crescer e comecei a ter 'atrito' com meu padrasto, meu padrasto me batia muito quando era criança. Até no momento que eu cheguei a fugir e esse cara chegou para a minha mãe e disse: 'olha, se a senhora quiser, eu posso tomar conta do Alexandre'. Aí ele arranhou uma casa e fomos morar juntos. E ele era evangélico e tal, da Assembleia de Deus. E rolava sexo né?... Eu tinha 12 anos e tal e não era uma ideia assim de pedofilia, da minha situação. E aí passaram-se 3 anos. Aí foi com 15 anos que eu conheci esses dois meninos né? Eu conheci o *punk*, aí comecei a me emancipar, me libertar. Aí foi quando eu rompi, quando eu sai [...] ... E ele era muito violento, no ponto ele me perseguia no começo, mas eu consegui me libertar. Amor entende? Então o *punk* foi muito importante, nesse sentido (Alexandre Washington, entrevista realizada em 01/06/2018).

Para ele, enquanto *punk*, as religiões são nocivas, visto que, principalmente através da ideia de pecado (isso para o caso da religião cristã), muitas formas de opressão são propagadas e legitimadas. Porém, para além deste fato, ainda pode existir situações em que, utilizando-se da fé de outras pessoas, alguém pode impor todo um sistema de abusos físicos, morais e econômicos. Em seu caso, preso na situação em que se encontrava, Joker Índio, até em tão um jovem de 15 anos, sentia a violência na própria pele perpetrada pelos discursos moralistas e hipócritas de um religioso. Sobre a imagem criada pela religião para parecer um ser humano bom e caridoso, um pedófilo, autointitulado evangélico, envolveu sua família, se aproveitou da situação financeira na qual ela se encontrava e, sorrateiramente, tomou para si a inocência e a vida de um jovem de 12 anos.

Neste caso, embora possivelmente já começasse a entender o quanto aquilo tudo o afetava de forma perversa, ainda lhe faltava conhecimento e força para lutar contra tudo aquilo. Mas para ele, após todos esses anos, algo o permitiu agir, desvencilhando-se da religião e dos abusos: o *punk* e seu ideal anarquista de luta e liberdade.

Sabe-se que a vida de uma pessoa é multifacetada, cheia de altos e baixos, e que nenhuma memória é o retrato fiel de tudo aquilo que vemos, ouvimos ou vivemos. A memória processa os acontecimentos de forma subjetiva e, na busca por coerência, em seu passeio entre lembranças e esquecimentos, inevitavelmente monta um discurso que tenta, por mais que seja artificial, dar uma sistematicidade aos acontecimentos a partir de nossos juízos de valores presentes no momento em que nos propomos a recordar algo (POLLAK, 1989, 1992; ALBERTI, 2018). Neste sentido, Joker Índio, ao lembrar deste momento traumático em sua vida, constrói uma narrativa na qual enxerga como seu grande vetor de revolta e luta por liberdade, a sua vivência no MAP. Há, sem dúvida, uma relação direta entre o fato de conviver com o *punk* e tomar consciência do quanto tudo aquilo lhe era perverso, porém, não

há como deixar de levar em consideração que uma pessoa pode ser atravessada por uma série de outras identidades e que as informações nos chegam por caminhos diferentes, além de as processarmos de forma diferente. Ao refletirmos sobre a forma como uma memória é construída, não devemos deixar de considerar os contextos aos quais elas se remetem. No caso de Joker Índio, estas memórias remetem-se ao período de 1991. Em Belém, uma das capitais do norte do país, durante este período, era consideravelmente difícil o acesso de informações, ainda mais para quem não tivesse um alto poder aquisitivo. Por este ponto, com certeza o MAP constituiu-se como um forte elemento de aprendizado e politização, afinal, além dos debates em grupo, havia um esforço significativo para estudar obras de filósofos cujo acesso era mais restrito, bem como, também havia uma forte rede de contatos com outros grupos de anarco-*punks* espalhados por todo o país. Desta forma, cartas e *fanzines* chegavam trazendo novidades, informações, resenhas de livros e muita visão *punk* de mundo.

Hoje em dia, com o acesso mais facilitado aos novos meios de comunicação, e com a internet nos conectando à pessoas de outras partes do mundo e nos permitindo acessar determinados conhecimentos antes bastante restritos, pode até parecer complicado assimilar a relação direta entre a vivência cultural dos anarco-*punks* e a produção de conhecimento, mas, naquela época, o MAP era tudo o que Joker Índio tinha de mais poderoso para a sua emancipação. Devido a isto, o artista dispara:

Eu acho que o *punk* deve ser difundido mesmo na periferia, pros jovens, entendeu? Falando sobre a questão da pedofilia, da luta com as minorias, dos negros, dos homossexuais. É uma maneira do indivíduo ter consciência sobre a sociedade que pertence né? E também despertar no indivíduo a mudança, a primeira mudança em si, e depois ao seu redor, na sociedade. Então para mim foi o primeiro contato com o *punk* e foi o que me libertou dessa condição (Alexandre Washington, entrevista realizada em 01/06/2018).

A sua visão de mundo com relação ao seu papel em sociedade, ao seu ativismo político, o seu repúdio às religiões e acerca da arte, foi formada a partir de sua vivência *punk*, suas leituras e a sua busca por se impor no mundo para além de todas as adversidades que o demoviam enquanto um ser humano livre para pensar e agir. Ao se reconhecer enquanto *punk*, é esta narrativa que vem em sua mente:

Historicamente, ela [a cultura *punk*] rompe com a cultura da época né? Era a hippie, uma cultura que pregava a paz e o amor, o *punk* já vinha com uma proposta de contestação, uma quebra de valor, não era mais uma questão cultural do hippie quebrando isso, mas também no rompimento com os valores tradicionais e pautando a emancipação feminina, a emancipação do indivíduo oprimido. E esse pessoal geralmente oriundos da classe operaria. Então o *punk* ele surge para romper com esse paradigma e criar novos valores, contestando! [...] Ser *punk* é um processo.

Como eu falei, o primeiro contato eu levei 2 anos pra me autodeclarar *punk*. E ser *punk* é sempre estar em luta. É estar em busca de informação é o mesmo que menos medíocre, menos imperfeito. Porque o ser humano nunca será perfeito! O *punk* ele surge como uma maneira de conscientização, de saber, sobre as coisas que regem a sociedade, sobre as coisas que acontecem na vida do indivíduo (Alexandre Washington, entrevista realizada em 01/06/2018).

No intuito de apresentar uma narrativa que traga a importância política e social do MAP, atrelada à sua própria vida, não raro, uma memória coletiva construída no decorrer da história do *punk* é convidada para dividir espaço com as memórias individuais relatadas pelo artista. Uma disputa, tanto individual quanto de grupo, vem à tona e se fortalece, destacando, desse modo, a busca por coerência e força que inscreve a resistência de uma cultura urbana subalternizada, socialmente marginalizada, na disputa entre a memória oficial que a silencia, e a memória individual de um de seus atores sociais que a reafirma.

Acerca desta situação, destaco que a memória coletiva, que corresponde à memória instituída oficialmente nacional ou regionalmente, se atrela a memória individual nos aspectos que as une, na busca por uma fortalecer a outra. Entretanto, tal empreendimento não ocorre de forma tão direta, pacífica e consciente como ingenuamente se possa crer, mas sim, a partir de uma vivência tanto afetiva quanto política para legitimar, quase sempre, as narrativas de um indivíduo, grupo ou nação (POLLAK, 1989). Esta relação entre memória coletiva e memória individual, no campo da história, já há algum tempo vem passando por uma revisão conceitual a partir de seus pesquisadores em diálogo com outras áreas do conhecimento, visando, criticamente, entender as tensões existentes entre estas instâncias da memória. A memória em disputa, e ela resiste, principalmente a memória dos grupos socialmente marginalizados que, não tendo acesso, como protagonistas, aos grandes veículos de comunicação tão responsáveis por formar a opinião pública, produzem seus próprios mecanismos de manutenção e contestação dos discursos oficiais.

A vivência cultural dos anarco-*punks*, suas músicas, os seus *fanzines* e toda a forma que a cena *punk* encontra para se expressar política e poeticamente, procura sempre se reafirmar naquilo que une os *punks* e suas lutas coletivas e individuais. Pensando a relação tensa existente entre memória coletiva e individual, bem como, compreendendo que a memória coletiva também possui, contrariando Maurice Halbwachs, “um caráter destruidor, uniformizador e opressor” (POLLAK, 1989, p. 4), pode-se pensar, para denominar a memória dos grupos excluídos e a relação que estes grupos de diferentes extensões possuem uns com os outros (como vem a ser o caso dos *punks* e anarquistas), ao invés da noção de memória coletiva oficial, a noção de memória enquadrada, tal como teorizada por Henry Rousso

(POLLAK, 1989). Esses enquadramentos das memórias entre grupos e com o material fornecido pelas narrativas históricas, abrem caminho para perpetrar releituras e interpretações da história dos grupos intencionando a construção política de uma coerência e sistematização dos fatos.

O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história. Esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modifica-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro. Mas, assim como a exigência de justificação discutida acima limita a falsificação pura e simplista do passado em sua reconstrução política, o trabalho permanente de reinterpretação do passado é contido na exigência de credibilidade que depende da coerência dos discursos sucessivos (POLLAK, 1989, p. 10).

No trabalho de enquadramento de sua memória individual, Joker Índio, com o material fornecido pela história e memória do MAP (tanto a partir do que viveu quanto a que teve acesso principalmente por aquilo que estudou em *fanzines*), lança-se a busca por legitimação e coerência da reconstituição política de sua trajetória pessoal. Devido a este fato, a construção de uma narrativa coerente e sistematizada traz uma característica importante: “o que está em jogo na memória é também o sentido da identidade individual e de grupo” (POLLAK, 1989, p. 10). Assim sendo, sua narrativa sobre a importância que atribui em sua vida pessoal e em sentido coletivo, o anarco-*punk* é apresentado como uma identidade cultural forte que o representa e o fortalece política e socialmente.

Para pensar as dimensões desta ocorrência, pode-se desenvolver um percurso por suas memórias individuais acerca da história e cultura anarco-*punk* em Belém, através da comparação entre as décadas de 1980 e 1990, visando, com isso, entender a construção da narrativa de sua memória. Este percurso é importante, pois, os anarco-*punks* narram sua história por gerações. Neste caso, a primeira geração corresponde a que surgiu nos anos 1980, enquanto que, mantendo diferenças significativas em nível de organização e pensamento político, a segunda geração corresponde a que surgiu em meados de 1990, já com a consolidação do MAP.

Os primeiros *punks* aqui de Belém, eles não tinham uma orientação política, eram aqueles *punks* que contestam o sistema de desigualdades, mas não tinham uma orientação política. E eu já peguei no começo do MAP [movimento anarco-*punk*] aqui em Belém, os anarco-*punks*, que foi tipo uma evolução. No anarco-*punk*, ele já veio para dar uma cara mais séria para própria cultura *punk*, porque no anarco-*punk*, como a palavra anarco-*punk* apresenta né? o anarquismo e o *punk*. Então, essa diferença ela se deu ali de 90 pra 91. Aí surgiu o MAP e quando surgiu o MAP foi na época em que surgiu outros MAPs no país e nós mantemos contatos com vários

lugares através das caixas postais. E rolava uma intensa troca de informações, materiais sobre música, sobre zines [...] sobre outras coisas. Então, foi assim que teve essa diferença em relação ao anarco-*punk* e o *punk* dos anos 1980. O dos anos 1980 era mais musical, não era político, já o anarco-*punk* não, além de ser musical, era político (Alexandre Washington, entrevista realizada em 01/06/2018).

No decorrer de 1980, em Belém, houve um crescimento significativo de bandas de *rock* promovendo a criação de um cenário musical que ia desde o pop classe média, passando pelo *heavy metal*, até o advento de bandas *punks*. Na região de Icoaraci, periferia da cidade, bandas de *punk* surgiram cantando a fúria e a contestação social tal como a compreendiam naquela época (MACHADO, 2004; MONTEIRO, 2013). Bandas como Delinquentes (ainda na ativa, porém tocando hoje em dia crossover³⁹), Baby Loyds, Ovo Goro, Insolência Pública entre outras, deram o início ao movimento na capital do Pará (MACHADO, 2004). O jornalista Ismael Machado (2004) ao convidar os leitores para passearem por suas memórias sobre os anos de 1980 apresenta curiosidades, mas também, aborda muitos fatos históricos importantes, passando pelos pioneiros programas de rádio a abordarem o *rock* regional, chegando até a biografia das bandas mais conhecidas deste período.

Segundo sua narrativa, a primeira banda *punk* de Belém foi a The Podres, porém com apenas uma apresentação conturbada, o grupo chegou ao fim, cedendo espaço para que seus integrantes formassem a banda Insolência Pública. Esta banda ganhou as rádios e vivenciou um relativo reconhecimento na região. Apesar desta e outras bandas *punks* terem surgido, o Movimento *Punk*, em coerência política e ampliação artística para além da música ainda não havia se consolidado.

Havia força, engajamento artístico e disposição para questionar as mazelas sociais, entretanto, faltava a organização característica de um movimento contracultural disposto a atuar política e socialmente como veio a acontecer na década posterior. Joker Índio, em suas memórias, relata esta diferença, pois, a partir de sua profunda imersão no cenário da época, entende que o *punk* não é apenas uma expressão musical. O *punk* possui uma vivência cultural que articula o engajamento político (na época pela orientação do anarquismo), as ações diretas dando vazão às intervenções políticas pela cidade, e as expressões artísticas características de uma expressão *punk* e seus elementos culturais, tanto em forma quanto em conteúdo.

Assim como uma ‘memória enquadrada’, uma história de vida colhida por meio da entrevista oral, esse resumo condensado de uma história social individual, é também suscetível de ser apresentada de inúmeras maneiras em função do contexto no qual é

³⁹ Esta denominação diz respeito a junção de outros estilos como vem a ser o caso da mistura do *punk rock* e *hardcore* com o *metal*, por exemplo.

relatada. Mas assim como no caso de uma memória coletiva, essas variações de uma história de vida são limitadas. Tanto no nível individual como no nível de grupo, tudo se passa como se coerência e continuidade fossem comumente admitidas como os sinais distintivos de uma memória crível e de um sentido de identidade assegurados (POLLOK, 1989, p. 13).

As memórias que são levantadas pelo artista, encontram força e coerência, através do sentido de identidade dado pelo grupo, pois o individual não pode se dispersar das narrativas estabelecidas e mantidas pelo coletivo. Desse jeito, experiência individual e vivência cultural se entrelaçam de forma consciente e inconsciente, no intuito de dar, para a memória, o sentido de coerência e continuidade dos fatos. Quando questionado sobre o que recordava acerca de sua relação com o MAP, os fatos que havia vivido ou escutado e sobre sua visão de mundo, eis que a relação entre a memória coletiva do grupo se enquadra a memória individual e, como pode ser visto, uma relação forte de aprendizado político e de construção da memória é destacada.

Então, como eu falei anteriormente, eu me deparei com Sérgio, Chileno, Pau de Rato [...]. Essas pessoas foram como pessoas mais influentes no movimento. Eles eram responsabilizados pelos contatos e distribuições de materiais, ambos para fora do país, como de fora, no estrangeiro. A base de tudo do anarco-punk, foi através dos zines, foram importantes veículos de comunicação e de amadurecimento. Só que os zines, teve um certo tempo que não foram suficientes para uma demanda de informações. O *punk* foi muito abordado como uma questão de autodidatismo, que era a maneira do indivíduo ter informação por conta própria né? Por que a educação no país ela é muito precária e, além de ser precária, é uma educação que reflete, uma cultura elitista, do dominável e da pessoa que domina. Então o *punk* influenciava essa busca por informação. E a gente começou a ler pra caramba. Ler livros sobre tudo, filosofia, história, tudo o que estava no nosso alcance. Eu me lembro que certa vez, que foi nas eleições, que eu não tô lembrado se foi em 1992 ou 1994, acho que em 1992 para Prefeito. Tava eu, Pau de Rato, Sérgio na praça e veio um senhor distribuindo santinhos, ele foi se candidatando a vereador. E aí nós estávamos crus na essência do anarquismo, do *Punk*, que rechaçamos o senhor e falamos que iríamos votar nulo, que nós éramos anarquistas. Ele era do partido verde ou um partido de esquerda, tipo o PCdoB, não to lembrado. Fomos bem incisivos! E aí o senhor com toda a sua experiência de vida, ele falou que tinha sido preso político, que sofreu tortura e tal, e começou a falar muitas coisas para gente e nós não tínhamos como rebater e ficamos só ouvindo entendeu? A partir daí, no meu caso particularmente, eu me indaguei: se eu estou defendendo uma bandeira, se eu acredito na crisma, então eu tenho que procurar saber o que que eu tô defendendo, sabendo que eu tô pegando, saber o que eu tô divulgando. E isso, juntamente com autodidatismo, me fez ter informação, ter conhecimento, começar a ler livros, começar a ir em exposições entendeu? Porque exposição é uma coisa muito elitista, mas para a gente, nós irmos nas disposições, não só (inaudível) mas no sentido cultural. E nós também roubávamos alguns livros de biblioteca né? A gente não tinha grana para comprar livros. E a gente fazia esse tipo de ação. E roubar livros. Comprar em sebos também. Essa foi à nossa maneira que nós conseguimos de nos autodidatar. De se firmar como anarquista, como o *punk* (Alexandre Washington, entrevista realizada em 01/06/2018).

A ideia de que os anarco-*punks* devem ser conscientes de sua cultura, identidade e atuação política, reverbera na construção da identidade política levantada por Joker Índio, tendo como principal elemento mediador, o autodidatismo, ou seja, a busca por aprender por conta própria à revelia das condições sociais e da educação precária que, em nosso país, é entendida pelo artista como um projeto de destruição do povo e de contenção de seu poder de luta e transformação social. O anarco-*punk* o formou pela lógica de negação e contestação a toda forma de autoridade, seja ela política, militar ou intelectual. Por causa desta negação da autoridade, o autodidatismo impele o anarco-*punk* a não esperar nada, mas sim, a correr atrás da mudança que gostaria de ver posta em sociedade. A mudança em si mesmo, a primeira mudança, o faz ter uma visão mais crítica da realidade e, com o tempo, o faz procurar mecanismo para não apenas criticar, como também intervir no mundo. Nesta direção, a primeira forma de atuação em sociedade vem através de uma arte que se expressa em sons, visualidades e textos. Este fazer artístico emana de elementos presentes no fazer cultural dos anarco-*punk* que é constituída pelos elementos da cultura *punk*. Tal produção artística advém de uma vivência intensa destes elementos culturais. Desta forma, em sua memória, os elementos de uma identidade cultural *punk* sempre são trazidos à tona num diálogo profundo entre o anarco-*punk* e sua vida pessoal.

Essas características [constantes retornos a fatos] de todas as histórias de vida sugerem que estas últimas devem ser consideradas como instrumentos e reconstrução da identidade, e não apenas como relatos factuais. Por definição reconstrução a posteriori, a história de vida ordena acontecimentos que balizaram uma existência. Além disso, ao contarmos nossa vida, em geral tentamos estabelecer uma certa coerência por meio de laços lógicos entre acontecimentos-chaves (que aparecem então de uma forma cada vez mais solidificada e estereotipada), e de uma continuidade, resultante da ordenação cronológica. Através desse trabalho de reconstrução de si mesmo o indivíduo tende a definir seu lugar social e suas relações com os outros (POLLAK, 1989, p. 13).

Esses acontecimentos-chaves que servem de base para a construção dos trajetos da existência de uma pessoa, para Joker Índio, podem ser percebidos através das ações diretas desenvolvidas por sua vivência na cena anarco-*punk* e por sua busca constante por autoconhecimento que o conduzia em sua vontade e necessidade de lutar e criar. As bandeiras da luta anarco-*punk*, contra o militarismo, contra o nacionalismo, contra as armas nucleares e contra a violência para com os grupos minoritários, geraram calendários nos quais os *punks* procuram sempre desenvolver ações diretas. Assim sendo, eventos comemorativos em alusão à Independência do Brasil, comemorada todo dia 7 de setembro, são motivos de boicotes e ações diretas demarcando o repúdio anarco-*punk* contra o militarismo.

Em 7 de setembro de 1993, embora não tenha participado da ação direta contra a farsa da Independência brasileira, Índio ajudou nos preparativos de uma ação direta que contou com muito ideal *punk* e anarquista, a revelia de muita repressão da polícia militar.

Então, o país tinha acabado de sair da Ditadura eu não tava no dia, mas eu participei das preparações do ato. Foi quando os *punks*, com as faixas, interditaram a Presidente Vargas na frente do teatro da paz, com as faixas antimilitaristas. E foi um ato muito doido para época, para idade, que nós éramos meninos. A idade variava entre 15 a 20 anos. Só que rapidamente a polícia nos retirou né? retirou a galera, mas ficou muito marcado na memória e isso foi repassado para outros lugares do país, porque nós temos a caixa postal e mantemos contato com coletivos em todo país. E foi muito louvável. A galera gostou muito da nossa atitude (Alexandre Washington, entrevista realizada em 01/06/2018).

As ações diretas dos *punks*, a vivência cultural promovida pelo movimento e toda a interpretação política e de mundo que emanava e ainda emana do movimento, hoje cultura urbana, demarca uma resistência cultural muito forte, pois, ao mesmo tempo em que se organiza politicamente contra tudo o que representa a manutenção de nossa sociedade falida, também promove a sua manutenção através da permanência dos membros mais antigos e pelo surgimento de novos adeptos. Pode-se perceber a cultura enquanto campo de batalha no qual os *punks*, mas também grande parte dos vários grupos sociais e historicamente marginalizados empreende suas lutas e resistências. O historiador Thompson (1998) em sua obra “Costumes em comum” abre o debate para entender a resistência cultural dos grupos oprimidos, através de seus costumes e práticas coletivas. O MAP, enquanto um movimento contracultural com forte expressão artística, durante o período do Regime Militar (1964-1985) esteve engajado na luta contra a restrição das liberdades individuais e contra o militarismo, através da manutenção de suas práticas culturais e da produção de eventos ligados ao *punk rock* que contavam com bandas e músicas altamente subversivas para a época. Assim, prosseguindo no mesmo caminho, com o período da redemocratização do país, a organização cultural dos *punks* continuou forte, porém, organizados politicamente pela perspectiva anarquista. Nas memórias de Joker Índio, pode-se perceber que, mesmo em 1993, já findada a Ditadura Civil Militar, a truculência policial e a necessidade de reafirmar o poder do militarismo no Brasil ainda permaneciam. Portanto, resistir era necessário e, tal resistência emanava de uma forte vivência cultural voltada para a manutenção de suas práticas coletivas, estudos e manutenção de uma visão libertária de mundo.

Estas ações desenvolvidas pelos anarco-*punks* eram, como ainda hoje em dia o são, perpetradas, em grande parte, por intermédio da produção artística desenvolvida individual

e/ou coletivamente. Em tal contexto, a ocupação Morada da Arte, que foi perpetrada por vários grupos de artistas e ativistas políticos em Belém do Pará, inscreveu-se como um poderoso núcleo de estudo e desenvolvimento da arte e da política pensada e implantada na região. Uma luta cultural composta pela organização de vários grupos em prol de suas próprias existências e lutas. A ocupação durou bastante tempo, resistindo contra as ações repressivas por parte do Estado e suas tentativas de reintegração de posse, culminando com o despejo dos coletivos artísticos e com a desarticulação de uma forte mobilização de luta posta em prática através da cultura e da arte. Para apresentar a sua participação enquanto *punk* nesta ocupação artística, assim Joker Índio descreve o momento:

O que eu sei da morada da arte é que o grupo do teatro conseguiu com que o governo cede-se um espaço, alugasse um espaço e pagasse a conta de água, luz e aluguel. E foram o pessoal teatro [...] e outros grupos que formavam a morada da arte. A morada da arte ficava na Manoel Teodoro, em frente ao antigo Colégio Rutherford e os anarquistas foram convidados... Para falar a verdade, eu não sei como eles conseguiram participar desse coletivo, tinha a FESAT, o pessoal do Carimbó, Malta de Poetas, o ponto de fuga, o CCL (centro de cultura libertária) que eram dos anarquistas. No CCL, tinha a biblioteca e alguns grupos de estudo. E o CCL era muito importante para o MAP, e os *punks* aqui em Belém se autodidataram, se informaram, por que tinha uma biblioteca, e nessa biblioteca tinha um acervo de jornais da década de 20. Tinha também uns jornais anarquistas, por exemplo, da Bahia que era O Inimigo do Rei e a Lanterna e outros materiais de cunho anarquista. Isso para mim é muito importante, que eu tive contato com várias obras, e uma delas que me influenciou bastante foi a do Sebastião Faure, foram as 12 Provas da Inexistência de Deus. Eu vivi um conflito, essa questão do evangélico da época de quando eu entrei no evangelho, através do pedófilo lá, mas ficava impregnado com essa questão do cristianismo em mim. E mesmo sendo *punk* eu ainda sentia essa impregnação do deísmo, do misticismo, mas quando eu comecei a ler, eu fui começando a compreender como se forma uma religião, o que ela fez durante séculos. Quando eu tive contato com esse assunto do Sebastião Faure, foi que me deixou pronto para assumir o meu ateísmo. Porque uma das bases do *punk* é o ateísmo! (Alexandre Washington, entrevista realizada em 01/06/2018).

Vida pessoal, mobilização política e cultural, e identidade de grupo formam as narrativas do artista quando precisa recordar sobre um fato ou período. Essas narrativas são comuns para qualquer história de vida, pois a memória se constrói através do agenciamento entre o coletivo e o privado, e se envereda pela necessidade de construir um discurso lógico e coerente. A vida de uma pessoa, reprocessada em sua própria memória, é trazida à tona por intermédio de seus conflitos internos e por sua busca para compreender o mundo e para dar sentido à vida. Nas narrativas de integrantes de movimentos culturais e políticos, o que se faz presente corresponde ao entendimento de suas existências como atos políticos de resistência, de luta. No fragmento por agora apresentado, mais uma vez a luta contra o passado que o

perseguia e a luta contra sua formação cristã tomava proporções importantes no processo de emancipação política e intelectual de Joker Índio.

A formação cristã o induzia a manter uma fé na possibilidade de existência do plano espiritual e, devido a isso, mesmo que a influência do MAP, com seu ateísmo, fosse forte, os seus esforços de emancipação intelectual acabavam perdendo espaço para a tentativa de justificar de forma racional a fé que sempre foi ensinado a crer. A tentativa de justificar sua fé, contudo, encontrou força na perspectiva anarco-cristã. Os valores morais e espirituais do cristianismo ainda o envolviam e resistiam num profundo embate cultural, político e filosófico dentro de si. Por isso, Índio, certa vez, apontou que a mudança deve ocorrer primeiro internamente, para, depois, ser expandida para uma luta externa. E ele se permitiu viver as suas contradições e lutas pessoais.

A gente teve contato com vários autores, várias literaturas e uma foi o Tostoi que era anarcocristão. E isso nos serviu como base, para um certo tempo, para justificar a minha Questão de Fé. E foi assim por um tempo bom que eu consegui uma discussão esse conflito em relação ao *punk* e ao ateísmo. Em relação ao anarquismo, a base do anarquismo é um ateu também, que também tem uma brecha da liberdade de acreditar em algo, no caso do cristianismo (Alexandre Washington, entrevista realizada em 01/06/2018).

Esse conflito identitário, embora na época fosse pouco percebido em Belém devido ao pouco desenvolvimento dos meios de comunicação em nossa na região, já estava começando a ser teorizado por Stuart Hall (2011) num percurso intelectual que culminaria com a obra “A identidade Cultural na Pós-modernidade”. O fato é que a noção de identidades fechadas, em grande parte, compõe um projeto idealizado na modernidade, entretanto, na realidade prática da vida concreta, os indivíduos em maior ou menor grau, sempre se viram atravessados por identidades conflitantes. No entanto, a grande questão que nos foi apresentada na atualidade, corresponde a um acirramento destes conflitos, visto que, com o advento dos grandes meios de comunicação, o acesso a uma pluralidade cultural é tão grande, que os indivíduos podem se sentir identificados ou representados por múltiplas identidades culturais, assim como, também pode se apropriar de uma por um determinado momento, mas abandona-la no decorrer da vida. Por reconhecer a complexidade de se tratar a questão da identidade cultural, as correntes teóricas dos estudos culturais e da história social da cultura têm dedicado reflexões profícuas sobre a relação desempenhada entre identidade cultural e mobilizações políticas e sociais (MATTELART, 2004; BARROS, 2011).

Assim sendo, as lutas sociais, hoje, encontram-se atreladas às dimensões identitárias que, desse modo, podem se configurar como uma ampliação do conceito de “sentimento de

classe” que impulsionava, na perspectiva marxista, os oprimidos para as revoltas sociais, numa “luta de classes” travada entre oprimidos e opressores (HALL, 2011; MARX; ENGELS, 2008; LESSA; TONET, 2011). Por isso, os movimentos sociais têm intencionado cada vez mais fortalecer suas identidades sejam elas de gênero, racial, social, política e/ou cultural. Dentre vários movimentos sociais, está o anarco-*punk*.

Joker Índio, ao reafirmar a vitória de sua identidade *punk*, depois de um processo conflituoso entre sua crença deísta e o ateísmo *punk*, demonstra o quanto a constituição de uma identidade cultural, apesar das contradições existentes em qualquer ser humano, também é uma bandeira de luta bastante atual e possível. Devido a esta realidade, algumas correntes de pesquisa passam a contestar o conceito de identidade, ao favorecer a utilização do termo identificação (MATTELART, 2004; HALL, 2011).

Contudo, independente da utilização do conceito de identidade ou de identificação, pode-se destacar elementos que caracterizam a identidade construída para representar os *punks* e que são sempre trazidos na fala de Joker Índio. Um desses principais elementos consiste no engajamento político contra o fascismo, a homofobia, o racismo, o sexismo e o machismo. Neste sentido, um dos caminhos mais fortes e consistentes que o anarco-*punk* encontra para desenvolver a sua resistência política vem a ser a produção artística com uma poética pautada em seus elementos culturais, com uma visualidade e textualidade própria. Ao ser questionado sobre a sua relação com a arte e como isso encontra força na movimentação anarco-*punk*, Joker Índio pondera que:

A influência cultural do movimento vem do dadaísmo. O dadaísmo foi uma escola que teve na Europa, que pregava rompimento com os conceitos de arte, os valores, e o *punk* teve essa influência, até uma questão da *faça você mesmo*. E uma das maneiras do *punk* fazer arte, foi através desse rompimento através de uma leitura mais atual. Então uma das maneiras de fazer arte era fazer os *fanzines*, poesia, através da música o hardcore e também com outros tipos de artes, como pinturas, livros. Teve um *punk* de Salvador, o Grito ele publicou um livro *Porque não eleger governantes* lançado pela (inaudível). Este exemplo vem do *faça você mesmo*, de romper, de não esperar a arte, as coisas de cima, mas tu fazer, ter uma participação na arte diretamente (Alexandre Washington, entrevista realizada em 01/06/2018).

Ao intencionar uma ruptura com as diretrizes artísticas aceitas nos circuitos tradicionais da arte, da academia e do mercado, os anarco-*punks*, apropriaram-se da perspectiva propagada pelo movimento dadaísta e pelo minimalismo, deram vazão a vontade de se expressar e, assim, produziram arte em várias dimensões do fazer artístico (BIVAR, 2007). No caso de Joker Índio, por trabalhar artisticamente, em grande parte, com a escrita,

uma das expressões artísticas da qual este lança mão corresponde à produção de *fanzines*. Sobre este tema, o artista traz a seguinte consideração:

A palavra *fanzine* vem da junção de duas palavras, que é *fanatic* e *magazine* em inglês, seria uma revista de fã. Aqui no Brasil foi difundido pelos anarquistas e pelo movimento *punk*. Apesar de na década de 60, ter existido um zine, chamado *Dr robô* e o *Cobra* em São Paulo, mas a propagação, divulgação dessa mídia foi através do *punk*, dos anarquistas na década de 80. A importância dos zine ela se dá no primeiro contato do indivíduo no sentido de passar a informação. Quando eu entrei no *punk*, tudo que tava no zine, questões sociais, falando sobre anarquismo, caiu que nem uma luva para mim. Foi aquilo que eu estava precisando. E hoje em dia existe muita informação na internet e as pessoas já nem sabem mais o que buscar o que procurar, por que as informações são tantas, é um mosaico que a pessoa se perde. E eu acho muito importante atualmente a ferramenta do zine para como algo mais direto para o adolescente, ou adulto, para o público geral, porque já vai certo. E além de ser uma mídia diferente, envolvente. Por exemplo: assim, quando eu abordo as pessoas falando sobre o zine, eu me apresento, falo que é uma revista artesanal, eu falo do conteúdo do meu zine e a greve de 1917, falo sobre autodidatismo e também contém uns poemas. E isso para pessoa ela nunca imagina que outro possa fazer uma revista, porque geralmente na cabeça das pessoas revista tá na banca de revista, aquela coisa Industrial. E isso meio que envolve a pessoa e a pessoa lê e começa a despertar uma curiosidade ao assunto que tá dentro do zine. No caso do meu zine é uma causa mais política e do anarquismo, do movimento operário aqui no país (Alexandre Washington, entrevista realizada em 01/06/2018).

A partir de suas reflexões sobre a relação entre o *punk* e a arte, bem como, acerca do papel dos zines, enquanto meio de comunicação alternativa e expressão artística dos *punks*, Joker Índio apresenta a importância destas revistas alternativas para a produção e divulgação de conhecimento. É lógico que as novas mídias digitais passaram a ter um papel fundamental na busca por conhecimento, porém, como aponta o artista, a internet ao mesmo tempo em que facilita o acesso ao conhecimento, também cria um mosaico de informações conflitantes que, em muitos casos, mantém algumas pessoas perdidas sem saber o que procurar e/ou por onde começar a estudar algo. Em contraste com a internet, os *fanzines* (ou zines como são chamados por Joker Índio) acabam direcionando muito mais o conhecimento referente às temáticas do anarco-*punk*, além de ser feito pelos próprios *punks* no processo de sua formação intelectual autodidata.

Trazendo para a sua realidade, Índio destaca que em um de seus zines, no caso o “Paidégua cabaré chibé”, ele pôde trabalhar temas importantes para o *punk* e para o anarquismo, como vem a ser o caso da Greve de 1917, além de tratar sobre a importância e o papel do autodidatismo para a produção de um conhecimento autônomo, livre e independente dos partidos políticos e instituições de poder.

Neste trabalho, composto por textos em prosa e em poesia, o poeta aborda vários assuntos intencionando, de forma simples e direta, expressar sua visão *punk* e anarquista de

mundo. Assim, lançando mão de seu capital cultural sobre a história da arte, ele apresenta como chegou à ideia do nome. Neste contexto, é descrito no editorial que a ideia surgiu de uma junção feita entre a expressão cultural paraense *égua*, com a influência dadaísta do “Cabaré Voltaire” de Zurique, e com a iguaria regional o *Chibé*.

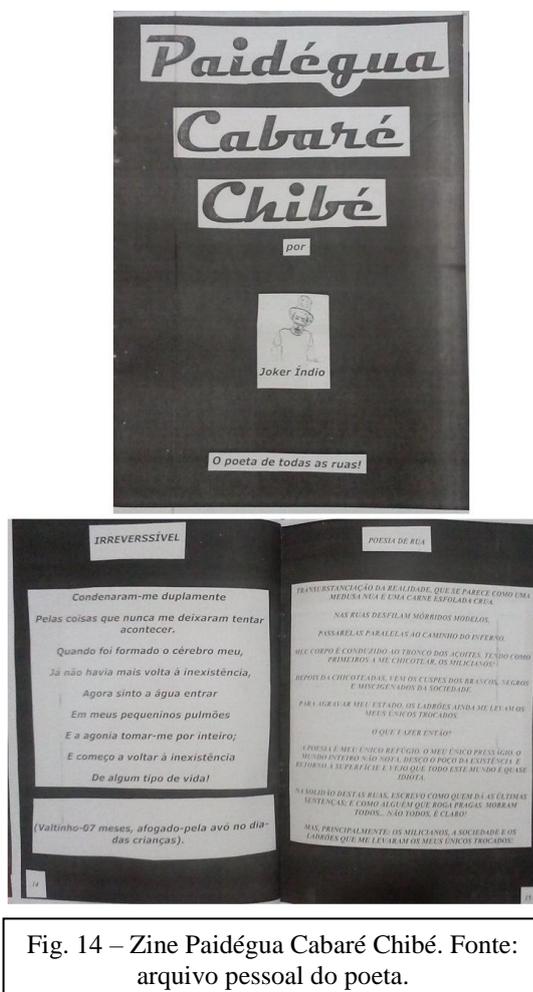


Fig. 14 – Zine Paidégua Cabaré Chibé. Fonte: arquivo pessoal do poeta.

