

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA



Uma Pedagogia da Liberdade na Solidão

Diogo Matos Conde de Álvares Pereira

Dissertação especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura, orientada pelo Professor Alberto Arruda

MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

2025

Esta dissertação propõe uma teoria da autenticidade na arte entendida como prática existencial e pedagógica, enraizada na sinceridade para com o *self* e na recusa da instrumentalização. Através da análise de *Les Rêveries du Promeneur Solitaire* de Rousseau, *Sincerity and Authenticity* de Trilling, *The American Action Painters* de Rosenberg e *Our Band Could Be Your Life* de Azerrad, delinea-se um percurso que une temporalidade, memória, atenção e solidão como dimensões centrais para a criação autêntica. Em Rousseau, a autenticidade manifesta-se no devaneio solitário e na pedagogia da liberdade; nos *action painters*, na inscrição irrepitível do gesto e na recusa da obra como produto acabado; no ethos punk, na autodeterminação comunitária e na resistência às estruturas de poder. Entre todos, emerge um traço comum: a autenticidade como prática de resistência e liberdade, sempre fundamentada na vulnerabilidade humana e na coragem de permanecer fiel a si próprio. Finalmente, a dissertação reflete sobre as implicações da autenticidade no mundo contemporâneo marcado pela lógica de mercado, pela exposição digital e pela pressão da performance constante, defendendo a autenticidade como um procedimento ético, estético e político, que constitui cultura e preserva a singularidade da experiência humana.

This dissertation develops a theory of authenticity in art, understood as an existential and pedagogical practice rooted in fidelity to the self and the refusal of instrumentalization. Through an analysis of Jean-Jacques Rousseau's Reveries of the Solitary Walker, Lionel Trilling's Sincerity and Authenticity, Harold Rosenberg's The American Action Painters, and Michael Azerrad's Our Band Could Be Your Life, the study traces a conceptual framework in which temporality, memory, attention, and solitude emerge as essential dimensions of authentic creation. In Rousseau, authenticity unfolds in solitary reverie and the pedagogy of freedom; in the action painters, in the irrepeatable inscription of the gesture and the rejection of art as a finished product; in the punk ethos, in communal self-determination and resistance to structures of power. A common thread emerges across these contexts: authenticity as a practice of resistance and freedom, grounded in human vulnerability and the courage to remain true to oneself. The dissertation concludes by addressing the implications of authenticity in today's world, shaped by market logics, digital overexposure, and the pressure of constant performance, affirming authenticity as an ethical, aesthetic, and political procedure that founds culture and safeguards the singularity of human experience.

Solidão, singularidade, crítica de arte, memória, atenção, autenticidade

Solitude, singularity, art criticism, memory, attention, authenticity

Aos meus amigos Francisco e Madre.

Ao professor Alberto.

À Margarida.

Às minhas irmãs e avós.

Em especial, aos meus pais.

Caso tenham prestado atenção, reconhecerão os motivos.

Índice:

Introdução.....	6
Jean-Jacques Rousseau.....	12
Sinceridade e autenticidade.....	26
Pintura de ação.....	38
A nossa banda podia ser a tua vida.....	55
Conclusão.....	78

Introdução

Uma Pedagogia da Liberdade na Solidão

A reflexão que dá origem a esta dissertação nasce de uma convicção pessoal: a de que a autenticidade na arte representa uma prática existencial inscrita na vida do artista e no seu método de criação. A autenticidade não pode ser reduzida a uma qualidade estética; trata-se, acima de tudo, de uma experiência metódica; uma disposição para assentar na fragilidade e na finitude os pilares da obra, sem ceder à tentação utilitarista. A vida do artista requer bravura para recusar a redução da arte a produto ou propaganda, tal como para defender a criação enquanto testemunho de uma ação singular no mundo, que simultaneamente expõe e emancipa. Neste sentido, penso a autenticidade como uma ética, um modo de estar no mundo e um critério orientador da criação artística, sempre sustentada por franqueza a si próprio na disponibilidade para dialogar com o outro.

Esta é uma dissertação sobre solidão, temporalidade, memória, atenção e utilitarismo; conceitos que existem em relação permanente e que fundamentam a minha cadeia de raciocínio: *solidão* como ponto de partida e condição prática de liberdade; renúncia à instrumentalização e utilitarismo como gestos de resistência à impessoalidade na criação; às consequências éticas e criativas que derivam de uma abertura de espaço para a autenticidade; o papel da atenção no desenvolvimento de uma pedagogia da liberdade; a temporalidade e a memória como reflexos da autenticidade evolutiva e da efemeridade da existência única que a pensa e contribui para o seu desenvolvimento conceptual.

Quando abordo a solidão enquanto condição de autenticidade, penso-a como uma base protegida de pressões externas e da insinceridade corruptiva do mundo; um espaço físico ou abstrato que força o reencontro consigo próprio e as noções de responsabilidade e dedicação no estabelecimento de uma relação honesta dirigida para dentro. A meu ver, este é um requisito para o artista que ambiciona a sinceridade para com o outro espelhada na obra-de-arte. Por este motivo, a solidão surge também como uma oportunidade para a reinvenção do *self*, desempenhando aqui um papel decisivo. Não a solidão inerte, de alienação, mas uma solidão ativa, cultivada como condição de resistência. Ao optar por um isolamento criativo, recusando o utilitarismo, o sujeito funda um cenário de liberdade

interna, que viabiliza a evolução da capacidade de prestar atenção e de inscrever no cosmos a experiência peculiar da sua existência. Esta renúncia da instrumentalização, bem presente no ethos dos *action painters* ou no D.I.Y. dos punks, atenta na autenticidade na criação como uma noção desprendida das métricas do mercado, bem como no compromisso com a fidelidade a uma verdade interna. A solidão ativa configura as condições de encontro com o outro, pois apenas a partir de uma relação íntegra consigo mesmo é possível instaurar um diálogo criativo genuíno e distante da manipulação ou da mera performance. O artista autêntico é aquele que recusa ser instrumentalizado, permitindo ao mundo aceder à plenitude de uma experiência de fragilidade, imperfeição e impermanência.

Todavia, não pretendo passar a ideia de ceticismo relativo à sobrevivência da autenticidade dentro de circuitos institucionais ou comerciais da arte. Tal como a autenticidade presente em uma criação sofre modificações com a passagem do tempo, também o proveito que se tira da experiência pode facilmente converter-se em aproveitamento. A ação que dá origem a uma obra-de-arte autêntica exige necessariamente uma comunhão com o *self*, mas a obra-de-arte libertada no mundo corre o risco de ser colocada à mercê da instrumentalização e do utilitarismo (mesmo quando recuperada e protegida por gestos de resistência e organização). Ninguém é dono de uma manifestação livre no mundo e a apropriação encontra-se à distância de uma intenção. Porém, o bom proveito requer compreensão e consciência.

A autenticidade representa uma pedagogia da liberdade, da qual derivam implicações para o quotidiano do sujeito pensante. Uma vida autêntica pode produzir arte autêntica; a arte autêntica pode atuar sobre a comunidade, transcendendo a individualidade do criador.

Portanto, a solidão surge aqui, inicialmente, como um exercício individual, de crescimento interno. A predisposição para um amadurecimento do espírito através de um olhar atento para dentro é o que, paradoxalmente, cria condições para a constituição cultural comunitária; por outras palavras, para a partilha existencial entre todos os que recusam a instrumentalização da criação. A minha opinião é a de que a rejeição da instrumentalização não é negociável, do mesmo modo que uma relação de sinceridade para com o *self* não o é na origem da obra-de-arte autêntica. Porém, tudo o resto permanece aberto à negociação: a circulação da criação, a sua apropriação, e até a possibilidade de

gerar lucro ou servir fins utilitaristas. O que decide a autenticidade não é o que resulta da criação quando exposta ao mundo externo, mas a intenção que lhe dá origem: se a ação criativa nasce de uma exigência interna e de uma fidelidade aos valores pessoais do artista, então a sua integridade mantém-se conservada, mesmo quando exposta às dinâmicas exteriores do mercado ou da comunidade.

A relação da obra-de-arte com o mundo externo exige identicamente sinceridade da parte de quem a recebe. Uma criação autêntica não pode ser reduzida a um objeto de consumo imediato ou equiparado a uma mera tendência momentânea, esvaziados da densidade existencial que lhe deu origem. Uma criação autêntica exige da audiência que tenha capacidade de se aproximar com atenção e comprometimento, reconhecendo a fragilidade e a finitude que nela se exprimem e permitindo que estas condições em si sejam espelhadas. A autenticidade não se esgota na ação do artista: prolonga-se na apreciação da audiência; não para responder a gostos, modas ou utilidades, mas como oportunidade única de estabelecimento de diálogos honestos e enriquecedores para a experiência existencial. Na relação entre criação e recepção preserva-se a possibilidade de uma prática ética que transcende a lógica do mercado e reposiciona o papel da arte no mundo: facilitar o encontro entre humanos.

O risco que o artista assume quando grava as suas condições de fragilidade e finitude no mundo através da obra-de-arte prende-se, sobretudo, com a noção de responsabilidade ética perante o outro. A criação autêntica representa um convite ao reconhecimento mútuo da condição humana, convocando a comunidade a acolher atentamente um testemunho da própria existência e a convertê-lo em uma responsabilidade partilhada; uma responsabilidade que, ao aproximar, fomenta vínculos e, ao constituir cultura, devolve à arte a sua função primordial de mediação entre o artista e o coletivo.

A autenticidade, tal como a entendo, não representa um estado finalmente conquistado e indiferente à passagem do tempo, mas uma pedagogia da liberdade, em permanente tensão entre o mundo interno e externo, entre a singularidade de uma vida e a vida em comunidade. A autenticidade representa uma prática atenta; uma evocação da memória tendo em vista a construção de um futuro.

Ao longo desta dissertação, contemplarei a manifestação destas dimensões em distintos contextos históricos e artísticos, desde o devaneio solitário de Rousseau à ética

punk, passando por *action painting* descrita por Rosenberg. Acima de tudo, pretendo provar que apesar das linguagens dessemelhantes, subsiste uma procura idêntica por vida e arte vividas com seriedade. Este percurso propõe, assim, uma leitura da autenticidade como prática concreta que amarra todas as criações autênticas a uma longa linha histórico-cultural fundada na responsabilidade partilhada; onde cada contribuição se insurge contra a homogeneização da cultura, simultaneamente reivindicando um espaço de liberdade para pensar, agir e criar. Os *action painters* afirmam a autenticidade na ação; no risco inscrito na tela como evento irrepetível. Os punks contraculturais norte-americanos, como MacKaye ou os Minutemen, instituem uma ética comunitária de autodeterminação e comunidade que resiste às imposições externas das estruturas de poder e celebra a vulnerabilidade exposta na criação. Entre todos delineia-se uma mesma ética existencial: viver e criar em fidelidade a si próprio. Nestes casos, a autenticidade sempre como prática de resistência e de liberdade, alicerçada no *amour de soi*¹ e projetada na criação.

O mundo contemporâneo levanta um conjunto de condições que parecem, à primeira vista, desafiar esta noção de autenticidade: a lógica de mercado globalizado, a sobreexposição digital e imediatez de acesso a quantidades desmedidas de informação, e uma necessidade de performance incessante. O artista contemporâneo é frequentemente compelido a tornar-se gestor da sua imagem, equiparando-se a uma marca e sujeito a métricas de visibilidade e algoritmos que medem o impacto em detrimento da densidade da ação criativa. A criação corre constantemente o risco de se ver reduzida a conteúdo descartável, facilmente consumido e ingenuamente processado. Contudo, a relevância da autenticidade deixa-se revelar neste cenário: como prática pedagógica, que insiste na integridade da ação criativa e da vida que a origina, recusando a subordinação às estruturas homogêneas e essencialmente corruptivas, e que recupera a importância da singularidade no meio da saturação.

Dentro do contexto desta dissertação, a autenticidade pode ser pensada como uma forma renovada de atingimento da liberdade interna. A rejeição da instrumentalização e do utilitarismo, que sempre visou estruturas sociopolíticas e culturais, encontra-se hoje maioritariamente orientada para sistemas digitais colonizadores do olhar e disruptivos da capacidade de prestar atenção. O verdadeiro ato de resistência não nega as ferramentas contemporâneas, mas tira proveito das suas valências sem ceder ao utilitarismo e

preservando a sinceridade ao *self* que impede a dissolução da essência da criação. Por este motivo, a autenticidade contemporânea exige um reconhecimento das pressões externas que moldam o campo artístico atual e a descoberta de novos métodos de captação da fragilidade e da finitude na obra-de-arte; nunca criando ou reagindo indiferentemente, como se a vida de um espetáculo vazio se tratasse.

Eternamente entendida como fruto da atenção, temporalidade e solidão ativa, a autenticidade constitui realmente uma condição de vida e de criação. Em um presente assinalado por distração permanente, a capacidade de atenção resiste à alienação, exercitando a presença que restitui densidade à ação criativa. No seu confronto com o imediatismo acelerado, a temporalidade reintroduz as noções de memória e de maturação reflexiva como essenciais para a captação da autenticidade na longa linha civilizacional e sem reduzir a singularidade de cada contribuição. Por fim, a solidão ativa opõe-se ao ruído disruptivo, assegurando um espaço de reencontro consigo próprio e de compreensão de uma verdade interna embutida na criação. Quando colocadas em práticas, estas três dimensões convertem-se em máximas que transcendem o domínio da arte, ressoando igualmente no cotidiano do sujeito moderno.

A revisitação de práticas radicais do passado torna-se fundamental. Os artistas profundamente associados ao devaneio solitário, ao risco no gesto do *action painting* ou à ética D.I.Y. do punk certamente contestariam qualquer tentativa de réplica do seu método, mas recomendariam que atentássemos no testemunho deixado como realizado em confronto com o espírito do seu tempo, sempre recorrendo ao diálogo aberto. Cada um dos atos de resistência do passado instituiu uma pedagogia da liberdade fortemente oposta à homogeneização da experiência. Hoje, em condições distintas, estas práticas relembram-nos de que a autenticidade só se atinge no risco: de não se deixar capturar por forças opressoras após a sua libertação no mundo, independentemente de se tratarem de convenções sociais, instituições artísticas ou algoritmos digitais.

Assim, a autenticidade pode e deve ser pensada como prática radicalmente contemporânea: uma ética que funda a criação, mas também a vida em comunidade. A convicção de que a arte só conserva a sua verdade interna quando o artista ou a audiência escolhem permanecer sinceros a si mesmo. A bravura requerida para inscrever no mundo um ato peculiar e vulnerável. Em tempos de hiperconectividade e mercantilização total, a

autenticidade propõe uma alternativa: um espaço de encontro, onde a obra e a vida se interligam no compromisso mútuo de preservação da liberdade e da singularidade da experiência humana.

Capítulo I

Jean-Jacques Rousseau

“My definition of punk is the free space. It’s an area in which new ideas can be presented without having to go through the filtration or perversion of profiteering. So, if we’re not worried about selling things, then we can actually think.¹”

A citação acima foi retirada de uma entrevista do diretor criativo e cineasta documental Andrea Kurland a Ian MacKaye (co-fundador da editora discográfica Dischord Records e membro dos Minor Threat, Embrace e Fugazi), efetuada no ano de 2015 e incluída na Huck Issue 49. A sua republicação durante o confinamento geral teve como justificativa a demanda por entretenimento em um período atípico da civilização humana. Agora, olhando para trás, somos lembrados da relevância da ética para momentos de crise, onde a arte e a introspecção emergem como formas de resistência e reflexos de uma readaptação consciente. O “espaço” mencionado por MacKaye, onde “novas ideias podem ser apresentadas sem a necessidade de uma filtragem ou independentes da perversão do lucro”, ecoa uma preocupação universal do Homem: a possibilidade de pensar autonomamente. A aspiração por um espaço de “pensamento livre” reflete a inquietação do ser-humano em preservar a integridade da sua expressão singular face a pressões externas.