A sua influência para a criação do que ele denomina de literatura marginal, ocorreu através de sua vivência anarco-punk, quando, em 1991, na Praça da República, acabou tendo acesso pela primeira vez à muitos *fanzines*. Em alguns deles, Joker Índio teve acesso a experimentos poéticos que partiam da vivência e visão de mundo de outros *punks*. Os poemas rompiam com as formas poéticas clássicas, e traziam uma contestação política da sociedade, além de uma busca constante pela quebra dos valores morais da cultura ocidental altamente influenciada pelo cristianismo. Influenciado por esses trabalhos, desenvolveu uma literatura marginal cuja principal essência que fomenta a criação de seus trabalhos, vem a ser a visão política anarquista, e a contestação niilista da moral.

A figura 14 mostra a dinâmica de organização que foi dada para produzir a forma final do *fanzine*. O trabalho ocorreu por digitação, recorte, colagem e Xerox. Nele, o autor digitou os textos e poemas, os imprimiu em papel A4 de cor branca, recortou no formato que queria dar, e depois colou em um fundo preto. Neste trabalho, contudo, não há desenhos além do que aparece na capa trazendo a imagem do poeta vestido de coringa (o joker das cartas de baralho). Este trabalho é composto por 14 textos autorais que vão desde o engajamento político anarquista, aspectos históricos da greve geral de 1917 e a contribuição dos anarquistas, até poemas altamente nihilistas de quebra dos valores morais, ironizando a noção de família tradicional, de felicidade, de medo, morte, amor e culpa.

Em tal direção, dois poemas ironizam a noção de família, os privilégios sociais e apontam as contradições atuais existentes em meio à visão moralizante contida nas relações afetivas. Esses dois poemas são: “Eterno amor” e “Vai nessa criança”.

ETERNO AMOR

... que nosso amor de eternize na minha barriga grande
de cerveja
E no aparecimento de meus pés de galinha!?

... que o nosso amor se eternize na queda das maçãs do
meu rosto
E no aparecimento de tuas varizes!?

... que o nosso amor se eternize em tua menopausa e no
desaceleramento de minha ereção!?

... que nosso amor se eternize em minhas dores na
coluna.
E na queda dos teus dentes!?

... que o nosso amor se eternize em tua osteoporose.
E finalize no teu ataque cardíaco!?

(ÍNDIO, 2017, p. 16)

VAI NESSA CRIANÇA

As boas vindas neste existir
Foram de enxovais de qualidade primeira
Juntamente com o fervor sentimental que me cercava.
Aos cinco anos já percebia o meu favoritismo.
Meus amiguinhos não tinham, mas eu sempre tinha.
Com a chegada da revolução tecnológica do século 20
Eu tinha tudo o que desejava meu espírito.
Mas como um passe de mágica mal feita,
Tudo foi definhando.
Perguntei aos meus pais o que estava acontecendo.
A resposta foi singular aos dois.
Minha mãe falou que estava velha de mais para continuar sendo uma puta.
Meu pai em lágrimas expressou-se dizendo: 20 anos de cadeia!
(ÍNDIO, 2017, p. 19)

O trabalho literário de Joker Índio é altamente irreverente e irônico com relação ao tema da constituição familiar, suas hipocrisias e contradições. A literatura, entretanto, é um conceito que gera muita discussão no meio acadêmico e artístico, e, devido a isso, necessita ser pensado com profundidade para que se possa entender a produção em prosa e em poesia deste artista. Não à toa, muitos trabalhos já foram dedicados a tentar explicar a literatura, sem que, necessariamente, tenham chegado a um consenso. Todavia, tal situação não impede que se possam desenvolver reflexões acerca dos trabalhos literários, ou que não se possa empreender a tentativa de uma definição, mesmo que temporária, pautada, principalmente, no estudo da literatura não apenas como produção artística, mas também, enquanto fonte para a escrita da história.

A título de explicação inicial, a literatura foi compreendida de forma diferente ao longo da história. Em um primeiro momento, este termo significava o “ensino das primeiras letras”, depois, no decorrer dos anos, se tornou a “arte das belas letras”, até chegar a se tornar “arte literária” (FERREIRA, 2017, p. 65). Em meado do século XIX, o conceito de literatura foi ampliado, fato que o permitiu comportar, tanto os textos poéticos, quanto “todas as expressões escritas, mesmos as científicas e filosóficas” (MASSAUD, apud, FERREIRA, 2017, p. 65). Este esgarçamento do tema passou a exigir dos pesquisadores a busca por estabelecer fronteiras mais precisas.

Na busca por definição, alguns teóricos retomaram textos de Aristóteles e passaram a se utilizar do conceito de *mimesis* para, com isso, considerar a obra literária uma representação ou imitação da realidade. Aliado a tal conceito, os românticos, no século XIX, passaram a entender a literatura, e o próprio artista, como capazes de criar novos mundos, novas realidades ainda não imaginadas ou vistas (FERREIRA, 2017). Outra contribuição bastante profícua para o entendimento da literatura vem a ser os esforços perpetrados por linguistas no século XIX. Em seus trabalhos, surge o conceito de *literalidade* e, desta forma, mais do que representar a realidade e “criar mundos utópicos”, a obra literária também passaria a ser entendida por uma linguagem própria, se diferenciando das outras modalidades de escrita a partir da “utilização de signos *polivalentes*, isto é, por *metáforas* que ‘representem a realidade, à semelhança de todo signo, mas representam-na deformadamente” (MASSAUD, apud, FERREIRA, 2015, p. 66).

Em meio a todas estas características próprias da literatura, também se encontra a ideia de que esta não produz uma referência objetiva e direta sobre a realidade, mas sim, produz um conteúdo ficcional que pode, mantendo determinadas proporções, permitir a reflexão sobre a

realidade na qual determinada obra literária foi escrita. Existe também um profundo debate acerca da possibilidade do discurso científico compor a narrativa ficcional como ocorreu no trabalho de Euclides da Cunha em “Os sertões”, porém, apesar de se considerar a hibridez da obra “há certo consenso de que os recursos de linguagem científica imperam sobre os demais” (FERREIRA, 2015, p. 66). Tal constatação pode remeter ao fato de que os escritores, enquanto leitores críticos da realidade em que vivem, também desenvolvem obras literárias no diálogo com posicionamentos políticos, ideológicos e filosóficos, afinal, não se encontram isolados do mundo, mas influenciando e sendo influenciados por este.

Joker Índio, enquanto poeta, não podia aparta-se por completo de suas experiências pessoais para criar realidades completamente ficcionais nas quais habitariam seus eulíricos. Na direção contrária, o que consigo ler, apesar de todo o ambiente ficcional que se faz presente em cada poema ou prosa, vem a ser a forte presença de sua vivência e visão *punk* do mundo. A filosofia niilista e anarquista, além da realidade familiar conturbada que teve desde bem jovem, permitiu-lhe materializar em poemas as dores que viu e viveu. A pobreza econômica, a violência no meio familiar, os abusos advindos de quem professava a virtude e fé religiosa, a vivência na cena anarco-*punk*, a descrença nos valores morais e religiosas, dentre uma série de outras coisas, tornaram-se o concreto sobre o qual o poeta ergueu sua literatura.

No poema “Eterno Amor”, a vida conjugal é vista a partir de suas imperfeições, da fragilidade humana frente ao tempo e de forma irônica. Não há em seu poema a preocupação em idealizar o amor e enfeitá-lo com adjetivos bonitos, pois, o que se vê é a alusão ao corpo humano se esvanecendo com o passar do tempo, entregue aos vícios, enchendo-se de varizes, pés de galinha, queda dos dentes, menopausa, perda de libido e disfunção erétil, num caminho de mazelas e fragilidades humanas que se direciona para o fim com um ataque cardíaco. A beleza com que o amor sempre é tratado e a ideia de uma eternidade é contraposta por uma construção metafórica da noção irreal de um eterno amor, com a efemeridade da vida que deixa de existir no último pulsar do coração humano.

Em seu niilismo, o poeta nega a fé numa esperançosa transcendência espiritual, assim como, nega a artificial beleza com que o amor é apresentado, sem aquilo que há de mais real e comum na cotidianidade da vida conjugal: a perda de interesse de um pelo outro, num caminho sem volta que vai fortalecendo ao passo em que o corpo humano segue morrendo aos poucos dia após dia, ano após ano.

Na mesma direção em que Joker Índio compõe “Eterno Amor”, também se pode ler o deboche e a ironia com relação à instituição familiar no poema intitulado “Vai nessa criança”. Neste trabalho, um cenário de harmonia é construído num primeiro momento para mostrar os privilégios sociais que algumas pessoas têm. O poema é em primeira pessoa, e o eulírico recorda de um passado pomposo, desde quando veio ao mundo num ambiente de festa e fartura, até o carinho de pais preocupados em dar amor e conforto ao filho. No entanto, toda esta atmosfera de paz e amor escondia uma realidade cruel e pesada, fardo que os pais carregavam para poupar o filho da realidade. É apresentado um desfecho inusitado: a prostituição da mãe e a vida de crimes do pai.

A realidade vista e vivida pelo poeta desde a sua infância, até o seu despertar crítico para o mundo quando conheceu e passou viver a cena anarco-*punk* o fez entender o mundo sem idealizações, nem a expectativa de um mundo perfeito apesar de suas aspirações políticas e ideológicas. Os movimentos contraculturais, desde a década de 1960, eram descrentes acerca de uma revolução que viesse a mudar de uma única forma a realidade do mundo (BASTOS, 2005). O *punk* estava, com suas características próprias, entregue à descrença nos partidos políticos e às desilusões quanto às possibilidades de revoluções socialistas e comunistas (CAIAFA, 1985; BIVAR, 2007; BASTOS, 2005, 2008). O anarquismo permitiu aos *punks* atuarem em sociedade sem depender de burocracias partidárias e sem entregar o seu papel enquanto indivíduos livres na transformação do mundo, para os dirigentes e elites intelectuais de partidos políticos (ARAÚJO JUNIOR, 2010). Isso permitiu aos *punks*, fugir de teorias que criavam moldes fechados para as leituras críticas da sociedade, e os permitiu entender e pensar, a partir de suas vivências e da autonomia de conhecimento, a miséria, a luta social, a política e o papel de cada indivíduo na transformação da realidade (BASTOS, 2005, 2008). No caso de Joker Índio, isso lhe permitiu entender a partir de sua vivência no anarco-*punk*, de suas leituras autodidatas sobre o anarquismo, e de sua vivência em um ambiente familiar conturbado, a realidade cruel das periferias, a hipocrisia religiosa, além do falso moralismo que perpassa pelo conceito de família tradicional. Tudo isso e mais um pouco habita seus trabalhos literários, suas prosas, poesias, performances e vídeos.

Se esse tipo de expressão é capaz de constituir algum conhecimento do mundo e alargar a visão de mundo do leitor, é por meio da transfiguração da realidade. No entanto, toda ficção está sempre enraizada na sociedade, pois é em determinadas condições de espaço, tempo, cultura e relações sociais que escritor cria seus mundos, utopias ou desejos, explorando ou inventando formas de linguagem (FERREIRA, 2015, p. 67).

Este poeta, a seu modo, reinventa formas de linguagens, (re)cria mundos, cenas, histórias, situações e constrói ficções que, tendo base na realidade, debocha, critica, reflete sobre as relações sociais, principalmente acerca da instituição família, e produz conhecimento sobre o mundo, a política e a arte. Um conhecimento filosófico, mas principalmente empírico, visto que é eivado da poderosa vivência de quem viu, sentiu e sofreu uma parte da realidade que serve de alicerce para que se erga uma ficção poetizada em sua literatura marginal.

Em sua formação intelectual e artística, Joker Índio teve uma forte relação com os textos, resenhas de livros, poemas e artigos dos *fanzines*. Mas, também, este contato com a arte foi permitido graças a militância no MAP e na convivência com militantes anarquistas e artistas que compunham a ocupação Morada da Arte. Esta é uma parte importante em sua história de vida, afinal, como já apresentado, a ocupação possuía vários coletivos de artistas, dentre eles um coletivo de atores, bem como, neste espaço também se construiu um centro de salvaguarda de livros, jornais e *fanzines* vindos de todo o país. Foi neste mesmo espaço de resistência cultural e produção artística que este poeta não apenas teve acesso a todo este material, como também pôde desenvolver trabalhos no campo das artes cênicas e da performance, experiência que o permitiu, alguns anos depois, pensar e produzir trabalhos com vídeo e performance para potencializar a sua produção literária.

Na época em que se arvorou pelas artes cênicas, ajudou a compor o mesmo grupo anarquista do qual fazia parte o artista Cosme Luiz, o grupo de teatro de rua Estrela Negra. Embora não tenha participado de muitas peças, Joker Índio se recorda de algumas coisas deste período, como os ensaios na ocupação Morada da Arte ou na Praça da República, bem como, de uma das várias encenações da peça chamada: O governado.

Existia uma peça nessa época, e os meninos e as meninas ensaiavam na Morada da Arte e nas praças. E teve apresentação em um domingo na Praça da República. Quem eu me lembro que participou foi o Marcelo Abutre, a Jami que hoje em dia faz parte do MST, a Renata e o Cleiton gótico. E foi maravilhoso. Teve um público legal e a peça falava sobre a questão do Estado e do operário, que o Estado controla o operário, mostrava a emancipação do trabalhador e a contestação do operário perante o Estado e passava essa mensagem para o público em relação a natureza do Estado, a ação do Estado, ação nefasta do Estado. E para mim foi muito importante aqui na Amazônia esse ato com a arte do teatro. Porque o *punk* ele tá ligado à arte, não só na música como eu já falei, mas também à imprensa independente como os zines, no teatro, nas artes plásticas e nas artes em geral (Alexandre Washington, entrevista realizada em 01/06/2018).

A sua atuação artística sempre esteve engajada politicamente numa visão anarquista, niilista e *punk* da realidade política e cultural do Brasil e da sociedade. Não era de se estranhar que, assim como na escrita, a sua atuação no teatro de rua tomasse a mesma direção. O grupo

Estrela Negra, embora não fosse composto apenas por anarco-*punks*, tinha uma orientação política anarquista, e isto compôs as peças, performaces e intenções do grupo. A atuação do grupo se deu como já mencionado pelo final da década de 1990 e começo dos anos 2000, e, neste período, paralelo a sua atuação, um abalo importante ocorreu no interior do MAP a nível nacional, tendo reflexo nas relações culturais dos anarco-*punk* em Belém do Pará.

Com o passar dos anos, o MAP nacional sofreu questionamentos por parte de seus próprios integrantes, tanto acerca de seus aspectos ideológicos quanto acerca de sua identidade cultural, fato que permitiu o surgimento de uma pluralidade de pensamento para além do anarquismo e, com isso, abriu a possibilidade para o dialogo com a visão filosófica niilista. O poeta Joker Índio, formado culturalmente pelo MAP, acabou se envolvendo por um determinado período com a perspectiva niilista e esta vivência cultural cedeu mais bases para a sua produção artística.

Em outro de seus *fanzines* intitulado “As faces da poesia”, um poeta sem pudor, sem medo de errar e de ofender, apresenta versos anarquicamente niilistas problematizando as vísceras de uma sociedade hipócrita que tenta esconder suas falhas através de um comportamento puritano. Este trabalho é de 2013 e contou com seis poemas que tocam em temas como o amor, a família, o prazer, a quebra dos valores morais, o vício e a liberdade sexual.

Este trabalho, feito em um papel simples, é impresso em uma única folha e dobrado duas vezes até chegar a um formato pequeno de livreto. É voltado, como no trabalho anterior, para uma visualidade em preto e branco, e contem uma foto do poeta logo na capa. Diferente de “Paidégua Cabaré Chibé”, o *fanzine* “As faces da poesia” já não foi produzido em recorte e colagem, mas sim, diagramado diretamente em programa digital de edição de texto, no entanto, sem perder a predominante ideia do autodidatismo da filosofia anarco-*punk* do faça você mesmo. Bem mais importante do que a forma simples escolhida para a apresentação de seus trabalhos, destaca-se as faces de sua produção textual sempre forte e provocadora, sem pudores ou receio de disparar ofensas e pressionar feridas morais.



Fig. 15 – Zine “As faces da poesia”.
Fonte: arquivo pessoal do artista

Para entender a potência da vivência *punk* na produção deste artista que flerta com o nihilismo e o anarquismo, um importante destaque pode ser dado aos três poemas a seguir:

SOU UMA PUTA

Sou uma puta
Sou o “bebedouro coletivo”
Sou apenas uma mulher!

Tenho o gozar maravilhoso com alguns
Homens,
Ganho dinheiro por isto.
Vivo, gozo, existo!

Mas, a paixão e a droga do amor
Um dia cegaram-me os olhos.
Vivia como uma mulher exemplar
Não traia nem em pensamentos o meu
Companheiro.

Porém, a energia que movia meus impulsos e
 Minha bolsinha
 Movia também o satirismo de meu homem
 ... que trepava com muitas mulheres e não
 Trazia nada para casa.

Percebi, então que a putaria é filha do
 Próprio homem e da própria mulher.
 ... matei o sentimento cego e vivo a vida sem
 Ninguém como uma puta verdadeira que um
 Dia pensou em deixar para sempre seu
 Ofício.

Sou uma puta!
 A puta que te pariu!
 (ÍNDIO, 2013, p. 5).

VICIADO(A) (PARTE 02)

Nove meses de anseios
 Muitos sonhos e esperança.

Nove meses de planos perfeitos
 Tudo de bom para uma criança.

Nove vezes arrependidos pelo
 Filho(a) viciado(a)

Quem herdará sua herança?
 (ÍNDIO, 2013, p. 6).

A SANTÍSSIMA TRINDADE BRASILEIRA

... estou aqui sozinho
 Bebendo vinho
 Pensando na minha mulher
 Que pensa que fui trabalhar!

... estou aqui sozinha
 Juntinho do Alfredo (cachorro)
 Pensando no meu macho
 Que pensa que fui cozinhar!

Estou com meus amigos
 Bebendo, usando drogas
 Pensando nos meus pais
 Que pensam que eu fui estudar!
 (ÍNDIO, 2013, p. 7).

O primeiro poema, como pode ser lido nas linhas e entrelinhas de seus versos, poetiza as contradições existentes entre os papéis sociais desempenhados por homens e mulheres. O eulírico corresponde a uma ex-prostituta que havia deixado sua profissão no intuito de se entregar ao amor e à vida matrimonial. Um ato que só lhe revelou a hipocrisia de um

pensamento moralista que cobra o pudor e a castidade das mulheres, porém, é altamente permissivo com relação aos desvios de caráter dos homens.

Este poema traz à tona uma conclusão realista de que são os próprios seres humanos que instituem para si “anjos e demônios” na busca por livrarem-se das culpas de suas próprias fraquezas e erros. Tal trecho aparece na constatação de que “a putaria é filha do próprio homem e da própria mulher”, ou seja, a idealização de seres humanos alinhados com os ideais religiosos que instituem padrões morais de comportamento, entra em choque com a realidade instintiva de homens e mulheres vulneráveis a seus impulsos sexuais e ao egoísmo puramente humano que coloca seus prazeres em primeiro lugar. No entanto, mesmo que tais comportamentos sejam próprios de uma condição humana, tais atos são naturalizados para os homens, e demonizados para as mulheres. No poema, a identidade de prostituta atribuída ao eulírico, corresponde a uma metáfora criada pelo poeta para representar o modo como uma mulher livre é vista em nossa sociedade. Para criticar a visão castradora que demoniza as mulheres que são livres para viverem o prazer de suas próprias escolhas, o poeta joga com as palavras e, ao se apropriar de um xingamento machista bastante popular, faz uma relação entre a condição humana da mulher e a idealização da mulher em sua condição materna, quando traz os seguintes versos: “Sou uma puta!/ A puta que te pariu!”.

Enquanto no primeiro poema a relação entre conjugues é problematizada, no segundo poema, mantendo sua visão anarco-*punk*-niilista de fúria e revolta, o poeta volta seus olhares para a idealização das proles no ambiente familiar.

O poema intitulado “Viciado(a) (parte 2)” constrói um cenário regido por planos e idealizações para com o futuro de um filho. Neste caminho, a relação entre o tempo de espera, o tempo de idealizações e esperanças, e a decepção com a condição de dependente químico do filho, revela a preocupação dos pais com a continuação da família a partir de seus legados e de suas heranças. A constituição familiar é erguida, histórica e culturalmente, pela busca por perpetuar, num primeiro momento a herança biológica de um casal que, na maioria das vezes vê em seus filhos a sua própria continuação, assim como, também busca perpetuar, num segundo momento, a tradição, as histórias, as memórias, o nome e os bens materiais de uma família. Esta situação, contudo, está mais voltada para as famílias mais abastadas economicamente e de prestígio social e político de uma determinada localidade. Por tal ocorrência, não ter para quem deixar toda uma herança econômica e cultural, para estas famílias corresponde principalmente a um motivo de vergonha e de fragmentação de todo um prestígio social construído historicamente.

Numa situação significativamente oposta, para as famílias de baixo poder aquisitivo ou pobres residentes em bairros periféricos, outra realidade se faz presente. As famílias em muitos casos são constituídas por uma mãe e seus filhos, ou as crianças são criadas pelos avós, ou seja, a figura do pai nem sempre existe, assim como, todo o ideal de perpetuação de um legado também não está presente. Muitas crianças têm de trabalhar cedo e/ou crescem em ambientes de risco, observando toda espécie de violência, o tráfico de drogas, assaltos, dentre outras situações igualmente nocivas para o desenvolvimento saudável de uma pessoa.

Dito isto, o poema de Joker Índio me permite entender a visão crítica de seu autor acerca da relação de poder exercida por determinadas famílias, como também, permite ver de forma crítica as contradições existente entre o modelo de família tradicional, atualmente bastante privilegiado em discursos políticos liberais e conservadores, e as outras formas de constituições familiares, constantemente marginalizadas. Em grande parte, o fortalecimento, na política, de grupos religiosos, principalmente cristãos protestantes, tem levantado e disseminado um discurso que tende a deslegitimar a constituição familiar que foge dos padrões defendidos pelos dogmas religiosos, e este fato tem trazido à tona a necessidade de se rever esses conceitos, bem como, a necessidade de se repensar estratégias de luta para a resistência de tais grupos perseguidos. Neste caso, este e outros poemas de Joker Índio focam nas contradições e aspectos importantes que estão por trás de tais modelos familiares, como relações de poder, e a negação de modelos alternativos de família.

No caminho da crítica ao poder político que os grupos religiosos têm exercido, e tendo em vista o modelo de família por eles apresentados como sendo o único legítimo, o terceiro poema intitulado “Santíssima trindade brasileira” apresenta os três componentes da família tradicional e os expõe a partir dos papéis que cada um supostamente deveria exercer para coadunarem com tal idealização política e religiosa.

No poema em questão, dividido em três estrofes, o autor constrói um cenário no qual o pai, a mãe e o filho idealizam o que cada membro da família deveria estar fazendo, enquanto aquele que idealiza, não segue o seu próprio papel social nesta idealização. A figura do pai como o provedor da família é contraposta pela figura de um pai que na verdade é alcoólatra, que aparentemente pode estar desempregado ou talvez tenha faltado um dia de trabalho para beber vinho. A parte destinada a mãe, corresponde ao velho papel de ser a dona de casa, que espera o marido voltar do trabalho no vazio de sua casa, com os animais de estimação ou filhos pequenos, e que deve preparar a alimentação da família. No entanto, assim como o pai que não cumpria o papel destinado a ele, a mãe pensava em seu marido (ridicularizado pela

expressão *macho*) acreditava que ela estivesse cozinhando. Por fim, a figura do filho aparece da mesma forma como no poema anterior, atrelado ao uso de drogas. O filho, cujos pais pensavam que estava estudando, na verdade encontrava-se com seus amigos, bebendo e usando drogas e, com este desfecho, completa-se a santíssima trindade da família tradicional brasileira. Três elementos de uma instituição erguida em alicerces de barro, tão frágeis que para se manter, precisam, através da mentira, reafirmar os velhos papéis sociais que já não cabem em nossos dias. Contudo, acerca de como o próprio poeta vê a sua poesia, suas influências e seu processo de produção, tem-se o seguinte relato:

A minha influencia veio através do movimento *punk*, né? no movimento *punk* foi muito é explorado a questão artística dos indivíduos né? Dos próprios *punks*. E tinha na arte, tinha na música, tinha nas artes plásticas e eu me identifiquei com a poesia, e a poesia é... no caso dos *punks*, dos libertários, né?, não obedece as regras, é... as regras de como se fazer poesia tanto na questão é... gramatical, como na questão do conceito, e fazer poesia pra mim é expor aquilo que você sente, aquilo que você vê, aquilo que você quer... quer romper, aquilo que você quer se libertar, e a poesia ela foi uma maneira de de de alcançar esse objetivo. Dentro do *punk* existiram poetas *punks* de outros estados e como eu tinha contato através da caixa postal, através das cartas, nos tínhamos muitos trabalhos de poesias de vários poetas e também nesses zines foram abordados alguns autores, alguns poetas e um deles foi Augusto dos Anjos. Augusto dos Anjos me influenciou muito pra fazer o meu trabalho, um trabalho de contestação da própria estrutura da poesia porque o Augusto dos Anjos ele foi por mais que ele tinha um rigor gramatical um rigor no seu trabalho, ele foi... ele rompeu com o pensamento da época, né?, que era o parnasianismo que tinha o Olavo Bilac e tal e ele rompeu. El falava sobre morte, cadáver, putrefação e isso pra mim é *punk* né? Tu ir de contra ao que é imposto, ao que tá na moda, ao que tá vigente, e isso serviu para mim, serviu pra me inspirar pra fazer o meu trabalho e, como eu falei, os poetas *punks*, e também o outro pessoal que foi a geração mimiografo [...] tanto na questão da produção [...] então esse pessoal eles faziam seus trabalhos em livretos impressos em mimiógrafos, então eles fugiam dessa... da maneira convencional de publicar poesias que era o livro, a editora, o mercado editorial. Então eles foram fazendo um trabalho de ação direta então isso tem tudo a ver com o *punk* no do it yourself, faça você mesmo, e isso me influenciou bastante e foi como eu comecei a fazer meus livrinhos de poesias (Alexandre Washington, entrevista realizada em 17/10/2018).

A vivência anarco-*punk* que dá consistência e força ao fazer artístico de Joker Índio, destaca-se, não ficou restrita apenas a trabalhar com as palavras de forma escrita, mas sim, aos poucos foi alcançando novos suportes e arvorando-se por outras expressões artísticas. É neste caminho que os trabalhos deste poeta enveredam-se pelo suporte do CD e encontram vazão através de sua forma de recitar poemas.

Em 2006 o seu primeiro áudio-book é produzido, ainda de forma bastante artesanal e improvisada, além de ter sido feito sem muito conhecimento tecnológico. O trabalho intitulado “As vozes da poesia: corrosive” foi construído com o auxílio de um gravador de fita cassete, contou com poemas sendo recitados pelo próprio poeta, e teve uma música do cantor

Richard Wagner como trilha sonora. Como a gravação foi feita em fita cassete e o poeta não tinha muitos conhecimentos técnicos sobre mídias digitais, na hora de converter o áudio da fita para o CD todos os poemas ficaram em uma única faixa. Neste momento, o trabalho era assinado pelo poeta com o nome artístico Indiozinho. No segundo áudio-book o autor ainda permanece com o mesmo pseudônimo, porém, a partir dos vídeo-poemas, passa a adotar o nome Joker Índio.

Geralmente quando se fala em fazer, desenvolver um trabalho em CD, DVD, as pessoas, as pessoas elas imaginam um processo é dispendioso de investimento né? E como eu nunca me limitei a esse tipo de imposição pra fazer uma arte, eu usei a ideologia *punk* que é o “faça você mesmo” (do it yourself) eu resolvi fazer o meu próprio CD só que antes do CD eu fiz uma... uma... eu fiz um trabalho com livretos de poesias que era As faces da poesia e depois eu tive a ideia de fazer um CD e gravei num daqueles antigos gravadores que tinham rádio, né?, e aí coloquei a fina, gravei a minha voz num fundo musical e pedi pra alguém é fazer uma mídia pra mim, fazer uma matriz e essa matriz eu reproduzi e fazia as capinhas, e saia a noite pra vender (Alexandre Washington, entrevista realizada em 17/10/2018).

Questionado sobre o seu processo criativo, o poeta descreve, dentre as ações que empreendeu para a confecção do produto final, um poema que julgou importante para este trabalho. Para tanto, Joker Índio faz o seguinte relato sobre quando o escreveu e sobre quais ideias comungaram para o seu desenvolvimento.

‘Dias melhores virão’ eu fiz quando eu estava em Campinas, eu estava em um squat, uma ocupação dos *punks* e aí lá eu estava com outro poeta de rua que era *punk* também, o Floid, e nessa ocupação tinha uma máquina de datilografar e aí é... nós fazíamos a troca, né?, aí ele fazia o poema dele e acabava e a gente revezava, aí eu tive a ideia de fazer esse poema. E esse poema ele mostra é... nesse momento da minha vida o meu lado pessimista, o meu lado niilista da vida (Alexandre Washington, entrevista realizada em 17/10/2018).

Logo após o relato, o poema é recitado:

Dias melhores virão

Amanhã cedo, ao acordar
 Eu irei respirar o ar puro
 Amanhã não encontrarei lixo fora do lugar
 Amanhã todos irão ter trabalho
 E lazer e comida e cultura
 Amanhã, ninguém matará ou irá morrer
 Amanhã todas as pessoas do mundo serão felizes
 Assinado: Pinóquio, o boneco mentiroso.
 (Alexandre Washington, entrevista realizada em 17/10/2018).

No poema acima, a realidade tão sofrida de uma sociedade erguida sobre as desigualdades sociais, é apresentada através de suas contradições e da falta de oportunidades para todos, dentre outras mazelas sociais. O início é marcado por um otimismo que ao mesmo tempo em que imagina a chegada de dias melhores, também expõe o que há de errado no mundo, ou seja: poluições de todos os tipos, lixos espalhados pela cidade, pessoas sem emprego e sem acesso ao lazer e a cultura, e assassinatos. Entretanto, apesar da narrativa que se pressupõe otimista no início, o desfecho ironiza toda a atmosfera criada quando o narrador se apresenta como sendo “Pinóquio, o boneco mentiroso”.

Ao desenvolver este primeiro áudio-book, o poeta pôde identificar erros e acertos que o permitiram melhorar seu processo criativo e a apresentação do produto final de seu segundo projeto nesta área. Ainda em 2006, Joker Índio fez a sua segunda coletânea de poemas usando o CD como suporte. Embora em algumas coisas o processo criativo ainda tivesse seguido o improviso como seu principal caminho, o trabalho, desta vez, foi pensado com uma organização mais sistematizada na qual o artista apresenta um prólogo contendo a descrição de suas influências literárias, bem como, também houve a preocupação em fazer com que os poemas fossem separados uns dos outros, fato que rendeu ao projeto 11 faixas cujos títulos são: Apresentação; Era feia aquela bela mulher; É manhã na Amazônia; A pororoca; Amizades quase; Pop revolta (parte 1); O bacanal; Pop revolta (parte 2); A orquídea; lá se vai a mulher...; Prólogo.

O potencial do fazer artístico de Joker Índio, tanto produzindo conhecimento quanto disparando críticas não se limita em temas como a família, mas sim, também encontra espaço fértil mesmo dentro dos movimentos sociais. Neste caso, nos poemas Pop revolta (partes 1 e 2) a sua crítica se estende para a imagem de militantes comuns na contemporaneidade que, ao se rebelarem contra o mundo, falam de uma realidade que nunca viveram de fato. Segue abaixo os dois poemas:

POP REVOLTA 1

No encantado revolvôltromo do mundo da pop revolta
 O pop revoltado exercita sua consciência.
 As lutas de classe são de classes gramaticais,
 onde o “tenho, logo existo” sobrepuja
 a ditadura que se encrava nos rabos da plebe
 fonte de suas inspirações.
 A noite é longa e os liter- chatos
 despejam suas ideias na vanguarda superior
 na inferioridade
 comparando mundos distantes.
 Após a pop revolta noturna

o pop revoltado regressa a morte natural
ressuscitando na hora do almoço.
A pop revolta é grande
e é grande o ódio que sinto por ela.

POP REVOLTA 2

No amamãezado sepulcro
Até a metabólica revolução
Tua desprezível existência cavalga
A pop revolta de não ter nada a ver
Com essa mediocridade que se chama cultura brasileira
O sub Turgniev mimado que habita teu ser
Não equivale ao perigo dos estros animalescos
Dos subúrbios Jerusalém do Pará.
E para testemunhar minha doce desgraça
Trago em meus bolsos o calor e a chuva equatoriais
Fazendo do ódio que sinto, uma opção
Ao nazismo judeu, evangélico espírita, dos centros de umbanda, marxistas leninista
e maoista das yamadas
Enquanto o sonho equatorial não começa
Vou curtindo esse pesadelo recheado de piedade
Que se estende a prole cabocla de lúpens e abastados
E deixando de lado a pop revolta
Na hora de dormir e comer
Para se renovar de novo na hora de protestar
Contra esse arraial de pavulagem literária.⁴⁰

Por ter visto e vivido na pele o gosto amargo da pobreza, sendo exposto a violências de todos os tipos, por ter começado a trabalhar desde bem jovem, e por ter vivido a experiência de morar na rua, passando fome, frio e receio acerca de como seria o dia seguinte, Joker Índio passou a observar de forma crítica um tipo comum de revoltado social: o pop revolta. Para o poeta, o pop revolta seria a pessoa que nunca sentiu na pele as mazelas sociais, mas brinca de se revoltar contra o mundo por uma questão de modismo. O pop revoltado sai do conforto de sua casa, onde encontra uma cama confortável e uma geladeira farta de comida, para interagir com os pobres como se as lutas sociais fossem um passatempo.

No primeiro poema, esta relação entre o pop revolta e os que sofrem de fato as injustiças sociais é bastante divergente, relação na qual o primeiro apenas desenvolve lutas de “classes gramaticais” na interação com uma realidade que ele apenas vê de passagem, comparando realidades diferentes e despejando suas ideias de “vanguarda superior” no seio da “mediocridade” que é caracterizada por uma realidade que ele não conhece.

O segundo poema não é muito diferente quanto às críticas que dispara. O eulírico, no cenário construído pelo poeta, descreve as contradições entre aquilo que vive e o que pensa e faz do mundo. Enquanto sai de seu sepulcro abastado e cheio do zelo materno para viver a sua

⁴⁰ Poemas acessados a partir do áudio-book “As vozes da poesia volume 2”, de 2006.

“metabólica” revolução, o pop revolta vai desfrutando de um pesadelo envolvido de piedade até o momento em que precisa deixar a sua revolta de lado para comer e dormir. Resumindo, o pop revolta renova as suas forças no conforto de sua vida abastada, para voltar a protestar em “pavulagens literárias”, ou seja: na orgulhosa luta da falsa revoltada que só encontra espaço no campo das palavras vazias.

Nesta mesma direção, utilizando a força de sua criatividade e a fúria de sua visão *punk* de mundo, Joker Índio não polpa críticas a ninguém, e dispara seus versos para todos os lados, atacando desde a direita política, até a esquerda mais radical. Sendo um anarco-*punk* no berço da Amazônia brasileira, como era de se esperar, não deixou de reconstruir em seus trabalhos uma poética da fúria e da revolta contra as mazelas locais, apontando, desta forma, as mesquinharias por trás das disputas ideológicas que, no fundo, só vislumbram o poder.

É MANHÃ NA AMAZÔNIA

É manhã na Amazônia
 O bocejo do despertar dos motores da destruição
 Incomodam o equilíbrio dos animais
 A grande floresta sangra no verde das selvas da corrupção
 E o desenvolvimento sustentável
 Tem como adeptos as famílias tradicionais
 Que fazem da política local o coronelismo moderno
 E jamais será vencido pelas políticas de esquerda
 Que no fundo no fundo, são destras na hora do poder
 Será que a pororoca perdeu o respeito?
 Os surfistas da corrupção e do modismo dizem que não.
 Amazônia, quem te ama, mata-te primeiro

No poema “É manhã na Amazônia⁴¹”, toda a força de um poeta de rua pode ser lida na visceralidade de seus versos, e na construção de um trabalho crítico sobre um tema bastante banalizado: a Amazônia e as disputas políticas que a atravessam. De forma metafórica, o poeta apresenta um amanhecer na floresta amazônica sendo interrompido pelo “bocejo” dos motores que invadem a floresta na busca por expropriar as suas riquezas naturais e, conseqüentemente, devasta-la. Tal situação, no poema, aparece como uma consequência da selvagem corrupção que assola o país, uma corrupção disputada entre a direita e a esquerda da política brasileira. Neste sentido, criticando a devastação na floresta, a corrupção na política, o mau uso da terra até mesmo pelas famílias tradicionais que ocupam este espaço, o poeta chega à conclusão de que, entre os “surfistas da corrupção” deslizando em pororocas discursivas, e os modistas que defendem a região por uma questão de status e poder, uma realidade se faz

⁴¹ Poemas acessados a partir do áudio-book “As vozes da poesia volume 2”, de 2006.

presente: todos os que dizem amar e lutar pela floresta amazônica a matam de alguma forma, afinal, segundo o poeta: “Amazônia, quem te ama, mata-te primeiro”. Este poema tinha como trilha sonora uma música instrumental que contava com uma introdução de teclado e no decorrer da música, com o soar de pratos de baterias. Esta trilha sonora promovia uma força na dramatização do poeta, e causava a impressão de que motores soavam por entre uma floresta. Os áudio-books, tanto o volume 1 quanto o 2, tiveram uma trilha sonora que procurava dialogar com os poemas e o modo como o poeta os recitava. O desenvolvimento deste trabalho artístico serviu de aprendizado para a produção dos seus trabalhos com o audiovisual: os vídeo-poemas que acabaram compondo o projeto de um DVD.

O trabalho “Joker Índio, o poeta de todas as ruas”, traz o poeta recitando seus textos em performances que procuram promover um diálogo entre o texto, as ações do poeta, os figurinos e os cenários. Tudo é pensado para trazer a ideia do Joker (o palhaço das cartas de baralho) como o narrador dos poemas, agindo de forma irônica e provocativa. Na imagem abaixo, destaca-se alguns registros do seu primeiro vídeo-poema: Dias melhores virão⁴².



Fig. 16 – Joker Índio recitando “Dias melhores virão”. Fonte: arquivo pessoal do artista.

Em 2007, enquanto vendia seus folhetos e áudio-books, Joker Índio abordou uma pessoa que acabou se interessando por seus poemas. O cliente em potencial sugeriu que seria interessante trabalhar com vídeos nos quais o poeta poderia recitar seus trabalhos. Como

⁴² Fragmentos do vídeo-poema contido no DVD **Joker Índio, o poeta de todas as ruas**. Acessado às 19h17min no dia 14/11/2018 no seguinte endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=Vm9T2X6zjtQ>

resposta, Joker Índio alegou que já havia pensado na possibilidade, porém, não dispunha de recursos materiais para colocar este projeto em prática. Nesta época, embora os primeiros celulares com câmeras digitais já existissem no mercado, os que possuíam preços mais populares não tinham uma boa qualidade, além de serem de difícil acesso, ainda mais para um poeta de rua. Logo após ter feito a sugestão, o cliente, que possuía um celular com câmera, fez a proposta de gravar Joker Índio recitando um de seus poemas. O poema escolhido foi: Dias melhores virão. Então, o primeiro vídeo-poema, que deu base para o DVD “Joker Índio, o poeta de todas as ruas”, foi construído da seguinte forma: o poema pediu para que alguém lhe jogasse lixo, enquanto ele recitava o poema e era gravado por uma câmera de celular. Como pode ser visto na Figura 16, ainda não havia, neste primeiro trabalho, a construção de um figurino ou a preocupação com o cenário, apensar de já estar contido neste vídeo a sua performance e a busca por enfatizar a imagem de um poeta que vive nas ruas, ou melhor: de um poeta de todas as ruas. Ao passar esta primeira experiência com performance e audiovisual, o poeta e o dono da câmera combinaram de se encontrar novamente para desenvolver vídeos. Todavia, a partir desse primeiro momento, a preocupação com o cenário, com o figurino e com a escolha dos poemas passou a ser uma constante. Os trabalhos passaram a ser mais elaborados, tanto em materiais, quanto em conceitos.



Fig. 17 – Joker Índio recitando “My lile, my fire, my die”.
Fonte: DVD Joker Índio, o poeta de todas as ruas.

O trabalho completo reuniu ao todo 6 vídeo-poemas que traziam como temas: a existência humana, a quebra dos valores morais, o amor, a morte e a violência. Depois da primeira experiência com performance e mídias digitais, o poeta passou a dar mais ênfase nas performances futuras para a imagem do “Joker”. Para tanto, o poeta confeccionou uma cartola preta, feita de papelão, e, investiu numa maquiagem branca para cobrir o rosto, imitando, assim, o Joker das cartas de baralho.

Na Figura 17, temos o poeta recitando o poema “My life, My fire, My die”⁴³.

Esse jardim que chamam de existência
 Há muito tempo não floresce
 E a última flor que existia foi expropriada
 Deixando-o sem vida como um cadáver
 Com o passar de várias estações
 Fui preenchendo-o com os recursos do húmus de minha dor e revolta
 Restando-me a elegia nos finais da tarde
 E junto com o crepúsculo veio a minha tórrida incógnita
 Será que os crepúsculos futuros revelar-me-ão a caveira de minha caveira?
 Enquanto isso não é revelado
 Fico somente apreciando as especulações que podem acontecer
 A esse jardim morto
 Como um sonho a ser concretizado
 Pelo meu masoquismo de querer viver
 Pois, o que não deveria acontecer, aconteceu.
 Volfgan Ubert, vítima de combustão instantânea.

No vídeo, o cenário é o Cemitério da Soledade. A câmera registra imagens de um tumulto, partindo de baixo para cima. Joker Índio sai do túmulo, vem em direção à câmera e começa a recitar o poema. Nos versos, o poeta faz uma metáfora entre o jardim e a existência, neste caso, a existência de um anarco-*punk*-nihilista, de alguém que foi privado de muitas coisas, sofreu desilusões e violências físicas e mentais. Em seu jardim existencial as flores foram arrancadas e tudo de bom que poderia ter germinado foi destruído. Por isso, com o húmus de tudo o que havia de ruim no eulírico do poema, seu ódio e tristeza, fez seu jardim existencial florescer de fato. No entanto, o desfecho revela uma surpresa: Volfgan Ubert, que aparece no último verso e que narrava as angustias de seu jardim existencial, era uma “vítima de combustão instantânea”. Em minha leitura, além da metáfora entre a existência e o jardim, o poeta também estabelece uma metáfora para pensar as tristezas, angústias e ódios de um indivíduo como uma chama que o consome por dentro ao ponto de queima-lo.

No poema que compõe outro vídeo-poema, a mesma construção textual aparece no intuito de surpreender os leitores e/ou consumidores dos vídeo-poemas. “Irreversível” é um

⁴³ Fragmentos do vídeo-poema contido no DVD **Joker Índio, o poeta de todas as ruas**. Acessado às 19h17min no dia 14/11/2018 no seguinte endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=Vm9T2X6zjtQ>

vídeo que começa com a imagem de Joker índio que aparece dentro de um apartamento, coberto por um lençol e abraçando o simulacro de um bebê recém-nascido. O poeta segue andando em direção à janela ao mesmo tempo em que recita o poema e nina o simulacro de um bebê em seu colo. Alguns fragmentos do vídeo apresentam abaixo uma parte da performance, a construção do cenário e o figurino.



Fig. 18 – Joker recitando “Irreversível”.
Fonte: DVD Joker Índio, o poeta de todas as ruas.

Para que se possa entender a ideia do vídeo, há a necessidade de se pensar o poema que o compõe e a narrativa do próprio artista sobre a inspiração para escrevê-lo. Assim sendo, eis o poema:

Irreversível

Condenaram-me duplamente
Pelas coisas que nunca me deixaram tentar
Acontecer.
Quando foi formado o cérebro meu,
Já não havia mais volta à inexistência,
Agora sinto a água entrar
Em meus pequeninos pulmões
E a agonia tomar-me por inteiro;
E começo a voltar à inexistência
De algum tipo de vida!

(Valtinho 07 meses, afogado pela avó no dia das crianças)⁴⁴.

O poema narra a história de um feto que chegou a nascer por pouco tempo, porém, teve sua vida abreviada de forma cruel. Assim, uma relação limítrofe entre a existência e a não existência é problematizada através da construção da imagem de um feto que foi condenado duas vezes: a primeira vez foi condenado a existir, visto que não escolheu ser concebido, e a segunda vez, foi condenado a morte. O feto, que veio do nada, ou seja, da inexistência, não poderia mais voltar a não existir visto que já era um fato consumado, todavia, mesmo que tivesse se formado e chegado a nascer, acabou morto por sua avó que o condenou a inexistência. Valtinho existiu e não existiu ao mesmo tempo.

Este poema possui uma essência niilista por não considerar a transcendência espiritual ou a predestinação de algum destino que conduz a vida dos seres humanos. Em sua perspectiva, viemos do nada e vamos para o nada, logo, a negação de um sentido para a existência é inevitável. Tal perspectiva, em muito, permite entender a visão de Joker Índio com relação ao seu fazer artístico. Em sua narrativa, assim o poeta a descreve:

A minha arte eu vejo como uma maneira subversiva de fazer arte, né?, porque a arte ela hoje em dia está muito impregnada de conteúdo e de dominação de opressão e de alienação, então a minha arte eu vejo ela como algo para conscientizar as pessoas, para romper com todos esses preceitos que a arte hoje em dia ela tem sobre a sociedade (Alexandre Washington, entrevista realizada em 17/10/2018).

O poeta, tendo em vista o papel social com o qual observa a sua arte, teve como inspiração um caso que veio à tona em reportagens policiais sobre o assassinato de uma criança por sua avó. Percebe-se que o poeta sempre encontrou como terreno para fazer germinar sua poesia, a realidade nua e crua da crueldade humana. A inspiração para desenvolver um fazer artístico que se vê às voltas com a realidade humana, o poeta em muitos casos viu e viveu em sua própria pele. E esta vivência, em grande parte, ocorreu nas viagens que fez tanto em território nacional quanto internacional.

Este artista começou a ganhar a vida enquanto poeta de rua, principalmente, quando resolveu conhecer outras terras para além das fronteiras paraenses. Por este período, quando decidiu que precisava conhecer outros lugares, Joker Índio estava passando por problemas familiares, então, resolveu viajar, fugir para deixar tudo o que o afetava para trás, e seguir em frente. Para seguir sua própria história.

⁴⁴ Fragmentos do vídeo-poema contido no DVD **Joker Índio, o poeta de todas as ruas**. Acessado às 19h17min no dia 14/11/2018 no seguinte endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=Vm9T2X6zjtQ>

Segundo Joker Índio, as viagens que fez o permitiram se conhecer mais, ter a experiência que precisava ter para crescer intelectualmente e enquanto indivíduo. Foi viajando que conheceu muitas pessoas, sentiu o doce e o amargo da liberdade, viveu na pele os perigos de dormir na rua, viu paisagens diferentes e quase inacessíveis para as pessoas que, assim como ele, não nasceram em uma família abastada. Em muitas de nossas conversas, o poeta constantemente reafirmava: “é necessário ter a experiência da estrada para crescer de fato”. Nesse sentido, certa vez quando o questionei sobre os lugares por onde viajou, assim resumiu o seu trajeto de poeta andarilho:

Quando saí daqui fui para Teresina para o encontro *Anarcopunk* no nordeste. Depois fui para Petrolina, Salvador, Governador Valadares, BH, Brasília e a cidade do RJ. Isso foi em 2001. Em janeiro de 2003 fui para SP e de lá para o Farsa Social Mundial de 2003 em Porto Alegre. De lá fui para Florianópolis, Curitiba, Maringá, Londrina, Campinas e depois fiquei um tempo em Niterói. De Niterói fui pela litoral até chegar em Vitória no Espírito Santo. Em seguida voltei a Governador Valadares e BH. Fui para Ouro Preto e em Janeiro de 2004 voltei para Belém e fiquei só nove meses e segui para Macapá. De Macapá fui para Oiapoque, mas teve várias cidades pequenas pelo caminho que não lembro os nomes agora. Fui também para o lado Saint Georges na Guiana Francesa. Voltei para Belém em 2005 e fiquei em Belém até 2008. Voltei para MG e conheci várias cidades pequenas. Voltei para Belém com a Safira que estava grávida em 2011 e quando a Dominique nasceu partimos logo em seguida, em Dezembro de 2012. Em 2013 de Macapá fomos para Salvador e de lá fomos para MG, SP e RS. No RS ficamos em Porto Alegre e depois fomos para o Chuí. Literalmente fui o único *punk* de Belém, da minha geração, a ir ao Oiapoque e o Chuí (risos). Depois do Chuí fomos para Punta del Diablo e uma cidade portuária que não lembro o nome no Uruguai, pois dessa cidade a gente pegou um barco e fomos parar em Puerto Madero em Buenos Aires na Argentina. De lá voltamos para Belém em 2014. Não lembro todas as cidades agora, mas foram 43 cidades, 11 estados, dez capitais e 2 países (Alexandre Washington, entrevista realizada em 17/10/2018).

Viajar por outros lugares, ganhar a vida com o seu próprio trabalho e, o que era melhor, com poesia, permitiu a Joker Índio ter uma experiência de vida que poucos tiveram ou teriam coragem de ter. Andar por lugares desconhecidos, depender da ajuda de pessoas que nunca havia visto, dormir na rua e fazer destas experiências, fontes para a sua produção artística, parece uma narrativa interessante para muito sonhadores, mas poucos enfrentariam tais desafios sem inventar uma série de desculpas ou sem se apegar ao conforto de ficar em sua terra natal, próximo de parentes e amigos. Este poeta encarou esta possibilidade, e por entre tantas viagens, deixou florescer cada vez mais a sua arte.

Aí quando foi em 2008 eu sai fora e já levei os CDs e o DVDs para vender em BH. Aí comecei a vender, vender, vender e criei meu personagem, o Joker Índio, e fiquei conhecido no meio underground da cidade, no meio dos Universitários também, como poeta de rua. O primeiro a gravar um CD e um DVD de maneira artesanal. Eu fiquei bastante conhecido na cidade. Até hoje eu sirvo de influência para outros

poetas de rua das novas gerações que vão surgindo. Em 2008 eu fui morar em Ouro Preto. Depois de Ouro Preto eu fui morar na rua. Eu aluguei um quarto em Ouro Preto e fui para BH para vender meus trabalhos para poder pagar a grana. Só que aí eu me chapei, dormir no ponto de ônibus, e roubaram toda minha grana. E aí como eu já havia passado por uma situação semelhante, que eu havia sido roubado no Rio de Janeiro, e eu peguei uma antiga ideia, que era abordar as pessoas e pedir para elas falarem três palavras que eu fazia o poema. Aí se elas gostassem me dava uma colaboração qualquer. Aí eu fiquei esperando na casa de um brother, e eu estava de ressaca, eu tive que arranjar uma caneta, peguei papel no chão. Aí até fazer a grana da passagem e até fazer uma grana para fazer os livretos, no caso eu vendia livretos, CD e DVD. Pelo menos tem uma grana para reproduzir os livretos para poder começar tudo de novo. Só que aí foi passando o tempo e eu comecei a me envolver com outros moradores de rua lá de BH que também faziam alguma arte. E aí eu comecei a beber... E mergulhei. Aí não voltei mais para outro Ouro Preto, voltei anos depois. Aí comecei a mergulhar na noite boêmia de Belo Horizonte como morador de rua e poeta. E aí eu conheci uma galera nossa! Uma galera muito legal. As pessoas me convidavam para eu dormir na casa delas. E eu passeava pelas classes sociais, até do mais humilde até o mais abastado. Foi uma época muito legal, eu produzi muito. E eu tive a ideia de fazer meu livro, que é o eu... (Alexandre Washington, entrevista realizada em 01/06/2018).

Ao viajar, passou por adversidades que muitos que estão em situação de rua passam, desde o receio acerca da violência, até ter suas coisas roubadas e ter que recomeçar a produção de seus folhetos, CDs e DVDs. No entanto, mesmo com tanta adversidade, o poeta também vivenciou situações que lhe proporcionaram boas experiências como: ter o reconhecimento e a admiração de algumas pessoas com relação ao seu trabalho, frequentar festas, conhecer pessoas, e transitar por ambientes frequentados pelas mais diversas classes sociais. Foi vivendo na rua, conhecendo novos lugares e pessoas, que mais uma de suas obras veio à tona: o livro “Eu”. Embora hoje em dia o autor não tenha mais nenhum exemplar da obra, a experiência de produzir arte apesar das adversidades comuns para quem está morando nas ruas e, por isso, não tem paradeiro certo, o fez acreditar mais ainda em seu trabalho e acreditar que poderia tirar o seu sustento daquilo que ele mesmo era capaz de produzir.

Eu tenho o livro “Eu” que é só de poesias. Que o “Eu” é uma referência a Augusto dos Anjos que teve uma grande influência sobre o meu trabalho. Aí eu fiz um livro morando na rua. E aí eu passei um bom tempo. Aí eu voltei para Ouro Preto que morei um tempo lá. Aí quando foi em 2010 foi quando eu conheci a minha companheira (Alexandre Washington, entrevista realizada em 01/06/2018).

Até chegar a ideia do livro, Joker Índio teve de enfrentar muitos problemas, e, com criatividade, ainda sem materiais para reproduzir novamente seus folhetos, CDs e DVDs, teve de improvisar. Neste momento, surge a ideia de fazer poemas com os poucos recursos que dispunha, no caso, uma caneta e um papel, abordando as pessoas na rua e pedindo uma colaboração. Como o poeta descreveu mais acima, ele abordava um possível cliente, pedia para as pessoas lhe dizerem três palavras, aí, a partir deste material, ele produzia um poema

personalizado. Caso as pessoas gostassem, elas poderiam deixar a contribuição que pudessem e quisessem dar. Foi desse jeito que, aos poucos, mergulhado na vida boêmia de Belo Horizontes, convivendo com mendigos e lutando para sobreviver, que Joker Índio foi fazendo de sua arte, uma parte importante da sua própria existência.

Hoje em dia, enquanto pai de uma filha pequena, embora ainda se dedique as atividades em prol de sua identidade cultural (o *punk*) e a produção de sua poesia, este artista tem dividido o seu tempo com todos os seus afazeres familiares e financeiros, e com a vida acadêmica. Apesar das obrigações enquanto acadêmico do curso de Bacharelado em Turismo da UFPA, ainda segue seu caminho entre viagens, produção de poesia e a vivência *punk*.

Por fim, Joker Índio, um poeta de rua, ou melhor, “o poeta de todas as ruas”, construiu uma existência ligada a sua vivência anarco-*punk* e a sua produção artística de forma intensa, visceral. Por conta deste fato, sua arte fez do cenário do *rock* paraense, um de seus principais palcos de atuação. Como é descrito neste capítulo, foi o anarquismo, o anarco-*punk* e o niilismo as bases para pensar conceitualmente a sua arte, bem como, para produzir um fazer artístico que emanava de uma intensa experiência de vida.

4. FANZINES ANARQUISTAS EM BELÉM DO PARÁ: A POÉTICA E A POLÍTICA NA ARTE GRÁFICA DE MARCOS MORAES

Conforme apresentado no primeiro capítulo, o cenário paraense se fortaleceu pouco depois da explosão do *rock* nacional, mais especificamente em 1985, porém, este fato não impediu alguns pioneirismos por parte da região, assim como, não impediu a consolidação de uma cena roqueira bastante plural, autônoma e politicamente engajada.

Neste ambiente artístico, que produziu relações culturais significativas e identidades fragmentadas, surgiu Marcos de Moraes, até então apenas um jovem apreciador das músicas e das ideias produzidas no cenário do *rock*. Em uma de nossas conversas, durante a realização da presente pesquisa, o artista, destacando o impacto que o *rock* teve em sua vida, relatou que viu o show da banda paraense Baby Loyds quando ainda era menor de idade, e, de certa forma, se sentiu ligado ao posicionamento político defendido pela banda em suas músicas.

Como explicação pontual, vale destacar que o grupo Baby Loyds corresponde a uma banda que ainda hoje (2019) está em atuação, apesar de já ter sofrido várias alterações em sua formação clássica. Uma das curiosidades presentes em sua história corresponde ao fato de seus principais integrantes terem iniciado este projeto musical entre os 14 e 15 anos de idade, durante o ano de 1988. Eram adolescentes tocando um *rock* pesado, com letras críticas e forte consciência social, entre roqueiros mais velhos e integrantes de bandas mais desenvolvidas tecnicamente (MACHADO, 2004). O projeto musical versava tanto por um instrumental pesado e relativamente simples, quanto por letras panfletárias com forte conteúdo ideológico e ligadas principalmente a perspectiva do movimento operário⁴⁵.

Contudo, esse posicionamento artístico e político muito presente na postura e na música de vários grupos que atuavam no cenário do *rock* na época, não obstante, acabou constituindo a visão de mundo do artista Marcos Moraes. Tal visão, de forma direta, encontrou vazão em sua produção artística musical, visual e literária.

Para que se possa entender a forte relação entre Marcos Moraes e o cenário do *rock*, pode se destacar as seguintes informações sobre esta que é uma das bandas mais importantes da cena roqueira de Belém:

As influências da Baby Loyds vão do *punk rock* inglês da década de '70 – tanto da rebeldia debochada dos Sex Pistols quanto da rebeldia politizada de The Clash – ao *punk rock* e HC (hardcore) nacionais da década de '80 – Cólera, Ratos de Porão,

⁴⁵ CORTEZ, Felipe. **Ideias não morrem, ainda mais as do Gerson Costa**. In: Portal Cultural. Acessado no dia 26/06/2019, às 23h43 no seguinte endereço eletrônico: <http://portalcultura.com.br/node/46397>

Fogo Cruzado [...] etc. De gravações, a banda tem as demos “Nação Ferida” (1999), “Embriagados na Caverna” (2001) e “Baby Loyds” (2004), tendo ainda participado das coletâneas “Expresso HC 3” (2001), “HC Scene 5” e “Minuto de Intolerância” (2002), “Setembro HC 3” (2004) e “Toma!” (2005)⁴⁶.

Esta e outras bandas, que compunham o cenário plural que se instaurou na capital do Pará, criaram toda uma movimentação artística com ideias e visualidades que se manifestavam através de letras de música, modos de se vestir, formas de se relacionar uns com os outros e na forma de produção e disseminação de informações a partir de mídias alternativas como vem a ser o caso dos *fanzines*. Para descrever pontualmente estes produtos culturais, vale ressaltar que os *fanzines* são trabalhos impressos que articulam letras e imagens, e que são desenvolvidos alternativamente. Dentre suas principais características, geralmente eles são feitos de forma amadora, porém, sempre destinados para serem contrapontos frente à mídia tradicional.



Figura 19 – Marcos Moraes.
Fonte: arquivo pessoal do artista

Basicamente, *fanzine* corresponde a uma palavra que tem sua origem ligada a língua inglesa através da junção das palavras *fanatic* e *magazine*, significando, numa tradução literal, uma revista feita por fãs de uma banda, livro, ou estilo de vida, destinada para um público específico (BIVAR, 2007; SILVA, 2016). Estas revistas ainda hoje são produzidas e compartilhadas, mesmo com o advento das novas tecnologias da comunicação, e, em grande parte, seu processo criativo ainda se envereda pelo recurso do recorte e da colagem na tentativa de manter vivo os seus recursos visuais e sua característica amadora.

Devido ao fato de configurarem-se como uma mídia alternativa, a produção e circulação dos *fanzines* encontrou um ambiente fértil no cenário do *rock* paraense, fazendo, deste modo, uma ponte importante entre diversos

⁴⁶ **A rebeldia do punk rock na metrópole da Amazônia.** In: Inverta. Acessado no dia 26/06/2019, às 23h54 no seguinte endereço eletrônico: <https://inverta.org/jornal/edicao-imprensa/443/entrevista>

cenários do *rock* em todo o Brasil, além de produzir, também, um forte registro sobre o ambiente cultural, artístico e político desta parte da história paraense (SILVA, 2016).

No cenário do *rock* local, os *fanzines* foram de suma importância, pois, apesar de aos poucos alguns veículos de comunicação começarem a abordar o que estava sendo produzido musicalmente em Belém, na grande maioria das vezes a divulgação das bandas, suas músicas e seus posicionamentos políticos só encontravam espaço nestas produções feitas com poucos recursos. Esses *fanzines* divulgavam desde a história das bandas de *heavy metal* (SILVA; COSTA, 2012), até às bandas *punk rock* e seus ideais anarquistas (SILVA, 2016).

Marcos Moraes, inserido no cenário do *rock*, fã e integrante de bandas de *rock*, inscreveu aos poucos a sua contribuição na vida cultural de Belém principalmente a partir da produção de *fanzines* anarquistas que destilavam toda a sua visão crítica contra a política brasileira, suas características, falhas e seus principais agentes.

Em um de seus *fanzines* publicado em 2017 e intitulado “Boca do Inferno, Boca de Jambú”, encontra-se a seguinte descrição sobre a trajetória do artista:

Marcos Silva de Moraes, paraense, nasceu em 1974. Já nasceu ofendendo o mundo. Nos anos 90 do século passado foi *Punk*, escrevia jornais nanicos, *fanzines*, e se metia em confusões com autoridades. Sempre convicto de sua filosofia ANARQUISTA, sempre como um excelente orador e um TREMENDO POLEMIZADOR sempre criticou DURAMENTE (político, partidos, religiosos, autoridade etc...). Como autodidata é músico, poeta, artista plástico, ganhou alguns prêmios, mas vive a dureza dos artistas e intelectuais que vivem e morrem na periferia, a lisura do anonimato num Brasil descrente e sem futuro (MORAES, 2017, p. 24).

A afirmação de sua identidade política é constantemente retomada, mesmo que, em *fanzines* de períodos diferentes, esta identidade tenha sofrido alterações numa oscilação entre o anarquismo, o nihilismo, o anarco-*punk*, o anarco-sindicalismo e o anarco-cristianismo. Tal fato demarca o perfil de um artista comprometido com seus ideais, pois, apesar de estar disposto a rever seus posicionamentos, já que interpreta e reinterpreta o mundo, não se aparta da anarquia de um pensamento livre.

Sua identificação política, contudo, é tão dinâmica quanto sua produção artística. Enquanto um artista bastante criativo, suas produções enveredam-se pelo campo da música, das artes visuais (com pinturas e desenhos), e, principalmente, pelo campo das artes gráficas atuando como *fanzineiro*.

Num dos exemplos importantes de sua produção gráfica, destaca-se o zine “Boca do Inferno, Boca de Jambú”. Neste zine, que é de 2015, observa-se que sua produção está voltada para o trabalho com recorte e colagem, desenho e escrita, visto que é composto por uma coletânea de poemas. A única imagem presente corresponde a um desenho constituído por traços simples, riscado possivelmente a caneta, e cujo papel fora destinado ao de ilustrar a capa e a contra capa da obra. No decorrer do zine, embora este esteja organizado de forma mais tradicional, não se

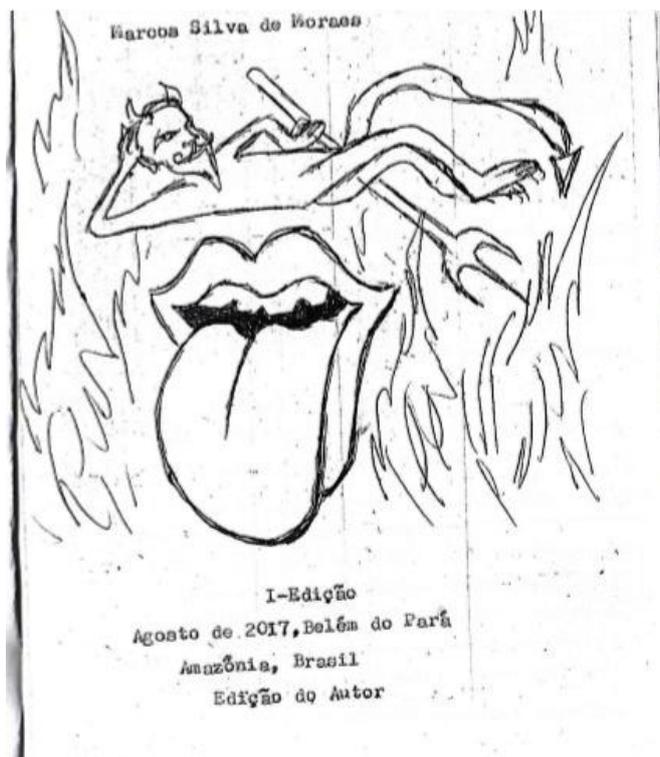


Figura 20 – Folha de rosto do *fanzine* Boca do Inferno.
Fonte: arquivo pessoal do artista

encontram muitas informações visuais ocupando o mesmo espaço ao mesmo tempo, como pode ser observado em outros de seus *fanzines*.

Neste trabalho, apresenta-se uma assimetria na organização dos versos em todos os poemas. Outro elemento importante vem a ser a utilização de uma máquina de datilografia para trazer à tona uma confecção mais artesanal, além de evitar o processo de editoração eletrônica. Como todos os poemas foram digitados e posteriormente recortados e colados na matriz da qual hoje são feitas as cópias do *fanzine*, as marcas dos cortes e a assimetria dos versos compõem a sua visualidade. Geralmente este processo criativo dos recortes e colagens é uma das marcas dos *fanzineiros* e, principalmente, no caso de Marcos Moraes, estes recursos assumem uma visualidade que transita entre a comunicação e a incomunicação, fato que acusa tanto um caos reflexivo, quanto um caos no seu processo criativo.

O “Boca do Inferno, Boca de Jambú” talvez seja um de seus *fanzines* mais organizados de forma convencional, com início, meio e fim. No entanto, vale ressaltar que, nas obras deste artista, o pensamento anarquista muitas vezes migra da perspectiva política e adentra no campo artístico a partir de toda uma forma livre de desenvolver uma composição visual em que muitas vezes não se sabe nem por onde começa ou termina as informações dispostas dentro da obra.

Com relação ao anarquismo enquanto pensamento político e filosofia de vida, “Boca do Inferno, Boca de Jambú” destina parte deste posicionamento em todos os poemas. Uns de forma direta, outros a partir da negação do artista contra qualquer forma de autoridade, incluindo, em seus discursos, a crítica ao sistema político implementado na democracia burguesa.

A repressão da república democrática espanhola 90 anos depois...

Os anarquistas conquistaram na bala em 1939
O direito de serem donos do seu próprio destino
Mas o que o governo, a república e a democracia fez?
Mandou comunistas, fascistas e nazistas reprimirem libertários

Depois de 90 anos os catalães querem novamente liberdade
Só que pela forma democrática e pelas urnas
No entanto o governo espanhol nega a emancipação daquela cidade
Que dá 20% do lucro das riquezas do governo

O governo espanhol reprime baixando a porrada
Confisca urnas, títulos e diz que tudo é ilegal
Eis o reflexo da democracia e da república

O voto pela liberdade não dá em nada
É preciso voltar à pensar em revolução social
É preciso voltar ao vetor da anarquia para acabar
Com o governo e a repressão
(MORAES, 2017, p. 17).

Para os mais afeitos ao atual sistema político, ou para os militantes que direcionam suas forças em prol do capitalismo ou do socialismo, tais ideias levantadas por Marcos Moraes em seus textos são absurdos que pairam num delírio distante da realidade. Porém, na utopia de seus sonhos, a sua arte ganha forma em prol de uma liberdade que não se rende ao convencional e nem aos grupos vencedores dotados de poder bélico, financeiro e/ou político.

Em alguns poemas, as críticas vão desde a atuação política de Bolsonaro, até aos escândalos de corrupção que vieram à tona no governo do PT. Este autor, em seus *fanzines*, vai da avaliação mordaz frente à situação política do Brasil e suas histórias, até perpassar por análises sobre o cenário político internacional. É nesta relação, que em seus textos Marcos Moraes produz analogias, construções imagéticas e narrativas poético-críticas sobre tudo.

MUNDOS DIFERENTES LÁ E CÁ

Enquanto na Espanha a polícia mete porrada
E prende os eleitores da Catalunha que querem
A emancipação de Barcelona
Aqui no Brasil a polícia mete a porrada nos trabalhadores
e estudantes todos os dias

Sem contar as mortes das melícias

No entanto esta mesma covarde polícia
É a mesma cretina que mata gente inocente
É a mesma que não consegue acabar com os crimes
Do tráfico (ao qual de caga) e da política

Pois estes tais cretinos são pagos por estes últimos bandidos
E ainda mata camponeses a mando do agronegócio
Nos estados unidos francoatirador enlouquecido

No Brasil, em Brasília ninguém sequer atira uma sacola de lixo
Ou de merda naqueles bando de bandidos
E ainda se tornam o centro da atenção de milhões de babacas.
(MORAES, 2017, p. 19).

Seus *fanzines*, contudo, vão além de meramente abordar a sua perspectiva anarquista. Quase sempre estão conectados com os acontecimentos atuais referentes à política brasileira. Assim sendo, seja em forma de poesia ou de prosa, ou das imagens que traz ou produz para suas ilustrações, o artista não poupa críticas em sua arte gráfica.

O LADRÃO GERAL DA RPÚBLICA E SEU VIL AÇOGUEIRO

Enquanto rola o churrasquinho de gato na China
Pra vender um Brasil falido pela corrupção política
Os empresários de lá abrem os olhos
Pra uma má digestão tremenda de fato

Enquanto todos conversam sobre negócios
Temer tem um troço
Mas não responde a altura de Wesley Batista
O PMDB e a JBS entram em divórcio

Temer engasga mas não morre
Wesley desengasga o verbo e diz:
“O ladrão geral da república é um mentiroso”

Temer mesmo sem postura pra moral
Cala a boca e engole tudo em silêncio
E na pança não sente a digestão, senão cimento...
(MORAES, 2017, p. 03).

Nesta direção, a descrença no fazer político ligado à democracia burguesa é uma constante. Atacando tanto a direita quanto a esquerda, não faltam críticas e xingamentos a partidos políticos e a personalidades públicas envolvidas em escândalos de corrupção. Devido a esta ocorrência, uma análise acerca de seus *fanzines* acaba demonstrando que Marcos Moraes, por vezes, torna-se um cronista de sua época, além de ser, também, um crítico agressivamente incansável.

Tal ocorrência é percebida em toda a sua arte gráfica, mas também em boa parte de suas músicas e em suas artes visuais. Como os seus trabalhos configuram-se enquanto crônicas do cenário político nacional e regional, cabe, aqui, algumas análises de como estas crônicas são produzidas em linguagem verbal e não verbal fazendo de seus *fanzines* trabalhos impactantes e desafiadores para quem desbrava suas páginas na ânsia por entendê-los e/ou apreciá-los.