O “pensamento autónomo”, que não se subordina às regras do mercado, encontra-se na génese do movimento punk. Todavia, se recuarmos dois séculos na linha histórica do ser-humano, conseguimos traçar esta noção de “espaço para pensamento e forma de expressão genuínos” aos fundamentos teóricos de um conjunto de devaneios².

No século XVIII, o filósofo Jean-Jacques Rousseau revolucionou profundamente os campos da liberdade, educação e sociedade, tendo a sua obra contribuído para a discussão do conceito de “autenticidade” aplicado à vida e à arte.

¹Ian MacKaye, “Getting Deep with Ian MacKaye, the godfather of DIY culture”. Entrevista por Andrea Kurland. Ilustrações por Rupert Smissen. Disponível em: <https://www.huckmag.com/article/ian-mackaye-survival-issue-interview> (Último acesso a 9 de Setembro de 2025).

²Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du Promeneur Solitaire*, 36. A primeira referência à noção de “devaneios”. “These pages will be no more than a formless record of my reveries. I myself will figure largely in them, because a solitary person inevitably thinks a lot about himself.”

Em *Les Rêveries du Promeneur Solitaire* (1782), o seu derradeiro conjunto inacabado de meditações, Rousseau reflete sobre autopreservação através da reconciliação com a natureza e como viver autenticamente, deliberadamente removendo-se da civilização humana.

A comunhão com a natureza durante os seus passeios solitários permite a Rousseau recuperar uma autenticidade natural, desprendida de fatores externos à própria existência (que o filósofo descreve como uma reclamação da “vontade da natureza”).

A autenticidade na arte, enquanto reflexo da condição humana, encontra em *Les Rêveries du Promeneur Solitaire* uma meditação profunda sobre a tensão entre a essência interior e as influências externas (subjacente ao argumento contido na dissertação). Na Oitava Caminhada, Rousseau explora esta questão por intermédio da distinção entre *amour de soi*, o amor natural e instintivo pelo próprio ser; e *amour-propre*, um amor corrompido, moldado por comparação social e ânsia de validação. Rousseau reflete sobre como as adversidades que enfrentou na vida o encaminharam para a atividade introspectiva: “Though I fled into the depths of the woods, an importunate crowd followed me everywhere and came between me and Nature. Only when I had detached myself from the social passions and their dismal train did I find her once again in all her beauty.”³ O filósofo sugere que a solidão restaura o *amour de soi*⁴, permitindo abraçar um estado meditativo apesar das perturbações externas. A preocupação com a possibilidade de levar uma vida autêntica parece encontrar-se no cerne da motivação que o leva a redigir o conjunto de devaneios. Por um lado, *Les Rêveries du Promeneur Solitaire* podem ser lidas como uma tentativa deliberada (embora nunca plenamente concluída) de purgar o *amour-propre*, esse amor corrompido que nasce da comparação e da necessidade de aprovação, e de aproximar-se de uma existência genuína, enraizada no *amour de soi* e livre das inquietações que a vida comunitária continuamente desperta no espírito. Esta purga representa um exercício ativo de reorientação interior; reconhecedor tanto da fragilidade quanto da autonomia do *self*. Independentemente das motivações que sustentam este último trecho

³ Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du Promeneur Solitaire*, 144

⁴ *Ibid*, 142. A primeira referência concreta ao conceito de “*amour de soi*”, em comparação com “*amour propre*”. “And so, becoming once again the proper love of self, it returned to the true natural order and freed me from the tyranny of public opinion.”

da sua carreira literária, os devaneios de Rousseau iluminam (e, no fundo, prefiguram) a perspectiva central desta dissertação: a “arte séria” emerge de uma reconciliação contínua com o *amour de soi* e do florescimento criativo do *self*⁵ quando liberto, tanto quanto possível, das convenções sociais que tendem a corrompê-lo.

A noção de *self* é entendida não como uma essência fixa ou identidade estática, mas como um processo dinâmico de autoformação, continuamente moldado pela atenção que o indivíduo dedica a si próprio e ao mundo.

Este *self* é simultaneamente singular e relacional: singular porque exprime uma experiência interior única; relacional porque a integridade desenvolve-se em diálogo constante com o mundo externo (seja a natureza, a memória coletiva ou a comunidade). No caso de Rousseau, o *self* emerge como consciência viva da própria finitude e como ponto de partida de uma expressão autêntica.

Na crítica de arte contemporânea, o critério da autenticidade na apreciação de um trabalho tornou-se crucial para a interpretação e contextualização cultural da mesma: importa aferir até que ponto o artista corajosamente se submeteu a uma análise do *self*; tal como de que modo esta “análise do *self*” converte-se em uma experiência comunitária valiosa quando exposta ao outro.

A solidão⁶, tal como Rousseau a concebe em *Les Rêveries du Promeneur Solitaire*, corresponde a uma condição privilegiada para o restabelecimento de uma ligação genuína ao *self*, entendido aqui como a consciência da própria existência no cosmos. Sustentado por uma atenção renovada, decorrente do seu afastamento deliberado da trivialidade das interações entre os seres-humanos, Rousseau argumenta a favor de uma forma de verdade interior que o convívio trivial quotidiano tende a silenciar. Ao distanciar-se das distrações e das exigências performativas da vida social, o ser-humano solitário descobre um antídoto à alienação na restituição da capacidade de pensar o *self*. O ser-humano recusa a instrumentalização da experiência vivida em função do outro.

⁵ Ibid, 35. A primeira referência concreta ao conceito de “self” enquanto examinação de um estado interno. “This is my state of mind as I return to the rigorous and sincere self-examination that I formerly called my Confessions.”

⁶ Ibid, 56. Um ponto importante da Segunda caminhada de Rousseau, onde a ideia de “solidão” surge assim descrita. “These hours of solitude and meditation are the only ones in the day when I am completely myself and my own master, with nothing to distract or hinder me, the only ones when I can truly say that I am what nature meant me to be.”

A “instrumentalização” da experiência manifesta-se quando os acontecimentos, emoções e relações são vividos enquanto meios para alcançar alguma finalidade (seja estatuto ou aprovação social), ao invés de serem recebidos por um valor intrínseco. No campo da arte, este fenómeno ocorre quando a criação é moldada prioritariamente por expectativas externas (por exemplo, a demanda do mercado, a pressão de tendências culturais dominantes ou a necessidade de agradar a um público-alvo), desviando o processo criativo da sua motivação interna e priorizando o alinhamento com parâmetros de rentabilidade. Em ambos os casos, o sentido da ação desloca-se do interior para o exterior, subordinando a autenticidade a critérios utilitaristas. Ao rejeitar esta lógica, Rousseau defende que a experiência (vivida ou criada) deve, acima de tudo, preservar a sua integridade. A recusa da redução da experiência vivida a um instrumento de reconhecimento ou validação externa constitui, fundamentalmente, um ato de preservação da integridade existencial e criativa, assumindo-se enquanto gesto de resistência contra a lógica que subordina o valor da vida e da arte à sua utilidade para o outro. Simultaneamente, reivindica a primazia de uma experiência que contém em si mesma o seu sentido. Neste contexto, a autenticidade representa uma necessidade ética: a condição fulcral para que o *self* possa agir e criar a partir de um núcleo interior não corrompido, em sintonia com a sua própria temporalidade e não com as imposições do mercado ou das convenções sociais. A aproximação entre o *Eu* e o *self* coloca o sujeito em uma posição de liberdade ontológica, na medida em que a sua percepção do real deixa de ser mediada por condicionantes externas, resultando unicamente de um esforço ativo de autoquestionamento. Em Rousseau, a autenticidade não corresponde a uma essência a priori; trata-se de uma construção contínua e dependente do grau de sinceridade do ser-humano para consigo mesmo e, conseqüentemente, do mundo em redor. A “solidão” não impede o contacto com o mundo; providencia as ferramentas necessárias para que este “contacto” seja verdadeiramente ético e significativo, prevenindo formas de alienação moderna: de si, do outro e do sentido existencial.

Por este motivo, a experiência da solidão é paradoxalmente relacional: capacita o sujeito de um reencontro com o outro mais plenamente consciente da própria interioridade, tal como de um dever ético para com a comunidade. Rousseau entende que apenas na

suspensão das pressões externas pode o indivíduo resgatar a sua capacidade crítica e criativa, da qual brota a autenticidade requerida na produção de “arte séria”.

A construção autêntica requer um tipo de presença atenta e demorada. A natureza viabiliza este processo reflexivo. Gradualmente, o indivíduo imerso no mundo natural conscientiza-se da singularidade da sua existência e de como é caracterizada por finitude, espelhando o universo a condição humana no orgânico e na ausência de respostas às preces triviais. O universo apenas *espelha*.

A percepção sensorial ampliada por um contacto do corpo com o mundo natural permite ao sujeito confrontar-se com a inevitável transitoriedade da própria existência, inscrita nos ciclos orgânicos: da terra, das estações e da matéria. Silenciosa, indiferente e generosa (precisamente por espelhar a efemeridade do Homem), a natureza cria as condições para uma escuta profunda do *self* e do seu reencontro com o cosmos. O reconhecimento na fragilidade é uma exigência para agir livremente (sendo esta uma responsabilidade comunitária). A liberdade permite ao Homem criar autenticamente, renunciando à performance e à superficialidade e favorecendo a prática de uma vida que, por via da atenção, recupera o sentido da existência e cria cultura. Esta forma de atenção, entendida como uma disposição prolongada para receber e absorver o mundo, conjuntamente resistindo à tendência para o filtrar por interesses imediatos, promove o cultivo da abertura do *self* ao real. Em Rousseau, a atenção é simultaneamente sensorial e reflexiva: brota dos sentidos, mas prolonga-se no pensamento, permitindo a introdução plena do instante vivido na consciência. Esta capacidade de atenção demorada sustenta a autenticidade, pois impede que a experiência seja reduzida à instrumentalização. Na vida, a atenção garante o sujeito de ferramentas de apoio à reflexão e viabilizadoras do reconhecimento do valor intrínseco à própria existência. Na arte, converte-se este reconhecimento em método criativo, preservando a integridade da ação e garantindo que a obra reflète uma forma de estar no mundo.

O *questionamento* coloca em prática a capacidade de atenção. A fragilidade humana impossibilita o acesso ao conhecimento absoluto, porém estende a oportunidade de aprendizagem à totalidade da existência singular. A verdadeira sabedoria nasce da consciencialização da imperfeição face à plenitude da natureza e, finalmente, conduz à serenidade ativa do devaneio.

Quando dirigida à natureza, a atenção implica uma abertura sensorial e contemplativa que reconhece no mundo orgânico uma matriz de ciclos, silêncios e transformações, capaz de situar o sujeito na sua própria finitude e de o libertar da urgência supérflua de controle.

Já a atenção à arte exige um tipo de apreciação e reflexão que, embora possa nascer de uma disposição contemplativa idêntica, orienta-se para a peculiaridade das formas humanas de expressão, naturalmente frágeis e, por este motivo, compreensivelmente *sinceras* quando resultantes da reconciliação com o *amor de soi*: um diálogo entre criador e obra, entre obra e espectador, que convoca interpretação, memória e técnica. Na interpretação, a atenção traduz-se na capacidade reflexiva e no conhecimento existencial necessários ao acolhimento da pluralidade de sentidos contidos na obra, refutando constantemente os dogmatismos e concedendo tempo para que a autenticidade se revele gradualmente. Este tempo manifesta-se na memória, onde a atenção resgata experiências, imagens e sensações que adensam a compreensão, entrelaçando o presente da observação com o passado sociocultural do observador. Por fim, na técnica, a atenção incide sobre os procedimentos, materiais e escolhas formais colocados ao serviço da tentativa de superar a própria fragilidade para chegar ao outro, tornando-se expressão concreta da forma singular de estar no mundo do criador.

A “atividade prazerosa”⁷ que Rousseau descreve nas meditações pode, assim, ser entendida como uma “pedagogia da liberdade” em dois planos, o natural e o artístico, nos quais a vida autêntica, enquanto prática contínua de questionamento e aceitação, de resistência e entrega, resgata a experiência humana da sua própria alienação.

Não confundamos esta “atividade prazerosa” com uma procura hedonista por satisfação momentânea e evasão do real, já que, tal como a própria natureza, também o ato de aprendizagem representa um estado permanente (aliás, o estado que permite ao sujeito conservar-se plenamente no presente), fundamentado na contemplação do simples, efêmero e natural. O “prazer” que daí advém não reside na posse ou acumulação de experiências passageiras, mas sim na capacidade de prestar atenção ao que já existe e de reconhecer a própria vulnerabilidade como parte integrante do mundo orgânico.

⁷Ibid, 35-36. “Let me give myself over entirely to the pleasure of conversing with my soul, since this is the only pleasure that men cannot take away from me.”

Através desta “pedagogia da liberdade”, Rousseau sugere que nos entreguemos plenamente ao processo formativo, capaz de conduzir o indivíduo à conquista da autonomia existencial e à concretização do potencial criativo: uma pedagogia apoiada na continuidade histórica; no questionamento de si, do outro e do lugar ocupado no universo; alicerçada na liberdade exigida ao sujeito que anseia a aceitação plena do seu estado de impermanência e que encontra espaço na finitude para agir e criar *significativamente*.

O ponto central das *Rêveries* reside precisamente na radicalidade com que Rousseau se entrega à experiência do devaneio solitário enquanto ato de aprendizagem apoiado na *atenção* e na *presença plena*. O valor ontológico do *devaneio* vivido e narrado pelo filósofo encontra-se no gesto de suspensão momentânea do mundo externo, olhando para dentro e viabilizando a reconciliação com o *self*. O *devaneio* representa uma predisposição radical para a aprendizagem, fundada na atenção demorada à experiência singular de existir.

A solidão ativa em Rousseau encontra um paralelismo nos circuitos independentes da música: um afastamento deliberado das estruturas *mainstream* que permite a preservação e reorientação da integridade do *self*. Tal como o filósofo recusa submeter-se às dinâmicas performativas e utilitaristas da vida comunitária, também os artistas que operam à margem das estruturas corporativas escolhem, consciente e estrategicamente, a independência em detrimento da rentabilização. Esta opção implica riscos assumidos (sob a forma de isolamento, precariedade ou incompreensão), mas cria as condições para que a atenção plena seja exercida sobre o próprio sentido da obra. Em Rousseau, esta atenção dirige-se ao mundo natural e à interioridade; no mundo da música independente, fixa-se na ética D.I.Y., na relação próxima com a comunidade e na recusa da filtração da forma de expressão. Ambos os casos priorizam uma forma de vida autêntica.

O ethos é inseparável da vida que o sustenta. Rousseau assume o devaneio solitário como prática formativa e ato de liberdade; as bandas independentes, enraizadas no ethos punk e D.I.Y., convertem o método criativo em forma de vida. A integridade artística e a responsabilidade comunitária (que tem como ponto de partida uma responsabilidade para com o *self*) tornam-se princípios indissociáveis. A criação responde a uma única demanda: a de sinceridade para com o *self*, onde é afirmada uma visão singular do mundo, resistente às pressões externas, mas permeável à própria transformação. A autenticidade representa

uma prática contínua de reconciliação entre esta expressão singular e o reconhecimento de pertença a um todo maior.