Figura 21 – Capa do *fanzine* “O cú do mundo”.
Fonte: *Fanzine O Cú do Mundo*.

No ano de 2002, vem a público, em Belém, um *fanzine* que, além de ceder informações para uma narrativa histórica da cena underground local, ainda se caracteriza enquanto um bom exemplo de como a poética deste artista é capaz de (re)criar o caos do

mundo e da mente livre de uma artista anárquico. Este é o *fanzine* intitulado “O cú do mundo”, de autoria do, até então, autointitulado anarco-*punk* Marcos Smith (que hoje assina como Marcos Moraes).

O *fanzine* em questão data de junho do referido ano, e traz, para que se possa compreender a contribuição dos anarco-*punks* e anarquistas em Belém, algumas informações sobre a política local, além da visão política do próprio artista e da publicação de seus poemas, artigos e imagens que seguem a lógica de um anarquista inserido no cenário do *rock* da capital paraense. Para que se possa entender a poética deste artista e como o *fanzine* produzido por Marcos Moraes se inscreve no cenário do *rock* em Belém e na história da arte local, é interessante reservar um momento para descrever as visualidades que se impõem de forma caótica desde a capa deste trabalho, mas que não se limita a ela.

A visceralidade de uma (des)organização caótica, deste a sua capa, impõem-se. O posicionamento político de seu autor é claramente anarquista e, para tanto, não poupa esforços em disparar sua crítica em todas as direções, principalmente nas dimensões da tradicional separação política entre direita e esquerda. As críticas apresentam uma visão bastante enfurecida e provocativa contra o pensamento cristão, contra a idealização do estilo de vida e da economia estadunidense, contra o militarismo, contra a democracia burguesa e seus partidos políticos, contra o pensamento socialista/comunista/marxista e a favor de uma visão de mundo ácrata, sem hierarquia, governo e religião.

A confecção deste *fanzine* se dá através do recorte e colagem de imagens e textos jornalísticos, da produção de desenhos, da utilização da máquina de datilografia, e da escrita feita à mão. Esta vem ser a sua primeira edição, e desde o início ao fim, o lema “faça você mesmo”, se fez presente. O mais importante neste trabalho, corresponde à ideia de produzir uma imprensa alternativa e que, deste modo, não tivesse nenhum compromisso com a manutenção do pensamento hegemônico voltado para a perpetuação do *status quo* das elites locais e nacionais. Praticamente, ninguém escapa da crítica mordaz do autor, pois, já que era para se posicionar, este se colocava sempre à margem.



Figura 22 – Desenho presente no *fanzine*.
Fonte: *Fanzine O Cú do Mundo*.

Na figura acima, vemos a representação de demônio disfarçado de anjo. Este falso anjo ostenta as siglas de vários partidos e a palavra vote repetida algumas vezes em suas asas. Entretanto, enquanto uma das mãos segura uma flor, tentando criar uma imagem angelical e caridosa, na outra mão há um tridente. Esta relação entre o que é exposto no falso anjo e escondido na representação demoníaca é constante e aparece com contrastes sempre pontuais. Assim sendo, destacam-se os seguintes elementos: os crânios debaixo do vestido, a privada atrás do anjo/demônio com a palavra “Urna” e, por trás da máscara de anjo, há um rosto com riso macabro e chifres. Como anarquista, o voto nulo reflete uma autonomia de pensamento que se posiciona avesso à ideia de colocar alguém para te representar politicamente ou para te governar. É nesta lógica que tal imagem foi construída.

Nas dimensões artísticas do trabalho, destaca-se que todas as desgraças como miséria, ganância, pedofilia, corrupção na política e na religião, o militarismo e poder coercitivo do Estado, ou seja, tudo isso e mais um pouco, encontra um diálogo com a arte, tanto a partir de

seu fazer político-artístico, como pela criação de um caos que determina como centro um desenho da obra de arte O Grito⁴⁷. Como pode ser visto na Figura 22, esta composição da capa do *fanzine* foi perpetrada visando representar a agonia, o medo, o terror e o desespero de alguém em meio à miséria pairando por todos os lados.

Numa perspectiva histórica, “O Cú do mundo” também ganha força como fonte para a escrita historiográfica. Os relatos de Marcos Moraes apresentam as faces de uma Belém que pulsa com arte, política e liberdade no cenário do *rock* local. Assim sendo, num dos fragmentos contidos no *fanzine*, encontra-se a narrativa sobre um evento de *rock* ocorrido na cidade com o objetivo de arrecadar fundos para ajudar um dos companheiros de luta da cena roqueira.

No mês passado rolou uma GIG com as bandas: Kadaver de Deus, Atitude Anti-Autoritária, Sacco e Vanztti (nome dado para homenagear dois anarquistas que morreram na cadeira elétrica na década de trinta e ficaram conhecidos como “os mártires de Chicago” fruto do terrorismo imperialista norte-americano), Sentimento de Revolta, Atentado (banda *punk* que resiste na cena há muitos anos), Sem Deus nem Pátria. A grana arrecada para ajudar um companheiro Dark (Lúcio) que foi para Manaus e sofreu um acidente e precisa fazer uma terapia por causa do seu estado grave e vegetativo. A GIG rolou no dia 27 no bar Gato Verde em Icoaraci. Infelizmente não pude ir porque estava no pelourinho (no trampo) só liberado das chipatas depois da meia noite (MORAES, 2002, p. 02).

Como apontado no *Fanzine*, o evento solidário ocorreu no dia 27 de maio de 2002 num bar chamado Gato Verde, bar este que na época localizava-se em Icoaraci. Marcos Moraes, como um cronista da cena *rock* e como um artista-ativista, descreve eventos de *rock*, manifestações políticas e suas ações enquanto anarquista em prol de lutas locais e internacionais. Contudo, bandas de *rock* que já deixaram de existir e, que muitas vezes, deixaram poucos registros de suas atuações, encontram nas memórias de quem vivenciou esse período e nos *fanzines* da época, divulgação e registro para a posteridade.

No caso dos trabalhos de Marcos Moraes, vários acontecimentos de Belém são relatados para além dos eventos de *rock*. As suas atividades políticas e a visão de mundo são o principal mote de criação dos textos e desenhos. Neste sentido, encontramos ainda no mesmo trabalho a divulgação de uma empreitada de Marcos Moraes em prol de anarquistas perseguidos em Cuba.

No mês passado consegui cerca de 200 e poucas assinaturas pra ajudar presos políticos em Cuba, contra a perseguição de alguns aqui no Brasil e pra ajudar na

⁴⁷ Obra de 1893, do Norueguês Edvard Munch.

desapropriação da Morada da arte. Presos políticos como: anarquistas, anarcosindicalistas etc. Resistência e luta simples (MORAES, 2002, p. 02).

Com relação ao efeito prático de tal ato, não há nenhum indicativo no relato. Entretanto, a ação nos revela muito sobre o ativismo do artista, bem como, sobre suas bandeiras de luta e acerca de sua atuação prática em prol de seus ideais. A coleta de assinaturas visando resguardar a segurança de anarquistas perseguidos em regimes políticos altamente autoritários, independente de serem de direita ou esquerda, mostra a preocupação com a luta anarquista para além das fronteiras locais.

Nesta mesma dinâmica, a busca por assinaturas também revelou, no *fanzine*, não só uma preocupação com questões internacionais ligadas aos presos políticos, mas também, uma busca por preservar um local de resistência cultural e artística em Belém do Pará, no caso, a Morada da Arte, espaço este já abordado nos capítulos anteriores. Este espaço, contudo, revelou-se de suma importância para a atuação de artistas e anarquistas na cidade, como já mencionado, e isso transparece também neste trabalho de Marcos Moraes.

A Associação Cultural Na-Morada da Arte (ORL, CCL, CCRM) é um foco de resistência libertária, cultural e popular que está há mais de dez anos funcionando de forma precária por causa de um boicote governamental (sem água, luz, e com muitos problemas...). Apoie a desapropriação desse espaço cultural de luta pela emancipação social (MORAES, 2002, p. 03).

Devido a isso, a emergência da luta para a salvaguarda deste espaço ganha destaque no *fanzine*. A Associação Cultural Na-Morada da Arte estava em atuação há aproximadamente 10 anos na época e contava com a atuação de vários grupos de artistas e militantes culturais. Coletivos com perspectivas ideológicas plurais e as mais variadas lutas sociais produziam no espaço apresentações de peças de teatro, exposição de *fanzines*, fotos, pinturas, concertos musicais e sarais poéticos.

Conforme consta no relato do autor, a associação estava sofrendo boicote do governo, além de haver uma ação de reintegração de posse do espaço da Morada da Arte. Nesta direção, o governo cortou a energia elétrica do local, cortou a distribuição de água, e, conseqüentemente, impôs o despejo aos artistas. Contudo, a busca por coletar assinaturas em prol da desapropriação do espaço para que os artistas continuassem a utilizar o local, consistiu em uma das alternativas de luta do período, provavelmente na tentativa de demonstrar um apelo popular para a vida cultural da cidade.

No entanto, embora importante, e um grande fato ocorrido na cidade, vale destacar que o ativismo deste poético anarquista também se estendeu para outro espaço de resistência, a

saber, um parque ecológico localizado fora do centro. Assim segue o texto: “O Parque Ecológico da Marambaia tem sido alvo da ignorância e falta de preservação e conscientização popular e esquecido pelos órgãos ditos competentes (prefeitura e Governo)” (MORAES, 2002, p. 03). Então, entre uma demanda urgente das lutas sociais da cidade e uma mobilização do cenário do *rock* em Belém, a sua crítica mordaz oscila entre as contradições sociais, a filosofia anarquista, o ambientalismo e a luta trabalhadora, além de revelar sempre a sua fúria contra as religiões sendo usadas como manipulação das massas.



Figura 23 – Textos e imagens do *fanzine*.

Fonte: *Fanzine O Cú do Mundo*.

A sua relação com a espiritualidade e as religiões, principalmente com o cristianismo, é bastante intensa, e esta intensidade transparece de forma criativa em seus *fanzines*, apresentando mudanças e retornos nos seus posicionamentos em diferentes períodos. No decorrer das análises aqui empreendidas acerca de alguns de seus trabalhos, vai se revelar esta oscilação de crenças e posicionamentos políticos. Contudo, no que concerne ao *fanzine* “O Cú do mundo”, a sua visão mais corriqueira sobre as religiões se faz presente.

A fúria contra os líderes religiosos de origem cristã aparece em vários textos e imagens como pode ser visto na Figura 23. Através do trabalho de recorte e colagem, o artista

se apropria de imagens de revistas e jornais para subverter a proposta primária das imagens e as colocar num contexto de crítica e ridicularização dos líderes religiosos nelas representados.

Na sua crítica, a visão mercadológica da fé aparece por intermédio da disputa entre católicos e evangélicos para conquistar os fiéis. Em tal dinâmica, um desenho de Marcos Moraes feito para representar o Papa (religião católica) traz a seguinte fala: “Traga o seu rebanho para a igreja mãe e aumente as riquezas do vaticano como toda a submissão religiosa espalhada pelo mundo, afinal, eu sou a autoridade suprema não ninguém pode condenar nossa santa inquisição. Escolha?!?” (MORAES, 2002, p. 03). Em resposta a esta fala atribuída ao Papa, a imagem de um pastor (cristianismo evangélico) aparece com os seguintes dizeres: “JAMAIS! Vou leva-los pra universal pois a nossa igreja é forte como uma multinacional. Vai encarar?” (MORAES, 2002, p. 03).

Depois destas duas imagens, outra é exposta trazendo mais uma crítica às práticas religiosas. A ideia de atrelar a atuação de cristãos e a corrupção e ao roubo é constante. Assim, a imagem de um padre é exposta com a frase: “Erguei as mãos isto é um assalto mental...” (MORAES, 2002, p. 03). A relação entre texto e imagem neste caso, traz à tona uma crítica a um líder carismático da igreja católica e que, na época da produção do *fanzine*, fazia sucesso nacional com música gospel.

Ao que transparece no trabalho em questão, os ataques contra a religião, principalmente contra o cristianismo, são bem mais voltados para a manipulação mental de caráter político e para a cobrança de dinheiro como prática corriqueira.

Na filosofia anarquista, toda forma de submeter uma pessoa a relações de poder que as mantém presas, deve ser combatida através das ideias e da força. Nesta ótica, possuir senhores na ideia de espiritualidade, promove inevitavelmente escravos no mundo material (COSTA, 1983; MÉLO, 2009). Os *fanzines* de Marcos Moraes, seguindo a perspectiva anarquista, em sua grande maioria se posicionam contra toda forma de poder por intermédio de um combate no campo das ideias que toma a cultura enquanto campo de batalhar e a arte como a arma para disparar sua visão de mundo e construir e reconstruir o mundo a partir de seus ideais e suas atitudes políticas.

O combate cultural contra a exploração e submissão do ser humano, promove no caso de Marcos Moraes um fazer artístico que é anárquico em si mesmo, pois há em alguns momentos posições políticas que se contradizem de um *fanzine* para outro permitindo com que o artista sempre se renove e repense o jeito de se colocar no mundo. Embora esta oscilação tenha ocorrido no que concerne ao pensamento religioso, sua liberdade de

No meio desta dinâmica de partidos políticos brigando para se perpetuarem no poder, o povo é explorado através de impostos que mantêm os partidos e seus políticos com maior influência popular ou poder econômico. Assim, direita e esquerda seriam faces oposta de grupos que lutam para exercer o seu poder sobre o povo, situação que torna o trabalhador explorado duas vezes: uma pelo Estado e sua casta política, e outra pelos burgueses através da exploração da força de trabalho dos pobres, afinal, a lógica do capitalismo não deixa de existir numa democracia burguesa.

As leituras sobre o papel do Estado burguês dentro do pensamento socialista/comunista também promovem grandes críticas, entretanto, para esta perspectiva política há a necessidade de se manter o Estado, mesmo que num primeiro momento, visando utiliza-lo como ferramenta de subjugação da classe dominante. Nesta lógica, os trabalhadores, unidos na figura do sindicato ou partido comunista, passariam a comandar esta instituição para expropriar a burguesia, socializar os meios de produção e dar início ao processo de constituição de uma sociedade sem classes, no caso, a sociedade comunista (MARX; ENGLÉS, 2008; MARX; ENGLÉS, 2009; LESSA; TONET, 2011; LENIN, 2007).

Segundo Lênin (2007), o Estado burguês atua no equilíbrio da exploração dos trabalhadores, na tentativa de suavizar as contradições e impedir uma tomada revolucionária do poder por parte dos oprimidos. Por isso, este filósofo e militante marxista no livro “O Estado e a Revolução” se posicionou veementemente contra a democracia no sentido burguês do termo.

O Estado capitalista, cuja expressão política mais acabada é a democracia burguesa, nada mais é, para Marx, do que o que todo estado sempre foi: um instrumento especial de repressão a serviço das classes dominantes. O que torna o Estado burguês diferente do Estado escravista, ou mesmo do feudal, é que ele mantém e reproduz a desigualdade social afirmando a igualdade política e jurídica entre os indivíduos. Ele reproduz a desigualdade entre os burgueses e o operário também pela ilusão de que, ao votar e eleger os políticos, a maioria das pessoas estaria dirigindo o país (LESSA; TONET, 2011, p. 85).

Esta crítica ao Estado burguês, é importante frisar, abarca o pensamento político de anarquistas e socialistas/comunistas, porém, há diferenças nas metodologias propostas por estas abordagens sobre como promover o fim da exploração do homem sobre o homem legitimada pelo Estado capitalista.

Na direção contrária, para os anarquistas, a revolução não pode ocorrer de forma transitória, pois a constituição de outro Estado, por mais que se diga em prol do trabalhador, acabará instaurando uma nova classe dominante e as contradições continuariam a existir. Os

trabalhadores, tutelados pela nova classe dominante se veriam presos em um regime muito mais tirânico visto que qualquer contestação ao novo Estado seria tomada como um processo contrarrevolucionário passivo de ser perseguido pelo seu poder coercitivo (COSTA, 1983; MÉLO, 2009). No final das contas, por esta interpretação, todos acabariam trabalhando para os dirigentes do Estado (a elite dos intelectuais do partido) e não para si mesmos.

Em meio a este embate político-ideológico, encontra-se Marcos Moraes, um artista ácrata que faz de seus *fanzines* ferramentas de luta no combate ideológico. E, como era de se esperar, este anarquista não poderia compactuar com as ideias que propõe o fortalecimento do Estado, seja ele burguês ou socialista.

Na Figura 24 quatro elementos são importantes para que se possa entender a potência da arte de Marcos Moraes no combate cultural em prol de suas ideias. O primeiro elemento vem a ser o desenho no qual o artista poeticamente (re)constrói a condição do trabalhador como vítima de nosso atual sistema político. A crítica artística é imposta a partir da criação do personagem fictício chamado Zé Batalha no intuito de representar o trabalhador e a sua condição de luta por sobrevivência em meio às adversidades da vida. A construção do desenho se dá tendo a imagem de um rosto, com capacete de operário da construção civil, sendo agredido por dois punhos com luvas de boxe. No punho esquerdo, aparecem escritas as siglas de partidos de esquerda (PT, PCdoB, PSTU), e no punho direito, por sua vez, os escritos trazem as siglas de partidos de direita (PSDB, PMDB, PFL, PTB). Por fim, no referido desenho, aparece de forma irônica a frase: “E Zé Batalha leva uma direita, outra esquerda... Incrivelmente, ainda não foi a nocaute, como é resistente” (MORAES, 2002, p. 04).

Ainda na Figura 24, também se sobressai um desenho bastante emblemático como crítica social. Este desenho, feito com traços simples, abstrai a forma, mas sem perder em momento algum a dinâmica de desenvolver um trabalho eficiente em sua comunicação, disparando, assim, uma visão de mundo que não mede esforços para impor-se através de sua força, independentemente de qualquer posicionamento contrário e/ou boicote.

Para tanto, a potencia desta imagem dispara a crítica contra o descaso com relação a educação vivenciado pelo Brasil na época do governo do presidente Fernando Henrique Cardoso. A referida imagem traz uma fila de pessoas carregando placas com todos os problemas pelos quais o país passava na época, no caso: “Crianças sem escola”, “Baixos salários”, “Professor Reacionário”, “Universidade Sucateada”. Todos com suas placas seguem em direção a um vaso sanitário no qual em sua descarga está escrito a palavra “Estado”. Os

integrantes da fila caíram no vazo com o nome “educação Privada”. Como desfecho, o artista coloca a frase: “Avança Brasil, à caminho do futuro...!” (MORAES, 2002, p. 04).

Com relação ao terceiro elemento presente na Figura 24, de forma mais agressiva, a crítica contra qualquer forma de Estado e poder, independente das perspectivas que as legitimam, aparece abarcando a política nacional e internacional. No trabalho com recorte, colagem e desenho, os rostos de Bush (como presidente dos Estados Unidos), Fidel Castro (como presidente Cubano) e Fernando Henrique Cardoso (como presidente do Brasil) são expostos com corpos desenhados e postos cada um em uma forca. Acompanhando a imagem, é exposta a seguinte frase que Marcos Moraes atribui a Ravachol: “Chegará, chegará... E cada burguês sua bomba receberá” (MORAES, 2002, p. 04). O ativista Revachol foi um anarquista inglês que ostentou a imagem de um radicalismo anarquista, pois desenvolveu ações diretas que abarcavam atividades violentas. Não à toa, foi considerado um dos maiores terroristas de sua época, afinal, atuava contra a ordem preestabelecida através da desobediência civil, pequenos crimes, explosão de bombas e falsificação de dinheiro (COSTA, 1983).

O último elemento, na Figura 24, por sua vez, destaca a negação da democracia burguesa, e apresenta o anarquismo como o pensamento político feroz o suficiente para destruí-la. A crítica, neste caso, aparece através da analogia feita entre os três poderes (Legislativo, Executivo, Judiciário) e o conto infantil dos três porquinhos. A potência desta analogia demarca a ideia de que o funcionamento de nosso sistema político, com a autonomia dos três poderes atuando em prol da democracia e da harmonia social, não passa de uma ficção produzida para iludir. Contudo, opondo-se ao conto infantil dos três porquinhos felizes, o desenho de um lobo com o símbolo do anarquismo é colocado para devorá-los. Acompanhando a cena, é escrita a frase: “Legislativo, Executivo, Judiciário... Os três porquinhos, os três poderes eram felizes... mas não por muito tempo!!!” (MORAES, 2002, p. 04).

Vale ressaltar que não importa se a perspectiva anarquista vai se materializar um dia enquanto revolução social ou se terá os *fanzines* de Marcos Moraes como fontes filosóficas e/ou políticas, mas sim, se trata de entender a potência criadora de sua arte para a contribuição da história social da arte produzida em Belém, assim como, também cabe entender a potência do pensamento anarquista na vida e na arte do próprio Marcos Moraes.

O poder de sua arte o permite construir poeticamente as bases para que a sua visão de mundo ganhe força, além de ceder vazão para o seu próprio anarquismo. Utopia ou não, a sua

arte fortalece de alguma forma o pensamento anarquista e o inscreve em textos e imagens na dinâmica cultural da capital paraense e, mais especificamente, no cenário do *rock* local.

A relação entre utopia e realidade de sua visão de mundo, transparece em algumas referências presentes neste e em outros *fanzines*. Tal situação pode ser percebida na narrativa constituída sobre o Maio de 68, quando estudantes franceses desencadearam toda uma mobilização social que deu base para novas compreensões da realidade e novas formas de lutas sociais. Sobre este período, o artista produz um poema que descreve em muito a sua relação com as lutas sociais, o anarquismo e a ideia de utopia.

MAIO DE 68

Paris...
 Jovem...
 Rebeldia...
 Sonho? Realidade!
 Primavera de 68...
 Barricadas na cidade
 As ruas foram palcos
 E testemunhas oculares da história...
 “Pergunte aos muros pichados”...
 Que guardam frases de ordem
 Até hoje, grafitados
 Na nossa memória
 Quem foi que disse que Paris é só moda?
 Pergunte a utopia
 Que desfilou trajando a revolução...
 Paris... Jovem... Rebeldia...
 (MORAES, 2002, p. 05).

O poema traz a ideia de que a rebeldia da juventude, atuando mesmo que a partir de ações e ideias consideradas utópicas por alguns, não são apenas sonhos, e sim, realidade. A realidade neste caso poderia até não estar pautada numa mudança radical da organização social, porém, tal fato não impediria a realidade de inscrever-se na potência de instigar novas formas de se relacionar com o mundo, de cristalizar-se na memória e na história, assim como, pelas produções artísticas que o Maio de 68 suscitou.

Nota-se, neste trabalho como um todo, a descrença de seu autor com relação a qualquer ideologia política que se inscreve no sistema tradicional, a sua negação frente a qualquer instituição, bem como, aos valores morais e religiosos. Esta negação de tudo apresenta as bases para uma nova abordagem filosófica no fazer artístico de Marcos Moraes.

Mesmo que o artista não tivesse ainda abandonado a sua identidade política ligada ao anarquismo, o princípio de uma descrença na revolução social já dava indícios de surgimento em sua arte e análise sobre a realidade. As ideologias políticas que pregam uma revolução

social capaz de mudar radicalmente a sociedade, apesar de suas buscas por uma construção científico-filosófica das condições sociais e econômicas, acabaram ao longo da história se deparando com algo bem diferente de suas promessas, a saber: o nada. No entanto, tal fato embora não deslegitime suas críticas pertinentes referentes às contradições sociais, aos poucos começou a ser identificado por parte deste artista em sua poética.

Com o poema “O Andarilho da Utopia”, num clima de revisão de seus próprios posicionamentos políticos e no limiar da liberdade de seu pensamento, é findado o *fanzone*.

Corre contra o tempo
 Que corre rumo ao nada
 O progresso em retrocesso
 A cidade desalmada
 Corre contra o tempo
 Que corre em direção ao nada
 Os carros correm desesperados
 E desaparecem na fumaça
 Corre contra o tempo
 Que corre rumo ao nada
 Quer mudar pensamentos
 Que como meras palavras
 Se vão ao vento
 Corre contra o tempo
 Que corre rumo ao nada
 Quer mudar o mundo
 Que não quer mudar nada
 Corre contra o tempo
 Que corre contra o nada
 Quer revolucionar a revolução
 Onde o deus caos reina
 Sem a menor preocupação
 E por fim, tudo rumo ao nada
 Anda pra lugar nenhum, nenhum lugar
 Não sabe onde vai parar
 Mas sem utopia aonde o mundo vai parar?
 Liberdade não se ganha...
 Se conquista!!!
 (MORAES, 2002, p.06).

O anarquismo artístico de Marcos Moraes, neste sentido, já estava inaugurando outra dimensão em seu pensamento político-filosófico e criativo: o niilismo. No campo da filosofia, o niilismo traz à tona a descrença nas promessas redentoras tanto das religiões, quanto da política. Também faz parte desta corrente, que é bastante plural, a ideia de que não há um sentido para a vida, além do fato de considerar a moral uma construção cultural e política que castra os seres humanos em seus potenciais criativos (TEIXEIRA, 2005; NIETZSCHE, 2013).

Muitos foram os filósofos que transitaram pelo niilismo, mesmo antes do termo ter sido criado e sistematizado. Dentre estes, destacam-se alguns bastante influentes no mundo

contemporâneo, como: Herbert Spencer, Nietzsche, Schopenhauer, Henry Buckle, entre outros (TEIXEIRA, 2005). O filósofo Nietzsche, em muitos de seus escritos, atacou sempre a religião, as ideologias políticas, desde o liberalismo até o anarquismo, bem como, sempre colocou-se veementemente contra qualquer pensamento capaz de negar a vontade de potência do ser humano, sua liberdade criativa, seus instintos e a busca por viver uma existência plena (NIETZSCHE, 2007, 2013, 2016, 2017).

Este filósofo, não raro, disparou críticas principalmente contra o cristianismo e, em obras como “A Genealogia da Moral” e “O Anticristo”, a moral religiosa do pensamento judaico-cristão é interpretada como a negação da vida e de tudo o que é essencialmente humano, natural. Para ele, a noção de pecado reprime o ser humano e o impede de viver sua potência criadora. Por esta ótica, a matéria seria tomada como algo ruim em nome de um além-mundo e, de certa forma, esta visão desenvolveu no ser humano um comportamento de rebanho, assim como, também estimulou o conformismo e a dependência frente o sofrimento e a exploração (NIETZSCHE, 2013, 2016).

No diálogo com o anarquismo, o niilismo se coloca pessimista frente à existência humana e nega qualquer tipo de sentido para a vida, sempre desacreditando a política e a religião. Entretanto, no anarquismo, embora haja o combate a moral preestabelecida e cristã, acaba se pautando na busca por destruir para reconstruir. Logo, uma nova moral e um novo sentido seriam estabelecidos para a existência humana no Anarquismo.

Então, oscilando entre o anarquismo e o niilismo, aos poucos Marcos Moraes vai renovando sua relação entre arte e vida, dando vazão ao seu caos criador. Em tal caminho, a sua arte passa cada vez mais a negar as convenções sociais e a seguir a anarquia de um pensamento que não se rende ao boicote de partidos e indivíduos.

A fúria de sua escrita não respeita nem as convenções sociais, nem as normas da escrita e das formas poéticas. Por vezes seus textos, sempre repletos de ironias e xingamentos, são complicados de serem lidos, afinal, rompem com critérios de pontuação, construção de parágrafos e desencadeamento sistematizado de ideias. Suas ideias anarquistas encontram eco num estilo próprio de se expressar através das escritas e visualidades presentes em seus *fanzines* que flertam, às vezes, com a incomunicação.

Seus *fanzines*, frequentemente, são bastante poluídos visualmente, numa confusão entre letras e imagens que se atravessam arbitrariamente e, assim, suscitam bem mais interpretações do que um texto jornalístico poderia suscitar de imediato. E é nesta potência polissêmica que reside com mais força o seu anarquismo artístico.

Entre o final dos anos de 1990 e começo dos anos 2000, em algumas culturas urbanas ligadas diretas e/ou indiretamente ao cenário do *rock* e até mesmo ao pensamento anarquista, havia certa resistência contra alguns desenvolvimentos tecnológicos. Para alguns grupos, havia o debate sobre a luta por manter viva as suas características identitária. No cerne desta questão, estava a ideia de que se uma determinada banda chegasse a gravar um CD, automaticamente ela acabaria se rendendo aos ditames do mercado, e, por isso, deixaria de estar ligada ao seu grupo de origem. Para não perder a identidade, gravar em fitas cassetes era o ato de resistência.

Sobre este fato, o artista Cosme Luiz fez alguns comentários sobre a resistência cultural de alguns grupos contra os CDs:

E aí, um amadurecimento do conceito da cena *punk* de Belém. Inclusive digo até que nós éramos bastante radicais, porque, quando é a transição, vamos dizer assim, de 93 pra 94, que é o ano que começa a ficar forte o surgimento do CD mesmo, as banda gravarem em CD, aqui a gente começa, no Brasil a boicotar as bandas *punks* que gravam no CD [...]. E aí, a gente era tão radical que a gente não levou em consideração as letras de protesto e até mesmo as amizades, né, muito não levaram em consideração, em relação ao Delinquentes. O Delinquentes nessa época aí em 93-94 eles já começam a inserir no som deles uma pintada de Metal nas guitarras, entendeu? Aí eles se tornaram crossover. Se tornaram uma banda crossover. E na época, muitos *punks*, assim, boicotaram a banda (Cosme Luiz, entrevista realizada em 01/06/2018).

Os próprios *fanzineiros*, num primeiro momento, e alguns ainda hoje, também se colocaram de forma arredia frente às possibilidades editoriais inauguradas pelos computadores que passaram a se popularizar no Brasil. Devido a isso, muitos sempre se focaram em trabalhar apenas com recorte e colagem, e com máquina de datilografia para não perder a essência e a criatividade do processo tradicional da produção de *fanzines*.

Como um registro das ideias que pairavam em Belém neste período, “Protesto Carniça” traz em forma de leitura poética promovida por Marcos Moraes, uma visão preocupada com o impacto das novas tecnologias da informação que, ao mesmo tempo em que poderiam desenvolver para melhor a sociedade, também poderiam se revelar uma grande armadilha para os trabalhadores e para a destruição de algumas identidades culturais.

Para tanto, alguns elementos presentes na capa e na costa do *fanzine* indicam possíveis argumentações contra os impactos desta tecnologia na sociedade. Como um destes elementos, destaca-se uma imagem que representa um funcionário completamente atordoado trabalhando num computador. Provavelmente, sua crítica envereda-se por problematizar as novas formas

de exploração e coisificação do ser humano no mercado de trabalho, fazendo com que este se transforme em apenas mais uma máquina para a produção do capital.

O capitalismo, numa perspectiva marxista, sempre passa por momentos de crise, pois está pautado na exploração da força de trabalho e acumulação de capital na mão de poucos enquanto a fome e a miséria são distribuídas para a grande maioria (MARX; ENGLES, 2008; MARX; ENGLES, 2009; LESSA; TONET, 2011; LENIN, 2007). Provavelmente por esta constatação orientada pelo Materialismo Histórico-Dialético, que ao menos em nível teórico não se aparta muito das críticas anarquistas sobre a exploração dos trabalhadores, os críticos do advento das novas tecnologias da informa no começo dos anos 2000, e Marcos Moraes se inclui entre eles, acreditavam que o trabalhador perderia espaço no mercado de trabalho visto que as máquinas fariam grande parte do serviço, bem como, também acreditavam que os trabalhadores que não perderiam o emprego, ficariam sobrecarregados fazendo com o auxílio dos computadores, as funções de vários empregados.

No entanto, as críticas destiladas por Marcos Moraes não se restringiam apenas ao mercado de produção de uma forma geral, mas também, ao mercado de produção e distribuição da arte de forma específica. Pensando a questão da arte, outro elemento que pode ser destacado traz a imagem de um trabalhador aparentemente perdido e olhando para um computador. Ele aponta o dedo para cima, como se não soubesse o que deveria fazer com o aparelho. Dentro da imagem, é traçado um X como se o computador estivesse sendo repudiado ou proibido pelo autor. Embaixo desta imagem aparece a seguinte frase: “foda-se copyringht’s”. A polissemia desta imagem gera duas possibilidades interpretativas: 1) a de que a tecnologia computadorizada vai substituir o trabalhador ou explora-lo mais ainda, tirando-lhe inclusive a criatividade; e a 2) que induz a entender que a tecnologia computadorizada ameaça a propriedade intelectual.

Com relação a propriedade intelectual, o assunto revela-se profundo e controverso ao menos nos *fanzines*. Esta produção sempre trabalha com recorte e colagem de imagens e textos de revistas e jornais. Dependendo do *fanzineiro* e do tipo de tema abordado, esta relação com a propriedade intelectual pode variar bastante. No caso dos trabalhos de Marcos Moraes, muitas das imagens que aparecem atirando informações para todos os lados, acabam não sendo sempre de sua autoria. Esta ocorrência revela uma reapropriação de vários trabalhos para criar um *fanzine* a seu modo, com sua criatividade e crítica anarquista-niilista.

A reapropriação de outras produções artistas, contudo, constitui uma boa parte dos movimentos contraculturais do final da década de 1970 e começo dos anos 1980. Neste

período, que é o contexto do surgimento e fortalecimento do *punk*, do graffiti, *Mail art*, entre outros movimentos, destacou-se por uma renovação no ambiente artístico que veio à tona pelo surgimento do Neoismo (SAMPAIO, 2009). Este conceito artístico questionava a propriedade intelectual em seu manifesto, a partir do seguinte posicionamento: “‘Afirmamos que o plágio é o verdadeiro método artístico moderno. O plágio é o crime artístico contra a propriedade. É o roubo, e, na sociedade ocidental, o roubo é um ato político’ [...], diz um dos manifestos do movimento, reciclando o ‘détournement’ de Guy Debord” (SAMPAIO, 2009, p. 49). Então, no que concerne ao campo da arte, esta relação entre propriedade, roubo e ato político não é nova, e, de certa forma, a arte de Marcos Moraes encontra-se na busca por estas e outras formas de subversão.

A Figura 25, além dos questionamentos com relação aos computadores e ao roubo intelectual, revela também uma imponência significativa, pois impõe uma pluralidade interpretativa, uma potência política e uma visualidade bem característica do que vem a ser os *fanzines* deste artista. Para entender a referida figura, os seus elementos devem ser analisados separadamente, visto que o seu contexto caótico joga todas as imagens e textos para que os leitores os desbravem por sua própria conta, tendo a liberdade de entendê-los ou não.

Tal pluralidade revela também a crítica contra o pensamento nazista. A crítica ao nazismo aparece na composição de um desenho que apresenta a imagem de um Hitler monstruoso movido por dinheiro e poder, no ato de manipulação das massas através da disseminação de suas ideias. Assim, seu público aparece representado com várias imagens de burros, enquanto Hitler faz uma promessa de campanha política. A frase “meu povo, se eleito for...” deixa clara a metáfora feita pelo autor relacionando a democracia burguesa, com o seu sistema político, à manipulação da ditadura nazista feita para enganar as massas.

Em cima das palavras atribuídas à representação de Hitler, aparece a frase “pensamento amadurecendo”. Ao lado desta frase, aparece a imagem de um urubu dizendo “já, já apodrece!”. Numa possível leitura, o autor deu indícios para a afirmação de que todo pensamento voltado para a busca por um cargo público na política, nada mais é do que uma ideia amadurecendo que visa no futuro apenas o poder, no caso, o seu apodrecimento.

A Figura 25 comporta, o que é corriqueiro em seus trabalhos, a crítica religiosa. Nesta crítica destaca-se a imagem de uma mão acorrentada, sendo que as correntes estão sobre um livro que aparentemente é uma bíblia. Ao lado das mãos, aparecem três palavras: “glória, salve, amém”. Seus ataques contra a religião cristã sempre são bastante agressivos e constantes.

Ainda no que concerne sua visão com relação aos efeitos da internet, a pornografia digital é trabalhada a partir da ótica do capitalismo. No caso, Marcos Moraes traz uma série de referências a sites pornográficos, coloca no lado direito o desenho de uma mulher nua sensualizando como se fosse um produto, e no lado esquerdo um \$. Por fim, e colocado embaixo das referências aos sites, o nome: “Indústria do sexo”.