Todavia, no contexto das *Rêveries*, a noção de “devaneio” implica uma intenção prévia de despojamento da superficialidade. O afastamento do filósofo da trivialidade da “ vaidade” por intermédio do isolamento da civilização humana simboliza uma ousadia comportamental: na ótica de Rousseau, a abdicação da posição social abre espaço à aprendizagem solitária, refletida no florescimento do *self*. Como especificamente descrito no final do seu terceiro passeio: “I quitted the world and its vanities, I gave up all finery--no more sword, no more watch, no more white stockings, gilt trimmings and powder, but a simple wig and a good solid coat of broadcloth--and what is more than all the rest, I uprooted from my heart the greed and covetousness which gave value to all I was leaving behind.”⁸

Rousseau antecipa a separação histórica que Trilling viria a estabelecer entre os conceitos de “sinceridade” e “autenticidade”. Enquanto a sinceridade “moderna” se manifesta na realização social de uma performance, a autenticidade implica uma atividade introspectiva que privilegia uma comunhão com o *self* (no caso de Rousseau, facilitada por uma imersão sensorial no mundo natural). A comunhão com o *self* brota de uma forma de atenção que se deixa afetar pela fragilidade da própria existência, espelhada na impermanência da natureza. Nas *Rêveries*, a noção de “autenticidade” surge como uma prática contínua de *amour de soi*, traduzida na capacidade de criação a partir de um imperativo interno.

A incapacidade de contemplar a plenitude *racional* no cosmos provoca a alienação do momento presente e uma disrupção do *amour de soi*. Por um lado, o desassossego que deriva do favorecimento da *intenção* em detrimento do *resultado* fomenta a criação de “arte séria”, estimulada por um vínculo entre o *self* e o “corpo mecânico” que executa a ideia. Em contrapartida, a inquietação originada na tentativa de fazer sentido da intenção contida na ação externa pode estagnar o potencial de progresso do *Eu*.

⁸ Ibid, 55

Rousseau denomina esta condição espiritualmente desestabilizadora de “cutting down the evil, but leaving the root in the ground”⁹. O distanciamento da perversidade contida na civilização humana só é benéfico para uma existência singular a posteriori da assimilação da causa da corrupção do *self* como partindo do interior; do espelhamento de uma força externa. Por outras palavras, o esforço depositado na “invenção” da motivação externa esbarra sempre na absurdidade do cosmos, desvalorizando o impacto do *resultado* de uma força externa, independentemente da motivação, na compreensão particular da existência.

A construção de um *self* autêntico encontra-se profundamente enraizada nas noções de “tempo” e “memória”. O devaneio não decorre exclusivamente no presente da caminhada: à medida que se desloca no espaço, Rousseau viaja no tempo, convocando recordações, interações e experiências do passado que permanecem gravadas na sua memória. Contudo, a imersão no passado não desprende Rousseau do presente: a experiência de contacto com o mundo orgânico impede a corrupção do espírito ou alienação do imediato (factores que acabariam por perverter a tentativa de aproximação ao *self*). A natureza, com os seus ciclos, silêncios e transformações alheios às urgências humanas, oferece uma moldura absolutamente imersiva e possibilitadora do entrelaçamento entre o presente e o passado: o mundo orgânico lembra-nos da continuidade e da transformação da matéria, permitindo à memória manter-se permeável ao instante vivido. A recordação reconfigura-se à luz do momento presente e o *self* reposiciona-se incessantemente no universo.

A obra-de-arte autêntica desponta igualmente da reconstrução contínua da memória. Rousseau reconhece que a expressão genuína se reforça, acima de tudo, no reconhecimento da inevitabilidade da fragilidade e finitude: como a evocação da passagem do tempo, com as suas perdas, mutações e reconstruções, manifesta-se imperfeitamente na consciência.

A dimensão temporal introduz uma tensão importante para o argumento: por um lado, cede ritmo e distanciamento à maturação da reflexão, que ganha força na renovação criativa e no trabalho de reconstrução; por outro, quando instrumentalizada, pode aprisionar

⁹ Ibid, 139

a criação a uma lógica de prazo, resultado ou oportunidade em detrimento do *processo*, subjugando as motivações originais a agendas corrompidas. A escapatória ao carácter utilitário do tempo é, para Rousseau, parte do mesmo ato de resistência que leva à recusa das convenções sociais e à promoção da solidão ativa.

Em Rousseau, a autenticidade manifesta-se no movimento, na prática de atenção demorada e de empenho persistente, através da qual o *self* grava a sua existência no cosmos. Como o próprio devaneio, a criação artística abre-se continuamente às variações e contingências da vida, assumindo uma forma incompleta e profundamente relacional. A autenticidade não brota de uma essência fixa, mas sim de um percurso vivo que exige atenção demorada na sua apreciação, de modo a que novas camadas sejam adicionadas à compreensão de si e do mundo. A obra-de-arte autêntica carrega em si esta noção de temporalidade: imperfeita, mutável e afetada pela memória; refletindo a visão do criador num determinado instante e, posteriormente, o diálogo com o mundo que a mantém relevante em tudo aquilo que foi e que ainda poderá vir a ser.

O ser-humano presentemente consciente do seu potencial criativo também atenta no *futuro*; sempre condicionado por um passado, mas unicamente influenciado por uma reflexão que decorre no presente imediato. Rousseau conclui deste modo o seu oitavo passeio: “The evil that men have done me does not affect me in the least; only the fear of what they may still do to me is capable of disquieting me, but being certain that there is no new hold which they can use to inflict some permanent suffering on me, I laugh at all their scheming and enjoy my own existence in spite of them.”¹⁰ A serenidade com que reflete sobre um passado de sofrimento e o impacto externo no *amour-propre* permite-lhe atentar *livremente* no *self*, ancorando-se na atualidade da sua existência. A autonomia prevalece, tal como a capacidade de autopreservação que viabiliza o prazer na examinação da experiência existencial.

A consonância entre o pensamento de Rousseau e a discussão contemporânea em redor do conceito de “autenticidade” acarreta várias implicações para a existência. Artisticamente, sugere que a “arte séria” brota, em primeira instância, de uma renúncia do

¹⁰ Ibid, 146

artista à redução da sua atividade ao “meramente comercial” (como Trilling aponta em *Sincerity and Authenticity*, a diferença entre “arte séria” e “arte comercial” encontra-se na preservação da integridade artística).

No plano artístico, a consonância entre Rousseau e determinadas correntes contemporâneas confirma que a “arte séria” nasce de um gesto de renúncia consciente à redução ao utilitarismo e ao “meramente comercial”. A preservação de um espaço, tanto mental, como físico (a natureza, para Rousseau, e as editoras discográficas, os palcos ou as salas de ensaio, para os punks), onde o método criativo não esteja subordinado a métricas de mercado, a tendências momentâneas ou ao objetivo de satisfazer um público-alvo.

Em Rousseau, este ato de resistência traduz-se na sinceridade para com um impulso interior que não se deixa moldar por convenções sociais; no universo punk e D.I.Y., o ethos surge na prática deliberada de criação marginal às estruturas corporativas: por exemplo, a noção de “we jam econo”, mote celeberrimamente cunhado pela banda da década de oitenta Minutemen, e explorado em maior detalhe futuramente, que atenta na escassez de recursos materiais como oportunidade para a invenção de novas formas e métodos. Em ambos os casos, a integridade artística representa um modelo para a criação; uma condição prática que determina as escolhas e os ritmos com que se desenvolve a linguagem da obra, mas acima de tudo uma forma autêntica de estar no mundo.

eticamente, a recusa da subordinação da criação a critérios externos implica coragem e coerência no *modus operandi*. Ao optar pela solidão como estratégia formativa e o devaneio como forma de expressão, Rousseau rejeita comprometer a sua essência particular em nome de aprovação social ou sucesso imediato. Analogamente, artistas como Ian MacKaye encarnam a ética de viver e criar segundo valores pessoais, enfrentando incompreensão ou marginalização por renunciarem à instrumentalização da sua arte. Esta coerência estende-se ao quotidiano: à gestão de relações, trabalho e recursos materiais. Novamente, verificamos a autenticidade como orientador de conduta e não apenas um ideal estético.

Por fim, no plano político, este ethos oferece resistência à homogeneização cultural, ao utilitarismo e à instrumentalização aplicados à forma de expressão. Rousseau reconhece a liberdade existencial derivante do devaneio solitário e, implicitamente, desafia as estruturas uniformizadoras do imaginário e do comportamento. No punk, este *modus*

operandi é explícito: a rejeição das estruturas corporativas, a organização comunitária de eventos e a criação de circuitos alternativos materializam a defesa de um ecossistema sociocultural autónomo e diversificado (na promoção dos sentidos particulares). Na *action painting*, Harold Rosenberg reconhece igualmente na ação livre uma declaração de independência contra sistemas de domesticação da criação e que se opõem à preservação da singularidade.

Nas *Rêveries*, Rousseau propõe a *educação da sensibilidade* como derivante do cruzamento de dois fatores: a experiência empírica e, paradoxalmente, a *comunicação*. Durante os passeios, Rousseau restaura a sua própria sensibilidade (no cheiro da terra húmida, no sôfrego canto dos pássaros ou no toque do vento na pele); na recuperação da sensibilidade, o filósofo descobre a capacidade para *amar o self*. A harmonização com a natureza traduz-se na atenção prestada ao corpo, aos ritmos do mundo natural e à sua posição singular face ao cosmos. Esta experiência plena representa uma forma de conhecimento prático, não articulada, que precede e informa qualquer reflexão teórica subsequente.

Adicionalmente, mesmo na solidão, Rousseau atenta no mundo natural como uma “audiência”: um outro simbólico que estimula a sua capacidade de sentir *eticamente*, incitando-o à examinação do *self* e da sinceridade das emoções.

Rousseau antecipa a educação da sensibilidade que procura reconciliar *corpo, mente e comunidade*: instrui a agir *integralmente* no mundo, recorrendo, em primeiro lugar, a um exercício de imersão na *solidão*. Posteriormente, educa acerca da responsabilidade na comunicação desta forma de *existir*: a aceitação da autenticidade como uma condição que requer reconhecimento e questionamento fora do *self*.

As *Rêveries* abrangem uma lição intemporal sobre autenticidade, tanto na vida, quanto na arte produzida por uma *vida autêntica*. Na distinção entre *amour-propre* e *amour de soi*, Rousseau aconselha a renúncia à alienação (por oposição à vida autêntica) por intermédio do abandono do foco no reconhecimento externo e redirecionamento da atenção para dentro. A autopreservação enraizada no *amour de soi* contrasta com a agitação espiritual provocada por um ego tóxico e associado ao *amour-propre*. Em Rousseau, a arte autêntica nasce precisamente da predisposição para a atividade introspectiva, onde o artista *solitariamente livre* cria a partir de uma verdade interior.

A reflexão em torno de *Les Rêveries du Promeneur Solitaire* permite agora explicitar o quadro conceptual que sustenta esta dissertação. A autenticidade manifesta-se em Rousseau como prática contínua de *amour de soi* e é trabalhada através de três dimensões essenciais: a atenção (sensorial e reflexiva), a temporalidade (entrelaçamento de presente e memória) e a solidão ativa (condição prática para resistir à instrumentalização social). Estas três noções convergem na criação, onde a obra autêntica expressa um movimento existencial em que o sujeito inscreve, no mundo, a sua própria experiência de fragilidade e finitude.

Quando Rousseau redige “So now I am alone in the world, with no brother, neighbour or friend, nor any company left me but my own. The most sociable and loving of men has with one accord been cast out by all the rest. With all the ingenuity of hate they have sought out the cruellest torture for my sensitive soul, and have violently broken all the threads that bound me to them. I would have loved my fellow-men in spite of themselves. It was only by ceasing to be human that they could forfeit my affection. So now they are strangers and foreigners to me; they no longer exist for me, since such is their will. But I, detached as I am from them and from the whole world, what am I? This must now be the object of my inquiry.”¹¹, apercebemo-nos de que a própria escrita se converte em exercício de interiorização: uma prática na qual a aprendizagem é vivida no ato de narrar. Rousseau reinscreve-se na sua singularidade, afirmando que a integridade do *self* não depende do olhar externo, mas da fidelidade a uma verdade íntima, cultivada na solidão ativa.

Esta lição serve ao ser-humano contemporâneo, elucidando-o acerca de pureza na vida e na arte. Rousseau propõe um modelo para a criação de “arte genuína” através da seriedade com que devemos encarar o conceito de *autenticidade*: o atingimento da liberdade plena por intermédio da atividade introspectiva e posteriormente o enfrentamento do mundo enquanto ser livre, despojado de artificios e resistente às distorções da modernidade. Resumidamente, um ser capaz de refletir uma *essência pura* perante a comunidade.

¹¹ Ibid, 30.

Contudo, o risco sempre presente do sentimentalismo em Rousseau deve ser reconhecido. O devaneio pode ser interpretado como refúgio emocional ou mera celebração da interioridade, esvaziando-se da sua potência crítica. Esta noção exige a clarificação de que a autenticidade, tal como aqui é pensada, não pode ser confundida com a exaltação indiscriminada do sentimento, mas antes com uma prática exigente de atenção, memória e reflexão. Se Rousseau assume frequentemente uma postura sentimentalista, a força dos seus devaneios colocados ao serviço desta dissertação reside precisamente na tensão entre a vulnerabilidade e a construção de um ideal superior.

Neste sentido, a experiência de Rousseau transcende o seu tempo, manifestando um modelo perpétuo: a “arte séria” (atenta, temporal e solitária) brota de uma vida vivida com seriedade, e a vida autêntica brota, em contrapartida, da sinceridade para com o *self*.

Les Rêveries educa-nos acerca da autenticidade enquanto procedimento ético, estético e político: ético, pois exige fidelidade a si próprio; estético, pois funda a possibilidade de criação de “arte séria” e, conseqüentemente, de constituição de cultura; político, pois resiste à homogeneização cultural e ao utilitarismo.

O quadro conceptual que sustenta esta dissertação (*amour de soi*, atenção, temporalidade, memória, solidão ativa e recusa da instrumentalização) configura uma teoria da autenticidade enraizada em Rousseau, mas possível de recuperar nas manifestações artísticas e culturais contemporâneas. O devaneio solitário representa uma pedagogia da liberdade com ressonâncias permanentes para a vida e para a arte.

Assim, se em Rousseau nos deparamos com uma pedagogia da liberdade enraizada na solidão ativa, na memória e na atenção, precisamente a partir deste quadro torna-se possível qualificar historicamente a evolução das noções de autenticidade e sinceridade. A reflexão rousseauniana encontra-se nos primórdios de uma ética do *self* que descobrirá novas inflexões no pensamento moderno: o que significa ser sincero consigo mesmo? De que forma a autenticidade, enquanto expressão singular de uma existência, se distingue da sinceridade, entendida como pureza ou genuinidade diante do outro? Ao retermos de Rousseau a ideia de que a autenticidade produz cultura e resiste à homogeneização, abrimos espaço para captar a essência do progresso conceptual que move estas categorias para o cerne da modernidade artística e existencial.

Capítulo II

Sinceridade e Autenticidade

Os conceitos de “autenticidade” e “sinceridade” são relevantes para a história da arte desde a sua gênese. O termo “autêntico” deriva do latim *authenticus* que, por sua vez, tem origem no grego *authentikós*, significando “original”, “verdadeiro” ou “real”¹². Já “sincero” provém do latim *sinceritas*, que denota atributos como “puro”, “íntegro” e “honesto”.¹³

Atentando na “sinceridade”, distinguimos uma natureza *moral* inerente ao termo e não necessariamente existente em “autenticidade”, que se aproxima de uma condição de continuidade entre a ação e a consciência.

No entanto, o termo “sinceridade”, quando utilizado contemporaneamente, parece necessitar de uma *afirmação* da própria *sinceridade*. Citando Lionel Trilling: “The word as we now use it refers primarily to a congruence between avowal and actual feeling”¹⁴. Apesar de se referir a “sinceridade” e da descrição não diferenciar este termo de “autenticidade” quando explicada como uma congruência entre “ação e consciência”, Trilling esclarece posteriormente que, “in short, we *play* the role of being ourselves”¹⁵.

Enquanto a “sinceridade moderna” não comprova uma condição de franqueza para com o próprio e, conseqüentemente, o outro, já a “autenticidade”, a que tão vulgarmente se recorre na era corrente para enaltecer originalidade de espírito, discrimina uma congruência *existencial* impossível de *falsificar*: precisamente por partir, em uma primeira instância, de honestidade para com o *Eu*.