O anarquismo, enquanto perspectiva política, porta-se radicalmente contra qualquer forma de exploração, seja ela a sexual, seja ela econômica e trabalhista. Atinente a questão da pornografia, a internet fortaleceu uma indústria que já existia, porém, passou a impor de forma cada vez pior, um modelo de sexualidade nocivo para as mulheres, visto que são comuns vídeos voltados para a simulação de estupros, violência física e psicológica, simulação a pedofilia, as vezes sendo mesmo casos de pedofilia, bem como, fortalecendo estereótipos racistas.

A indústria e seus impérios sempre são vítimas dos olhares inquietos e revoltados de Marcos Moraes, olhos esses que nunca deixam passar as mazelas sociais que a indústria produz na exploração da força de trabalho em busca do lucro cada vez maior. Devido a isso, no *fanzine* “Protesto Carniça” duas marcas internacionais de produtos alimentícios são anarquicamente ridicularizadas: MC Donald’s e Coca-cola.

O MC Donald’s ilustra o *fanzine* duas vezes, na primeira ilustração o símbolo da empresa aparece com o nome “MC BOSTA” e a segunda vez ocorre com o símbolo da empresa atrelada ao nome MC Merda e ao lado há o desenho de um cachorro fazendo força para urinar na logomarca. Já a Coca-cola, marca de refrigerante bastante popular no mundo todo, esta é apresentada com um *anarco-punk* urinando em cima de uma latinha de refrigerante riscada com um X.

Depois, outros dois elementos se sobressaem, a saber: uma balança simbolizando nossa justiça e a imagem de uma criança negra chorando. A crítica com relação a justiça é bem demarcada apontando que a balança, seu símbolo, acaba pendendo mais para o lado com dinheiro, fato que revela a nossa submissão frente a uma justiça corrupta e hipócrita.

Numa análise econômica e social das relações que envolvem a justiça no sistema capitalista, percebe-se que a crítica de Marcos Moraes revela componentes importantes. Para o Anarquismo, o Estado é uma instituição criada por um determinado grupo presente na sociedade com o intuito de salvaguardar os privilégios das classes dominantes. Nesse sentido, as desigualdades são suavizadas pelo Estado para controlar a revolta popular, porém, sem findar as contradições sociais (COSTA, 1983). Tal ocorrência se manifesta através da ideia de

que todos são iguais perante as leis, tendo todos os direitos resguardados pelo Estado que cria a imagem de neutralidade (LESSA; TONET, 2011; MÉLO, 2009; LENIN, 2007).

Entretanto, a realidade da situação não sustenta a imagem de neutralidade, pois enquanto as pessoas são apresentadas como se fossem iguais perante as leis, as desigualdades econômicas e sociais revelam que a justiça só funciona, ao menos de forma rápida e eficaz, para aqueles que possuem o poder aquisitivo suficiente para arcar com os custos dos trâmites legais. Poucos conseguem usufruir das benesses de uma justiça que é cega para as desigualdades sociais (LESSA; TONET, 2011; MÉLO, 2009; LENIN, 2007).

Na tentativa de ler o contexto caótico do *fanzine*, com toda a sua poluição visual, talvez a grande temática levanta seja a da miséria e da fome, alimentada pelas desigualdades sociais, pela exploração da força de trabalho, pela coisificação do ser humano sendo transformado em máquina, a exploração sexual enquanto um comércio, a alienação dos seres humanos tanto na política quanto por intermédio das religiões, bem como, a violência e o poder do Estado. Contudo, em meio às imagens que representam o mercado e a crítica contra o imperialismo americano que surge e se fortalece através da disseminação de seu estilo de vida e do consumismo de suas marcas e produtos, está a representação da miséria e da fome.

Sobre a miséria e a fome, além da leitura do contexto do *fanzine*, encontra-se uma imagem bastante emblemática e o primeiro texto que consta no início do trabalho em questão. A imagem de uma criança negra chorando em meio ao lixo e entre as palavras “fome” e “miséria” revelam a leitura artística de Marcos Moraes, inscrevendo no cenário do *rock* em Belém e na história da arte local, a preocupação com os problemas sociais, e, principalmente com os resultados de todo o descaso social para com o futuro de uma humanidade cada vez mais egoísta e desumana.

O artigo mencionado tem como título: “Fome e miséria: produtos do capitalismo selvagem que consome todos que sustentam esse sistema falido”. No estilo de escrita próprio de Marcos Moraes, a miséria é descrita e analisada a partir de sua ótica de mundo. O texto começa abordando a fome como um dos elementos que obriga o ser humano a ultrapassar seus limites em busca da sobrevivência, até mesmo ao ponto de perder a sua própria humanidade para não padecer. Por este caminho, são apresentados casos em que a fome ataca de forma virulenta as pessoas em condição de problema, como vem a ser os casos de miséria e fome ocasionados pela seca no nordeste brasileiro. O autor menciona o fato de algumas famílias se verem obrigadas a comer calango e até mesmo ”comer ratos d’água como uma

família cearense faz na comunidade miserável do Urubu [...] onde a caça de ratos d'água é a única alternativa para a alimentação desta família que virou rotina” (MORAES, 200?, p. 02).

Relatando os casos de miséria, menciona também sobre casos de famílias que se alimentam do lixo como aparece no fragmento a seguir:

Fora as famílias que se alimentam com restos de comida que catam no lixo (no caso do Rio de Janeiro que outra família se alimentou com o seio com câncer que encontraram no lixão) e o resultado de toda essa desgraça que assola o mundo inteiro (como no Sudão que se alimentam até de carne humana) não poderia ser outro o sistema capitalista falido com sua sociedade tecnocrata globalizada seus Estados e governos tiranos e imperialistas (E.U.A) que massacram dia após dia na maior calma que nem o tempo imaginam nos exterminar, os países de 3º mundo são cobaias destes sórdidos ditadores, proliferadores da miséria mundial, de guerra, caos total (MORAES, 200?, p. 02).

A visão pessimista contra os efeitos do capitalismo, principalmente a submissão dos países pobres e a exploração de seus recursos naturais e seu povo, constata em sua reflexão que este sistema econômico é a fonte das mazelas sociais, da produção de guerras, e da desordem mundial. Partindo desta perspectiva, as críticas do artista se enveredam pela realidade brasileira novamente e aponta o governo como sendo o disseminador de práticas que subjulgam o povo através da “exclusão, desemprego, marginalização, opressão as greves, repressão com suas elites militares” (MORAES, 200?, p. 02).

De forma mais crítica contra a democracia burguesa e o seu sistema econômico, o artista destaca que o governo é composto por parasitas que são alimentados pelo povo.

Sim, somos nós que sustentam esses gigantescos parasitas (padrões, multinacionais) com mão de obra tercerizada, escravidão. Sim porquê simplesmente vivemos consumindo todo lixo desse sistema, dando munição para as armas dos poderosos e sempre ficando na linha de fogo sendo o principal alvo (MORAES, 200?, p. 03).

No que concerne ao *fanzine*, seus temas são bem abrangentes, e outros artigos abordam desde a guerra no Oriente Médio, no conflito entre Arafat e Barak Obama, também há um texto sobre a ordem e a obediência no lugar da solidariedade entre os trabalhadores, isto posto como uma forma de desarticular o potencial revolucionário do apoio mútuo e da independência dos trabalhadores.

As reflexões levantadas pelos *fanzines* de Marcos Moraes são uma potência que atira para todos os lados, porém, com um alvo bem definido, e com um posicionamento filosófico que, mesmo oscilando entre o nihilismo e a anarquismo, não perde a sua essência livre, questionadora e artisticamente indomável.

Em alguns de seus outros trabalhos, além de manter uma visão crítica sobre os mesmos assuntos, seus posicionamentos aparecem atrelados às suas ações e aos acontecimentos vivenciados pela cidade Belém. Em um desses casos, tem-se o *fanzine* com o título “O confronto entre anarquistas e comunistas no Fórum Social Mundial em Belém em 2009”.

O trabalho é de 2013 e consiste nas memórias do autor sobre as experiências que viveu em 2009 durante o Fórum Social Mundial que ocorreu na capital paraense. Este evento em particular, direcionou os olhares de boa parte do mundo para o Brasil e mais especificamente para a Amazônia brasileira, com toda a sua emergência de preservação e suas riquezas naturais.

Acerca do evento em si, destaca-se que este corresponde à organização de movimentos sociais no mundo todo em busca de novas alternativas de luta, além do fortalecimento das lutas já existentes a partir do diálogo com povos de outras regiões. Neste sentido, a intenção é desenvolver uma transformação social interligada em vários cantos do mundo.

No entanto, para além das intenções referentes ao evento, segundo os relatos divulgados por Marcos Moraes, as relações desenvolvidas dentro do fórum não foram amistosas para com os posicionamentos anarquistas. Sobre o fato, nas palavras do próprio artista, encontra-se a seguinte afirmação: “já se passaram exatamente 03 anos de ódio e perseguição das esquerdas que se dizem ‘radicais’ à minha pessoa... Afinal, sempre fui um militante (era) anarquista acirro de ação direta hoje apenas um niilista” (MORAES, 2013, p. 01). Como pode ser visto, houve uma mudança no posicionamento político do artista, na qual este migrou para o niilismo. O seu pensamento anárquico lhe rendeu perseguições políticas em Belém, entretanto, mesmo assim, tais perseguições não o impediram de continuar reagindo com sua arte e com suas ideias no cenário político e artístico do *rock* e da sociedade paraense.

Destaca-se que o pensamento pessimista de Marcos Moraes ficou mais acentuado, posto que sua descrença numa revolução social ficou mais evidente. Todavia, a sua fúria contra o cerceamento da liberdade de pensamento permaneceu e passou a impeli-lo mais ainda a vivenciar confrontos diretos com grupos mais organizados sejam eles ligados a direita ou a esquerda da democracia burguesa.

Eis sua visão sobre o que viu e viveu no fórum:

Não passou de uma farsa dessa esquerda caduca para legitimar toda essa merda que herdamos do capitalismo e para que nada mude (só faltou uma carta de princípios assinada pelos organizadores do fórum...).

Afinal, eu estive no Fórum da UFRA e infelizmente o que vi? “O velho patrulhamento ideológico das esquerdas”. Ou seja a nova ordem mundial A DITADURA BOLSHVIC (MORAES, 2013, p. 01).

Na tentativa de demonstrar sua resistência, em parceria com anarquistas do Rio Grande do Sul que faziam parte do fórum, Marcos Moraes promoveu algumas manifestações dentro da Universidade Federal Rural da Amazônia (UFRA), local que sediava algumas atividades do evento.

Eu e uns anarquistas do Rio Grande do Sul fizemos protestos na frente do portão da UFRA (o Muro de Berlim da esquerda). Na quinta à noite, palavras de ordem foram conclamadas por causa da burocracia da entrada do evento para a população carente e alienada da Terra Firme, por causa das credenciais e fitinhas no final das contas os cofrinhos do Estado Bamburaram... E o povo sempre alienado e de fora das tramoias depois de muito tumulto, policia, consegui entrar... (MORAES, 2013, p. 01).

No decorrer do Fórum, os anarquistas passavam nos locais das atividades e procuravam afrontar os envolvidos, gritando palavras de ordem e promovendo pequenos tumultos. Nos relatos do artista, os seguranças seguiram os anarquistas na tentativa de demover as suas ações diretas. Neste contexto, até entrevistas foram cedidas por Marcos Moraes que, sem receio de ser perseguido, apresentava sua visão sobre o que estava acontecendo. “Dei entrevista à TV Record que se rotulava Jornalismo verdade explicando a respeito de toda essa Farsa Social Mundial. Mas a entrevista não foi ao ar no dia seguinte ainda essa midiazinha que também puxa o saco do Estado nos rotulou de baderneiros” (MORAES, 2013, p. 01).

As ações geraram conflitos que extrapolaram os limites e chegaram à agressão física. Em um determinado momento, uma militante da esquerda, filiada a uns grupos da juventude partidária, entrou em confronto com uma anarquista quando ambas divergiram sobre a origem da União Nacional dos Estudantes (UNE). Reagindo de forma enérgica, a anarquista deu um tapa na outra garota e, com isso, a confusão, com agressões físicas e insultos foi desencadeada entre anarquistas e comunistas.

A história destes dois movimentos políticos sempre foi rodeada de conflitos. E, no caso dos anarquistas, a história demonstra que sempre foram boicotados nos processos revolucionários por não se renderem ao autoritarismo dos socialistas/comunistas (COSTA, 1983). Um dos casos mais emblemáticos, porém infelizmente não o único, vem a ser da perseguição sofrida pelo anarquista Kropotkin na Revolução Russa (COSTA, 1983).

Retornando à Rússia por ocasião da Revolução Socialista de outubro de 1917, Kropotkin, que apoiou o referido movimento político, reconciliou-se com os anarquistas, cerrando fileiras com eles contra os bolcheviques pelo sentido autoritário do Estado-Partido de Lenin, que se colocava como uma Ditadura, ferindo os verdadeiros princípios libertários da Anarquia. Perseguido pela polícia Secreta Soviética, Kropotkin morreu em 1921, ano em que sua pátria de origem, a Rússia, estava inteiramente mergulhada em uma intensa guerra civil, transformada em um enorme turbilhão de sangue, ‘situação-limite’ que a voz desse anarquista sempre procurou evitar (MÉLO, 2009, p. 45).

Talvez por essa experiência histórica em que os anarquistas sofreram por se oporem ao autoritarismo, Marcos Moraes e grande parte dos anarquistas não aceitam se aliar a nenhum partido ou grupo de militantes que professem ideias autoritárias travestidas de humanistas, sejam elas ligas à direita ou a esquerda de nosso atual sistema.

A participação de Marcos Moraes revela este sentimento de dívida histórica que ganha materialidade em seus relatos sobre o momento.

O que interessa é que me senti uma espécie de Bakunin naquela hora, levando o povo à caminho da Revolução entrando em choque direto contra os autoritário e melhor – vencendo os em batalha depois de 80 anos do último conflito entre anarquistas e comunistas autoritários...

E o lado cômico e trágico era a surra... Confesso que me mije de tanto rir!!!

Vendo os anarquistas gaúchos darem porrada nas costas dos comunistas ‘com os paus em chamas das fogueiras’... E os seguranças ficaram me rodeando com os olhos arregalados de pavor em verem a violência então acho que por medo de não levarem também uma surra violenta como os comunistas autoritários de Belém levaram dos anarquistas gaúchos eles me soltaram e não me prenderam e sai dali rindo como um demônio não acreditando no que eu tinha feito (até hoje não acredito)...

Me senti Bakunin levando os revoltosos da comuna de Paris para as barricadas contra o governo autoritário. A diferença é que nós vencemos (MORAES, 2013, p. 03-04).

Segundo o artista, o confronto gerou a perseguição e boicote a todos os anarquistas e pensadores libertários durante o resto do evento. Devido a esta situação, muitos anarquistas passaram a promover eventos independentes em outras localidades, como no caso em que “muitos anarquistas migraram para outro racha do Fórum Social Mundial, foram para a praia de Outeiro com o coletivo libertário ‘Caracol’” (MORAES, 2013, p. 04).

Acerca do próprio Marcos Moraes, ele procurou permanecer no Fórum para dar vazão ao seu posicionamento radical, afinal, seguindo suas palavras “eu permaneci no Fórum por resistência com poucos anarquistas para manter viva a nossa rebeldia e nossa marca por 3 dias... Afinal, eu queria fechar o Fórum Social Mundial com chave de ouro” (MORAES, 2013, p. 04).

Com a impossibilidade de participar dos debates, afinal, “todos movimentos de que tivessem caráter libertário e anárquico foram ‘limados’ ‘barrados’ das discussões políticas do Fórum e todos militantes excluídos e discriminados além de perseguidos” (MORAES, 2013, p. 04), restou ao Marcos Moraes desenvolver mais uma subversão anárquica empreendendo tirar o foco dos comunistas autoritários e voltar as atenções da mídia para o seu discurso anarquista.

Com a possibilidade de participar das discussões políticas sem a menor chance de sermos ouvidos encontrei o anarquista ‘Maranhão’ e começamos à planejar com um grupo muito reduzido nossa próxima Ação Direta, foi então quando tive uma ideia extremamente subversiva para chamar atenção de todos principalmente a mídia internacional que estava lá em peso (MORAES, 2013, p. 05).

Todavia, embora já tivessem identificado que a ação que deveriam perpetrar era a de chamar a atenção da mídia internacional, ainda faltava encontrar a forma de desenvolver esta intenção. Foi neste momento em que o próprio Marcos Moraes encontrou “2 alemãs que queriam chamar a atenção pra uma situação internacional: ‘A Floresta Amazônica e o desmatamento desenfreado e para arrecadar grana pras suas produções subversivas e praticavam o amor livre ao vivo e à cores” (MORAES, 2013, p. 05).

Com estas duas ativistas e mais um sueco que estava com elas, o artista elaborou outra ação direta mais subversiva “e deu certo para o ódio mortal das esquerdas e dos movimentos sociais de rabo preso ao Estado” (MORAES, 2013, p. 05). A ação direta se caracterizou por uma performance que se juntou com o grupo que praticava amor livre e se chamava “FUCK FOR FOREST”.

O pessoal do Fuck for Forest começou a ficar nú então comecei a fazer um discurso revolucionário as lentes internacionais deixaram de focar os discursos reacionários das esquerdas e começaram a focar atenção à um insignificante grupo com uma baixinho irritado cuspidando ódio contra as autoridades presentes (Ana Júlia, Lula, Evo Morales, Hugo Chaves, até a pop star Aleida Guevara...) não escapou das críticas ácidas saídas do fundo do meu estômago enjoado... 2 alemãs lindas e nuas chamavam atenção e o Maranhão e o norueguês balançavam o cacete pra mulherada que curtiu aquela ação todo mundo fotografando aquele momento histórico de subversão (e toda esquerda ficou vermelha de verdade e com triplo de ódio de mim)! (MORAES, 2013, p. 06).

Como explicação para sua revolta, performance e luta contra os organizadores do evento e contra os grupos que monopolizavam os debates, o artista faz a seguinte afirmação em seu *fanzine*:

Este confronto político se fez acontecer mediante à burocracia de partidos políticos que manipulavam o Fórum Social Mundial como sempre acontece nos movimentos sociais aqui no Brasil, e em Belém não poderia ser diferente. Com esse discurso ‘religioso esquerdista marxista de democracia e socialismo’, os organizadores desse evento que deveria ser um evento sério e visando fundamentalmente o futuro da autosustentabilidade do planeta, de forma coerente e responsável política, e jamais excluindo movimentos seríssimos de engajamento mais que secular no seio do movimento operário como vem mostrando o movimento anarquista com propostas sérias de autogestão aos povos que resistem heroicamente ao monstro impiedoso e esmagador criado pelos governos e seus gerentes genocidas: o capitalismo e seus capitalistas. Gerando infinitos campos de guerra entre homens e sociedades. Esse confronto foi nada mais do que a autoafirmação de que muitos humanos demasiadamente humanos, não concordam em hipótese alguma com o Estado assassino e seus partidos políticos além de entrar para a história como início de um novo século de confrontos entre marxistas autoritários e anarquistas libertários (MORAES, 2013, p. 08).

O relato bastante intenso do *fanzine*, entre performance, subversão e niilismo, finda com uma descrição bastante pessoal sobre uma parte da incoerência do evento, seus participantes e organizadores que tanto bradam em nome de um mundo melhor. Nas palavras do artista, destaca-se que “no final das contas o Fórum deixou uma única imagem: ‘Lixo pra caralho deixado pelos gringos e a imagem sarcástica do Maranhão andando nú até o final do Fórum Social Mundial’” (MORAES, 2013, p. 07).

A confecção deste *fanzine* se deu de forma bem mais simples que os outros. Nota-se que há nesta produção o diálogo com a utilização da editoração eletrônica visto que a capa foi constituída com fonte em *Time New Roman* e com a máquina de datilografia no que se refere ao corpo do texto.

Esta situação assinala para uma alteração em algumas reflexões do artista com relação às novas tecnologias e a influencia delas na produção de *fanzines*. No entanto, esta alteração já começou a se fazer presente num período anterior ao de 2013, visto que *fanzines* que já flertavam com esta característica vieram à tona na lavra poética de Marcos Moraes.

O trabalho em questão, ao menos dentre os que tive acesso, vem a ser o *fanzine* “A Plebe”. As produções deste *fanzineiro* são aperiódicas, além de sempre terem novos nomes, fato que transparece na mudança das visualidades destes trabalhos, bem como, na própria forma do artista se posicionar em sua escrita e em suas ideias. O anarquismo permanece, o niilismo ganha força, novas ferramentas são usadas, seus desenhos mantêm os traços característicos do artista, mas suas abordagens sofrem alterações. Aos poucos os trabalhos diminuem a quantidade de imagens e os textos ganham um destaque maior.

Uma das abordagens características de Marcos Moraes, na tentativa de reforçar sua identidade anarquista, corresponde à busca por retomar determinadas história e produções dos anarquistas dentro e fora do território paraense. Em meio a esta retomada da história do

anarquismo em suas produções, o artista ressignificou na trajetória de seus *fanzines* o periódico combativo anarquista chamado “A Plebe” que acabou de ser mencionado.

A título de informação sobre o fato, este jornal de orientação anarquista teve sua primeira publicação em 1917, período em que o Brasil possuía um movimento trabalhista fortemente vinculado ao anarquismo. A negação do papel do Estado na luta trabalhista era tão forte que, em 1934, “para o jornal A Plebe os trabalhadores deveriam se opor ao Ministério do Trabalho, buscando formas de organização que garantissem a autonomia operária, a partir dos princípios da livre organização e ação direta” (RODRIGUES, 2015^b, p. 1465).

Acerca de sua historicidade, enfatiza-se que

a Plebe surgiu no ano de 1917, perante a forte mobilização operária que marcou esse ano. O periódico veio para substituir A Lanterna, que tinha deixado de circular no ano anterior. Edgard Leuenroth, o fundador do jornal, assumiu o cargo de redator-chefe. O jornal funcionou como “um significativo instrumento na construção da greve geral declarada e sustentada durante esse ano”, de 1917 (KHOURY, 2007, p. 120, Apud, RODRIGUES, 2015^a, p. 98)

Contudo, constata-se que a revolta do artista, assumidamente anarquista e conscientemente niilista, com relação ao papel do Estado e dos socialistas/comunistas não parte única e exclusivamente dele, mas sim, de toda uma sequência de gerações de anarquistas que vivenciaram a luta em prol dos trabalhadores, o sonho pela revolução, e sentiram na pele a traição dos socialistas autoritários em busca de poder.

Então, considerando esta historicidade, Marcos Moraes confecciona o seu próprio “A Plebe”, tanto para renovar a sua luta, quanto para reavivar a história do anarquismo em Belém e no cenário do *rock* na cidade. Vale ressaltar que não tive acesso a todos os números (nº) deste *fanzine*, porém, os dois que me foram cedidos pelo artista são o nº 7 e o nº 8. Os dois possuem uma visualidade parecida e, mesmo que estejam em sequência, são de períodos muito distantes.

As informações editoriais do *fanzine* são as seguintes: “Jornal anarquista independente de partidos políticos. Direção Geral e Redação – Marcos Smith [pseudônimo do artista]” (MORAES, 2010, p. 01). Este trabalho é o de nº 7 e sua data é de dezembro de 2010. Embora seja constituído mais de textos do que imagens, a produção visual do *fanzine* revela uma crítica potente atinente a um dos principais símbolos do consumismo.

No que tange o texto, Marcos Moraes não perdeu o deboche, a ironia e a crítica social. Como é de sua característica, seu trabalho vai desde os problemas internacionais e se entende até a realidade regional.

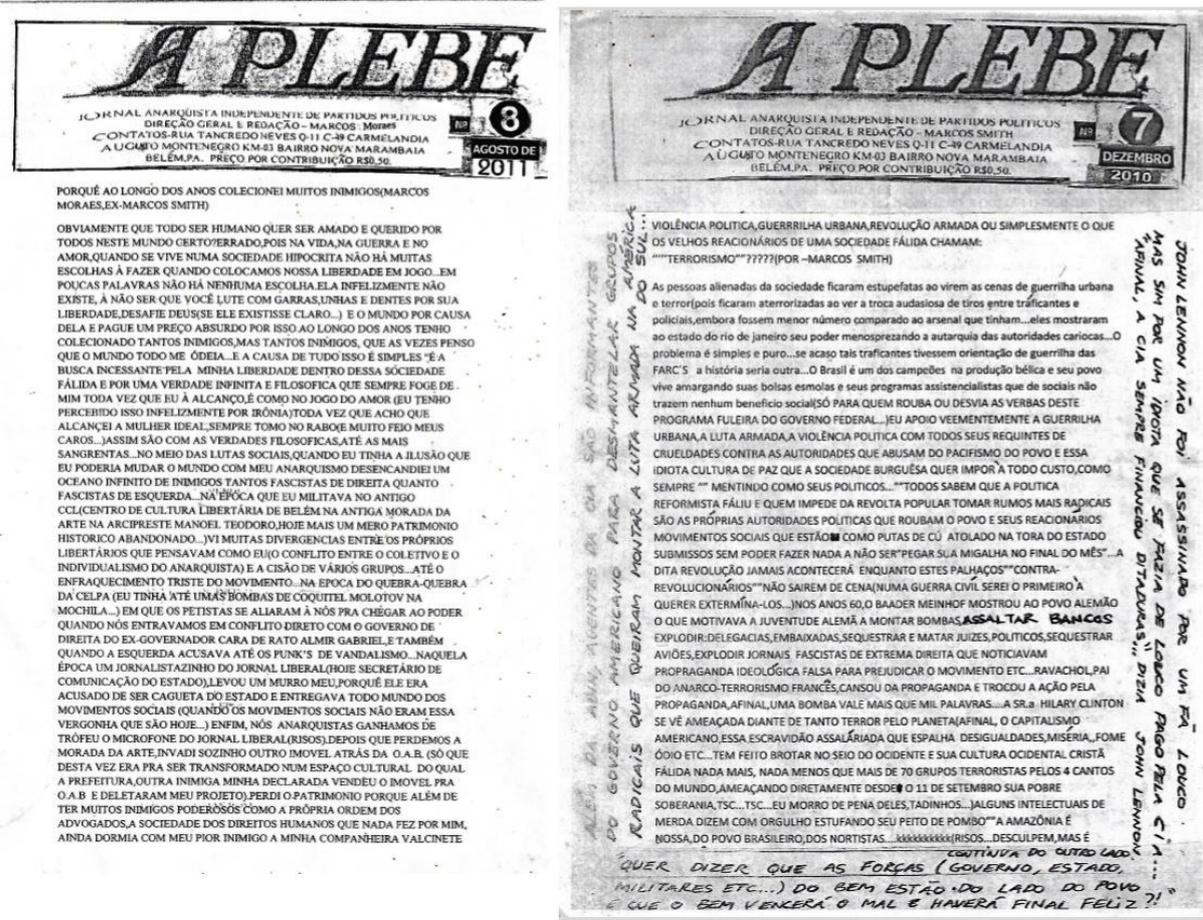


Figura 26 – Duas edições de A Plebe.
 Fonte: arquivo pessoal do artista.

A 7ª edição de “A plebe” possui apenas um artigo cujo título é: “Violência política, guerrilha urbana, revolução armada ou simplesmente o que os velhos reacionários de uma sociedade falida chamam: ‘terrorismo’?” (MORAES, 2010, p. 01). Como o próprio título já revela, o autor aborda um tema bastante complicado e que provoca múltiplas interpretações, bem como, manifestações de repudio e apreço.

O ponto de partida do texto relata as cenas de “guerrilha urbana” que aconteceram no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, partir do confronto entre traficantes e policiais. Pela leitura do artista, os traficantes mostraram ao Estado, o seu poder ao menosprezarem as autoridades cariocas. Como resultado, os traficantes, mesmo com todo o seu poder bélico, acabaram sendo demovidos, porém, Marcos Moraes constata que se eles tivessem treinamento de guerrilha com As Forças Revolucionárias da Colômbia (FARC) o resultado seria diferente.

Tal análise, surge em sua narrativa, para destacar o potencial revolucionário que uma ação de guerrilha urbana poderia possuir frente ao poder repressor do Estado. Entretanto, em

sua perspectiva, este potencial transformador que emana das ações populares acaba perdendo força devido às ações sistemáticas do Estado que se estendem para além de seu poder coercitivo.

Como um cronista de seu tempo, assim como o artista sempre se colocou bastante crítico em relação ao governo de Fernando Henrique Cardoso (PSDB), de forma igual, ou talvez até mais veemente, suas críticas não sumiram quando Luis Inácio Lula da Silva (PT) chegou ao poder. Então, justamente pelo partido ter uma trajetória ligada aos movimentos sociais, as suas análises se enveredaram por perceber que o poder revolucionário destes movimentos passou a ser amortecido devido às abordagens populistas e reformista desenvolvidas pelo então governo.

Por isso, seu texto, que é crítico e ao mesmo tempo um grande lamento, assim descreve as ações governamentais: “seus programas assistencialistas que de sociais não trazem nenhum benefício social (só para quem rouba ou desvia a verba deste programa [...] do Governo Federal)” (MORAES, 2010, p. 01). Neste sentido, contrapondo-se ao que julga como sendo uma das principais ferramentas para demover a revolta popular, assim o autor se posiciona:

Eu apoio veementemente a guerrilha urbana, a luta armada, a violência política com todos seus requintes de crueldades contra as autoridades que abusam do pacifismo do povo e essa idiota cultura de paz que a sociedade burguesa quer impor à todo custo, como sempre ‘mentindo como seus políticos...’ todos sabem que a política reformista faliu e quem impede da revolta popular tomar rumos mais radicais são as próprias autoridades políticas que roubam o povo e seus reacionários movimentos sociais que estão como putas de cú atolado na tora do Estado submissos sem poder fazer nada a não ser ‘pegar sua migalha no final do mês’... A dita revolução jamais acontecerá enquanto estes palhaços ‘contra-revolucionários’ não saírem de cena (MORAES, 2010, p. 01).

Não cabe neste trabalho o questionamento acerca do fato de suas críticas serem sempre pertinentes ou não, mas sim, sobre a sua construção poética tendo como base seu pensamento anarquista. Também não cabe aqui investigar se sua visão política é inquestionável ou inevitável. No entanto, mesmo que haja pontos positivos e negativos nas ações governamentais, as constatações de Marcos Moraes no mínimo mostram que há sempre a necessidade de se colocar de forma crítica e, conseqüentemente, não submissa frente às ações do Estado.

Em sua visão, contudo, é através das contradições e dos questionamentos que as transformações sociais podem ocorrer, e não através do conformismo e da apatia. Suas palavras ásperas, por vezes, ferem o politicamente incorreto e essas mesmas palavras, ditas

para desagradar, acabam por instigar a repulsa de todos os movimentos, bem como, de todos aqueles que se apegam a ideia de que devemos vigiar e demover nossas falas, principalmente quando estas carregam sentidos velados, e, histórica e culturalmente construídos, como vem a ser o caso de expressões machistas e homofóbicas.

Vale ressaltar que essas e outras críticas também podem e já foram levantadas até mesmo contra artistas como Vinicius de Moraes (que escreveu poemas considerados machistas), Chico Buarque (acusado de produzir músicas que atentam contra o protagonismo feminino) e Roberto Carlos (acusado de produzir músicas que romantizam relacionamentos abusivos)⁴⁸. Neste sentido, destaca-se que críticas, no campo das artes, são sempre possíveis e, por questões políticas, até mesmo necessárias.

No que compete a presente pesquisa, o que se desenvolve, por agora, corresponde a análise acerca da contribuição que este artista empreendeu para o cenário do *rock* e para a história da arte em Belém do Pará. Todavia, registra-se aqui que críticas nesse sentido podem e devem ser feitas sempre que se fizerem necessárias.

Neste sentido, ao que tudo indica, Marcos Moraes não tem a menor intenção de agradar, muito menos a de medir suas palavras, poupando xingamentos e falando de forma diplomática. Como seus textos deixam transparecer, seu objetivo é indiscutivelmente o de produzir folhetos, *fanzines* e jornais alternativos, independentes e provocativos nos quais não há espaço em sua escrita para ser polido e nem para medir a sua revolta.

Do mesmo jeito que sua escrita, suas ideias também não encontram fronteiras, pois, o apoio a ações diretas voltadas para o terrorismo aparece em alguns de seus textos e desenhos, e se dá quando este traz à tona em seus trabalhos a história dos intelectuais e militantes anarquistas que desenvolveram ações mais enérgicas. Colocando-se de forma radical contra os traidores dos movimentos sociais, o artista demonstra como a história do anarquismo influencia sua visão política:

(numa guerra civil serei o primeiro à querer exterminá-los) Nos anos 60, o Baader Meinhof mostrou ao povo alemão o que motiva a juventude alemã a montar bombas, assaltar bancos explodir: delegacias, embaixadas, sequestrar e matar juízes, políticos, sequestrar aviões, explodir jornais fascistas de extrema direita que noticiavam propaganda ideológica falsa para prejudicar o movimento etc... Revachol, pai do anarco-terrorismo francês, cansou da propaganda e trocou a ação pela propaganda, afinal, uma bomba vale mais que mil palavras... (MORAES, 2010, p. 01).

⁴⁸ CRISTALLI, Susana. **É surpreendente reparar como estas letras da música brasileira são machistas**. In: Buzzfeed. Artigo acessado, no dia 16/07/2019, às 14h29, no seguinte endereço eletrônico: <https://www.buzzfeed.com/br/susanacristalli/letras-machistas-musica-brasileira>



Figura 27 – Desenho do *fanzine* A Plebe.
Fonte: *fanzine* A Plebe nº 7.

contra o governo norte-americano, mas também, trazendo uma crítica contra o governo brasileiro, a propriedade da Amazônia brasileira é questionada pelo autor, que acusa a invasão dos governos imperialistas roubando as riquezas naturais e criando um imenso latifúndio internacional.

O ponto final do *fanzine* é dado com um desenho de Marcos Moraes no qual ele de uma só vez apresenta a sua crítica contra o consumismo desenfreado e também aponta o potencial das ações diretas empreendidas de forma enérgica em nome de seu ideal. Como o período era o do mês de dezembro, o símbolo escolhido para ser contemplado por sua poética foi a versão comercial da data cristã: o papai Noel.

O desenho representa o Papai Noel sendo agredido por anarquistas e anarco-*punk* num ato de protesto. Em cima do desenho se tem a frase: “Enquanto isso, na periferia... Enquanto a Revolução não vem... Feliz Natal e um próspero 2011... Hô, hô, hô, hô, hô, hô, hô...” (MORAES, 2010, p. 02). No final, um dos anarquistas grita: “Pega! Pega! Chuta o saco desse velho filho da puta!” (MORAES, 2010, p. 02). Este desenho apresenta a filosofia anarquista, atuando numa ação direta terrorista, em combate e resistência contra a alienação promovida pelo nosso sistema econômico e suas datas comemorativas. Como Marcos Moraes

A 7ª edição tem seu texto finalizado a partir da ideia de que o capitalismo norte-americano é quem principalmente espalha o terror pelo mundo por intermédio da miséria que a exploração do trabalho produz, como as desigualdades sociais, a fome e o ódio. Como consequência, em sua ótica, os Estados Unidos “tem feito brotar no seio do ocidente e sua cultura ocidental cristã falida nada mais, nada menos que mais de 70 grupos terroristas pelos quatro cantos do mundo, ameaçando diretamente desde o 11 de setembro a sua soberania” (MORAES, 2010, p. 01). Nesta visão ruim

tem se mostrado em outros trabalhos, mais uma vez a ironia e a crítica mordaz constituiu a potência de sua poética.

A sua poética, como minha investigação historiográfica tem acudado, está direta e indiretamente ligada às suas experiências políticas em Belém, fato que os seus outros trabalhos já vêm mostrando até agora. Esta relação entre vida e arte ganha palco na 8ª edição do *fanzine* “A Plebe”.