¹²P. G. W. Glare, *Oxford Latin Dictionary*.

¹³Alfred Ernout, Antoine Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*.

¹⁴Lionel Trilling, *Sincerity and Authenticity*, 2.

¹⁵*Ibid*, 11.

Por este motivo, a citação “(...) we play the role of being ourselves” denota um atributo teatral e a *representação* de uma forma de *vida*. Enquanto a sinceridade *desonesta* impossibilita uma comunicação *franca* entre o *Eu* e o outro, a *autenticidade* transborda uma *verdade* na relação entre indivíduos acessível de manifestar através da experiência derivada da existência humana.

Coloco então a seguinte questão: se a autenticidade implica uma “congruência existencial impossível de falsificar”, como podemos distingui-la de uma performance bem-sucedida de autenticidade?

Para Trilling, a autenticidade implica uma *honestidade interna* que não pode ser plenamente simulada ou reduzida a uma *performance*. Mesmo que convincente à superfície, a “congruência existencial” não existe na ausência da *honestidade* entre o *Eu* e o espírito. Enquanto a *originalidade* ou mesmo a *afirmação do ser* podem derivar de *representações da própria existência*, a autenticidade apenas sobrevive através da experiência humana genuína; *de uma relação verdadeira com o Eu que se prolonga na direção do outro*. Com este ensaio tentarei comprovar a *existência autêntica* dependente de um ponto de congruência entre um “atributo inerente ao ser” e o “resultado do reconhecimento do outro”. Atentando especificamente na autenticidade na arte, este termo surge frequentemente associado a uma relação de fidelidade entre o artista e a sua criação; como se a obra-de-arte pudesse conter, de modo imanente, a *verdade* do seu autor. Todavia, esta noção não se sustenta sem considerar a dimensão comunicativa da arte: aquilo que é entendido como “autêntico” não depende apenas da *intenção* do criador, mas também da forma como o objeto estabelece um diálogo com a audiência. A autenticidade emerge não como uma propriedade fixa do objeto artístico, mas como um efeito relacional, onde o artista, a obra-de-arte e o agente atento convergem na construção de *significado real*.

A *intenção* na criação e a *interpretação atenta* instigam-nos a reflectir sobre a possibilidade de um “atributo inerente à obra-de-arte” apenas possuir *substância* real (a garantia da sua *existência autêntica*) quando o “reconhecimento externo” espelha esta condição genuína. Por outras palavras, *a autenticidade dependeria de um espectador atento*, onde uma “verdade imanente” brota de tensões relacionais (já que de outra forma estaria condenada a uma *condição solipsista estagnante*).

O objeto artístico não contém em si uma *condição interna*, materializada em uma *forma superficial*. Esta visão *reduz* o propósito da Arte a um exercício meramente catártico e que não tem em consideração o efeito relacional entre o artista, o objeto e o agente atento; portanto, os factores que motivam a *construção de significado comunitária* e, consequentemente, uma contribuição valiosa para uma civilização. O objecto artístico *convoca* o agente atento a *completar o significado*, traduzindo a ressonância da *criação* e manifestando o reconhecimento de uma “congruência existencial” através de um *olhar para dentro*. Esta *confirmação da autenticidade* não é *especulativa*, mesmo que a *forma superficial* se encontre aberta à reinterpretação; uma verdade que depende do espaço-tempo, mas acima de tudo da *comunidade atenta* que dedica uma fracção do seu tempo a formular uma *comunhão sensível*.

Desde a ação que inicia um complexo processo de criação que o artista se *projeta em uma consciência externa*, tentando reconhecer e, naturalmente, *entender a origem da tensão contida no ato e a sua relevância para a assimilação da existência humana*. Subconscientemente, *na tomada de decisão* do artista encontra-se o diálogo incessante com um *legado* deixado pela própria experiência humana para as futuras gerações; o reconhecimento, a reinterpretação, o comentário e a expansão do potencial contido na *linguagem da existência*. Por outras palavras, o reconhecimento da autenticidade na arte corresponde ao *reconhecimento da linguagem que descreve a existência*.

No entanto, durante o ato de materialização de uma *ideia em um objeto*, o artista submete-se à imprevisibilidade derivada da fragilidade na sua condição pessoal (lapsos, correções, rituais únicos e técnicas de preferência) que singularizam a sua tomada de ação, impossibilitando a concretização de uma réplica exacta por qualquer outro ser-humano.

Contudo, este vínculo entre artista e criação não representa uma garantia de *autenticidade*, já que esta se encontra intrinsecamente ligada à ideia de “intenção”.

A *intenção* contém em si desejos conscientes, motivações inconscientes e tensões socioculturais, tal como a *chave* para a identificação da genuinidade no *processo de criação*. Caso a *intenção* depositada no *ato* abranja um fragmento da experiência humana do seu criador, então o vínculo entre o artista e o objeto é autêntico. Todavia, nem sempre é este o caso: propósitos manipuladores de uma audiência que *sempre* parte de uma posição de confiança na “intenção”, mecanismos de autodefesa que amarram a natureza *real* do

objeto a uma versão redutora do mesmo, ou imperativos externos que distorcem a *palavra* do criador são apenas alguns dos exemplos de *artificialidade na criação*. A sinceridade distingue-se da autenticidade por conter em si um vínculo *moral* entre intenção e expressão. A autenticidade exterioriza-se como uma *existência* congruente entre ação e consciência, porém a sinceridade compreende necessariamente uma relação normativa; um dever ético para com o outro. À expressão *sincera* é exigida uma isenção de dissimulação, manipulação ou intencionalidade que comprometa a pureza. Por este motivo, a sinceridade carrega uma dimensão moral que a autenticidade dispensa. O mundo não é exclusivamente constituído de virtudes e vícios. Um indivíduo pode revelar-se como autêntico e simultaneamente insincero; a sinceridade, enquanto compromisso ético para com a transparência comunicativa, só existe em função da *comunicação*. Por este motivo, podemos atentar na autenticidade como uma tentativa de recuperação da essencialidade da *sinceridade para com o Eu*.

Em uma era onde a condição *autoconsciente* prevalece como crucial para a constituição de civilização, uma forma de *sinceridade* que deriva de reconhecimento externo perde valor enquanto *virtude*. A autenticidade parece surgir no seio da consciência coletiva para reivindicar a *self-reliance* do Homem.

Trilling refere a *exigência moral* da autenticidade, destacando a importância da proximidade *existencial* entre a consciência e a ação:

“The word ‘authenticity’ comes so readily to the tongue these days and in so many connections that it may very well resist such efforts of definition as I shall later make, but I think that for the present I can rely on its suggesting a more strenuous moral experience than ‘sincerity’ does, a more exigent conception of the self and of what being true to it consists in, a wider reference to the universe and man’s place in it, and a less acceptant and genial view of the social circumstances of life. At the behest of the criterion of authenticity, much that was once thought to make up the very fabric of culture has come to seem of little account, mere fantasy or ritual, or downright falsification. Conversely, much that culture traditionally condemned and sought to exclude is accorded a considerable moral authority by reason of the authenticity claimed for it, for example, disorder, violence, unreason. The concept of authenticity can deny art itself, yet at the same time it figures as the dark source of art: so it did for Yeats, himself no mean role-player and lover of *personae*, at a moment

when all his performances seemed to him of no account and he had to discover how to devise new ones.¹⁶⁷

Todavia, o autor pretende evocar que o conceito de “autenticidade” pode recusar a “própria arte”. Se a arte é uma falsificação da realidade, esta “falsificação” consegue conter em si uma performance brutalmente autêntica: “the dark source of art”. Concluímos então que não parece existir tal coisa como uma *performance da própria autenticidade*: ou se é autêntico ou não se é; o reconhecimento verdadeiramente justo e implacável de tal autenticidade depende, em primeira instância, de um olhar para dentro por parte do artista; da identificação da *natureza da intenção no processo criativo*.

Contudo, partimos sempre do princípio que um artista *não cria para si mesmo*. Uma motivação associada à ideia de “exposição” justifica a materialização de qualquer instinto visceral; o *impulso* que transforma o *passivo* em *ativo*.

A *natureza relacional* do Homem e, conseqüentemente, do objeto, é uma das razões mais plausíveis para a necessidade expositiva. O *instinto visceral* contido no mundo das ideias não garante a sobrevivência de uma espécie; não constitui civilização. Já a concretização de uma estrutura formal desempenha um papel comunicativo. A *exposição* viabiliza a *interpretação*; a interpretação leva à *construção de um significado coletivo*.

Entre a necessidade visceral de *criar* com o intuito de suscitar uma *reação* igualmente particular à existência do ser-humano e a hesitação do *criador autêntico* em aceitar conscientemente alguma forma de *mediação*, ergue-se uma *tensão*: a *exposição*, ainda que formalmente construída, deve conservar no seu cerne um traço que remete à *pulsão originária* do artista. Esta *pulsão* legitima o ato de *criar autenticamente*, impedindo a rendição integral do artista à formalidade na objetificação e, conseqüentemente, na comunicação com o outro. Simultaneamente, válida a interpretação externa, desde que genuína. O reconhecimento externo da autenticidade na arte não deriva de uma avaliação objetiva do objeto, mas sim de uma crença *real* de que o objeto carrega em si uma *verdade* contígua ao criador.

¹⁶Ibid, 11.

A autenticidade desloca-se entre a esfera da moralidade externa e o domínio solipsista da introspecção: mais que uma virtude socialmente enaltecida nos tempos correntes e mencionada de modo extremamente abrangente, a autenticidade representa uma experiência puramente *humana* possível de ser aferida pelo próprio sujeito e parcialmente comunicável ao outro, recorrendo a uma contextualização derivada da própria *existência*.

A tensão entre *impulso interno* e *formalização externa* evidencia a instabilidade do lugar ocupado por este conceito na consciência coletiva: nem inteiramente comunicável, nem absolutamente *estranho* (apenas o suficiente para poder transparecer uma *condição de alienação*). A mediação formal, um requisito elementar na transformação do *abstrato* em *material* ou *comunicável*, compromete inevitavelmente a *pureza* da *consciência*, mas também a *revela* (ainda que fragmentada). Por este motivo, a autenticidade não reside na ausência de mediação (nesse caso, a autenticidade limitar-se-ia a existir no campo do solipsismo, reduzida a uma condição de *inutilidade relacional* e sem propósito para a *evolução* do ser-humano) mas na sua *superação consciente*; no *esforço* que viabiliza o *reconhecimento*. A autenticidade não é um *atributo* do objeto; não representa uma *qualidade estética*. A autenticidade é um *fenômeno vivido*, perceptível na resistência visceral (ainda que em vão) à mediação; descritível como “maior que a vida” por escassez de vocábulos que façam justiça à plenitude da *condição existencial*. Afinal, a descrição sempre brota de uma consciência *frágil* e de uma tentativa de delineamento do caráter ético na *experiência de existir*; ou na *aprendizagem de como existir autenticamente* (e de como depende do *esforço na relação com o outro*).

Neste sentido, a alienação emerge como um elemento relevante na associação entre a virtude da *autenticidade* (ou o que realmente simboliza uma *forma de vida autêntica*), e *civilização*. Atentando nos exemplos concretos utilizados por Trilling, reparamos que Pascal encara a existência em sociedade como uma *manifestação da alienação cósmica do ser-humano*; para Diderot, é a própria *sociedade* que constitui a raiz da alienação.¹⁷

¹⁷ Ibid, 30. “For Pascal, however, man's existence in society is but the manifestation of his cosmic alienation, whereas for Diderot the silence of the infinite spaces is not frightening; it is not even heard. For Diderot society is all in all, the root and ground of alienation. It is social man who is alienated man.”

Para Pascal, a alienação não é um produto histórico nem uma dificuldade relacional—é a própria condição do ser-humano *em ruptura com a transcendência* (“transcendência” enquanto forma de vida em perfeita comunhão com o cosmos¹⁸). A *consciência frágil no mundo* almeja uma compreensão *universal*; a *fragilidade existencial* impede o seu atingimento. Por este motivo, a presença efêmera do Homem dentro de um Universo infinito equivale a um *exílio*, mais que uma fonte de *comunhão autêntica*. Esta sensação de isolamento não se limita à constatação de conceitos como “finitude” ou “morte”, nascendo de um profundo *abismo* entre a consciência e a infinitude do cosmos; entre a *razão* e a *ausência de sentido*. Tamanha vastidão intensifica a noção de brevidade da existência humana, remetendo-a assim à sua própria contingência. Se em Kant o *sublime*¹⁹ representa um movimento dialético que *dignifica a razão* ao reconhecer o seu triunfo perante a ilimitada e temível natureza, em Pascal a consciência da infinitude do cosmos apenas confirma a fragilidade do espírito sem Deus (ou, por outras palavras, a *fragilidade que propicia a procura por um Deus*). Todas as estruturas sociais surgem como um artifício; uma distração do *brutal* confronto com a efemeridade intrínseca à *experiência humana* dentro de um cosmos imensurável; uma tentativa de *quantificação do impacto da existência humana* para o universo. Em leituras posteriores verificamos um paralelismo entre esta ideia de “distração inautêntica” e o *das Man*²⁰ de Heidegger ou a “má-fé”²¹ em Sartre, tanto como constatação de uma submissão ao *status quo* ou como escapismo da *liberdade radical* na existência. Em todos estes casos, a *alienação revela-se: a ruptura da consciência com o cosmos*. Precisamente por este motivo, exige-se do ser que almeja a autenticidade não apenas um *real esforço interior*, mas uma *insurgência* contra a evasão de espírito. A autenticidade apenas representa uma *virtude* quando conquistada em *confronto com o vazio*.

¹⁸Ralph Waldo Emerson, “The Over-Soul”, em *The Complete Essays and Other Writings of Ralph Waldo Emerson*. Nesta passagem, Emerson descreve a transcendência como a experiência direta da unidade espiritual que liga todos os seres, enfatizando uma comunhão com o universo. “Meantime within man is the soul of the whole; the wise silence; the universal beauty, to which every part and particle is equally related; the eternal ONE.”

¹⁹Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, §25–29. O sublime como movimento dialético que dignifica a razão frente à natureza ilimitada.

²⁰Martin Heidegger, *Being and Time*.

²¹Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*.

Enquanto Pascal atenta na *alienação* como a “distração constante”²² do ser-humano, de modo a encontrar refúgio no mundano face à finitude da própria existência, já Diderot considera que a alienação parte de uma *opressão externa à vida autêntica*²³; não de uma motivação interna para fugir ao *fatalismo* imposto pelo cosmos.

Se parece existir um argumento político na raiz do pensamento de Diderot, onde a estruturalização social é visada enquanto obstáculo no atingimento pleno de uma vida *autêntica*, a remoção completa da *estruturalização social* não garante por si só *a conquista da autenticidade* enquanto virtude.

Centrada no *imperativo categórico*, a ética kantiana estabelece que a tomada de ação deve ser guiada por *máximas* possíveis de *universalizar*²⁴, enfatizando o *dever* e a *racionalidade* como elementos intrínsecos à moralidade. A “sinceridade” (a coerência entre *o que se expressa* e *o que se sente*) representa uma aplicação prática da Lei Universal, já que a honestidade para consigo mesmo e com o outro é uma máxima que poderia ser *universalizada*—independentemente de uma estrutura social imposta.

No entanto, contrariamente à sinceridade, a autenticidade não se rege necessariamente por imperativos categóricos, assumindo uma dimensão radicalmente pessoal. Trilling torna a *autenticidade* numa categoria da *vida moral* com base na *responsabilidade individual* de viver de acordo com a própria *voz interior*, e de assumir as consequências da *forma de vida* (ainda que não fundamentada em máximas universais, como os imperativos categóricos de Kant). A autenticidade tem origem no compromisso ético para consigo mesmo; na harmonia entre *valores íntimos* e *ações concretas*; no esforço e na bravura exigidos ao ser-humano que almeje a *honestidade*.