O artigo intitulado “Porquê ao longo dos anos colecionei muitos inimigos” (MORAES, 2011, p. 01) revela um Marcos Moraes melancólico, embora ainda permaneça em sua essência a língua afiada. O texto relata uma autocrítica feita pelo artista ao mesmo tempo em que ele relembra sua trajetória política e a escolha por viver o anarquismo em sua arte. Mobilizações políticas, confrontos ideológicos, traições amorosas, rompimento com movimentos sociais e sonhos pessoais para contribuir com a cultura paraense. Tudo isso e mais um pouco ocupam as quatro páginas do *fanzine*.

Sua narrativa versa por pensar que não há liberdade, a menos que a gente lute com todas as forças para vivencia-la. Nesta luta, quando se escolhe ir contra tudo e todos pela liberdade de pensar e de ser o que se é, acabamos pagando um preço: possuir uma coleção de inimigos. Em suas próprias palavras o artista afirma:

ao longo dos anos tenho colecionado tantos inimigos, mas tantos inimigos, que as vezes penso que o mundo todo me odeia... E a causa de tudo isso é simples ‘é a busca incessante pela minha liberdade dentro dessa sociedade falida e por uma verdade infinita e filosófica que sempre foge de mim toda vez que eu à alcanço, é como no jogo do amor [...] assim são com as verdades filosóficas, até as mais sangrentas... No meio das lutas sociais, quando eu tinha a ilusão que eu poderia mudar o mundo com meu anarquismo desencadeei um oceano infinito de inimigos tanto fascistas de direita quanto fascistas de esquerda (MORAES, 2011, p. 01).

Com relação a lista de inimigos, o artista destaca que os vem colecionando principalmente desde quando fazia parte de uma organização anarquista que existia em Belém, a CCL. O espaço onde o grupo se organizava era a Morada da Arte, e, em suas reuniões as divergências não só eram comuns como geraram conflitos que levaram até a sua cisão. Em outros momentos, seus inimigos foram aumentando como resposta ao seu comportamento radical e às suas atuações por vezes violentas. Desta forma, os confrontos com membros de partidos políticos que queriam trazer para si o protagonismo das mobilizações também lhes renderam boicotes e perseguições.

Na época em que eu militava no antigo CCL (Centro de Cultura Libertária de Belém na antiga Morada da Arte na Arcipreste Manoel Teodoro, hoje mais um mero

patrimônio histórico abandonado...) vi muitas divergências entre os próprios libertários que pensavam como eu (o conflito entre coletivo e o individualismo do anarquista) e a cisão de vários grupos... Até o enfraquecimento triste do movimento (MORAES, 2011, p. 01).

Seus relatos, cheio de lamento, mas também de convicção acerca de suas próprias escolhas, além de abordar sobre suas divergências ideológicas e as dos seus companheiros que inevitavelmente acabaram conduzindo ao fim do grupo, Marcos Moraes traz à tona suas atividades políticas e relata como elas foram algumas vezes reprimidas.

Na época do quebra-quebra da Celpa (eu tinha até umas bombas de coquitel molotov na mochila...) em que os petistas se aliaram à nós pra chegar ao poder quando nós entrávamos em conflito direto com o governador de direito do ex-governador cara de rato Almir Gabriel, e também quando a esquerda acusava até os *punk's* de vandalismo.. Naquela época um jornalistazinho do Jornal Liberal (hoje Secretário de Comunicação do Estado), levou um murro meu, porquê ele era acusado de ser cagueta do Estado e entregava todo mundo dos movimentos sociais (quando os movimentos sociais não eram essa vergonha de hoje) (MORAES, 2011, p. 01).

Marcos Moraes esteve em grandes mobilizações sociais que ocorreram entre os anos de 1990 e os anos 2000. Neste caminho, sua busca por coerência entre suas ideias e seu ativismo político o fez não demover seu ímpeto de luta mesmo quando o que estava em jogo era alguma amizade. Quase como de forma donquixotesca, o artista também não poupou esforços de viver seu ativismo como julgava relevante ou necessário.

Com o tempo, quando os grupos estavam desfeitos e a sua crença nos movimentos sociais havia se esvaído, Moraes tentou desenvolver por conta própria a invasão de um casarão abandonado para a construção de um centro cultural. Suas ações individuais passaram a ser mais frequentes, visto que suas experiências no engajamento coletivo não haviam surtido efeitos muito positivos.

Depois que perdemos a Morada da Arte, invadi sozinho outro imóvel atrás da O.A.B. (só que desta vez era pra ser transformado num espaço cultural do qual a prefeitura, outra inimiga minha declarada vendeu o imóvel pra O.A.B e deletaram meu projeto). Perdi o patrimônio porque além de ter muitos inimigos poderosos como a própria ordem dos advogados, a sociedade dos direitos humanos que nada fez por mim, ainda dormia com meu pior inimigo a minha companheira [...], passei três meses detido, fiquei sobre supervisão da justiça burguesa (MORAES, 2011, p. 02).

Por estas e outras decepções, por todos os inimigos que cultivou, por sua luta muitas vezes vivenciada de forma individual nas trincheiras de batalha, por suas decepções amorosas e políticas, dentre uma série de outros acontecimentos, Marcos Moraes resolveu isolar-se e

dar uma vazão mais intensa ao seu espírito anarquista e criador a partir das dimensões do ativismo artístico. Ao menos, esta foi a constatação do próprio artista quando afirmou que “com tantas derrotas, fui me afastando de tudo e de todos e fui viver pra minha arte (música, artes plásticas, literatura... mas sempre revoltado e subversivo)” (MORAES, 2011, p. 02).

A situação, até esse período, só piorava gerando mais descontentamento com relação a descrença em suas lutas e em seu ideal anarquista. Provavelmente já com um posicionamento niilista sobre a vida, o artista recorda de vezes em que se viu preso em manifestações políticas, porém, amargava a dor de ver os militantes de partidos políticos saírem enquanto ele e outros anarquistas ficavam entregues as traças.

Fora as outras vezes épocas em que quebrávamos vidros dos ônibus por causa da meia passagem... Quando ia preso, só via os advogados dos partidos chegando e eu e poucos militantes anarquistas ficávamos mofando na cadeia, só pela seccional do comércio passei por mais de 20 vezes por lá... (risos). As vezes fiquei pensando se valia a pena lutar por um mundo melhor (MORAES, 2011, p. 02).

Suas lutas e derrotas pessoais de alguma forma, ao que parece, refletiram em sua saúde. Seu estilo de vida, pelo que transparece em seus relatos, geralmente o leva a uma autodestruição que só era amenizada pela alegria de estar nas trincheiras de batalha, mesmo que sozinho e/ou perseguido.

Em 2011, suas reflexões em seu *fanzine* feito em forma de desabafo, traziam um artista e militante abatido, como se estivesse se questionando sobre os rumos que deu à própria vida nesses seus mais de 10 anos de arte, lutas e sonhos.

Do ponto de vista filosófico só vejo negatividade... Hoje passou-se mais de 1 década e meia de lutas em vão (utopia) que meu tédio e depressão só tente a piorar como minha saúde precária de debilitada (a última vez foi uma tuberculose e de presente mais de 1 ou 2 anos sem poder beber ao menos pra poder ser um pouquinho feliz (MORAES, 2011, p. 02).

Ao que tudo indica, com tantos descontentamentos, desilusões amorosas e políticas, além do sentimento de fracasso frente à sua perspectiva filosófica, até então, considerada por ele como uma utopia visto que nunca se concretizou realmente, a arte era a sua única possibilidade de consolo e, com certeza, a forma mais eficaz de materializar sua energia criativa. E foi assim, com arte, criatividade, crítica e anarquismo que Marcos Moraes retoma sua força.

No segundo artigo ainda da 8ª edição do *fanzine* “A plebe”, uma de suas melhores criações textuais, filosóficas e visuais se faz presente num diálogo artístico, criativo e

politicamente pertinente. Surge a crítica referente ao marxismo enquanto perspectiva teórica e política, bem como, o autor apresenta em alguns momentos sua identidade de classe trabalhadora, ao mesmo tempo em que pensa estratégias de luta dentro e fora da arte.

O título do referido texto é: “Escritos contra os comunistas e todos os socialistas das esquerdas decadentes” (MORAES, 2011, p. 03).

A narrativa de Marcos Moraes começa afirmando sua condição de oprimido e trabalhador, perpassa por sua crítica teórica aos comunistas autoritários, e, chega até sua ideia de luta social desencadeada apenas pela revolta e busca por destruir a sociedade burguesa e seus valores.

Eu, filho da classe trabalhadora, nascido no berço do proletariado não quero uma luta de classes como pregam os comunistas com sua ditadura do proletariado mas quero sim uma guerra total de classes onde o pobre, o operário, o trabalhador e toda classe marginalizada e excluída da sociedade cretina jamais passam viver em harmonia social, nem se quer pensem em dar trégua à sociedade burguesa e hipócrita que aí está decadente dia após dia arruinando a vida dos trabalhadores em detrimento do seu progresso genocida, donde poucos gozam de privilégios do poder por causa dessa hierarquia nojenta com suas instituições falidas, principalmente estas falanges que praticam toda essa desgraça em nome dos governos: únicos culpados pelas misérias, fome, guerras, desigualdades sociais (MORAES, 2011, p. 03).

Ainda encontra-se presente, neste texto, uma visão ateia que se revolta com a ideia que prega a existência de um mundo sobrenatural e principalmente com a existência de alguma divindade. Contra esta visão de mundo, o artista também atribui as mesmas acusações que disparou contra os governos, comunistas autoritários, e toda espécie de privilegiados da sociedade burguesa. Em sua narrativa, prossegue acusando que todas as injustiças seguem

espalhadas pelo mundo afora desse deus decrepito que cala diante de tudo, onde se ouve o silenciar no universo sua inexistência... esse deus invisível assim como os governos são os maiores culpados pela destruição do meio ambiente, pelo esgotamento das riquezas minerais, pela destruição das riquezas naturais e destruição do meio ambiente causando o aquecimento global, poluindo rios com seus produtos químicos [...] em busca de mais poder (MORAES, 2011, p. 03).

A descrença na existência de algum deus, o descontentamento com relação aos movimentos sociais e à ideia de ditadura do proletariado, bem como, a revolta contra busca dos governos por mais poder gerando sempre mais e mais destruição, também desencadeia, no posicionamento do artista, a descrença até mesmo em uma revolução armada, afinal, a luta produziria uma resistência contrária, maior e mais violenta como ocorreu em governos totalitários tanto de direita quanto de esquerda.

Por mais que se pregue uma luta armada contra os poderosos, a opressão e a repressão do poder será duplamente pior e retornará com efeito bulmerangue e retornará em efeito e causa ainda cada vez [...] pior sobre o oprimido impondo sua vontade no mundo o opressor, dono do poder sempre esmagará impiedosamente o oprimido e todas ideologias humanistas que utilizam o poder para tentar destruir o poder (impossível pois o poder já traz consigo uma natureza má e impiedosa) (MORAES, 2011, p. 03).

Tal constatação pessimista atinente a uma revolta armada, algo que várias vezes Marcos Moraes já afirmou acreditar em outros *fanzines*, expõe uma revisão gradual de seus posicionamentos. Nesse sentido, enquanto o artista demonstra descrença na luta armada, ele apresenta uma visão de luta mais possível através da arte como luta ideológica, assim como, também traz à tona uma nova orientação no campo do anarquismo: o anarco-primitivismo.

Apenas restando como arma (e mais perigosa de todas) a guerrilha psicológica como única arma de defesa do oprimido contra seu opressor. Essa guerrilha seguida de violência psicológica deve ser utilizada nos escritos subversivos e outro grande xec-mate utilizar a contradição do opressor contra ele envenenando-o com a própria palavra. Não espero estar vivo para ver o dia em que todo poder estabelecido por seus governos seja totalmente destruído, é mais fácil contemplar o que resta desta sociedade cretina seja totalmente dissipada como ocorre agora, como se vê todos os dias nestes tacanhos noticiários toscos. Mas, mesmo assim já é o princípio do fim e voltaremos à ser nômades como na teoria do ‘anarco-primitivismo’ (MORAES, 2011, p. 03).

A ideia de uma guerrilha psicológica é importante para entender a potência da arte subversiva desenvolvida por Marcos Moraes, e, o que é melhor, esta noção surge a partir dos conceitos estabelecidos pelo próprio artista. Isto acusa um processo de auto-reflexão tanto política quanto artística que está em constante dispersão entre idas, retornos e ampliações.

É claro que o ativismo por meio da arte não foi uma invenção de Marcos Moraes, entretanto, uma coisa seria a leitura minha empreendida neste trabalho enveredando-se por esta constatação, outra bem diferente, vem a ser o próprio artista pensando o seu processo criativo no campo da arte e articulando-o ao seu ativismo político.

Os indícios são evidentes desta ocorrência, além de suas próprias palavras serem categóricas quanto ao que vem a ser sua arte. Tendo isto em vista, pode-se constatar que os trabalhos de Marcos Moraes são o registro de uma vida politicamente intensa, artisticamente relevante e, principalmente, são as armas de um anarquismo que combate toda e qualquer forma aspiração por poder. Nesta direção, no decorrer do texto, dando mais vazão ao ímpeto histórico-crítico empreendido pelo artista, segue-se uma leitura ao longo dos fatos históricos nos quais os oprimidos se viram vítimas da gana pela busca e manutenção do poder.

ESCRITOS CONTRA OS COMUNISTAS E TODOS SOCIALISTAS DAS ESQUERDAS DECADENTES (POR-MARCOS MORAES)

EU, filho legítimo da classe trabalhadora, nascido no berço do proletariado NÃO QUERO UMA LUTA DE CLASSES COMO PREGAM OS COMUNISTAS COM SUA DITADURA DO PROLETARIADO MAS QUERO SER UMA GUERRA TOTAL DE CLASSES ONDE O POBRE, O OPERÁRIO, O TRABALHADOR E TODA CLASSE MARGINALIZADA E EXCLUIDA DESSA SOCIEDADE CRÉTINA JAMAIS POSSAM VIVER EM HARMONIA SOCIAL, NEM SI QUER PENSEM EM DAR TREGUIA À SOCIEDADE BURGUESA E HIPÓCRITA QUE AI ESTÁ DECADENTE DIA APÓS DIA ARRuinando a VIDA DOS TRABALHADORES EM DETRIMENTO DO SEU PROGRESSO GENOCIDA, DONDE POUCOS GOZAM DOS PRIVILÉGIOS DO PODER POR CAUSA DESSA HIERARQUIA NOIENTA COM SUAS INSTITUIÇÕES FALIDAS, PRINCIPALMENTE ESTAS FALANCIAS QUE PRATICAM TODA ESSA DESGRAÇA EM NOME DOS GOVERNOS: UNICOS CULPADOS PELAS MISÉRIAS, FOME, GUERRAS, DESIGUALDADES SOCIAIS VIGENTES ESPALHADAS PELO MUNDO AFORA DESSE DEUS DE CRÉPITO QUE CALA DIANTE DE TUDO, ENDE SE HOUVE SILÊNCIO NO UNIVERSO SUA INEXISTÊNCIA... ESSE DEUS INVISÍVEL ASSIM COMO OS GOVERNOS SÃO OS MAIORES CULPADOS, PELA DESTRUIÇÃO DA DO MEIO AMBIENTE, PELO ESGOTAMENTO DAS RIQUEZAS MINERAIS, PELA DESTRUIÇÃO DAS RIQUEZAS NATURAIS E DESTRUIÇÃO DO MEIO AMBIENTE CAUSANDO O AQUECIMENTO GLOBAL, POLUINDO RIOS COM SEUS PRODUTOS QUÍMICOS, MATANDO OS CORAIS NOS OCEANOS EM BUSCA DE PERBURAR MAIS POÇOS PETROLÍFEROS EM BUSCA DE MAIS E MAIS PODER, eis ai os UNICOS CULPADOS e o verdadeiro ideal dos donos do poder e seus governos neste planeta. "apenas criar uma raça suída para gerar mais filhas do holocausto até que o ultimo ser demasiadamente humano seja exterminado deste planeta por seus próprios genocidas e sua palavra de ordem nada mais é do que o progresso avassalador ou seja o reino compressor dos povos étnias e culturais..."

Por mais que se pregue uma luta armada contra os poderes, a opressão e a repressão do poder será duplamente pior e retornará em efeito bulmerague e retornará em efeito e causa ainda cada vez mais e mais pior sobre o oprimido. Impedindo sua vontade no mundo e opressor, dono do poder sempre esmagará impiedosamente o oprimido e todas ideologias humanistas que utilizam o poder para tentar destruir o poder (impossível pois o poder já traz consigo uma natureza e impedida) APENAS RESTANDO COMO ARMA (E MAIS PERIGOSA DE TODAS) A GUERRA PSICOLÓGICA, como única arma de defesa do oprimido contra seu opressor esta guerrilha seguida de violência psicológica deve ser utilizada nos escritos subversivos e outro grande segredo utilizar a contradição do opressor contra ele emvenenado - O TOM A PRÓPRIA PALAVRA, não espera estar vivo para ver o dia em que todo poder estabelecido por seus governos seja totalmente destruído, é mais fácil contemplar o que resta desta sociedade crétina seja totalmente dissipada como ocorre agora, como se ve todos os dias nestes canais noticiários tóxicos mas, mesmo assim já é o princípio do fim E VOLTAREMOS A SER NÔMADAS COMO NA TEORIA DO ANARCO-PRIMITIVISMO, há séculos a filosofia do mandamento tem destruído povos que viviam livres de qualquer escravidão pré-estabelecida, nenhum homem tinha poder sobre outro, muito menos obedecia a algum deus ou coisa parecida que representasse o poder, desde que criaram o comércio, a troca, o dinheiro, os povos vivem escravizados e suas culturas milenares não sobreviveram e desapareceram com a ação do tempo, do poder e do homem, os índios e os negros são exemplos seculares de povos inferiores e escravizados por outros enquanto egípcios e romanos foram exemplos de poder e hierarquia... roubo, dominação e destruição, com a revolução industrial, a queda do feudalismo, vieram as grandes revoltas armadas dos camponeses europeus justamente depois que a revolução francesa (CHAMADO DE BURGUESA), assume o poder e ironicamente se escrevem a declaração dos direitos universais do homem, a maior piada da humanidade (LIBERTE, ÉGALITE, FRATERNITE... justamente nasce



Figura 28 – texto e desenho do *fanzine* A Plebe.
Fonte: *fanzine* A Plebe nº 8.

Com relação ao lado visual do *fanzine*, em diálogo com o texto por agora analisado, ressalta-se que as teorias, autoritarismo e busca pelo poder são atacadas poeticamente nesta guerrilha psicológica da qual a arte de Marcos Moraes faz parte. Os símbolos do comunismo autoritário, no caso, a foice e o martelo, são ressignificados no desenho desenvolvido pelo artista e seus conceitos são invertidos.

Enquanto que para os socialistas/comunistas de orientação marxista a foice e o martelo representam as ferramentas dos trabalhadores tanto dos campos, quanto das cidades unidos em prol da construção da ditadura do proletariado (representação esta que assume a visualidade da bandeira hasteada pelos marxistas), para Marcos Moraes, em sua arte, de forma

irônica, a foice e o martelo passam a representar a traição dos comunistas autoritários contra os trabalhadores.

Como aparece nos *fanzines* anteriormente analisados, na visão de Marcos Moraes, os atuais movimentos sociais perderam o seu poder revolucionários, pois se tornaram pelegos do Estado, vendo nesta instituição, tanto as de direita, quanto as de esquerda, o seu objetivo final, e não mais como o principal produtor das mazelas sociais.

Para Moraes, os atuais movimentos sociais, num primeiro momento foram cooptados pelos governos mais inclinados a esquerda que se fizeram no Brasil, em troca de benefícios e pequenos favores. Depois, num segundo momento, passaram a enxergar no Estado uma instituição necessária e legítima que, só é contestada, quando pequenas demandas sociais não são alcançadas.

Assim sendo, o Estado se torna o mal necessário que nunca é combatido, mas sim, apenas fortalecido sempre pela busca egoísta por poder. Neste caminho, os movimentos sociais castrados em seu poder revolucionário, lutam apenas por de migalhas e no diálogo por barganhas com os grupos que no poder chegaram.

A força historicamente construída, dos oprimidos, foi amortecida. Por isso, na criação de Marcos Moraes, a foice aparece cortando o órgão genital de um operário. Esta construção imagética representa a castração da potência revolucionária do trabalhador que, agora, infelizmente não se mobiliza mais pela destruição do Estado, mas sim, apenas para exigir migalhas num ato que, ao mesmo tempo, legitima a existência e fortalece o poder desta instituição.

Na Figura 28, nota-se o desenho de um operário representando a agonia da classe dos trabalhadores. O operário aparece acorrentado, sendo multilado e com um martelo acertando com força o seu pé. A cena constrói o discurso de que as ideias nas quais muitos acreditam, além de castrar a potência revolucionária dos oprimidos, também os mantêm acorrentados em comportamentos e visões de mundo alienantes. Neste sentido, o martelo aparece torturando um pouco mais os oprimido que, infelizmente, estão estáticos e sem capacidade de ação e reação.

Recordo-me quando o conheci em 2009. Dois momentos foram emblemáticos e, hoje, servem para pensar as características da arte, vida e militância política de Marcos Moraes. Um desses momentos correspondeu a uma noite de domingo pela Praça da República, no começo daquele ano. Como um jovem que começava a me envolver com a militância política voltada para o anarquismo, além também de já produzir *fanzines*, participava de um grupo que se

reunia aos domingos para debater sobre os filósofos anarquistas, produzir *fanzines*, panfletos e cartazes. E foi assim, em uma dessas noites que um dos membros do grupo trouxe Marcos Moraes. Na ocasião, ele se apresentou como um anarco-sindicalista e mostrou os seus textos. Eu já o enxergava pela praça e ele, embora conhecesse quase todo mundo, ia de grupo em grupo quase sempre sozinho.

Outra vez, depois de já conhecê-lo, o vi em 2010 andando pelos corredores da UFPA. Ele portava uma bolsa cheia de seus jornais alternativos. Com um de seus impressos na mão, andava gritando: “Extra! Extra! Mais uma edição d’A Plebe!”. Contudo, retomando estas duas recordações, eu acredito ser assim a forma como observo Marcos Moraes e o seu fazer artístico: “um andarilho solitário lutando contra tudo e contra todos”.

A noção de andarilho, também é bastante relevante com relação às visões de mundo deste artista, pois, sempre disposto a viver e dizer o que de fato pensa e acredita, constantemente seu jeito de pensar o mundo sofreu alterações como se o seu pensamento andarilho estivesse a sempre a transitar por novos espaços, em novos paradigmas pessoais.

Desta forma, a partir de 2015, novos pensamentos começaram a ocupar o palco da arte de Marcos Moraes. Como seus outros trabalhos já vinham mostrando, ao que tudo indica este artista não teve o receio de repensar seus posicionamentos e nem de colecionar inimigos por causa deles. Devido a isso, eis que novamente seus trajetos seguem novos caminhos e, mais uma vez, até mesmo flertando com a contradição ideológica e com seus conflitos identitários, há mais uma dimensão de sua luta.

Por volta deste período, Marcos Moraes começou a circular pelos eventos culturais de Belém, e principalmente os alternativos, com panfletos e *fanzines* anarco-cristãos. Como pode ser visto na Figura 29, a perspectiva anarquista deste artista, através da fé cristã, começa a atacar novamente a democracia burguesa e seu esquema de criação de uma elite política repleta de privilégios.



Figura 29 – Panfleto anarco-cristão.
Fonte: arquivo pessoal do artista.

O anarquismo cristão é uma corrente, dentro das várias ramificações desta filosofia, que acredita no Deus da espiritualidade cristã. Nesta perspectiva, Deus é compreendido como sendo a única autoridade legítima, e, por tanto, nem as instituições religiosas (igreja católica e as evangélicas), nem a instituição estatal devem ser seguidas (COSTA, 1983). Tal visão de mundo encontra no escritor Leon Tolstói como o seu principal fundador, intelectual este que pregava “uma vida simples, na qual o povo se auto governaria sem a submissão de qualquer forma de Estado ou de autoridade , seja temporal ou religiosa” (MÉLO, 2009, p. 39-40).

Numa síntese das ideias anarco-cristãs de Leon Tolstói, pode-se destacar que

contrário à propriedade privada, à ostentação, à ambição e à riqueza, suas ideias anarquistas são consideradas cristãs, não porque tenha defendido a superioridade da religião sobre os homens, mas porque advogava a transformação da sociedade em uma ‘fraternidade universal’, baseada nos princípios do amor fraterno e da não-violência pregados por Jesus Cristo (MÉLO, 2009, p. 40).

E é sobre essas premissas que os *fanzines* anarco-cristãos de Marcos Moraes podem ser lidos. No entanto, outros elementos podem ser identificados e bem mais atrelados à realidade política e econômica do Brasil. Em tal direção, as críticas disparadas pelo artista procuram articular a compreensão da fé cristã e seus pressupostos bíblicos, contra as práticas religiosas vivenciadas na atualidade, bem como, contra a Igreja Católica e os pastores evangélicos.

O *fanzine* anarco-cristão a que tive acesso data, em sua 3ª edição, de fevereiro de 2015. Sob o “Informativo de cunho filosófico anarquista-cristão”, o artista começa sua produção com a seguinte pergunta: “Ser cristão e ao mesmo tempo anarquista?”. Contudo, para traduzir no campo das visualidades a temática do *fanzine*, Marcos Moraes traz um desenho que articula a representação de Cristo crucificado, um sinal de adição e mais o símbolo da anarquia ao lado de um ponto de interrogação. Para responder esta pergunta, a primeira página vem com o título “Anti-Editorial” e expõe a visão anarco-cristã do autor.

Parece difícil acreditar no cristianismo ocidental e seguir em riste sua doutrina. É mais fácil virar ateu ou buscar outra religião esquisóide oriental. Mas a tendência anarco cristã cresce de forma assustadora para o medo das religiões autoritárias, conservadoras e históricas que buscam salvação imaginária diante de sua hipocrisia. O anarco cristianismo não é religião, mas sim uma prática revolucionária do amor (MORAES, 2015^a, p. 01).



Figura 30 – capa do *fanzine* anarco-cristão.
 Fonte: Informativo de cunho filosófico anarquista-cristão n° 03.

A partir destas afirmações iniciais, o artista mostra ao que veio em seu anarco-cristianismo. As visualidades agora, diferentes dos trabalhos mais antigos, são expostas de forma mais articulada com os textos, porém, aparentemente dando mais ênfase à linguagem verbal do que à não-verbal. E é assim, entre textos escritos a mão e imagens provavelmente copiadas da internet, que o autor apresenta um texto crítico e historicamente embasado contra a Santa Inquisição e a sua caça às bruxas.

Com relação à Santa Inquisição, Marcos Moraes não mede suas palavras e ataca a instituição católica tendo como base suas práticas, condenações e mortes, assim como, sua perseguição contra a imagem das mulheres e o combate ao conhecimento em nome de seus dogmas.

Já partindo do pressuposto de que a igreja foi historicamente cruel em nome da busca por poder e por impor a sua verdade, o artista constata que, embora isso não seja de acesso restrito, há um problema: a falta de conhecimento de grande parte da população que, às vezes, tenta justificar ou desacreditar neste passado cruel.

O artista também acusa a Igreja Católica de, no decorrer da história, subjugar e roubar outros povos e, a partir disso, construir seu império e sua influência na cultura ocidental.

Também é mencionado que a reforma protestante gerou dois cristianismos autoritários e que impuseram suas visões de mundo, por vezes opostas sobre a fé cristã, através da força e

da morte de filósofos, cientistas, pensadores livres, mulheres livres e detentoras do conhecimento acerca das ervas medicinais e do saber dos povos ancestrais.

Antigamente eles utilizavam o método nômade da ‘Fogueira Santa’ iam pra Fogueira os hereges, cientistas, as bruxas (na verdade simples mulheres que viviam nos campos da Europa, conheciam a medicina popular e o curandeirismo e praticavam o amor livre e abortavam...) isso era suficiente para queimarem no ‘Fogo do inferno da Santa Igreja’, que ficou ainda mais poderosa depois de roubar a riqueza e o tesouro de outros povos... Depois da Reforma protestante... Hum... Mais merda veio à tona da sociedade Europeia, que já era corrompida pelo Estado onde os reis abusavam do poder (MORAES, 2015^a, p. 05-06).

Nesse clima de crítica, a escrita de Marcos Moraes aponta mais uma vez que, independente de sua crença ou não crença espiritual, sua militância política continuava viva e atuante. Este *fanzine* apresenta um segundo texto que demonstra para o que o artista veio realmente ao se enveredar pela corrente do anarcocristianismo. Partindo do título “Jesus, o revolucionário incompreendido” o artista projeta mais uma revisão política da história de Cristo.

No texto em questão, tem-se acesso a uma visão pacifista atrelada ao comportamento de Cristo, pacifismo este que passa a ser defendido por Marcos Moraes. Como pode ser notado, as orientações políticas levantadas pelo artista sofreram fortes alterações, apesar de em essência, o anarquismo permanecer com sua filosofia e visão de mundo.

Em sua narrativa, embora não defenda em seu próprio comportamento, Marcos Moraes relata a perseguição sofrida por Jesus Cristo, a cura de um cego como consta na bíblia, e, contudo, atrela a revolta dos escribas que estavam defendidos pelo Estado romano, ao comportamento pacifista de Cristo que, podendo mobilizar o povo contra o poder instituído, preferiu retirar-se. Deste jeito, é sob esta ótica que o artista passa a considerar Cristo como um revolucionário incompreendido por uma população que sempre acabava preferindo seguir o criminoso Barrabás.

Com relação à tendência em se escolher o criminoso ao invés do revolucionário da paz e do amor, Marcos Moraes apresenta outro texto com o título: “Até hoje depois de 2.000 anos o povo só escolhe Barrabás...”. E, na tentativa de explicar as erradas preferências da população que se apega ao cristianismo propagado pelo catolicismo e pelo protestantismo, assim o artista descreve o comportamento que leva as pessoas a sempre escolherem Barrabás ao invés do amor de Cristo.

É verdade... Jesus revolucionário não tem vez na nossa sociedade porquê o povo se acostumou a escolher ladrões: (pastores, padres, líderes religiosos, políticos,

militares, advogados do diabo, mentirosos, escribas, farizeus etc...) chefes, doutores e senhores da lei donos absolutos da verdade escrita num insignificante papel – moeda, que veneram verdadeiramente como um deus, o deus dinheiro – “o senhor absoluto da verdade universal” o comprador de almas sebosas, desesperadas sem salvação...Esqueceram a maior prática do cristianismo – o amor... Apenas acreditam cegamente que sua fé vai salvá-los (MORAES, 2015^a, p. 09-11).

As críticas, principalmente contra a utilização da fé para enriquecimento próprio e o apego e ganância pelo dinheiro são levantadas tendo em vista as perspectivas bíblicas voltadas para a busca por uma vida mais simples, por mais amor a Deus e ao próximo, e por menos apego ao dinheiro. Com este *fanzine*, Marcos Moraes deixa bem claro que está revendo seus conceitos e que pretende utilizar-se da fé cristã para fortalecer seu combate contra tudo o que ele julga necessário ser combatido.

Ainda no mesmo ano, em junho, vem a público outro Informativo Anarco-cristão. Desta vez, o *fanzine* possui apenas um texto escrito à mão e a imagem da capa. Embora a representação de Cristo feita por Marcos Moraes ainda siga uma imagem aos moldes de um Cristo europeu, a sua intenção corresponde a de sempre romper com grande parte das visões sobre Cristo pregadas nas igrejas tradicionais.

Na capa, encontra-se um desenho de Jesus Cristo criticando um comportamento que Marcos Moraes identifica no *fanzine*

como sendo muito comum: “todo mundo quer salvar sua alma, quer o paraíso e bençãos mas ninguém que ser crucificado”.

Com este ponto de partida, o texto “Todo mundo que o céu, mas ninguém quer ir pro calvário” é apresentado. Este texto, que é um pouco extenso, em suma, aborda a contradição



Figura 31 – Capa do *fanzine* anarco-cristão.
Fonte: Informativo anarco-cristão n° 01.

entre a fé defender o livre-arbítrio (liberdade de escolha) e o amor ao próximo, porém, apenas promover em suas igrejas homens escravizados.

Na tentativa de pregar a liberdade dos seres humanos contra o jugo das instituições religiosas, o autor contrapõe a ideia de uma igreja material por uma igreja que é constituída pela fé do próprio cristão. Em suas palavras:

‘o templo de Deus, a igreja real está dentro do coração de cada um’... o fundamental é ter ‘amor real e verdadeiro no coração e mais fundamental ainda é ter a prática desse amor’ a fé até o Satanás tem, pois se acha superior à Deus. O maior problema do cristianismo moderno é de fato a falta de amor ao próximo. O que faz a igreja diante de um Estado corrupto e corruptor responsável por todas as mazelas sociais? Nada! (MORAES, 2015^b, p. 02).

Mesmo com a fé cristã, o artista não se deixa corromper por uma visão religiosa que atribui poder a padres e pastores, e, menos ainda, perdeu de vista a relação íntima que muitas vezes as igrejas tem o Estado em prol de sua manutenção e legitimação. Provavelmente, sua fúria consista na ação de muitos pastores usando as igrejas como palanques políticos para alcançar cargos públicos e, cada vez mais, manipular a população em nome da fé.

Para Marcos Moraes, a fé é utilizada como um grande elemento para a construção e disseminação de uma ideologia política, e é isto que muitas igrejas vêm fazendo na atualidade, e já fizeram em vários momentos na história da humanidade. Essa busca por atrelar a fé aos mandos e desmandos dos poderosos ou quando esta está atrelada ao governo, acaba se revelando como nociva para a sociedade e para o bem estar mental das pessoas.

Tal constatação faz com que Marcos Moraes confesse entender o porquê de muitas pessoas acabarem seguindo pelo caminho do ateísmo. Isso leva a crer, numa tentativa de entender sua mudança de compreensão da realidade, que talvez esta afirmação seja uma procura por justificar a sua visão ateísta em períodos interiores, mas também, pode ser uma tentativa de articular anarquistas ateus e cristãos com tendências libertárias em nome de um mesmo ideal: o anarquismo.

A guerrilha psicológica pretendida por Marcos Moraes, ao que tudo indica, passou a levar em consideração a cultura enquanto um campo de batalha e, nesta dimensão da disputa entre ideias, está uma materialidade que não pode ser esquecida em nenhum momento. Tanto os cristãos tradicionais, quanto o anarco-cristianismo, estão pautados em demandas sociais, econômicas e políticas. Entretanto, os primeiros escondem estas demandas por traz de uma fé que tenda disfarçar suas instâncias materiais. Em outro ponto, com relação ao que puder entender na perspectiva de Marcos Moraes, ele parte de um caminho diferente para apontar a

busca por um resultado alternativo. Ele parte das demandas materiais para chegar ao campo da fé e da espiritualidade.

Desse jeito, tocando na questão da fé, ele procura convencer seus leitores a se preocuparem mais com o coletivo, a pobreza, a miséria e os problemas sociais de uma forma geral, do que unicamente com os interesses individuais.

Jesus provou na teoria e na prática que o amor é a maior revolução de todas as revoluções... Mas nestes tempos tão difíceis de corações de icebergs, frios como uma pedra de gelo... Amar ou falar do amor de Cristo parece o ódio que a sociedade tem dos anarquistas como se eles fossem culpados do caos criado por políticos diabólicos (MORAES, 2015^b, p. 05).



Figura 32 – capa do fanzine anarco-cristão.
Fonte: Informativo de cunho filosófico anarquista-cristão nº 04.