Ambos os autores atribuem valor ao *compromisso ético para com a transformação*: em Pascal, este compromisso brota do enfrentamento da finitude e da orientação para o transcendente; em Diderot, a transformação do ser começa na *prática da razão crítica* e na

²²Blaise Pascal, *Pensées*, §§136–137. A alienação como “divertissement”.

²³Denis Diderot, *Pensées philosophiques*.

²⁴Immanuel Kant, *Groundwork of the Metaphysics of Morals*, 421–424 (AA).

educação como instrumento de autonomia. Independentemente da finalidade concreta do compromisso ético para com a transformação (um *olhar para dentro* que transforma a *posição* do ser-humano no cosmos ou a renúncia à estruturalização social), a autenticidade brota de um ato de *independência*, seguido de *transcendência*.

Em uma primeira instância, esta condição requer coragem para extrair conhecimento da *solidão*: acerca de si mesmo e, conseqüentemente, *da existência humana no cosmos*.

A procura autoconsciente por uma harmonização interna assume um papel fulcral na breve existência humana. O conhecimento que alcança no decorrer da vida consiste em uma incessante demanda por explicações à própria existência (explicações que sempre acarretam novas dissoluções sob a forma de interrogações). Todavia, as explicações que se exigem da própria existência não representam uma *distração inautêntica*; *representam o enfrentamento da própria condição*. O enfrentamento da própria condição permeabiliza a *vida autêntica*; *a vida autêntica permeabiliza a criação de cultura, engrandecendo a existência humana perante o cosmos*.

O ser-humano encontra na criação artística um terreno fértil para a expansão da sua existência, propondo-se a *desafiar* os limites estabelecidos por condições como o espaço e o tempo. Frutos da *inquietação existencial*, os objetos artísticos surgem como *tentativas de materializar autenticamente* a consciência. “Tentativas”, pois a materialização carece sempre de um olhar *atento* que a *reconheça*; de uma consciência que lhe confira sentido. Por outras palavras, ao criar, o artista *sujeita-se* a transcender a efemeridade da sua existência e a *gravar uma marca intergeracional* na história da arte. Em última instância, o artista é o *primeiro observador* da obra; a sua vida compreendida como um projecto *inacabado*: uma contínua materialização de uma consciência que, ao *expressar a existência através da tomada de ação*, *cria cultura*.

Inicialmente, um artista *genuíno* assume o estado *solitário* como um requisito para a *autodescoberta*. No silêncio e na introspecção deixam-se revelar os impulsos criativos mais autênticos, já que o indivíduo se vê forçado a encarar a própria existência *particular*. A extração de conhecimento acerca de si mesmo implica *bravura* no enfrentamento da própria *sombra* e na tentativa de compreensão do *subconsciente*, atentando nas contradições que definem a experiência humana no vasto universo. A *vivência solitária* representa uma

primeira fase crucial para o *questionamento existencial* que dá origem à criação de cultura. Na solidão descobre o Homem a vontade visceral de *criar*; na “criação” autêntica encontra o Homem uma representação fidedigna da noção de *liberdade*; na “liberdade” reencontra o Homem a sua *essência*.

Aprofundando na ideia acima, a “solidão” é o espaço em que o indivíduo *olha para dentro* honestamente, apartado de *máscaras* ou convenções sociais e vendo-se forçado a *enfrentar a verdade* do seu ser. A “vontade visceral de criar” brota precisamente da necessidade de expressar uma condição que não se subordina a expectativas sociais ou normas externas, mas que emerge do núcleo do *self*. Trilling distingue a *sinceridade* (agir de forma verdadeira enquanto meio para a *aceitação social*) de *autenticidade* (*harmonia* entre o *Eu* e o *self*—independente da percepção externa)²⁵, almejando uma descrição de “*criação autêntica*” como o resultado de um ato que responde a uma *necessidade interior*. A noção de “liberdade” dentro deste contexto retrata precisamente uma *criação* que não deriva de uma condição *alienada*; ou seja, da manifestação do *self*. Por este motivo, a *autenticidade* constitui o caminho para a *concretização plena do self*. Através da liberdade conquistada no ato criativo, o indivíduo alinha-se com a sua *essência*, simultaneamente *reencontrando-se* em uma constante construção de *significado*.

Em *Sincerity and Authenticity*, Trilling elabora na evolução do conceito de “sinceridade” para “autenticidade” na vida moral. Para Trilling, a real *moralidade* situa-se no *dever* da honestidade para com o *self*, refletida na “arte séria” por oposição à “arte comercial”²⁶. Na falsidade para com o *self* deparamo-nos com o *declínio* de uma civilização; “declínio” motivado por consciências *fragmentadas* e reduzidas à *conformidade social* (“declínio” motivado por uma *alienação coletiva*). Contrariamente, os artistas que corajosamente se envolvem em atos de criação de “arte séria” viabilizam uma *verdadeira* continuidade histórica, constituída por trabalhos que ecoam profundamente no outro por espelhamento do *self*.

²⁵Lionel Trilling, *Sincerity and Authenticity*, 11–20. Distinção entre sinceridade (meio para aceitação social) e autenticidade (harmonia entre Eu e “self”).

²⁶Ibid, 67.

Por este motivo, concluo que a criação de “arte séria” representa uma tentativa suprema de alcance da *imortalidade* (*inquietude universal* que vai essencialmente brotando do cerne da consciência humana ao longo da *sua* história; assumindo distintas formas, atravessando vidas particulares e culturas), manifestando-se sobretudo na insaciável necessidade humana de *narrar* o *self* no cosmos; um *vestígio* que não “volte a pó”, que perdure no *folclore* e que, principalmente, qualifique uma *vontade visceral* de se sobrepor ao próprio universo.

Desde as pinturas rupestres dos nossos antepassados aos romances contemporâneos, passando por tudo o que se assemelhe a uma tomada de ação *consciente* e fiel ao *self*, a *arte* (e aqui entende-se “arte” como o *legado de uma vida particular*) surge como um testemunho da *fragilidade humana* e da bravura exigida ao sujeito que se propõe a enfrentar a noção de *finitude*; não se conformando com um *declínio da cultura*; não se conformando com a negação de uma continuidade histórica dependente de *contribuições ativas*.

Recorrendo à virtude da coragem, os artistas (enquanto contribuidores ativos para a continuidade histórica) desafiam a transitoriedade da experiência humana, conferindo uma *forma permanente* à efemeridade da *ideia*). A “arte séria” encarna a *aspiração da eternidade*, de construção de um futuro que *respeita* o passado e a garantia de que uma *essência* perdura bem depois do perecimento do corpo—a mesma “essência” que *acompanha* a continuidade histórica.

O ser-humano habita um cosmos *indiferente*, onde a consciência da própria transitoriedade é convertida em um choque existencial de cariz *trágico*: a *brevidade* de uma vida particular face à vastidão do universo e o seu *silêncio* diante das preces do Homem despertam um *desassossego profundo*, mas também incitam à *construção de significado*. O enfrentamento da finitude impulsiona o ego a forjar a própria *imortalização*.

O que difere um *artista autêntico* de um *ser-humano que se propõe a viver autenticamente*? Se plantar uma semente no solo simboliza um *comprometimento autêntico* com o futuro (na rega; na proteção das condições adversas; na *entrega* à sua germinação), também a criação de arte (seja de uma escultura, manuscrito ou álbum musical), exigem *esforço* e cuidados *contínuos*. Este “esforço” não corresponde unicamente ao *processo criativo genuíno*, já que existe um *dever de comprometimento* igualmente exigido à comunidade: o de *prestar atenção*; *deixar-se envolver profundamente*; *dar continuidade* à

linha histórica. O esforço *contínuo* de *cultivar*, dia após dia, uma *cultura autêntica* bem assente no passado e tendo em vista o futuro é o que permite ao Homem florescer para além da sua breve existência. O comprometimento de uma vida particular *com a comunidade* representa um ato de resistência à dissolução do *self*, transformando a *autenticidade* em *liberdade*; reivindicando uma *verdade interior e maior que a soma das partes*.

Sincerity and Authenticity leva-nos a reconhecer que o ser-humano, diante da sua finitude, encontra na autenticidade uma forma de resistir à dissolução e de inscrever sentido no mundo. Esta necessidade visceral torna-se radicalmente visível no gesto criativo. A reflexão de Trilling, que sublinha a autenticidade enquanto prática de liberdade e sinceridade para com *self*, ressoa na pintura norte-americana do pós-guerra, onde o risco contido na existência singular é diretamente inscrito em uma tela vazia. O contínuo cultivo de uma cultura autêntica requer cuidado e compromisso mútuo; como tal, a ação arriscada do *action painter* reclama uma atenção demorada, pois o instante em que a tinta e a tela se encontram não pode ser repetido ou manipulado. No confronto entre a consciência da finitude e criação, Rosenberg deixa transparecer que a autenticidade equivale a ação enquanto evento irreversível e plenamente expositivo da vulnerabilidade humana convertida em linguagem.

Capítulo III

Pintura de Ação

Geralmente, a articulação de uma definição clara para um movimento artístico assume-se como uma empreitada multifacetada. Em particular, este desafio atinge proporções consideráveis quando confrontado com as incoerências acarretadas por descrições referentes aos artistas mais inovadores dentro de qualquer período histórico-cultural. Tal “complexidade” é destacada no ensaio *The American Action Painters* (1952), onde o crítico de arte norte-americano Harold Rosenberg comenta a natureza de iniciativas que se propõem a formular uma descrição da *singularidade* atribuída às figuras mais proeminentes dentro de um “movimento artístico”. A conclusão que alcança alicerça-se no reconhecimento das insuficiências inerentes a tais descrições no encapsulamento de uma *essência*: “What makes any definition of a movement in art dubious is that it never fits the deepest artists in the movement—certainly not as well as, if necessary, it does the others.”²⁷

No entanto, Rosenberg reconhece igualmente a incontornável insatisfação humana nas tentativas de formulação de descrições. Sem estes exercícios em vão, algo integral no ofício destes artistas *sui generis* acabaria por se desperdiçar. Não sendo absorvido na atividade sensorial do *Eu* e, posteriormente, transcrito para um público mais amplo através da *linguagem*, o potencial da obra ver-se-ia reduzido logo à partida. Este paradoxo posiciona-nos diante do seguinte cenário: a aspiração por uma descrição adequada coexiste com a redução da essência de uma *forma de expressão* às limitações da linguagem. Consequentemente, tende a resultar na angustiante inabilidade de verbalizar com precisão toda a gama de atributos que definem a obra-de-arte *autêntica*. Afinal, encontramos-nos perante um ‘puro’ retrato não da *vida* per se, mas do que *é viver*. Como tal, o verdadeiro artista vanguardista acaba por transcender a catalogação da sua *existência* por parte do outro: a audiência que se propõe a transcrever um exercício na tela para vocábulos.

²⁷Harold Rosenberg, “The American Action Painters”, 1

Tal como o próprio ato de *catalogar* a arte, a *criação* apresenta-se como um domínio caracterizado por reinvenções contínuas. A cada geração de artistas, os parâmetros do que é reconhecido enquanto *arte* são persistentemente redefinidos de modos dependentes do *status quo*. Dentro dos movimentos vanguardistas, os artistas são regularmente admiradores de várias escolas de pensamento, bebendo de inúmeras fontes. Os artistas testam a posição “familiar” de *existência acomodada* ao mergulharem no desconhecido do subconsciente (Rosenberg denominou esta característica de “misticismo”²⁸), libertando-se de gêneros restrictivos e, frequentemente, concebendo obras que desafiam a convencionalidade na catalogação do seu tempo. Consequentemente, a adversidade na articulação de uma descrição surge não apenas como um obstáculo técnico, mas acima de tudo enquanto contemplação da essência de um objeto e da natureza da arte. A apreensão da natureza *reductora* da descrição brota daí mesmo: a *criação* em si é um evento solitário e damos de caras com a *fragilidade* do ser nas insuficiências da nossa linguagem na materialização do *abstrato*.

Em *Les Rêveries du Promeneur Solitaire*, Rousseau descreve a “solidão” como uma oportunidade para nos afastarmos de influências externas, derivadas do nosso contato com a sociedade—e atentarmos autenticamente no *inner self*. Este afastamento voluntário é designado por Rousseau de “feeling of existence”²⁹ (sentimento de existência): uma sensação *pura* de *existência* que é obscurecida por interferências do mundo circundante.

Apesar de me parecer inexecuível o afastamento *total* da sociedade (já que carregamos em nós o *fardo* de múltiplas interações com o mundo circundante, que nos *definem* enquanto seres pensantes e que podem motivar, em última instância, a optar por uma forma de vida eremítica), a atividade criativa resulta de uma *tentativa autêntica* de nos aproximarmos do espírito.

Numa primeira fase, a própria criação de arte deriva da necessidade de exorcizar a *existência em sociedade*; quem realmente *somos* após o entrelaçamento com o outro; o ato

²⁸Harold Rosenberg, “The American Action Painters”, 5.

²⁹Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du Promeneur Solitaire*, 96.

autodeterminado de autodescoberta no mundo dos seres-humanos. Porém, uma forma de vida estritamente eremítica carece de um reconhecimento de *exigência na comunicação*. Neste caso, comunicamos unicamente *para dentro*, alienados de um mundo de ideias que efetivamente nos rodeia. O reconhecimento autodeterminado requer uma comunicação *exigente* com o mundo *externo*, apenas para que possamos regressar à aplicação do entendimento de forma *interna*.

Por outras palavras, a criação de arte pode ser vista como um comentário *autêntico* à nossa vida em comunidade e como nos transfiguramos de modo autodeterminado perante a influência da sociedade; atentando no *inner self* depois do seu entrelaçamento com o outro. Portanto, a criação de arte *em si* é intrinsecamente *solitária*.

Precisamente por ser uma atividade intrinsecamente *solitária* (ainda que *humana*) a criação de arte enquanto “feeling of existence” acarreta frequentemente dificuldades comunicativas, interpretativas e mesmo de objetificação de conceitos abstratos.

Esta é uma reflexão da condição *frágil* do ser-humano *pensante*: o desejo de externalizar um estado de espírito autêntico e a frustração na incompreensão do dito Estado por parte do outro. Esta frustração deriva de uma sensação de Alienação da sociedade.

De forma a combater esta noção de alienação, o ser-humano tenta aprimorar constantemente as suas descrições e, conseqüentemente, as categorizações das mesmas—categorizações que transmitem uma sensação de *pertença*, de resistência ao *deslocamento interno* e à *irrelevância* para a vida em sociedade. Normalmente, estas categorizações partem não do próprio artista, mas da comunidade crítica circundante.

A comunidade crítica enverga a *categorização* como um *dever moral*: o *dever* de *dar a compreender* mesmo o aparentemente *incompreensível*, recorrendo ao *conhecimento* já existente para formular *descrições* do que é *novo* e *críptico* para o panorama atual. Uma fraca atividade crítica sai prejudicada por descrições baseadas em conclusões precipitadas, pouco fundamentadas e de *forma* sobreposta ao *conteúdo*.

Portanto, a descrição de *movimentos* artísticos (o termo “movimento” é corretamente aplicado na descrição de algo *dinâmico* e *mutante*) exige uma mais flexível renovação paradigmática na conceptualização de criações artísticas. Neste sentido, é imperativo que as definições não sejam entendidas como conclusões absolutas, mas antes como ferramentas provisórias e dependentes do espaço-tempo.

O reconhecimento de uma unidade artística contributiva para o fio condutor da história da arte é imperativo, especialmente se atentarmos na história da arte não como um único “fio condutor”, mas antes uma *teia*, onde a evolução da própria sociedade depende das múltiplas interseções que pincelam cada momento da nossa existência.

A arte e a sociedade evoluem a partir de infindáveis fenômenos de ação-reação. Cada unidade artística contribui para a formação e transformação de um *todo* que é o mundo. Mais especificamente atentando no que denominamos de “história da arte”, os movimentos artísticos emergem frequentemente enquanto resposta ao *espírito do tempo*, moldando novas formas de expressão e construindo uma *linha de significado mutável e constante*.

Estas unidades artísticas, tal como os seres-humanos que lhes atribuem uma *forma* ou um *significado*, não existem isoladamente, dialogando incessantemente com o mundo circundante. Como podemos *categorizar* de *arte* um objeto perdido, nunca antes presenciado ou experienciado? Um *objeto perdido* vive no mundo das ideias, e a categorização diz respeito não ao objeto em si, mas a descrições do mundo que o rodeia.

Por este motivo, é imperativo reflectir sobre as unidades artísticas dentro de um contexto mais abrangente, partindo de uma posição informada, fundamentada e, acima de tudo, *exigente* para com o espaço-tempo de que o objeto originalmente deriva e a linha que percorre lado-a-lado com a evolução da própria sociedade.

Retrocedendo na história e atentando no período cultural que se seguiu à Segunda Guerra Mundial, os artistas norte-americanos atravessaram uma profunda crise de identidade, provocando o surgimento de novos termos de catalogação por parte da comunidade jornalística. A tradição europeia estabeleceu-se como o afamado núcleo da criação artística e da *inovação*. Célebres movimentos (entre os quais o cubismo, o surrealismo e o expressionismo alemão) encabeçavam as tendências predominantes no mundo da arte. Todavia, a perturbação pós-guerra de identidade coletiva e a ferida na essência do *sonho americano* geraram um terreno fértil para a reavaliação crítica da arte, permeabilizando o nascimento de uma voz exclusivamente americana e *self-reliant* na sua característica sublime, simultaneamente cimentando-se como referência internacional da arte moderna.

Durante as décadas de quarenta e cinquenta, uma das principais questões levantadas recaí no dilema em torno da natureza da pintura norte-americana. Seria esta nova *corrente* uma extensão ou mera imitação de movimentos europeus estabelecidos, ou realmente possuía em si o potencial para conceber algo genuinamente *novo*, algo *autêntico*? Esta ambivalência sintetiza um sintoma da fase de transição de identidade que atravessava não só a comunidade artística, mas também o espaço crítico. A ânsia em reforçar uma forma de identidade autêntica e não mais relegada à sombra dos modelos europeus tornava-se cada vez mais evidente. Também aqui o desejo que qualquer artista *autêntico* possui em ser *self-reliant* sobressai, surgindo *autenticidade* enquanto sinónimo de “soberania” de espírito. Atentemos em alguns artistas debaixo da alçada do “Expressionismo”: tanto Jackson Pollock, como Mark Rothko e Willem de Kooning decidem explorar territórios derivados das tradições europeias, mas ainda assim enraizados na identidade orgulhosamente “autónoma” da experiência norte-americana. Embora as criações possam ter ressoado com as preocupações temáticas e técnicas em voga na Europa (como a incorporação do automatismo surrealista ou a abstração geométrica) a divergência na abordagem era assinalada no modo como o artista *enfrentava* a tela. A visceralidade depositada no mero *ato de criar* traduz o ethos de uma nação e os vestígios encontram-se materializados na tela. O impacto da crise pós-guerra nos E.U.A. atingiu igualmente o mundo da arte: não só em termos de influência além-fronteiras e de prosperidade económica, mas também no desejo de proclamação da *independência* na experiência humana. A arte evoluiu enquanto ecossistema, dentro do qual o artista articula a sua própria *vivência*, desacorrentado de conceitos definitivos e *planeados*. O *artista* presencia igualmente uma *redefinição* da sua *origem*: do que verdadeiramente significa *ser artista*.

A abordagem à *pintura* sugere uma transição importante do foco tradicional na *representação* para a ênfase da essencialidade da *ação* enquanto característica suprema na definição do processo artístico. Ao invés de se considerar a tela como um *meio* para *atingir um fim* (a reprodução de realidades externas à tela), a ferramenta é repensada enquanto arena de execução criativa. Rosenberg realça esta transfiguração: “At a certain point American painters, one after the other, began to consider the canvas as an arena in which to act, instead of a space in which to reproduce, redraw, analyse or ‘express’ a present or imagined object. Thus, the canvas was no longer the support of a picture, but an

event.”³⁰ O ato de pintar passou a emergir enquanto produto de uma interação activa e espontânea entre o artista e a tela em tempo real, finalmente materializando-se não apenas um *produto*, mas sim o *desvendamento*; um artefacto nascido da imprevisibilidade e guiado por intuição ao invés da intenção meticulosamente predeterminada.

A metodologia garantiu implicações vastas e não limitadas aos artistas, mas também à audiência: os críticos, teóricos da arte, e cidadãos comuns. Para Rosenberg, a arte não era mais entendida como uma reprodução imutável de uma realidade. Pelo contrário: a pintura começa a ser assimilada enquanto processo fluido e evolutivo no espaço-tempo. A tela, outrora ferramenta na representação de uma realidade, converte-se agora em um campo de celebração da *ação*. A verdadeira essência da arte é encontrada no próprio ato de *execução*, não numa simples noção do que a obra-de-arte deve incorporar para ser “esteticamente aprazível”.

Para a audiência, esta mudança exigiu o desenvolvimento de um método inédito de engajamento com a arte. No passado, a obra-de-arte apresentava-se enquanto objeto possível de ser contemplado e interpretado *passivamente*. Neste momento, também a apreciação se convertia numa *experiência* imersiva, que exigia uma participação ativa do público no processo de criação de *significado*. Um senso de envolvimento com a fonte de autenticidade em *si* era promovido. Este modelo de interação procurava fomentar uma conexão pessoal com a obra-de-arte. A ausência do *concreto* possibilita a génese de uma infinidade de interpretações, estimulando a reflexão, imaginação e percepção pessoal.

À medida que se considerava a obra-de-arte de outro ângulo, os instrumentos críticos do passado tornaram-se cada vez mais obsoletos face à modernidade de uma prática que cedia prioridade ao factor dinâmico da criação (ao *processo* puramente dito) em prol do produto. Consequentemente, o apelo de Rosenberg centra-se muito na noção de que também a crítica de arte do seu tempo deve atravessar um processo de actualização, desenvolvendo metodologias que atentem na efemeridade como inerente à arte de *agir*.

³⁰Harold Rosenberg, “The American Action Painters”, 2.

Os críticos devem depositar o seu olhar atento sobre elementos essenciais da obra-de-arte que remetem para a sua gênese (entre os quais o contexto, a execução e o *envolvimento* do artista com o ato) com o intuito de dismantelar as barreiras que antes separavam os atos de criação e apreciação. A comunidade circundante ao objeto deve enaltecer a exploração da subjetividade e da individualidade tão intrínseca ao conceito norte-americano de *self-reliance*, assim como o lado visceral e frequentemente inefável da arte.

A análise crítica deve constituir um diálogo informado, fundamentado e *exigente* para com o objeto artístico, a sua inserção na sociedade e a própria atividade que lhe dá origem; a *atribuição de uma forma à ideia*. Como tal, a própria atividade crítica constitui também uma contribuição relevante para o processo incessantemente transformativo que é a *criação de significado*; processo que molda a sociedade contemporânea e a evolução da *contemporaneidade*. Ao recair sobre um objeto artístico com atenção à sua *totalidade*, o crítico atribui-lhe *significado*, transfigurando a *forma* através do olhar atento e do posterior comentário; portanto, da *comunicação*.

Como tal, a barreira entre o ato de *criar* e *apreciar* dissolve-se, já que todo o processo é colocado ao serviço da atribuição de significado e, conseqüentemente, de *transfiguração da realidade*.

Em última instância, um dos papéis fulcrais da atividade crítica é precisamente o reconhecimento do *valor intrínseco na contribuição unitária para um todo*. As características que tornam um objeto *único* definem a sua *autenticidade* e distinguem-no de todas as outras contribuições unitárias, permeabilizando a compreensão dos seus papéis individuais na história da arte e, por fim, na história de uma sociedade.

Atentemos no papel tradicionalmente atribuído ao crítico de arte. Historicamente, o crítico era tido como um observador *ausente*, externo, imerso em uma posição de distanciamento da obra-de-arte. Dentro deste contexto, o crítico é compelido a mergulhar a sua particular *forma de vida* nas mesmas correntes que alimentam o processo criativo. A interpretação transcende o mero exercício académico, estendendo-se ao espírito do outro: na sua idealização do *artista* através da obra, na contemplação da tela e após enfrentá-la. Por outras palavras, em qualquer instante que as *formas de vida* do artista e do espectador se cruzem e mutuamente inspirem. O crítico torna-se um participante essencial do *diálogo*

artístico, a sua interpretação da obra moldada por forças existenciais da mesma natureza que as que dão origem à pintura.

A recusa consciente das normas estéticas dominantes nas artes visuais não deve ser entendida como uma mera negação dos cânones históricos. Este ato de *rebelião* é em si um movimento deliberado, que tenciona trazer ao de cima uma *forma de verdade*. Para os artistas que abraçam esta visão, a criação (ou o ato de *criar*) torna-se inautêntica quando confinada a estruturas rígidas, leis estabelecidas ou ideais normativos de beleza que há muito ditavam a construção artística. Pelo contrário: estes artistas acreditavam que a verdadeira essência de uma obra-de-arte se encontrava na absoluta de expressão, onde cada ação adquire a dimensão de uma manifestação genuína da *forma de vida* do artista. O ato de pintar não é tido enquanto retrato de uma “técnica”, convertendo-se em um meio de comunicação com o mundo externo, isento das distorções e limitações impostas por convenções estéticas. Rosenberg articula a noção de que “a nova pintura americana não representa 'arte pura', já que a exclusão do objeto não favorece a estética”. Esta noção ilumina as intenções subjacentes destes artistas, que se esforçaram na liberação da arte de quaisquer restrições impostas por noções convencionais de beleza, tocando a *visceralidade* do Homem e não o seu “apetite” momentâneo. Ao remover sistematicamente os elementos que obstruem o ato não adulterado de pintar, estes artistas cultivam um método não sujeito a critérios ou padrões externos do mundo da arte, mas que emerge autenticamente do próprio ato de criação. Como tal, esta abordagem subvertia fundamentalmente a lógica artística tradicional, que frequentemente colocou ênfase no *resultado* enquanto métrica definitiva do mérito e do virtuosismo artístico. Aqui, o valor intrínseco da obra-de-arte deriva da *sinceridade* e *autenticidade* no próprio processo criativo, não do produto refinado (‘arte esteticamente pura’) que resultava do exercício.

Aqui torna-se importante qualificar as noções de “sinceridade” e “autenticidade” a partir do argumento de Trilling em *Sincerity and Authenticity*. “Sinceridade” apresenta-se como uma noção moral que emerge no início da era moderna e que é definida por uma congruência entre a expressão pública de um indivíduo e os seus sentimentos e crenças reais. Neste contexto, um ser *sincero* revela-se ao outro de forma transparentemente humilde (“humilde” surge como sinónimo de “despretensioso”), alinhando as suas ações

externas com o seu *inner self*. Este ideal tornou-se central na vida moral, refletindo a importância de ser fiel a si mesmo nas interações sociais.

Com a entrada no século XX, Trilling observou um desprendimento da imprescindibilidade de “ser fiel a si mesmo previamente a transparecer honestidade na interação com o outro” e uma preocupação adicional com um pretensiosismo na externalização da condição honesta; portanto, uma necessidade de seguir a via *moral*, mesmo quando esta não representa o *inner self*.

Por este motivo, o valor da *autenticidade* começou a ser destacado em detrimento da qualidade da sinceridade.

Enquanto a *sinceridade* diz respeito à honestidade na relação com o outro, a *autenticidade* atenta primeiro no *inner self* e concentra-se na fidelidade autoconsciente do indivíduo ao seu espírito, independentemente da *via moral*. Trilling caracteriza a *autenticidade* como o compromisso em permanecer verdadeiro à própria identidade, mesmo que tal signifique a rejeição de normas ou convenções sociais.

Portanto, quando afirmo que o valor intrínseco da obra-de-arte deriva tanto de *sinceridade*, quanto de *autenticidade* no próprio processo criativo, refiro-me à relação *sincera* entre o artista e o *ato de criação* do qual brota o objeto, tal como os motivos *autênticos* que nos remetem para a necessidade de *criar* em si.

Para Rosenberg, cada obra não representava unicamente uma entidade isolada do restante *body of work* e, conseqüentemente, do próprio *criador*, mas sim um reflexo da sua *vivência*, da cadeia de pensamentos e emoções contextualizadas dentro da *forma de vida* do mesmo. O ato de pintar transcendia qualquer narrativa meramente técnica e tornava-se em uma *extensão da existência do artista*. Procurando explicar por outras palavras, ao atentarmos em uma obra-de-arte, agarramo-nos a um instante de total imersão no panorama psicológico do artista, bem como no seu *modo de interagir* com o mundo em redor. Como resultado, a arte deixa de ser uma representação de narrativas preconcebidas ou um esforço para roçar determinado conceito de “beleza” dentro de uma sociedade. A arte emerge enquanto um testemunho directo (*minimamente mediado*) da complexidade da experiência humana, marcada por espontaneidade e imprevisibilidade.

Dentro deste contexto mais amplo, a rejeição da ‘arte esteticamente pura’ (arte meramente comercial) por um conjunto de artistas associados à “nova pintura americana”

pode ser compreendida como uma contestação deliberada; uma carência urgente de *autenticidade* em um mundo pós-guerra, onde se viram destruídas convicções e modelos previamente consolidados. Ao priorizarem os princípios de *ação* e *liberdade*, os artistas vanguardistas estimularam a conceptualização de uma forma de arte que ressoava profundamente com as complexidades universais da condição humana, permanecendo ainda assim fiéis à própria autenticidade da sua experiência.

A ausência de uma "escola" formal (por outras palavras, o fracasso na catalogação de um suposto *movimento*) reflecte a independente amálgama criativa que une os artistas vanguardistas: “In the American vanguard the words, as we shall see, belong not to the art but to the individual artists”³¹. As vozes únicas e as distintas perspectivas autênticas que cada artista traz à mesa são encarados como contributos valiosos para o panorama da arte contemporânea e esta é uma das características (assim como o termo *Action painting*, que o próprio Rosenberg batizou para definir esta particular *metodologia de criação*), que possuem em comum.

A interconexão entre a *criação* e a *vida* torna indistinguível qualquer linha que outrora separou os dois campos. A *substância* da arte não é ditada por uma mera aparência externa, mas pela autêntica complexidade da experiência encapsulada; o desapontamento de um testemunho sublime da odisseia do artista. Assim, o aglomerado de artistas debaixo da alçada do termo vago “nova pintura americana” não apenas desafiava e dissolvia as barreiras tradicionais entre arte e vida, mas repensava o próprio conceito de criação artística, assimilando-o enquanto experiência profundamente solipsista e indissociável do ato de viver *sozinho*, porém cuja *dimensão existencial* e valor de *autenticidade* podem ser captadas por um atento mundo externo, compreendido por animais da mesma natureza.

Por outro lado, a crítica da arte contemporânea norte-americana adquire um novo estatuto dentro da sociedade, especialmente no que traduzia a sua relação com a dinâmica de poder social e a influência que geralmente exerce sobre a assimilação de uma obra.

³¹Ibid, 1.

Esta realidade complexa forçava uma análise cuidadosa das implicações da arte nas estruturas sociais, concluindo Rosenberg que, enquanto a “nova pintura americana” efectivamente simbolizava uma revolução no modo de atentar no potencial intrínseco a uma obra, expunha em simultâneo as limitações de alcance destas “revoluções artísticas” na transformação significativa das estruturas de poder que governam uma sociedade e, naturalmente, o mercado da arte (dominado por preferências estéticas e, evidentemente, poderio financeiro).