Com estas palavras, Marcos Moraes ataca de uma só vez o individualismo (tomado como falta de amor ao próximo), a falta de fé dos que usam as igrejas para manipular os outros (caracterizada como a ação dos que usam a fé para pregar o ódio contra os oprimidos) e defende os anarquistas apontando os políticos da democracia burguesa como sendo os principais culpados pelos atuais problemas de nossa sociedade. Esta visão vai permanecer em outra edição do *fanzine* anarco-cristão

Em 2016, Marcos Moraes continua com sua produção de *fanzines* anarco-cristãos, no entanto, aos poucos isso passou a mudar. Em relação a sua perspectiva anarquista e cristã, o seu Informativo de nº 04 vai abordar temas

sobre a intolerância religiosa, a relação entre Estado e a religião, a dominação política através da alienação nas igrejas, entre outras temáticas sociais tendo como base um viés espiritual. Vale destacar que o autor começou a se questionar sobre o que seria mais importante entre a

fé e o amor. Isso, na leitura empreendida nesta pesquisa, configura-se como o começo de uma nova mudança: o retorno às questões materiais e da negação ao espiritual.

Ao todo, neste *fanzine*, três textos são produzidos e dividem espaço com três desenhos desenvolvidos para ilustrar a temática de cada texto. Nessa dinâmica, o primeiro texto, com o título “O cristianismo moderno, o cristianismo velho: igrejas? Aversão, choque, adequamento???” , inicia o informativo com o tema do choque cultural e, conseqüentemente, da intolerância religiosa.

Para abordar esta temática, o autor traz os conflitos religiosos que ocorrem no Oriente Médio entre judeus e árabes. Em sua análise, a grande questão neste assunto, embora assuma uma dimensão religiosa, encontra-se basicamente na luta territorial.



Figura 33 – Desenho sobre intolerância religiosa.
Fonte: Informativo de cunho filosófico anarquista-cristão nº 04.

A partir deste ponto, a religião é apresentada como uma forma de grupos mal intencionados chegarem ao poder e submeter os seus fiéis ao poder de suas manipulações psicológicas. Enquanto brigas religiosas ocorrem no Oriente Médio na busca por exercer

poder em um território específico, no caso do cristianismo, grupos mal intencionados se utilizam da fé em Cristo.

Essa vontade levou muitos grupos, denominações religiosas, denominações políticas, governos de várias épocas e tempos durante esses 2000 anos de cristianismo aqui na terra à matarem, a usarem o nome de Deus em suas conquistas ambiciosas e materiais, à dominarem o ocidente e o oriente através da força, da violência física, da destruição de culturas de povos antigos, assim como o desaparecimento de muitos povos e suas riquezas, tudo em nome da Ge e da religião, indo contra aos principal fundamento cristão – ‘ama teu próximo como à ti mesmo...’ (MORAES, 2016^a, p. 03).

No decorrer do *fanzine*, para o leitor, uma situação acaba sendo exposta: “a dúvida acerca da crença ou não crença no mundo sobrenatural”. Ao que tudo indica, Marcos Moraes está cada vez mais interessado em criticar as religiões, se opor à busca por poder e manipulação, assim como, em pregar a sua noção de amor, bem mais do que em pregar sobre uma transcendência espiritual.

As noções de pecado até aparecem, mas não está no cerne de suas questões. A sua temática procura sempre atacar a Igreja Católica e as igrejas protestantes que, por ele, são consideradas apenas instituições religiosas usadas por uma pequena elite para enriquecer, se projetar na política, disseminar pré-conceitos, destruir outras culturas e corromper a palavra de Deus e os seres humanos.

Hoje as religiões utilizam ‘a fé como modelo de escravidão’ e fazem ‘o povo acreditar em suas doutrinas religiosas’ transformando homens em escravos cegos dominados pela fé e pela ignorância;
Transformando homens em fanáticos religiosos obcecados pela fé sempre capazes de morrer e ‘até mesmo matar’ por aquilo que acreditam e não veem... Homens escravos simplesmente das religiões que nunca vão ser libertos por Deus nem nunca vão ser homens livres em Cristo porque são incapazes de amar (MORAES, 2016^a, p. 07).

Visando contrapor todas essas mazelas produzidas pelas religiões, a imagem de um Cristo revolucionário é levantada, para apontar que a sua verdadeira revolução (o amor) foi deturpada. Na citação acima, é mais flagrante a revisão no posicionamento político do artista, visto que ele descreve os fiéis iludidos como sendo capazes de “matar ou morrer por aquilo que acreditam e não veem” (MORAES, 2016^a, p. 07).

A afirmação demonstra que, na perspectiva levantada, os fiéis chegam ao extremo de suas ações por acreditarem em algo que não são capazes de enxergar e, de fato, conhecerem. Isto demonstra certa crítica com relação ao lado espiritual da fé cristã, levantando a hipótese

de que, talvez, esta fé pode estar construída por algo que os fiéis não conseguem constatar a existência.

Ao investigar as produções artísticas de Marcos Moraes, sua militância política e trajetória de vida, pode-se levantar a hipótese de que o seu período ligado ao anarcocristianismo seja mais uma de suas estratégias de guerrilha psicológica que procura desarticular os discursos de uma fé dominante na cultura ocidental, a partir de uma narrativa anarquista que visa atacar as hierarquias construídas em suas instituições religiosas.

Ligado a esse viés de questionamento e inversão de perspectivas, o autor traz o texto “O que é mais importante? Fé ou amor?”. Este questionamento por si só, já rompe com o que é tradicionalmente defendido nas igrejas, a saber: a ideia de que a fé é mais importante que as ações. Para Marcos Moraes, as ações que visam considerar o coletivo e desenvolver o bem ao próximo, seriam, de fato, o amor, e por isso o amor seria mais importante.

Para defender sua tese teológica, Marcos Moraes parte de contextos bíblicos, os ordena em sua própria narrativa, e, no final, demarca seu posicionamento atacando até mesmo a ideia da perfeição de Deus, afinal, atribuiu a Ele o erro de ter se equivocado com os homens.

Em sua narrativa, o artista fala sobre a criação dos seres humanos, os contextualiza no Jardim do Éden, e descreve o pecado original. Assim sendo, quando os homens foram expulsos do paraíso, Deus havia imposto a tarefa: de reencontrar o caminho que os religassem à Deus novamente: esse caminho era o amor” (MORAES, 2016^a, p. 08).

Entretanto, ele prossegue, os seres humanos seguiram outro caminho, e se entregaram à ganância, à corrupção, à violência, ao poder, ou, pelo menos, à busca por constituí-lo e, conseqüentemente, submeter os outros aos seus desejos e imposições. Devido a este caminho errado, Deus novamente tenta reatar sua ligação com os homens ao enviar seu filho Jesus Cristo para a Terra, porém, na perspectiva de Marcos Moraes “infelizmente o próprio Deus equivocou-se com os homens, que viraram as costas pra uma das maiores maravilhas da vida: ‘o amor de Deus’” (MORAES, 2016^a, p. 09).

Neste momento, uma essência anarquista é atribuída a Cristo, e, em seguida, é descrita a sua revolução e a sua fé:

Mas como todo grande anarquista, Jesus foi condenado à morte por querer mudar as pessoas e o mundo, porque espíritos não evoluídos jamais compreenderão que a liberdade anda lado a lado com o amor – essa deve ser nossa única fé... Pois o amor é a única força mais poderosa que rege a vida e as coisas místicas do universo... Só o amor emana o verdadeiro poder construtor e governo algum o escravizará... (MORAES, 2016^a, p. 09).

Como pode ser visto, há a preocupação em atrelar até mesmo a imagem de Cristo ao anarquismo, e não apenas uma busca por ler a fé cristã sem a hierarquia das igrejas. Cristo, para ele, é um revolucionário, e, principalmente, veio combater a ganância pelo poder que promove a corrupção humana e as mazelas sociais.

A partir desta afirmação, Marcos Moraes apresenta o texto “O Cristo revolucionário”. Neste sentido, um paralelo é feito entre Che Guevara e Jesus Cristo, apresentando erros e acertos, mas sempre acentuando suas diferenças e a superioridade da revolução do Cristo anarquista que sua leitura dos fatos fez surgir.

Geralmente nós vemos por aí estampados nas camisas da juventude o ídolo socialista (que depois de sua morte foi ‘usado’ como modelo padrão dos socialistas e comunistas – o mártir de uma falsa causa porquê o próprio Fidel o abandonou e deixou morrer sozinho para se transformar em modelo da causa...) o rosto de Che Guevara... Che Guevara foi o último romântico que sonho (erradamente) que o socialismo das esquerdas libertariam a América Latina (MORAES, 2016^a, p. 10).

Nesta citação, observa-se a mudança no foco das críticas disparadas por Marcos Moraes. Enquanto, nos textos anteriores seus olhares estavam mais voltados para as arbitrariedades cometidas em nome do poder de grupos e instituições religiosas, agora, a intenção deflagrada envereda-se por atacar a imagem dos socialistas/comunistas autoritários, a partir da imagem de Che Guevara que sempre é utilizada como propaganda para a luta dos socialistas marxistas.

Para contrapor esta imagem, um Jesus Cristo anarquista é trazido à tona visando a representação de outra face possível para a revolução: o amor. Esta revolução, contudo, seria arquitetada na busca pela liberdade e não para a construção de uma ditadura enganosamente disfarçada de liberdade.

Jesus foi o maior dos revolucionários do mundo porquê conseguiu mexer com as estruturas do Estado Romano, assim como a estrutura psicológica de seus chefes de Estado, Jesus ao contrário de Che Guevara derrubou o Estado Romano sem levantar um dedo sequer (e o Estado Romano era o império mais violento e poderoso da época...).

Che Guevara apresentou armas, mas Jesus “o amor” (MORAES, 2016^a, p. 10).

Ao Cristo revolucionário, o autor atribui, além de uma revolução proporcionada pelo amor, dois grandes feitos: “o de mexer com as estruturas do Estado Romano, assim como, abalar a estrutura psicológica de seus chefes de Estado”. No *fanzine*, a ideia de que Cristo derrotou o Império Romano é constante, e, tudo isso “sem levantar um dedo sequer”. Tal

afirmação leva a crer que, na visão do artista, Cristo, assim como o próprio artista faz hoje em dia, empreendeu uma guerrilha psicológica por intermédio de suas ideias.

Neste caminho, para reforçar mais poeticamente sua visão, o revolucionário que vence a batalha através de um amor que liberta, é (re)construído a partir de uma identidade visual na qual Marcos Moraes tenta trazer uma essência anarquista. A sua guerrilha psicológica, assim, envereda-se pelos caminhos de uma visualidade que reinventa a imagem de Jesus Cristo. Como pode ser percebido na Figura 32, Cristo é representado com o cabelo raspado ao estilo moicano, em sua orelha há um brinco, o seu rosto traz uma barba menor do que é comumente apresentado nas suas imagens tradicionais e do peito de Cristo brota um coração com o símbolo da anarquia, enquanto, em cima do coração, uma cruz em chamas se faz presente.

Entretanto, embora esta tenha sido uma fase bastante produtiva, apesar de bastante diferente do que Marcos Moraes havia produzido até então, o que se pode atestar é que novamente o artista passou a rever seus posicionamentos e a reorientar suas bandeiras de luta.

Ainda no ano de 2016, outras de suas produções passam a tomar outros caminhos, abandonando assim o anarco-cristianismo, e, num posicionamento diferente, tornando a desenvolver *fanzines* contra o pacifismo. Suas críticas agora passam a ser completamente terrenas e voltadas para a política local e nacional.

Os *fanzines* da Figura abaixo configuram-se como um retorno do artista à crítica contra a política regional. Esta é a linha de O Representante do Povo. A sua datação é de junho de 2016 e as duas edições a que tive acesso (nº 1 e nº 2) são do mesmo período. Vale destacar que este trabalho não possui ilustração, mas sim, apenas um texto escrito em máquina de datilografar. E é assim, ao melhor estilo de Marcos Moraes, que o primeiro volume desta série tem como título “O Pará e seus partidos e políticos, ladrões e oportunistas”.

Como o próprio título aponta, é desenvolvida uma análise feroz contra os diversos elementos da história política vivenciada no Estado do Pará. Em sua escrita, muitos dos políticos que chegaram ao poder, principalmente no governo estadual são ofendidos tendo como base os seus escândalos de corrupção. As famílias políticas, seus legados no poder, as disputas ideológicas, os acordos nos bastidores e os partidos políticos também são atacados.

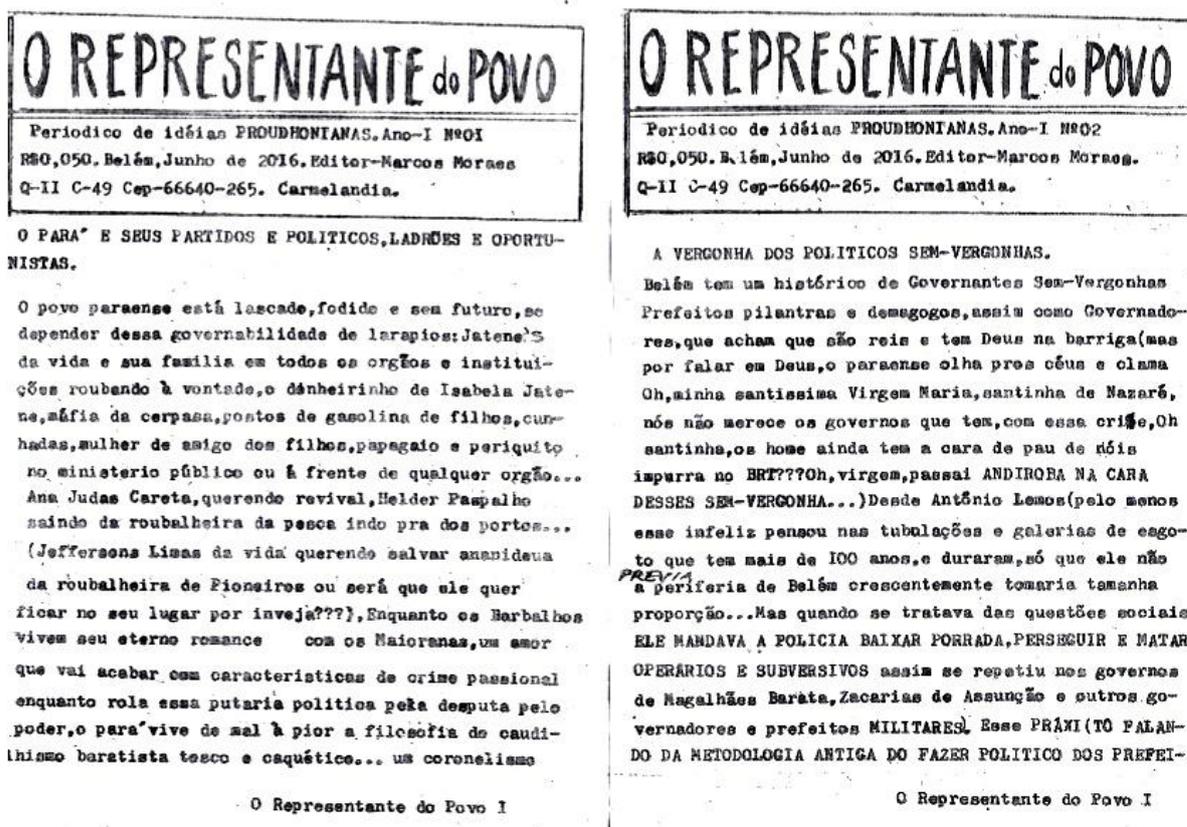


Figura 34 – dois exemplares de O Representante do Povo.
 Fonte: *Fanzine O Representante do Povo* nº 1 e nº 2.

Os grandes projetos na Amazônia também são criticados, bem como, as ideologias dominantes na região que se instalam tanto através da força, quanto através do poder econômico. Para o autor, o Pará vive

sob uma ditadura intelectual de esquerda pequeno burguesa de um lado, de outro um conservadorismo neo liberal cristão ortodoxo de direita pobre e xôxo diante de um país 3º mundista ainda mais pobre e xôxo diante da prisão nacional de um congresso demagogo (onde está o Pará separatista inflamado no sangue do ódio cabano e o seu sentimento de independência do resto de um país que só o explora???) (MORAES, 2016^b, p. 02).

Em sua argumentação, as duas faces da mesma moeda brigam por poder, e, no meio desta disputa, o território amazônico fica à míngua sempre a mercê desses grupos poderosos e de grupos estrangeiros que roubam as riquezas naturais da região. Como exemplo, o autor menciona: “veja, por exemplo, importamos energia elétrica e pagamos uma das taxas mais caras do país” (MORAES, 2016^b, p. 02). No intuito de apresentar outro caminho possível no que concerne aos anseios dos mais pobres e da Amazônia, Marcos Moraes levanta a memória do Movimento Cabano. Desta forma, são mencionadas as ideias de independência e liberdade

propagadas no período. Também é apresentando o caráter violento do movimento, e, diferente dos outros *fanzines*, agora a violência é colocada como necessária para a mobilização popular.

A perspectiva de uma revolta popular e violenta, além de ser vista como necessária, passa a ser vista como em vias de acontecer como resultado direto de toda a exploração na qual o Brasil, e mais especificamente a Amazônia, se encontra. Em sua análise, os governantes de aproveitam da

obediência inocente de seus governados (o povo), mas foi no meio dessas falências históricas que movimentos como a cabanagem surgiram e fizeram suas autoridades borrarem as calças de medo e nem os supostos líderes da cabanagem conseguiram freiar a fúria da anarquia de seu povo... Líderes que a burguesia historicamente faz um esforço sobre-humano para fazer com que nós acreditemos que uma revolução violenta como foi a cabanagem (a revolução mais violenta da América Latina) precisava de chefes, líderes, guias (MORAES, 2016^b, p. 03).

Da mesma forma como Jesus Cristo, agora é a cabanagem que se torna alvo da releitura de Marcos Moraes sobre revolução, levante popular, lutas sociais e, principalmente, anarquismo. Sem receio de se contradizer, no caminho oposto ao pacifismo amoroso ligado a sua imagem construída sobre um Cristo anarquista, agora é a violência, autonomia e potencial revolucionário da revolta cabana que passa por sua visão de anarquismo.

A segunda edição de O Representante do Povo, não muda muito sua perspectiva. Pelo contrário. Suas leituras alcançam as dimensões de antes, apoiando, inclusive, de forma direta a violência, além de reforçar, agora, uma identidade ateia. Algumas coisas são alteradas em relação ao primeiro *fanzine* desta série, porém, o tema aparenta ser uma continuação do primeiro. Deste jeito, acerca de sua indignação contra os corruptos no poder, eis a afirmação de Marcos Moraes:

Tanta pilantragem em gestões políticas no Estado, já viraram práxi ideológico de governos astutos e larápios que perduram por quase 100 anos no Pará... Nada mudou nem mudará, só se muda a questão social quando o próprio povo radicaliza como nas jornadas de 2013 ou como a Revolução Cabana de 1835 à 1840. Fora isso, o que temos: estelionato, eleitoral, superfaturamento de obras, empreiteiras escolhidas à dedo (MORAES, 2016^c, p. 02).

Este trabalho traz o que vem sendo uma constante e que ganhará força em seu *fanzine* posterior a esse: a história da luta popular e do anarquismo na região. O apelo à ideia de que a violência nas revoltas populares é uma ótima arma de luta, passa a retornar para o palco de sua escrita. Consequentemente, esta arma de luta passa a ser legitimada, em sua argumentação, contra as ações reprováveis da elite política paraense.

E em Belém sem olim-piadas (obrigado Ana Judas Careta, pelo menos o PT não ia roubar mais do que roubou no Fórum Social Mundial em 2009 e Belém ainda ia ficar como em outras capitais com imensos elefantes brancos – além de superfaturamento das obras... Graças à virgenzinha... (ops, que eu estou dizendo? Porra, eu sou ATEU). Só sei que voltando a prática caduca de fazer política em Belém (assim como no Pará todo) É o nepotismo político (e o PSDB é o mais cara de pau nesse quisito e desmascarado) (MORAES, 2016^e, p. 03).

Neste *fanzine*, como aponta a citação acima, encontra-se o seu potencial de cronista dos acontecimentos políticos e culturais ocorridos na cidade de Belém. Os governos estaduais e municipais são apresentados em suas falhas e escândalos, e sua visão crítica não ameniza ninguém que já chegou ao poder. Em seus relatos, novamente o Fórum Social Mundial ganha palco, mas também, outros acontecimentos que influenciaram a região como o fato de as Olimpíadas sediadas pelo Brasil não terem ocorrido na capital do Pará, bem como, menciona o quanto isso pode ter sido bom para evitar o superfaturamento de obras. Reclamações também foram feitas em relação ao governo do PSDB. E, por fim, seu ateísmo, negando os seus *fanzines* anarco-cristãos, é diretamente exposto.



Figura 35 – capa de seu *fanzine* autôbiográfico.

Fonte: *Fanzine O Anarcosindicalismo, a Federação Operária no Pará e a crise política, econômica e representativa no Brasil.*

Marcos Moraes, como um vetor de produção política e artística, sempre mantém uma constância em seus trabalhos, mesmo que não haja periodicidade em seus títulos, ou mesmo em suas ideias. Em meio a esta constância, o artista acabou por perceber sua própria trajetória de vida e arte nas dimensões da história da luta anarquista paraense. O *fanzine* intitulado “O Anarcosindicalismo, a Federação Operária do Pará e a crise política, econômica e representativa no Brasil”, aborda uma intensa auto-reflexão por parte do artista.

Neste processo intelectual de pensar a trajetória de luta anarquista no Pará, num dado momento de sua escrita, o próprio autor encontra-se literalmente como personagem principal de sua narrativa. Contudo, inevitavelmente esta obra se torna uma das principais fontes, não só de sua produção artística, mas, principalmente, de sua vida pessoal e militância política.

A parte em que aparece sua história de vida ligada ao anarcosindicalismo no Pará corresponde ao período de 1990. A narrativa começa com a ocupação Morada da Arte, e, em seguida, descreve os grupos que faziam parte da ocupação, as atividades políticas e artísticas realizadas no local.

O interessante, neste trabalho, é que Marcos Moraes reafirma todas as narrativas apresentadas em tempos pretéritos nos outros *fanzines*, fato que demonstra a busca por traçar, definir e reafirmar sua história enquanto um artista anarquista ciente de suas próprias lutas.

Suas tristezas quanto ao enfraquecimento do movimento anarquista em Belém, bem como as brigas pessoais que levaram a esta fim, também aparecem nas páginas deste *fanzine* que, pretendendo-se uma releitura histórica do anarquismo, acaba por se tornar a sua própria história. Neste caminho, um novo fato de sua biografia é mencionado: a criação do Centro Cultural de apoio mútuo Mikhail Bakunin.

Organizei com uns amigos mais jovens em 2013 o Espaço Cultural Mikhail Bakunin – e nele a proposta de criar uma cooperativa para ajudar os militantes sem renda e criamos a Associação Cooperativa de Apoio Mútuo Mikhail Bakunin e o Dindvários-Belém (Sindicado de Vários Ofícios de Belém). Como na história de outros espaços Culturais que não deram certo em Belém, de cunho anarquista, eu já sabia que era o momento das esquerdas darem a forra no que eu havia feito dentro do Fórum Social Mundial em 2009. Os Bolshevics marcaram feio na perseguição até conseguirem fechar o nosso espaço que durou apenas 3 meses (MORAES, 2016^d, p. 61-62).

Em seu idealismo, o artista sentia a necessidade de transcender a sua guerrilha psicológica e desenvolver, com isso, ações diretas voltadas para a transformação da realidade e que fossem pautadas na ideia de uma construção coletiva. Entretanto, suas ações sofreram

vários abalos nos quais o próprio autor procurar, no decorrer do *fanzine*, refletir na ânsia por respostas e soluções.

Em 3 meses eles conseguiram fechar o Espaço Cultural Mikhail Bakunin. Fiz uma análise do porque e onde erramos... Dessa análise, primeiro que estávamos sem grana, segundo os militantes todos tinham migrado do *punk* e não eram anarquistas orgânicos oriundos de sindicatos. Terceiro? Não conheciam o Estatuto na prática e nem leram o Estatuto e na hora da seriedade fugiram da responsabilidade, além dos inimigos externos tínhamos que combater os nossos piores inimigos que estão dentro de nós (MORAES, 2016^d, p. 62-63).

Como uma de suas principais constatações, o autor destaca que houve uma série de boicotes perpetrados por militantes políticos ligados aos partidos de esquerda, militantes estes que, em retaliação por suas manifestações no Fórum Social Mundial, fizeram um abaixo assinado contra o Espaço Cultural, assim como, também disseminaram mentiras acerca dos membros que mantinham o funcionamento do local. Outros problemas também foram identificados, como: a falta de disciplina dos outros ativistas e a falta de recursos financeiros.

Sem disciplina e organização era quase impossível que uma organização política séria sobrevivesse... Era preciso uma disciplina séria, quase militar...
No anarcosindicalismo do passado tínhamos homens de aço, forjados à ferro e fogo... e hoje?
Um pilantra político [...] que era do PT (e não sei porquê cargas d'água saiu de lá), foi um dos responsáveis pelo fechamento do Espaço, tanto que sua irmã do PC do B vivia perturbando nossa organização com os pelegos do conjunto panorama XXI. Fizeram um abaixo assinado e conseguiram ir de porta em porta colhendo assinaturas e inventando mentiras á nosso respeito, afirmando que nós éramos uma organização terrorista (MORAES, 2016^d, p. 63-64).

A disciplina, de acordo com Marcos Moraes, bem como o comprometimento com a causa anarquista e com a manutenção do Espaço Cultural, foram alguns dos principais motivos para o fechamento do local. Devido a isso, o *fanzine* ganha uma essência mais pessimista na qual o artista se vê frustrado com os fracassos e com a falta de uma militância mais sistemática e coerente. Para ele, devido os outros ativistas não terem uma vivência em sindicatos visando o desenvolvimento de ações coletiva, tornou-se mais conveniente levantar as bandeiras do anarquismo de forma individual.

Com o passar do tempo, porém, ainda em 2013, novas emergências sociais proporcionaram a oportunidade de atuação do espírito inquieto e criador de Marcos Moraes. No caso, segundo é abordado no *fanzine*, as manifestações nacionais que eclodiram entre junho e julho de 2013 foram um importante vetor de deflagração da sua luta. O anarquismo

de Marcos Moraes encontrou parceria no ativismo espontâneo e anti-hierárquico dos Black Blocs.

A título de explicação pontual, o Black Bloc consiste em uma tática de luta que se utiliza de ações diretas, em manifestações, quando a violência repressora do Estado se faz presente. Esta é uma forma de resistência, mas também, de disseminação de uma performance da violência na qual os ideais anarquistas e anticapitalistas são propagados através da contestação e da resistência performadas numa violência simbólica contra os elementos que representam o capitalismo, sua exploração e seu modelo de vida consumista, como por exemplo: bancos, lojas, carros entre outras coisas (SOLANO, 2014).

A estética caracteriza o conjunto, o diferencia para os observadores alheios e cria um padrão, uma homogeneidade. O momento de colocar o lenço ou a camiseta escura ao redor do rosto é extremamente simbólico. Uma metamorfose da qual todos participam e que distingue dois momentos: aquele em que o jovem é indistinto dos outros da cidade, e aquele em que pertence a um coletivo, visibilizando sua opção ideológica. Toda uma identidade se elabora em torno dessa estética (SOLANO, 2014, p. 88).

O Black Bloc não é um grupo de pensamento único e nem atua com ações sistematizadas ou mesmo possui reuniões, mas sim, é apenas uma tática de luta em manifestações. Geralmente, nas manifestações, as pessoas que já chegam vestidas de preto, começam a se juntar espontaneamente, e, quando os conflitos começam a se acirrar, os Black Blocs tomam a linha de frente no confronto com a polícia. Neste momento, toda a violência contida de ambos os lados é deflagrada (SOLANO, 2014). Desta forma, assim consistiu a participação de Marcos Moraes neste período de emergência política na qual o Brasil estava inserido.

Nas palavras do próprio artista, encontra-se o seguinte relato:

Mas novas esperanças de luta haviam ressurgido nas jornadas de junho de 2013. As manifestações de rua começaram a ganhar forças e mídia, toda população paraense estava indignado com a política do governo e mesmo como minoria, fomos pras manifestações de rua. A liga operária toma as ruas mas infelizmente no meio das manifestações pacíficas a polícia militar paraense (conhecida pelas violentas atrocidades na história de sua instituição estatal (MORAES, 2016^d, p. 66-67).

Este foi um período em que os anarquistas se juntaram aos manifestantes e deram vazão ao seu pensamento contra o Estado e seu autoritarismo através da resistência contra as ações da polícia. Embora nem todos os indivíduos que se utilizaram das táticas do Black Bloc fossem anarquistas, havia um sentimento em comum de luta e de indignação. Suas

vestimentas, suas ideias e toda a fúria contida por muito tempo, encontrou um espaço propício para germinar. Mesmo que a grande maioria não se conhecesse, na hora das manifestações uma identidade de luta era erguida.

O preto é a cor coletiva, a cor do anonimato, é a cor da identidade. Além do objetivo óbvio de dificultar a identificação policial, cobrir a fisionomia tem a finalidade mais complexa de se reconhecer como coletivo, como conjunto sem rosto que compartilha uma forma de entender a presença nas ruas. O preto dilui, as individualidades desaparecem (SOLANO, 2014, p. 88).

Vestido de preto, erguendo a bandeira do anarquismo, na ponta da frente das trincheiras de batalha e tendo sua identidade diluída num grupo cujos egos haviam perdido espaço para as ações diretas, estava Marcos Moraes nas manifestações de 2013. Assim como outros tantos que resolveram sair para as ruas e se vestiram de preto para resistir contra a violência policial nas manifestações, este artista, que tantas vezes atuou sozinho e nunca fugiu de suas próprias batalhas ideológicas, viu e viveu mais uma das facetas da história contemporânea da cidade de Belém do Pará.

Ainda em seus relatos, assim os confrontos daquele período são recordados:

Os conflitos de rua foram inevitáveis quando a polícia jogou bombas de efeito moral na população e a população paraense indignada com o prefeito Zenaldo Coutinho ‘apedrejou o Palácio Antônio Lemos’ então a polícia de choque, a cavalaria e a ronda tática da Prefeitura entraram em conflito com os manifestantes de vários movimentos sociais que ultrapassavam mais de 2.000 (MORAES, 2016^d, p. 67).

Nas análises de Marcos Moraes, ao lembrar do conflito, havia já armada certa indignação contra a má gestão do prefeito na época. Toda essa indignação canalizada num clima generalizado de repúdio a corrupção e contra a classe política nacional, criou um movimento gigantesco de resistência no Brasil todo, e, como não poderia ser diferente, se fez sentir na capital do Pará. Devido a isso, a população, movida por sede de vingança, não se rendeu mesmo quando o poder repressivo do Estado se intensificou. Em resposta a ação violenta da polícia, que pretendia dispersar os manifestantes, a resistência popular reagiu, fato que contou principalmente com a participação dos adeptos da tática Black Bloc.

Os manifestantes correram na maioria para o comércio, uns pegavam ferros de barracas pra se defender... Várias bombas foram atiradas, por algumas ruas do centro de Belém, manifestantes pegaram lixos e fizeram barricadas, queimando lixos... Muitos pegavam pedras de paralelepípedos e atiravam na polícia, uns invadiram supermercado pra se defender e Belém virou um caos (MORAES, 2016^d, p. 68).

Como resultado, mesmo resistindo, a população, que estava desarmada, se viu fugindo de balas de borracha e bombas de efeito moral. Lixos foram queimados, barras de ferro foram usadas para a autodefesa e as pedras da calçada da Praça Dom Pedro II foram usadas para revidar a ação violenta da polícia, bem como, para atingir o prédio da prefeitura, fato que, pelo menos simbolicamente, demarcava a resolta não só contra a polícia, mas, sobretudo, contra o poder público e contra o prefeito de Belém.

A violência política da polícia do estado resultou em danos morais e físicos...
Um inspetor da Guarda Municipal levou uma pedrada no rosto, e o prefeito Zenaldo Coutinho ficou indignado pensando que a população estava lhe ovacionando, na verdade estava lhe xingando dos piores palavrões (MORAES, 2016^d, p. 69).

Em sua análise, o resultado do conflito gerou danos tanto físicos quanto morais, visto que o prédio foi atingido, carros que estavam por perto também, além do fato de que a população foi alvejada por balas de borracha. Teve um soldado da Guarda Municipal atingido por uma pedra, além do descontentamento da prefeitura local que, para se eximir da culpa, acusou alguns manifestantes de baderneiros.

Esse *fanzine* de 2016, repleto de relatos pessoais, mas também de revisões históricas e políticas proporcionadas por Marcos Moraes, revela a força de um artista lutando para manter suas memórias vivas, usar suas bandeiras de luta e sua arte como propaganda política em prol do anarquismo, bem como, revela mais uma de suas produções artísticas e políticas no caminho de sua guerrilha psicológica contra a elite burguesa, o Estado e tudo o que eles representam.

De 2016 até a atualidade, Marcos Moraes continuou produzindo com a mesma intensidade, fato que pode ser identificado numa série de três *fanzines* de 2017 chamados “A Semana”, dentre outros trabalhos.

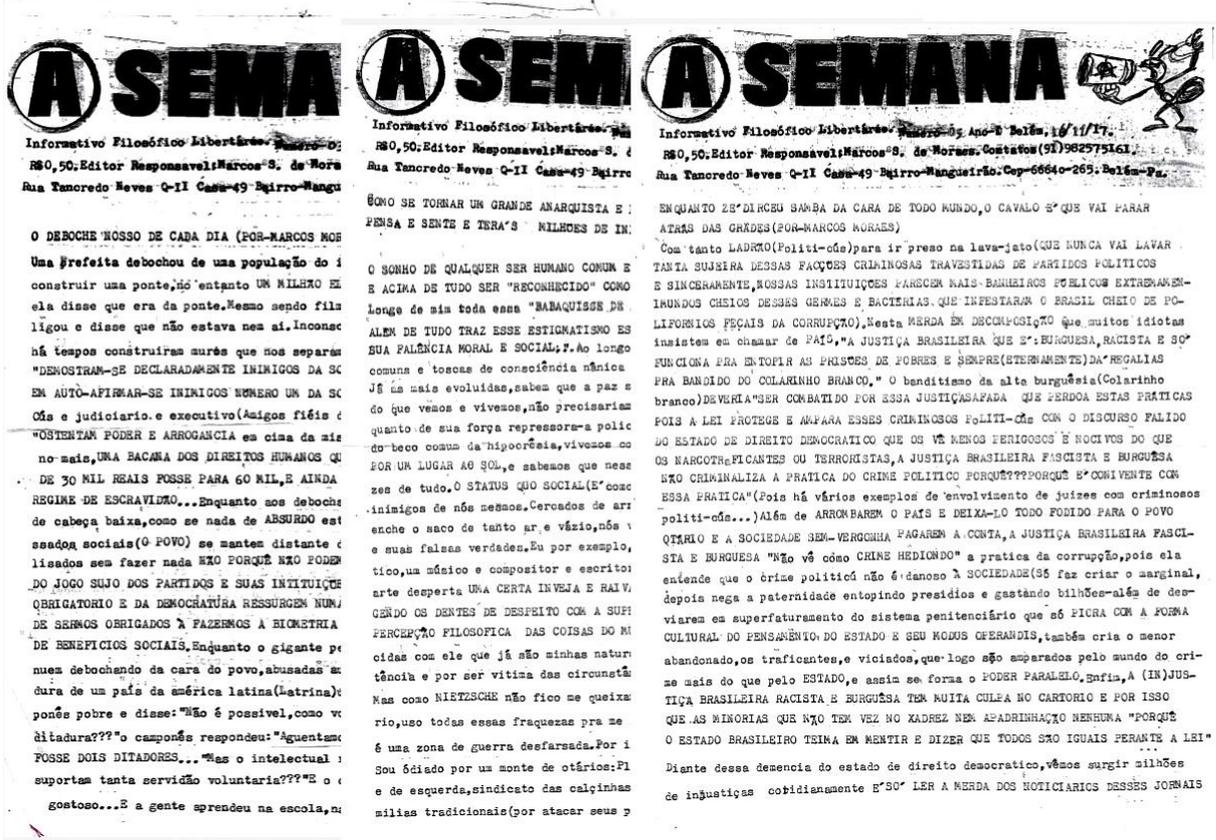


Figura 36 – As três edições do mesmo fanzine. Fonte: Fanzine A Semana.