Ao romper deliberadamente com as convenções estéticas, a vanguarda artística norte-americana enfrentava o desafio de chegar a uma audiência que compreendesse a profundidade do exercício a que os próprios espectadores se propunham. Rosenberg critica a superficialidade com que a arte moderna é recebida; onde, ao invés de ser apreciada ou captada na sua essência, é *empregue* enquanto símbolo de estatuto social e financeiro. Tal público, maioritariamente composto por classe média-alta e agentes do mercado de arte, é incapaz de alcançar *sinceramente* a radicalidade de abordagem da “nova pintura americana”, limitando-a ao papel de *posse física* e chocando de frente com os critérios definidos por Rosenberg. Esta forma de arte reclamava mais que uma simples apreciação estética ou mercantil: exigia um envolvimento profundo com o processo criativo. A “missão original” desta forma de arte prendia-se com a perturbação e estimulação dos limites da comunicação, não podendo correr o risco de se alienar do público amplo, reduzida assim a uma prática elitista e representativa de uma ínfima parte da sociedade circundante; a um nicho que aniquila o diálogo aberto, a crítica e a própria educação.

A “nova pintura americana” requisitava uma audiência que se disponibilizasse a participar deste processo criativo. A crítica de Rosenberg evidencia a urgência dos artistas vanguardistas em alcançar uma audiência genuína, que ultrapassasse a superficialidade da “lei do mercado” e entrasse em diálogo com a obra, não bastando para isso consumir a arte como um *bem físico* ou exibi-la enquanto símbolo de prestígio; Rosenberg defende que é necessário reconhecer a *autenticidade intrínseca ao processo criativo* e, previamente, adquirir um conjunto de ferramentas mentais que permitam ao indivíduo *posicionar-se* adequadamente perante não só a obra, mas também o artista. A

demanda por uma audiência genuína encontra-se em conformidade com a própria desconstrução da estética tradicional proposta por uma corrente vanguardista. A “nova pintura americana” não se desassossega com a desadequação às tendências estéticas dominantes; a preocupação dos artistas recai no alcance da *provocação* da sua *forma*, sendo que a *forma* se prolonga para lá da tela e espelha a audiência. Para que o movimento floresça plenamente, é requerido um público disposto a romper a barreira da contemplação passiva e a entregar-se a uma experiência que reflete tanto as forças socioculturais mais amplas como da expressão individual do artista.

De modo a acompanhar esta transformação, um novo *vocabulário* crítico necessita de ser implementado por parte da audiência, vocabulário este capaz de apreender a fluidez e a vitalidade da criação contemporânea. Este modelo de crítica requer sensibilidade ao facto de que, como previamente mencionado, a arte, longe de ser um objeto *estático*, representa antes uma ação ativa, envolvente tanto do artista quanto do espectador em um processo incessante de desvendamento. Na ausência deste novo modelo de crítica e de uma audiência dedicada, o *movimento* corre o risco de ser incorretamente interpretado ou reduzido a uma mercadoria, desperdiçando o seu *potencial autêntico*.

Para Rosenberg, a ausência de um diálogo vigoroso entre a “nova pintura americana” e a literatura contemporânea evidencia o reduzido entendimento desta *revolução* artística. A constatação de que "até agora, o silêncio da literatura americana sobre a nova pintura é quase um escândalo" aponta uma colossal lacuna na assimilação da renovação paradigmaticamente radical do mundo da arte moderna e impeditiva de enxergar a relevância cultural deste momento no contexto mais amplo da história da arte.

Rosenberg acusa, indiretamente, os críticos da época de enquadrarem homogeneamente as obras-de-arte modernas através de uma forma de “indolência analítica”, em parte derivada tanto das limitações linguísticas, como da incapacidade de avistamento do *potencial* da obra ou da natural integração do novo leque de critérios na sua análise. A “nova pintura americana” necessitava de uma abordagem pluralista, onde a *autenticidade* derivada da aproximação espiritual entre o artista *sui generis* e o objeto a que dava origem, tal como a própria personalidade do artista, fossem celebradas como *nucleares*. A ausência da "escola" formal e a diversidade de métodos de *criação* e

contemplação expõem a riqueza do movimento, que se propõe a abdicar da “pureza” na forma para atingir a mais “pura” ressonância com a experiência humana.

Seria correto concluir que a *Action painting* parte de um estado de insatisfação perseverante: o mesmo *estado* que alimenta as condições de autenticidade e transfiguração. Ao agregar tão visceralmente arte e vida, a “nova pintura americana” realmente redefine o significado de ser *artista* nos tempos correntes.

O conceito tradicional de arte cai em desuso a partir do momento que a obra deixa de ser atentada enquanto representação passiva ou conceptualização privada de qualquer elemento *real* exceptuando a própria materialização na tela, oca de significado. Rosenberg introduz um ato de *criação activa* que procura distanciar-se da objetificação do mundo externo, redefinindo constantemente a noção do que é “real”. O artista moderno já não se deve contentar em contemplar o mundo com o mero intuito de o reproduzir na tela; a atitude audaz seria a de rejeitar dogmaticamente qualquer *realidade* que não a forjada no *próprio ato de criação*. Deste modo, a realidade converte-se em uma construção dinâmica, moldada por ação criativa e diálogo ininterrupto entre o artista e a sua obra.

Procurando aproximar-se de uma *suprema* forma de *realidade*, o *misticismo* possibilita a penetração do artista no desconhecido e a sua exploração dos domínios inexprimíveis da experiência humana. Ao invés de se esquivar da *fragilidade do ser*, esta condição é abraçada e celebrada enquanto fonte de energia catártica. O impulso para o enfrentamento do subconsciente resulta em obras não limitadas à razão ou à lógica tradicional. Estas obras podem abrir perspectivas divergentes, onde o enigma do Homem e a indeterminação encontram espaço para se dilatarem e adquirirem novas proporções. Por este motivo, o misticismo na “nova pintura americana” revela um confronto directo com o próprio conceito de *fatalidade*.

A máxima "My painting is not Art; it's an Is"³² expressa esta mesma transmutação, onde a arte é definida não enquanto imitação ou representação (ou *farsa*), porém como uma manifestação directa do que é *existir e interagir autenticamente* com um mundo externo; uma presença viva que não se subordina às limitações do próprio *criador*.

³²Ibid.,5.

Neste novo paradigma, a pintura é menos uma representação do mundo e mais um *movimento*; um veículo, um vestígio de vivência. Aqui, a *autenticidade* é o critério absoluto a utilizar na dissecação da “nova pintura americana”.

A obra não deve ser estudada meramente recorrendo a precisões técnicas como o tipo de pincelada ou a harmonia das tonalidades; contrariamente, exige-se uma análise da obra enquanto objeto embebido de *vivência*. O seu sucesso passa a ser medido por aptidão na condensação *sui generis* desta dimensão existencial.

Contudo, Rosenberg adverte contra o recurso ao “misticismo fraco”. No contexto da *Action painting*, o autor critica a abordagem superficial à criação artística, onde o artista, ao invés de se sujeitar a um processo transformativo e *arriscado*, opta por se deixar envolver por uma vaga e momentânea noção de pseudo-espiritualidade.

Quando Rosenberg escreve acerca de *Action painting*, define-a como uma “subordinação do objetivo do artista de produzir um objeto estético à procura *existencial* por um *encontro* ou *revelação*”, sendo que interpreto este “encontro” ou “revelação” como o potencial de reconhecimento de um ser autoconsciente na *criação* e, conseqüentemente, o próprio potencial formativo no ato de *criar*.

Em *The American Action Painters*, Rosenberg identifica uma tendência entre alguns artistas da sua época: uma incorporação oca de significado de elementos espirituais ou místicos que mais se aproximavam de uma escolha meramente estilística do que derivavam de um processo efetivamente transfigurador para o artista. Rosenberg designa esta tendência estilística de “misticismo fraco”³³.

Nesta diferenciação deparamo-nos com a crítica à *inautenticidade* no ato da *criação* por parte de Rosenberg. Na sua opinião, o recurso ao “misticismo fraco” degenera a obra, provocando a sua redução a uma “caricatura” do próprio potencial formativo na criação; por outro lado, resulta na aquisição de uma forma desprovida de conteúdo e, portanto, meramente visual. O verdadeiro processo criativo exige bravura e fulgor (virtudes historicamente associadas ao Homem), mas acima de tudo predisposição para nos entregarmos ao incessante *conflito interno* que nasce nas contradições e tensões que definem a vida e, conseqüentemente, a arte.

³³Ibid, 6.

O misticismo *autêntico* é aquele que reconhece e abraça estas *forças* durante o processo criativo, incorporando-as em toda a sua plenitude e deixando-as influenciar o rumo da atividade artística.

Quando o artista se entrega ao “incessante *conflito interno*”, engaja-se num processo de autotransformação que transcende a mera criação de um objeto. Nesta perspectiva, a noção de *autenticidade* surge na resistência a cânones estéticos ou “finalidades *materiais*” e a um apreço por um “processo” altamente pessoal.

Em uma primeira instância da vida de um artista, este “processo” pode ser altamente influenciado por fórmulas alheias que permitem um desenvolvimento técnico possibilitador de uma forma de *experiência empírica*, tal como de *liberdade para criar controladamente*. Por outras palavras, o *desenvolvimento técnico denota conhecimento teórico colocado em prática*, transmitindo uma vontade em *contextualizar e posicionar a própria criação dentro da longa linha cronológica da história da arte*.

Em uma posterior fase de experimentação essencial para qualquer artista que se digne a refletir sobre o exercício de *criar* como um método de autodescoberta, o potencial de *autenticidade* brota da *forma de expressão original* que emerge na tela. Na aproximação do *inner self* do artista à sua *criação* e na incorporação das tensões e contradições no processo criativo, identificamos uma extensão da personalidade do ser-humano e, conseqüentemente, uma contribuição altamente *individual* para o cânone da arte—uma contribuição *distinguível e única*.

Esta contribuição “distinguível” é amadurecida e apurada (tanto pelo próprio artista, como pela comunidade envolvente) à medida que a síntese de influências e o desenvolvimento de um *estilo sui generis* se consolidam em uma *linguagem única*. Ainda assim, o “risco criativo” é um fator a balancear com a *formação de uma personalidade “distinguível” no mundo da arte*. O “risco” deve encontrar-se sempre presente na atividade artística autêntica, já que estabelece uma relação direta entre inovação artística e vulnerabilidade existencial. Por outras palavras, o “risco” simboliza o abandono da superficialidade na atividade artística em prol de uma aceitação do “campo de batalha *existencial*” que é a tela, onde o artista recorre à sua *voz interna*, à técnica que desenvolveu e ao reconhecimento da sua “posição” dentro de um vasto mundo cultural para se conformar à possibilidade de *fracassar* na materialização de ideias abstratas e ainda assim

decidir agir em prol da experimentação. “Experimentação” surge neste parágrafo como o *ato autêntico de autodescoberta*—a insaciável vontade de reconhecimento desprendido de quaisquer interesses materialistas. Portanto, a *aprendizagem acerca de si mesmo através da criação de arte.*

No entanto, uma crítica de Rosenberg expressa em *The American Action Painters* reside no perigo da megalomania do artista, particularmente aquele que se vê como uma entidade *cósmica* desconectada do mundo real. A tentação em esconder a *fragilidade angustiante* por detrás de um *Eu* grandioso, desprovido de enraizamento na realidade concreta, leva a uma criação estéril. A autenticidade da arte depende de um engajamento real com o mundo, não de uma visão que destaca o papel do artista relativamente à própria obra-de-arte. Quando a arte se desassocia da realidade que a viu *nascer*, acaba por se desprender identicamente de uma qualidade impactante: a garantia da sua sobrevivência no espaço-tempo.

A distinção entre a mera *sensação* de ter agido e o ato *autêntico* de criação é crucial. A superficialidade na atuação levanta acusações fundamentadas de ausência de espírito e propósito em obras formalmente adequadas. O real *ato* de criação envolve um compromisso penetrante, onde o artista entra em diálogo com as forças caóticas do processo criativo, abraçando esta já referida *angústia* da existência. Para que tal ocorra, o artista deve desligar-se de quaisquer concepções de “resultado final”, já que o mesmo não é eterno, contrariamente à *pura* forma de *existência* que poderia ser traçada na tela por uma audiência perspicaz e ciente.

Por “audiência perspicaz e ciente” defino a comunidade que reconhece a importância do “processo” em detrimento de qualquer *forma* ou resultado final. O espectador capaz de atentar em um objeto e identificar os vestígios do *tumulto interno* é o observador verdadeiramente *crítico* e que, para Rosenberg, se encontra dotado de um conjunto de ferramentas necessárias para a apreciação de um objeto contemporâneo—o observador que, perante o “campo de batalha” que é a tela, assume um papel *ativo* e “interage” com a obra-de-arte (um *fragmento* da consciência do artista).

Ser “ciente” implica ter uma *consciência histórica* (necessária para a interpretação e reconhecimento de cada *contribuição individual* dentro do paradigma da história da arte), uma capacidade de leitura intersubjetiva, já que o engajamento ativo que uma obra-de-arte

contemporânea requer é de cariz absolutamente *existencial*; no sentido de que *reage* ao espírito do tempo e, conseqüentemente, *alinha-se com parte das tensões internas vividas pelo próprio crítico enquanto ser-humano autoconsciente*. Finalmente, importa *reconhecer a efemeridade na criação artística*.

O reconhecimento da “efemeridade na criação artística” permite ao crítico resignar-se à noção de que a obra-de-arte é verdadeiramente *eterna* não a partir da *forma* que assume, mas da *interpretação contextualizada que a rodeia*.

Reconhecer a efemeridade na criação artística significa assimilar que o objeto que nasce de uma ação singular não sobrevive por si mesmo, mas via interpretação estendida no tempo. A crítica, a audiência e a comunidade assumem um papel crucial no processo de constituição de significado; recorrendo aos trabalhos de apreciação e reconstrução, fornecem incessantemente novas vidas à obra-de-arte. A eternidade do objeto reside na sua capacidade de constituir Civilização; isto é, de gerar vínculos reflexivos e de comunicação que excedem a solidão da ação originária. O ethos punk, narrado por Azerrad em *Our Band Could Be Your Life*, oferece uma continuidade natural às reflexões de Rosenberg: se no *action painting* a autenticidade brota da ação individual e irrepetível, no punk eleva-se na dimensão comunitária, onde o D.I.Y. e o compromisso para com o outro convertem a vulnerabilidade em cultura. A obra-de-arte deixa de ser apenas testemunho de um instante criativo e passa a representar um ponto de encontro no qual a autenticidade surge como forma de vida partilhada.

Capítulo IV

A Nossa Banda Podia Ser a Tua Vida

A ideia de “constituir civilização” surge como o ato de *existir*. Quero dizer, de *desfrutar* da efêmera *condição humana* em toda a sua plenitude; de *pensar e comunicar*. Neste sentido, o papel da audiência na atribuição do valor da *autenticidade* a uma obra-de-arte é tão ou mais relevante que a *criação original* (“original” até um certo ponto, já que também a “criação” deriva de uma cadeia de acontecimentos constituintes de civilização). A audiência escuta, reinterpreta e cria *narrativas*. Posteriormente, são estas narrativas que disseminam a *criação*, permitindo-lhe um florescimento aos olhos da comunidade; portanto, do Homem. Sem *comunicação* com o mundo circundante, a obra-de-arte fica restringida ao universo solitário do próprio artista; a uma narrativa única.

A emergência da cultura a partir do *potencial humano para exercer a razão de forma autodeterminada*, transcendendo assim a mera condição natural, pode ser descrita a partir desta noção de constituição de civilização.