Na atualidade, além de ainda produzir *fanzines*, Marcos Moraes trabalha vendendo na Praça da república, aos domingos pela parte da manhã, os quadros que pinta e os CDs que grava. Também já chegou a montar uma apresentação com seus quadros no Espaço Cultural “Corredor Polonês”. A exposição ganhou o título de “Nostalgia da Pós-Modernidade”.



Figura 37 – O artista vendendo seus quadros. Fonte: arquivo do artista.

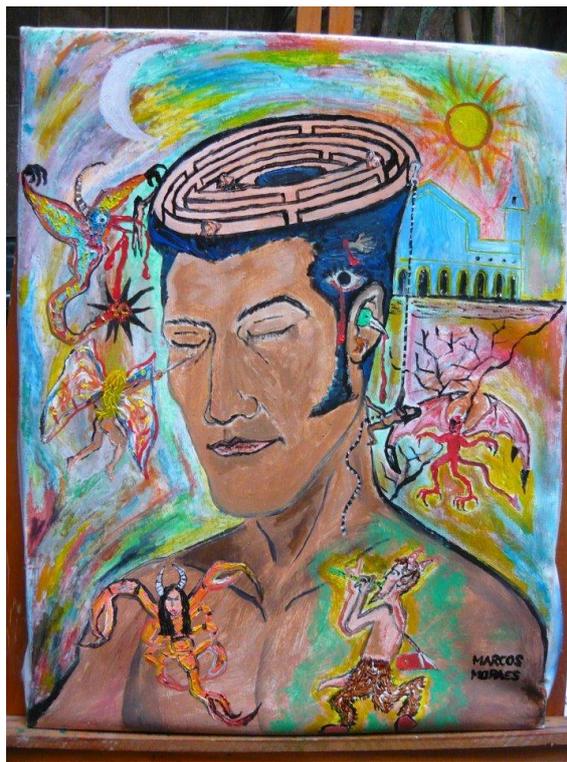


Figura 38 – Auto Retrato surrealista. Fonte: arquivo pessoal do artista.



Figura 39 – Quadro representando as principais críticas do artista. Fonte: arquivo pessoal do artista.

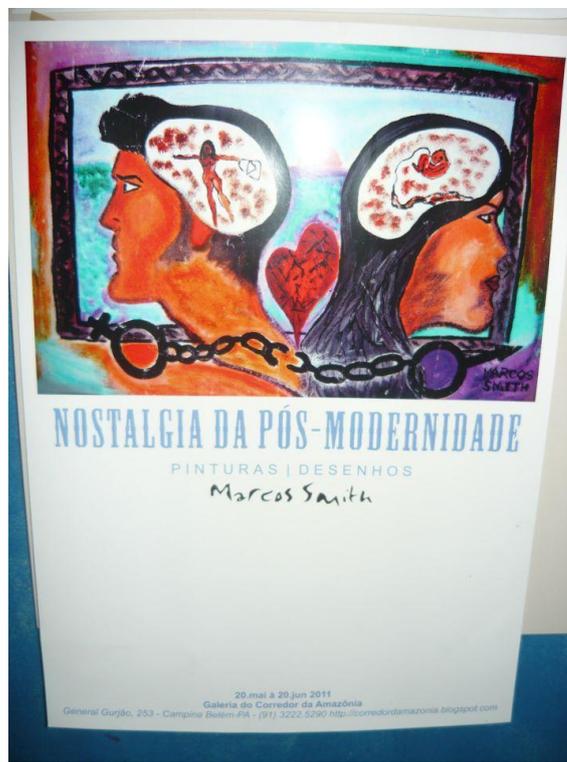


Figura 40 – Cartaz da exposição Nostalgia da Pós-Modernidade. Fonte: arquivo pessoal do artista.

A trajetória deste artista, como pôde ser atestada na análise desenvolvida neste capítulo, é composta por uma incansável gana pessoal por viver de sua própria arte e por dar vida à sua militância anarquista a partir da fúria e da potência de seu fazer artístico. Fora do sistema tradicional da arte, mas dentro de um cenário que pulsa arte, militância política e vida (o cenário do *Rock* paraense), Marcos Moraes continua até os dias de hoje, sem perder o foco e sem desistir de suas crenças, mesmo que seus posicionamentos políticos possam ter oscilado em alguns momentos devido a algumas questões pessoais.

CONCLUSÃO: REFLEXÕES FINAIS SOBRE UMA GUERRILHA CULTURAL ANARCO-POÉTICA

A relação entre vida e arte vivenciada pelos três artistas aqui estudados, como era de se esperar, possui uma série de outras facetas que seguem para além das apresentadas por agora. Como toda pesquisa, esta não deixa de ser apenas um recorte temático, temporal e analítico, empreendido por mim, a partir das fontes a que tive acesso e das leituras que realizei. Por esta realidade, contudo, não daria, e nem foi a minha intenção, para escrever uma história total da arte em Belém do Pará.

Como apresentado no decorrer de toda a pesquisa, meu objetivo consistiu em escrever uma página da história da arte ainda não escrita e que se enveredasse pelo cenário do *rock* em Belém, tomando como principal interesse, os artistas anarquistas que fizeram de suas vidas e fazeres artísticos, fontes e armas de uma revolta poética.

Ou seja, cada um desses três artistas, conforme minha leitura, fizeram de suas vidas e produções artísticas, uma Guerrilha Cultural Anarco-Poética contra as injustiças sociais, contra toda forma de opressão e autoritarismo, mas também, principalmente, em prol do anarquismo.

Para que se possa entender o que aqui é lido desta forma, destaca-se que o cenário do *rock* paraense desenvolveu na cidade de Belém um profícuo ambiente cultural que abrigou toda uma lógica de produção e distribuição da arte para além dos domínios da mídia e das grandes gravadoras da época. Vinculados a este cenário, Cosme Luiz, Joker Índio e Marcos Moraes tiveram uma formação cultural, política e artística construída através dos confrontos e negociações travados entre as culturas urbanas do gótico, do anarco-*punk* e do movimento anarquista. Tal formação, contudo, permitiu a eles, em diversos níveis, desenvolverem estratégias tanto de ativismo artístico cultural, quanto de produção e distribuição de suas produções artísticas.

Como o cenário do *rock* nacional estava dominado por bandas do eixo Rio-São Paulo e por bandas de Brasília, e dentre estas bandas o pop *rock* acabava sendo melhor trabalhado pelas grandes gravadoras, instaurou-se um mercado alternativo paralelo no qual atuaram, principalmente, as bandas ligadas ao *punk* e ao *heavy metal* (GROPPO, 2013). No caso das bandas de metal, o cenário alternativo que se formou praticamente conseguia se manter apenas com a atuação das próprias bandas e do público (GROPPO, 2013). Nesta direção, em Belém do Pará, como num primeiro momento o cenário do *rock* era quase que exclusivamente

dominado por esses dois grupos, as bandas cresceram independente de qualquer apoio da mídia local e das grandes gravadoras.

Quando a imprensa passou a abrir espaço, e mesmo assim ainda incapaz de abarcar a dimensão do *rock* local na época, as bandas e o público já estavam ocupando vários espaços na cidade de Belém, montando seus próprios shows, festivais e se alinhando com o mercado alternativo da música a nível nacional. Este contato, contudo, ocorria através de cartas que, em sua grande maioria, levavam *fanzines* que abordavam entrevistas com banda ou falavam sobre as novidades da cena local, bem como, também continham demo-tapes com as músicas das bandas locais (SILVA, 2014, 2016; MONTEIRO, 2013).

Tal movimentação, que ao mesmo tempo produzia um mercado próprio e a consolidação de um cenário artístico-cultural autônomo, no Brasil e em Belém, pode ser vista tanto no que se refere ao *heavy metal*, quanto no que concerne ao *anarco-punk*. Lógico que apesar de certas igualdades acerca da produção e distribuição da música na época, existiam diferenças significativas entre os dois grupos, e estas diferenças se enveredavam não só pelas dimensões da arte, mas principalmente pelo campo das ideias e práticas culturais.

O *anarco-punk*, que partia de uma negação do mercado fonográfico das grandes gravadoras, sempre procurou desenvolver uma produção musical anticomercial e que possuíssem letras voltadas para a filosofia anarquistas. Com isso, os *anarco-punks* sempre tomaram sua produção artística como uma ferramenta de luta social, disseminando ideias e negando um modelo de vida tradicional.

Neste direcionamento, os *anarco-punks* desenvolveram um grupo forte, em Belém do Pará, que não estava voltado apenas para o consumo e produção de música, mas sim, fazia do *punk* um estilo de vida que tomava a filosofia anarquista como forma de ler, compreender e transformar o mundo através de suas ideias, produções artísticas e vivências individuais e coletivas.

Inseridos neste contexto, tanto do *rock* de forma geral, quanto do *anarco-punk* de forma específica, Cosme Luiz, Joker Índio e Marcos Moraes construíram uma vivência cultural intensa que os formou enquanto ativistas culturais e artistas.

Esta formação contou num primeiro momento com o compartilhamento de *fanzines* que eram produzidos em várias regiões do país, e que chegavam em Belém por intermédio de cartas ou no contato direto quando os *anarco-punks* da região viajavam para conhecer os integrantes das cenas de outras localidades. Neste momento, também foi de suma importância

as músicas de bandas anarco-*punks* que chegavam por correio e que eram gravadas em fitas cassetes muitas vezes de forma improvisada.

Num segundo momento, a formação destes artistas também ocorreu por intermédio dos grupos de estudos montados pelos anarco-*punks* para ler, compreender, interpretar e discutir os clássicos da filosofia anarquistas. Deste jeito, muitos livros que chegaram resenhados em *fanzines*, foram estudados coletivamente para criar um Movimento Anarco-*Punk* (MAP) coerente. Esta relação com o estudo do anarquismo e o ativismo político nesta inclinação, adquiriu mais força quando os anarco-*punks* passaram a dialogar com integrantes do Movimento Anarquista que faziam parte do Centro de Cultura Libertária (CCL).

Aos poucos, as ações coletivas dos anarco-*punks*, cada vez mais orientadas pelos estudos do anarquismo, deram vazão de forma mais intensa no campo da arte ao lema que sempre levantaram do “faça você mesmo”. Por este motivo, desenvolveu-se em Belém, além de outras atividades individuais, um ativismo artístico através da construção de um grupo de teatro de rua chamado Estrela Negra.

O grupo possuía uma orientação anarquista e contava com integrantes ligados ao anarco-*punk*, ao gótico e ao Movimento Anarquista. Em tal grupo, a presença de Cosme Luiz e Joker Índio foi importante e ajudou a promover uma arte ativista na cidade. Muitas peças de teatro foram idealizadas e montadas pelo grupo. Com isso, o anarquismo, a partir da linguagem poética do teatro de rua, alcançou de alguma forma, mesmo que por um breve momento, pessoas diferentes, ligadas a classes sociais diferentes e com as mais variadas visões de mundo.

A experiência com o teatro de rua, para Cosme Luiz e para Joker Índio, foi de suma importância. Cada um a seu modo, utilizou-se desta experiência para desenvolver desde peças de teatro individuais, a performances muitas vezes ligadas à linguagem da vídeo-arte. Com relação a Cosme Luiz, um principal destaque pode ser dado à performance do Urubu *Punk* e do Urubu Góticos, bem como, aos monólogos e ao teatro de bonecos que tiveram início logo após o fim do grupo Estrela Negra, e, em certa medida, são desenvolvidos até hoje.

Com relação às performances de Joker Índio, seus áudio-books, bem como, seus vídeos gravados na coletânea “Joker Índio, o poeta de todas as ruas”, configuram-se como o resultado de sua formação anarco-*punk* dando vazão ao lema “faça vocês mesmo” nas dimensões de sua arte em poesia e em performance.

No campo das letras e imagens, Cosme Luiz, Joker Índio e Marcos Moraes, tiveram experiências significativas que os permitiram contribuir para a arte em Belém. Cosme Luiz,

que muito atuou em performances teatrais no Estrela Negra, também atuou bastante com a produção de desenhos que chegou a expor nas ruas e em eventos de *rock*. Por sua vez, Joker Índio, seguindo a ideia do “faça você mesmo”, escreveu muitos textos em prosa e em poesia para serem vendidos de mão em mão em formatos de livretos feitos artesanalmente. Seus *fanzines*, ou “poezines”, foram pensando e feitos em sua grande maioria em Belém, porém, não se restringiram somente à capital do Pará. No mesmo embalo empreendido por Joker Índio ao viajar por outros estados brasileiros e em outros países, este artista levou suas produções artísticas em sua bagagem, fato que o fez viver por muito tempo de sua própria arte e o transformou em “o poeta de todas as ruas”.

Neste caminho, Marcos Moraes construiu uma carreira artística e uma militância anarquista profundamente voltada para a produção dos textos e imagens que compõem os seus *fanzines*. Em seus vários anos de anarco-ativismo, muitos títulos de *fanzines* vieram à tona em Belém e foram vendidos ou distribuídos dentro e fora dos eventos culturais da cidade, mais especificamente os voltados para o cenário do *rock*.

Por trabalhar produzindo desenho, seu trabalho nesta expressão artística não se restringiu apenas aos *fanzines*, mas sim, também encontrou materialidade no campo das pinturas, usando como suporte desde quatros, até vinis. Para tanto, seus *fanzines* e suas pinturas encontraram consistência na filosofia anarquista, bem como, na própria militância vivenciada por Marcos Moraes, visto que constantemente seus *fanzines* e pinturas falavam de si mesmo, seus confrontos políticos, seus projetos e conflitos pessoais e políticos.

No campo da música, Marcos Moraes também produziu vários trabalhos e gravou de forma alternativa os seus CDs, entretanto, no presente trabalho, foram os projetos musicais de Cosme Luiz que cederam fontes para que se possa pensar em uma produção artística dentro do cenário do *rock* movida por uma interculturalidade construída entre o anarco-*punk* e o gótico.

Esta sua relação intercultural o fez desenvolver uma produção artística, na performance, nas artes visuais e na música, muito influenciada pelos elementos destas duas identidades culturais, principalmente por suas interpretações do mundo, seus sons e visualidades. Com isso, para além das performances do Urubu Gótico, do Urubu *Punk*, seus monólogos e teatro de bonecos, Cosme Luiz deu vazão ao seu ímpeto criativo e atuou também no campo da música através da composição tanto das letras quanto da música propriamente dita. Assim sendo, as bandas Sem Deus Nem Pátria e Lírios na Escuridão acabam tornam-se a síntese poética deste profundo diálogo.

O instrumental agressivo com letras repletas de conteúdos anarquistas, da banda Sem Deus Nem Pátria traz para o cenário do *rock* paraense um vetor de contestação social e de militância anarquista. De forma poética, críticas são disparadas contra o militarismo, o armamento nuclear, a religião, a exploração do povo e a manipulação mental. É a vivência anarco-*punk*, construída entre grupos de estudos, manifestações políticas e muita arte, sendo convertida em um projeto musical anarquicamente provocador.

Num caminho um pouco diferente, mas sem perder de vista o lema do “faça você mesmo” e sem se apartar da visão filosófica do anarquismo, a banda Lírios na Escuridão apresenta uma faceta mais intimista deste anarco-*punk* que se enxerga como simpatizante do gótico. Contudo, aos poucos este diálogo passou a ganhar uma atuação mais coletiva. No que se refere a Cosme Luiz, as dinâmicas de grupos de estudo que vivenciou na época co MAP foram trazidas para sua relação com o gótico e, com isso, surgiu o grupo Orquídea Negra que, logo depois, deu origem ao Dinastia.

Com o coletivo Dinastia, Cosme Luiz tem desenvolvido aulas, estudos e debates no Cemitério Soledad e na Praça Batista Campos, também vem organizando exposições de fotos e desenhos em praças, bem como, tem montado festas góticas com discotecagem e apresentação de bandas góticas, dentre elas a banda Lírios na Escuridão.

Esse clima de autodidatismo na música, nas artes visuais e nas letras que caracterizou o ambiente cultural do cenário do *rock* paraense, de forma direta e indireta formou os artistas aqui estudados. Assim, atuando individual e coletivamente, Cosme Luiz, Joker índio e Marcos Moraes foram artistas-guerrilheiros empreendendo com suas produções artísticas e ativismo político, uma Guerrilha Cultural Anarco-Poética em Belém do Pará.

Contudo, no que tange a contribuição para a história social da arte em Belém, este trabalho concretizou uma escrita da história que mapeou, registrou e descreveu uma série de trabalhos artísticos que foram produzidos por estes três artistas, trabalhos estes que circularam pela capital paraense e acompanharam os seus autores em viagens por outros estados brasileiros. Seguindo a ideia levantada por Foucault (1972), a de que a história consiste em uma forma que a sociedade encontrou para dar estatuto de elaboração a uma série de documentos dos quais não consegue se apartar, esta pesquisa promoveu uma série de análises e, em certo sentido, o registro/salvaguarda dos trabalhos de artistas que estão fora dos circuitos elitizados da arte. Assim sendo, tais trabalhos, que poderiam se perder no tempo, encontraram, nesta pesquisa, um olhar historiográfico.

FONTES DA PESQUISA

ORAIS

Cosme Luiz Pinheiro da Silva, artista paraense, com trabalhos voltados para a performance, desenho, teatro de rua e música. É vocalista e compositor das bandas Lírios na Escuridão e Sem Deus Nem Pátria. Além de abordar sobre seus trabalhos artísticos, contribuiu para esta pesquisa a partir de seus relatos sobre o cenário do *rock* em Belém do Para, bem como, apontou a forte contribuição dos anarco-punks e dos góticos para este cenário. Entrevistado nos dias 16 de julho de 2018 e 10 de abril de 2019 em sua residência no bairro da Batista Campos.

Alexandre Washington Guimarães Paula, artista paraense, com trabalhos voltados para a performance, teatro de rua, poesia, produção de vídeo-performance e produção de *fanzines*. Seus relatos abordaram, além de sua produção artística, também o cenário do *rock* em Belém, mais especificamente pela sua vivência no Movimento Anarco-Punk. Entrevistado nos dias 1 de julho de 2018 e 17 de outubro de 2018 em sua própria residência no Bairro do Jurunas.

Marcos S. de Moraes, artista paraense, com trabalhos voltados para a música, pintura, poesia e produção de *fanzines*. Suas entrevistas relataram tanto a sua vivência no cenário do *rock* em Belém, quanto sua militância política ligada ao anarquismo, bem como, acerca de sua produção artística. Entrevistado no dia 14 de março de 2018 no CENTUR (Fundação Cultural do Pará) no bairro da Batista Campos.

ESCRITAS / FANZINES

ÍNDIO, Joker (Alexandre Washington). **As faces da poesia** / Joker Índio. – Belém : produção independente, 2013.

ÍNDIO, Joker (Alexandre Washington). **Paidégua Cabaré Chibé** / Joker Índio. – Belém : produção independente, 2017.

MORAES, Marcos. **Ágape**: Informativo Anarco-cristão, Nº 05. – Belém : Produção Independente, 2015.

MORAES, Marcos. **Anarcocristianismo**: Informativo de cunho filosófico anarquista-cristão. – Belém : Produção Independente, 2015.

MORAES, Marcos. **Anarcosindicalismo, Federação Operária do Pará e a crise política Econômica e representativa no Brasil**. – Belém : Produção Independente, 2016.

MORAES, Marcos. **Boca do Inferno, Boca de Jambú**. – Belém : Produção Independente, 2017.

MORAES, Marcos. **Fanzine A Plebe nº 7**. – Belém : produção independente, 2010.

MORAES, Marcos. **Fanzine A Plebe nº 8**. – Belém : Produção Independente, 2011.

MORAES, Marcos. *Fanzine A Semana*: informativo filosófico libertário, nº 05. – Belém : Produção Independente, 2017.

MORAES, Marcos. *Fanzine A Semana*: informativo filosófico libertário, nº 04. – Belém : Produção Independente, 2017.

MORAES, Marcos. *Fanzine A Semana*: informativo filosófico libertário, nº 03. – Belém : Produção Independente, 2017.

MORAES, Marcos. *Fanzine O Cú do Mundo*: Informativo de cunho libertário zine posição contra-cultural. – Belém: produção independente, 2002.

MORAES, Marcos. *Fanzine O Representante do Povo*: periódico de ideias Proudhonianas, nº 01. – Belém-PA : Produção Independente, 2016.

MORAES, Marcos. *Fanzine O Representante do Povo*: periódico de ideias Proudhonianas, nº 02. – Belém : Produção Independente, 2016.

MORAES, Marcos. *O Anarcocristianismo*: Informativo de filosófico anarco-cristão, nº 04. – Belém : Produção Independente, 2016.

MORAES, Marcos. *O confronto entre anarquistas e comunistas no Fórum Social Mundial em Belém em 2009*. – Belém: Mini-Editora Ácrata de Belém, 2013.

MORAES, Marcos. *Zine Protesto Carniça*. – Belém-PA : produção independente, 200?

SONORAS E AUDIO-VISUAIS

ÍNDIO, Joker (Alexandre Washington). *As vozes da poesia* (áudio book)/ Joker Índio. – Volume 1. – Belém : produção independente, 2006.

ÍNDIO, Joker (Alexandre Washington). *As vozes da poesia* (áudio book)/ Joker Índio. – Volume 2. – Belém : produção independente, 2006.

DVD *Joker Índio, o poeta de todas as ruas*. Acessado às 19h17min no dia 14/11/2018 no seguinte endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=Vm9T2X6zjtQ>

Coletânea Sacco e Vanzetti / Sem Deus Nem Pátria. In: site YouTube, acessado no dia 14/08/2019 às 21h07 no seguinte endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=IRxY5ryBH8o>

Documentário “**Lado B: O Rock Paraense dos anos 80**”, lançado em 2015 e cuja direção é atribuída a Janine Valente. Acessado pelo Youtube, em 01/08/2019, às 17h36, no seguinte endereço eletrônico: <https://www.youtube.com/watch?v=u0A51aD0-vw>.

Música “Ando Sozinho” da Banda Lírios na Escuridão. In: site facebook, acessado no dia 16/08/2019 às 01h09 no seguinte endereço eletrônico: <https://www.facebook.com/watch/?v=1137283606472493>.

SITES / BLOGS

CORTEZ, Felipe. **Ideias não morrem, ainda mais as do Gerson Costa**. In: Portal Cultural. Acessado no dia 26/06/2019, às 23h43 no seguinte endereço eletrônico: <http://portalcultura.com.br/node/46397>.

CRISTALLI, Susana. É surpreendente reparar como estas letras da música brasileira são machistas. In: Buzzfeed. Artigo acessado, no dia 16/07/2019, às 14h29, no seguinte endereço eletrônico: <https://www.buzzfeed.com/br/susanacristalli/letras-machistas-musica-brasileira>

A rebeldia do punk rock na metrópole da Amazônia. In: Inverta. Acessado no dia 26/06/2019, às 23h54 no seguinte endereço eletrônico: <https://inverta.org/jornal/educacao-impressa/443/entrevista>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Verena. **Histórias dentro da história**. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). Fontes Históricas. 3. ed., 3ª reimpressão. – São Paulo : Contexto, 2018. pp. 155-202.

ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de Luta: o rock e o Brasil dos anos 80** / Ricardo Alexandre – Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.

ARAÚJO JUNIOR, Carlos Ferreira de. **A hora da vingança** [manuscrito]: astúcia e experiência anarcopunk nas cidades de Campina Grande-PB e João Pessoa-PB (1988-2006) / Carlos Ferreira de Araújo Junior. – 2010. 65 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2010.

BARROS, José D'Assunção. **Teoria da História Volume III: os paradigmas revolucionários** / BARROS, José D'Assunção. – 2ª ed. – Petrópolis, RJ : Vozes, 2011

BASTOS, Yuriallis Fernandes. **Cotidianizando a utopia: um estudo sobre a organização das atividades culturais e político-sociais dos anarco-punks em São Pessoa** / Yuriallis Fernandes Bastos. – João Pessoa, 2008.

BASTOS, Yuriallis Fernandes. **Partidários do anarquismo, militantes da contracultura: um estudo sobre a influência do anarquismo na produção cultural anarco-punk**. In: CAOS. Revista Eletrônica de Ciências Sociais, v. 09, p. 248-433, 2005.

BIVAR, Antonio. **O que é punk**, São Paulo: Brasiliense, 2007.

BOAS, Franz. **Arte Primitiva** / Franz Boas ; tradução de Fábio Ribeiro. Petrópolis, RJ : Vozes, 2014.

BORGES, Vavy Pacheco. **Grandezas e mazelas da biografia**. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). Fontes Históricas. 3. ed., 3ª reimpressão. – São Paulo : contexto, 2018. pp. 205-233.

BURKE, Peter. (org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Unesp, 1992.

BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da historiografia** / Peter Burke; tradução Nilo Odalia. – São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

BURKE, Peter. **História e teoria social** / Peter Burke; tradução Klauss Brandini Gerhardt, Roneide Venêncio Majer, Roberto Ferreira Leal. – 2ª ed. ampl. – São Paulo: Editora Unesp, 2012.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** / Peter Burke; tradução: Sérgio Goes de Paula. – Rio de Janeiro: Joege Zahar Ed., 2005.

CAIAFA, Janice. **Movimento Punk na cidade: a invasão dos bandos sub** / Janice Caiafa. - Rio de Janeiro : Jorge Zahar Ed, 1985.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas** - estratégias para entrar e sair da modernidade . Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CANCLINI, Néstor García. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade.** Tradução Luiz Sérgio Henrique. 3. Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, pp. 15 – 53.

CHACON, Paulo. **O que é rock** / Paulo Chacon. 1ª ed. - São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

COLI, Jorge. **O que é arte** / Jorge Coli. 14ª ed. – São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

COSTA, Caio Túlio. **O que é o anarquismo** / Caio Túlio Costa. – 7ª edição. – São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

DAPIEVE, Arthur. **BRock: o rock brasileiro dos anos 80** / Arthur Dapiave. – São Paulo: Editora 34, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo** : história da arte e anacronismo das imagens / Georges Didi-Humberman; tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. – Belo Horizonte : editora UFMG, 2015

ECO, Umberto. **A definição da arte** / Umberto eco; tradução de Eliana Aguiar. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2016.

FABRIS, Anna Teresa. **História e Arte: a história em busca de novas linguagens.** In: História e historiografia: contribuições e debates. - PROJETO HISTÓRIA – REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUADOS DE HISTÓRIA, Volume 4, São Paulo : PUC-SP, 1985. pp. 39-45

FERREIRA, Antonio Celso. **Literatura: Fonte fecunda.** In: O historiador e suas fontes / Carla Bassanezi Pinsky e Tânia Renina de Luca (orgs.). – 1. ed., 5º reimpressão. – São Paulo : Contexto, 2017, pp. 61-94.

FONSECA, Ludmilla Carvalho. **Anarco-feminismo e crítica literária: breves apontamentos sobre uma vertente radical da literatura feminista.** In: 13º Mundo de Mulheres e Fazendo Gênero 11, Florianópolis: UFSC, 2017. v. 1. p. 1-12.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber** / tradução de Luiz Felipe Beata Neves, revisão de Lígia Vassalo / Petrópolis, Vozes, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1972.

FREDERICO, Celso. **A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács.** / Celso Frederico. – 1ª ed. – São Paulo : Expressão Popular, 2013.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas.** Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GOMBRICH, Ernst. Hans. **A história da arte** / E. H. Gombrich ; tradução de Cristiana de Assis Serra. – Rio de Janeiro : LTC, 2013.

GRAMSCI, Antonio. **Gramsci: poder, política e partido** / Emir Saber (org.); tradução Eliana Aguiar – 1. ed. – São Paulo : Expressão Popular, 2005.

GROPPO, Luís. Antonio. **Gênese do rock dos anos 80 no Brasil:** ensaios, fontes e o mercado juvenil.. Música Popular em Revista, Campinas, ano 1, v. 2, p. 172-196, 2013.

GUATTARI, Félix. **Caosmose:** um novo paradigma estético. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Garcia Lopez Louro –11ª ed. 1. Reimp. – Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

KERN, Maria Lúcia Bastos. **Historiografia da arte:** mudanças epistemológicas contemporâneas. In: Dinâmicas epistemológicas em artes visuais., 2007, Florianópolis. 16º Encontro Nacional da ANPAP (Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas). Florianópolis: UDESC, 2007. v. 01. p. 152-156.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: **História e Memória.** Tradução Bernardo Leitão et al. 4ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996, pp. 535-553.

LENIN, Vladimir Ilitch. **O Estado e a revolução:** o que ensina o marxismo sobre o Estado e o papel do proletário na revolução / V. I. Lenin ; [tradução revista por Aristides Lobo] – 1. ed. – São Paulo : Expressão Popular, 2007.

LESSA, Sergio; TONET, Ivo. **Introdução à filosofia de Marx** / Sergio Lessa, Ivo Tonet. – 2. ed. – São Paulo : Expressão Popular, 2011.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A conversão semiótica:** na arte e na cultura / João de Jesus Paes Loureiro. – Edição Trilíngue. Belém ; EDUFPA, 2007.

LUCA, Tania de. **História dos, nos e por meio dos periódicos.** In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). Fontes Históricas. 3. ed., 3ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2018. pp. 111-153.

MACHADO, Ismael. **Decibéis Sob Mangueiras:** Belém No Cenário Rock Brasil Dos Anos 80. Belém: Editora Grafinoorte, 1ª Edição, 2004.

MARX, Karl; ENGLES, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista** / K. Marx, F. Engels; tradução Pietro Nassetti – 2ª ed. – São Paulo ;Martin Claret, 2008.

MATTELART, Armand e NEVEU, Érik. **Introdução aos estudos culturais**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

MEDEIROS, Afonso. **A arte em seus labirintos**. / Afonso Medeiros. Belém: IAP, 2012.

MÉLO, Lúcia. **Anarquismo e educação** / Lúcia Mello. Belém: EDUEPA/GRAPHITE, 2009.

MONTEIRO, Keila. **A releitura do rock na capital paraense**. 2001. 94 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Educação Artística – Habilitação em Música) – Centro de Ciências Sociais e Educação, Departamento de Artes, Universidade do Estado do Pará, Belém.

MONTEIRO, Keila. M. S. **O Rock na Amazônia**: peculiaridades desse gênero na História da música urbana em Belém do Pará. In: I Congresso Internacional de Estudos do *Rock* – Anais, Universidade Federal do Oeste do Paraná, 2013.

NIETZSCHE, Fredrich. **A Genealogia da Moral** / Fredrich Nietzsche; com prólogo de Ciro Mioranza; Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2013

NIETZSCHE, Fredrich. **Além do Bem e do Mal**: prelúdio de uma filosofia do futuro / Fredrich Nietzsche; com prólogo de Ciro Mioranza; Tradução de Antonio Carlos Braga. 2ª Ed. – São Paulo: Escala, 2007

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, 1844-1900. **Humano, demasiado humano** : um livro para espíritos livres, volume II / Friedrich Nietzsche ; tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. — 1a ed. — São Paulo: Companhia de Bolso, 2017

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, 1844-1900. **O Anticristo** : maldição ao cristianismo : Ditirambos de Dionísio / Friedrich Wilhelm Nietzsche ; tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. — 1a ed. — São Paulo : Companhia de Bolso, 2016.

PIGNATARI D. **Teoria da guerrilha artística**. In: Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte; 2006.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1992, pp. 200-212.

POLLAK, Michael. “Memória, Esquecimento e Silêncio”. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, pp. 3-15.

PRINS, Gwyn. **História oral**. In: BURKE, Peter. (org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo: Unesp, 1992. pp. 163-198.

PROUDHON, Pierre-Joseph. **A propriedade é um roubo**. In: Proudhon / Paulo-Edgar A. Resende, Edson Passetti. – Célia Gambini; Eunice Ornelas Setti. São Paulo: Ática, 1986^a, pp. 32-40.

PROUDHON, Pierre-Joseph. **Sistema Mutualista**. In: Proudhon / Paulo-Edgar A. Resende, Edson Passetti. – Célia Gambini; Eunice Ornelas Setti. – São Paulo: Ática, 1986^b, pp. 117-122.

Referência

RIBEIRO, Sandra Stephanie Holanda Ponte. **Góticos na noite de Fortaleza: Cenários, atores e hibridismos culturais**. 2012. 88 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Bacharelado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

ROCHEDO, Aline do Carmo. **“Os filhos da Revolução”**: A juventude urbana e o *rock* brasileiro dos anos 1980 / Aline do Carmo Rochedo. – Orientação: Samantha Viz Quadrat. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, 2011.

RODRIGUES, André. **O jornal a Plebe e a luta anarquista contra o ministério do trabalho (1932-1935)**. In: VII Congresso Internacional de História. – Maringá, 2015^b. p. 1461-1469.

RODRIGUES, André. **O primeiro de maio nos jornais anarquistas a Plebe e a Lanterna na década de 1930 (1932-1935)**. In: VII Congresso Internacional de História. – Maringá, 2015^a. p. 95-109.

SAMPAIO, Val. **Arquitetura da liberdade: desterritorialização e convivência entre arte e ativismo cultural**. In: Interfaces: desejos e hibridações na arte / Bene Martins; Lia Braga Vieira; Orlando Manesck (Orgs.). – Belém: UFPA/ICA, 2009, pp. 44-53.

SANTOS, José Mário Peixoto. **Breve histórico da “performance art” no Brasil e no mundo**. In: Revista Ohun, ano 4, n. 4, p.1-32, dez 2008

SHARP, Jim. **A escrita da história**. In: BURKE, Peter (org.). **A Escrita da História: Novas Perspectivas**. Tradução Magda Lopes. 5ª Reimpressão. São Paulo: Unesp, 1992, pp. 63-96

SILVA, B. A. S.; COSTA, A. M. D. . **Programas de Rádio e Fanzines Dentro do Heavy metal Paraense: Mídia Alternativa Impressa e Sonora na Construção da História da 'Música Pesada' Amazônica - (1986-1992)**. In: 2º Encontro Regional Norte de História da Mídia - 2º Seminário de História, Cultura e Meios de Comunicação na Amazônia, 2012, Belém. Porto Alegre: Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia, 2012. v. 1. p. 1-15.

SILVA, Bernard Arthur Silva da. **Mundo Artístico e Underground na “Música Pesada” Amazônica: Heavy metal Paraense, Mídia Escrita/Sonora e Indústria Fonográfica**, 2016.

SILVA, Bernard Arthur Silva da. **O Mundo Artístico e Circuito do Heavy Metal Paraense (1993-1996): Gangues de Rua, ?Carecas? e Headbangers..** In: XXIX Simpósio Nacional de História, 2017, Brasília. Anais do XXIX Simpósio Nacional de História - contra os preconceitos: história e democracia (2017). Brasília: ANPUH, 2017. v. 29. p. 1-18

SILVA, Bernard Arthur Silva da. **Mundo metálico belenense e política cultural: declínio e reorganização do heavy metal paraense (1993-1996)**. 2014. 462 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Belém, 2014.

SOLANO, Esther. **Mascarados: a verdadeira história dos adeptos da tática Black Bloc** / Ester Solano, Bruno Paes Manso, Willian Novaes. – São Paulo : Geração Editorial, 2014.

TEIXEIRA, Evilázio Borges **A Fragilidade da razão: pensiero debole e niilismo hermenêutico em Gianni Vattimo** / Evilázio Borges Teixeira. – Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

THOMPSON, E. P. . **A Formação da Classe Operária Inglesa**, 1: a árvore da liberdade / E. P. Thompson; tradução de Denise Bottmann. – 6ª ed. – São Paulo : Paz e Terra, 2011.

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998

TORRES, S.; GUARESCHI, PEDRINHO ARCIDES ; ECKER, D. D. . **O Teatro de Rua como via política de mídia radical**. ARGUMENTUM (VITÓRIA), v. 9, p. 120-132, 2017.