No contexto de *Our Band Could Be Your Life*, do jornalista de música alternativa Michael Azerrad, esta noção de constituição de civilização parece surgir no ethos das bandas do indie underground que o autor se propõe a descrever. Apesar das suas divergências estilísticas (de *forma*, portanto), estas bandas partilham uma *característica de personalidade* em comum: todas *criam* independentemente de *incentivos externos* (como o *mercado* ou a *fama*), seguindo um *código moral* de dever para com a *integridade artística*.

Este texto salienta três inquietações acerca da autenticidade na arte: as ideias de *personalidade*, *legado* e autenticidade *inerente* à criação. O que caracteriza uma obra-de-arte verdadeiramente *autêntica*? Residirá a autenticidade na obra-de-arte em si (enquanto qualidade imanente), ou será este *potencial* atribuído retroativamente a partir de uma *interpretação contextualizada*?

Se, por um lado, a criação artística exige um compromisso radical com a *verdade* interna ao *criador* para que possa ser contemplada como *autêntica*; por outro, a disseminação do *potencial autêntico* parece depender da *externalização de uma narrativa*

estruturada, sendo esta a própria história da arte “fragmentada” e colocada ao serviço do escopo do crítico, do seu conhecimento e agenda.

Esta “narrativa estruturada” não serve necessariamente propósitos utilitários, mas surge sempre com um *fim*: o de *projetar uma versão da realidade*, que suspende a desconfiança da audiência, alicerçando-se na vulnerabilidade do criador (atentado pela audiência como *autêntico* por se expor ao “risco na criação”) e o *potencial da criação em sustentar a própria mitologia de forma intemporal*.

Ao *recriar o mundo através da própria linguagem*, a arte *autêntica* eleva o atributo *estético* à condição de motor da reinvenção simbólica, estabelecendo uma identidade *distinguível*. A sua força reside na capacidade de *transcender a mera reprodução da realidade*, operando não como *espelho*, mas como *ponto de origem para realidades alternativas que desafiam os limites do convencional*. Estas construções, que poderíamos denominar de “narrativas superiores”, emergem da tensão entre o impulso individual de criação e o desejo coletivo de ressignificação que tenha em consideração a experiência *sui generis* da vida.

Dentro deste contexto, a *inovação artística* não se mede unicamente por *originalidade formal*, mas pelo *potencial existencial* de uma narrativa que, mesmo enraizada na subjetividade do criador, consegue ecoar em sistemas culturais mais amplos.

O paradoxo central desta dinâmica reside na *dualidade da voz artística*: a *natureza solitária* no ato que brota da necessidade do artista de *expressar*, confrontando um *vazio existencial* sem quaisquer garantias de ressonância e a possibilidade de *fracassar* na concepção material de uma ideia abstrata; o *potencial comunitário* da obra-de-arte que transcende a condição de solidão inicial, alcançado uma audiência que se deixa cativar, e convertendo-se em uma ferramenta que propõe novas formas de *atentar e sentir*.

A qualidade *imitativa* perde relevância face ao *potencial disruptor da invenção*. Uma obra-de-arte que revela eficácia na catalisação do pensamento *existencial* e na estimulação de atividade de reconhecimento resiste a catalogações simplistas precisamente por não se limitar a assumir uma *forma ou uma tendência estilística*. Estas obras-de-arte intemporais convidam as gerações com que interagem a *repensar o seu contexto através de lentes contemporâneas; das tensões internas universais que identificam no conteúdo*.

Por este motivo, a arte autêntica demanda um movimento *para dentro* e outro *para fora* da parte da comunidade circundante: *para dentro* porque exige do *Eu* um “mergulho autodeterminado” nas contradições que definem a vida; *para fora* porque este “mergulho autodeterminado” é uma reflexão da jornada pessoal de um artista convertida em diálogo civilizatório, onde *uma única forma de vida alicerça narrativas compartilhadas*.

Mesmo consciente de que se trata de um *objeto* estático, abordo a arte como uma projeção do artista fragmentado; uma extensão da sua consciência. Um *objeto* permanece imutável apenas enquanto direcionado para si mesmo, privado de *significado*, de *propósito*. Direcionemos o objeto para a audiência; para o próprio *criador*. Deparamo-nos então com um objeto capaz de *comunicar* por si mesmo, de constituir também ele civilização: o *legado*, por assim dizer.

Fiel aos princípios *punk*, a arte D.I.Y. “lies for itself” a partir do momento que se mantém *sincera* consigo mesma, reinventando a externalização da *mentira*. Tudo o que representa uma variante da mera *funcionalização* já não é “art for the sake of art”, mas sim propaganda de qualquer ideologia redutora; de algo *alien* ao espírito.

Em “History Lesson – Part II”, uma das mais célebres canções dos Minutemen, é externalizada uma ingenuidade *outsider* e enorme ambição de superação da própria *condição*: “Our band could be your life/ Real names’d be proof”. Dois jovens inconformados e *honestos* de San Pedro, uma *singular* visão do mundo conscientemente pincelada com tons de *banalidade* e um posicionamento lado-a-lado com os seus ídolos musicais: mal sabia Mike Watt que viria a ter o seu nome pessoal nas fileiras do rock alternativo *popular*, desta vez enunciado por um mundo externo, por uma comunidade não restrita à audiência dos seus concertos. D. Boon cessou radicalmente *inconformado*, permanecendo a ideia de que nunca se terá ajustado aos critérios da *popularidade*.

Numa entrevista de Barbara Rice aos Minutemen (de data incerta, mas estima-se que tenha ocorrido entre 1984 e 1986), Mike Watt e D. Boon transparecem a *honestidade* previamente mencionada (*honestidade* internamente dirigida e espelhada ao outro), tal como um desinteresse crónico por critérios de sucesso na música *mainstream* e a dimensão do poder da *comunicação* para uma banda defensora de “personal politics” (a única *real* forma de “politics”): “It’s important to have critics because they’ve got the job to write

about us. *Somebody's gotta do it.*”³⁴ Tanto mais que foram os próprios Minutemen a começar a escrever *acerca de si mesmos*: “The main idea is: Communicate”.

Existe idolatria *sincera* de figuras na música dos Minutemen? Sim, sem dúvida. Será este um atributo *louvável* por si só? Não. No entanto, a idolatria *sincera* dos Minutemen deve ser entendida como *respeito pela história*: pela *sua* história e pela história da humanidade. A reinterpretação de bandas do passado, a enumeração de figuras incontornáveis e influências diretas... os Minutemen estavam-se a dar a *conhecer* a si mesmos, suportando-se no peso da civilização, de algo “maior que a soma das partes”: uma *forma de vida* que se expande através de *musicianship* e da ética “we jam econo”: fazer o que se *pode*... com o que se *tem*. Os Minutemen não *tinham* muito—dinheiro, experiência, popularidade—, porém tinham capacidade de *pensamento*, *imaginação* e, acima de tudo, *autoconsciência* da *forma de vida* que levavam.

Em outra entrevista a Mike Watt de 2003³⁵, Mark Prindle questiona o cofundador dos Minutemen acerca de personalidade dentro das estruturas corporativas da música, na sequência de uma opinião de Watt sobre como é bizarra a coexistência das qualidades do “público” e “privado” na *criação*:

Mark Prindle: “Does that affect how you write? Do you think of, “Oh, how – “

Mike Watt: “Well, someone the other day said to me that the best songs are the ones where you can see yourself in the song. Like it's very personal to you even though you're hearing the song from a guy you never met, from a town you've never lived in, and a time you were never in. And it can still be an "I" song. Like I don't think John Fogerty was ever born on the bayou! But it's not about reality, authenticity or "keeping it real." It's about creating something.”

Apesar de negar o peso da *realidade* ou *autenticidade* na criação, Watt confirma a sua pertinência para a discussão ao enaltecer “art for the sake of art”, enquanto rejeita a mera *funcionalização*.

³⁴Barbara Rice, “Dedicated To D. Boon”. Disponível em: https://www.dementlieu.com/users/obik/arc/other/mmen_tn10.html (Último acesso a 9 de Setembro de 2025).

³⁵Mike Watt, “Mike Watt”. Entrevista por Mark Prindle. Disponível em: <http://www.markprindle.com/watt-i.htm> (Último acesso a 9 de Setembro de 2025).

A essência de uma banda independente reside na autodeterminação que transparece no *modus operandi* e na ausência de laços com editoras discográficas corporativas, permitindo-lhe sobreviver marginalmente ao circuito comercial e *mainstream*. Este *ethos* independente possibilita à banda controlar totalmente a idealização, produção e distribuição da sua música, como observa o jornalista Michael Azerrad na obra *Our Band Could Be Your Life*. A definição de “banda independente”, segundo Azerrad, encontra-se além da ausência de vínculos contratuais com grandes editoras, abrangendo também a escolha consciente por uma *forma de vida* que contrasta com as imposições do mercado. Esta *emancipação* da *banda* enquanto *figura central* cede destaque a valores como “autenticidade” e “integridade artística”, proporcionando aos artistas que se expressem livremente, sem necessitarem de se submeter às pressões por lucro que caracterizam tão profundamente as estruturas de poder das editoras discográficas *mainstream*.

“Independent” has several definitions, but the one this book uses is the crucial question of whether a label distributes its records through one of the corporate music behemoths—in the period in question they were the so-called Big Six: Capitol, CBS, MCA, PolyGram, RCA, and WEA—which allows them entrée to vastly more stores than the smaller, independent distributors. All kinds of advantages stem from this distinction, from access to commercial radio to the ability to attract name artists. Indie labels had to develop obscure artists on a grassroots level, essentially functioning with one or more arms tied behind their back.”³⁶

Atentando na definição de “independente” cedida por Azerrad, deparamo-nos com algumas matérias meritórias de desenvolvimento, entre as quais a autonomia artística, ética D.I.Y. e comunidade, e a resistência à *funcionalização* da arte.

Relativamente à autonomia artística e criativa, parece-me apropriado afirmar que a verdadeira *independência* no *modus operandi* das bandas e editoras discográficas em causa não se limita à ausência de vínculos com grandes distribuidoras, mas acima de tudo da liberdade de expressão e possibilidade de experimentação que derivam da autodeterminação na sua atividade.

³⁶Michael Azerrad, *Our Band Could Be Your Life*, 7.

Artistas associados a editoras discográficas independentes usufruem frequentemente de maior controlo sobre a sua sonoridade, imagem e rumo que decidem dar à carreira (“carreira” enquanto “decurso da existência” e não “percurso profissional”); o ato de *fazer música* não representa unicamente um “ganha-pão” devoto de significado e que garante a sua sobrevivência no mundo capitalista, mas sim uma *forma de vida*). Por este motivo, os artistas não sentem uma pressão adicional para se confirmarem com tendências comerciais e estruturas sociais pré-estabelecidas e impostas por uma atividade executiva. A pressão que *podem sentir* deriva de uma *existência única*, dos *objetivos* que estabelecem para a sua atividade e do próprio *enquadramento* do artista e da sua arte no mundo—por outras palavras, deriva de *motivos internos e autodeterminados* que, no máximo, refletem uma visão do que é externo à existência particular. A ecleticidade musical, a investigação das possibilidades de expansão existencial *através da arte* e a experimentação com géneros, formatos e temáticas que fogem à catalogação dificilmente teriam espaço nas grandes distribuidoras, cujos interesses são meramente financeiros e guiados por escalas efémeras de popularidade; portanto, prejudiciais para a *forma de expressão única*.

As editoras discográficas que frequentemente cedem uma plataforma possibilitadora de concretização criativa aos artistas independentes regem-se por um ethos *indie* e profundamente enraizado na filosofia D.I.Y, implicando assim a autoprodução e autogestão do conteúdo e alicerçando-se sobretudo na construção de comunidades em redor da arte.

O ethos *indie* refere-se a uma filosofia de independência e autonomia criativa que cede uma posição de destaque ao valor da *autenticidade* no mundo da arte, tendo-se consolidado a partir do final da década de setenta e início dos anos oitenta, quando artistas começaram a rejeitar os modelos comercialmente centralizados da indústria musical, optando por uma postura autossuficiente, autónoma e autêntica. Este ethos foi fortemente influenciado pelo movimento punk e pelo surgimento do D.I.Y., que defendia a produção, gravação, promoção e distribuição musical independentes, não dependendo assim de grandes editoras. O ethos *indie* segue um conjunto de valores e práticas—independência, criatividade, resistência à comercialização, colaboração comunitária e *autenticidade*—que passaram a caracterizar a cena independente e a diferenciá-la do *mainstream*. A expressão surge, portanto, para descrever a identidade cultural e o espírito coletivo que une todos estes elementos independentes, refletindo tanto a *atitude*, como a *ética* de atuação social.

O ethos *indie* e o D.I.Y. encontram-se intrinsecamente ligados. A cultura D.I.Y. foi fortemente influenciada pelo punk, que adotou este princípio como forma de *resistência*: as bandas passaram a gravar, produzir, distribuir e promover a sua própria música, sem dependerem de estruturas corporativas. Por este motivo, o D.I.Y. representa um valor nuclear para a ética *indie*, representando a autossuficiência e o controlo total do processo artístico: desde a composição à distribuição.

Por outro lado, o D.I.Y. representa igualmente uma resposta pragmática à precariedade do meio artístico independente, sendo que muitos músicos adotam estratégias D.I.Y. para enfrentar a incerteza na vertente económica da sua atividade, e, conseqüentemente, manterem-se sustentáveis enquanto concentram os seus esforços na criação de *art for the sake of art*, especialmente dentro de mercados periféricos ou menos institucionalizados—como é o caso dos nichos artísticos estabelecidos à margem da cultura popular.

Uma editora discográfica independente, como é o caso da Dischord Records, opera com financiamento próprio, garantindo logo à partida o afastamento de uma perversão derivada da *funcionalização* da arte. Ao invés de dependerem de vendas massivas de formatos físicos, muitas editoras discográficas independentes diversificaram as suas fontes de receita, oferecendo serviços de produção, distribuição e divulgação diretamente aos artistas e saltando quaisquer intermediários de “colarinho branco”.

Assim, o artista *é o cliente direto da editora discográfica* e uma de duas partes a tirarem proveito do investimento—sendo a outra a própria comunidade circundante, na qual se inclui a editora discográfica e promotora de uma ética *indie*. O relacionamento entre partes não se limita a uma perspectiva de negócio: é uma reflexão da personalidade e da colaboração que oferecem uma *alternativa* real à visão impessoal e de mero entretenimento lucrativo das *majors*.

Atentando no caso específico da Dischord Records de Washington D.C., a editora discográfica foi fundada em 1980 por Ian MacKaye e Jeff Nelson, inicialmente com o intuito pragmático de lançar o EP *Minor Disturbance* da sua banda Teen Idles. Portanto, a Dischord nasceu de uma necessidade—a de *documentar e apoiar* uma cena local; o nicho do *hardcore punk* de D.C (já que, de outra forma, seria ignorada por qualquer *major*). O dinheiro inicial derivou de um fundo coletivo dos Teen Idles, e todo o processo (gravação,

design, montagem das capas e distribuição) foi efectuado manualmente pelos próprios artistas e amigos: uma operação comunitária D.I.Y. com objectivo não apenas de “criar cultura”, mas de fazê-la chegar ao outro, fortalecendo e documentando o espírito de uma comunidade. O modelo de negócio era circular, promovendo solidariedade e sustentabilidade: os lucros eram reinvestidos no lançamento de novos discos resultantes da cena local; a sede era uma “residência” partilhada por fundadores e amigos, onde as operações editoriais (frequentemente seladas com “apertos de mão” e a inexistência de contratos formais) se mesclavam com ensaios e convívios. Este *modus operandi* só resultava por existir efetivamente uma intenção mútua de incorruptibilidade e, naturalmente, de confiança e espírito colaborativo.

Ainda assim, o *ethos* independente não se restringe unicamente à confrontação das intenções das editoras discográficas *mainstream*. A vertente ideológica do *ethos* D.I.Y. rejeita as expectativas das massas sobre o ato criativo em si. Tal autonomia no *ethos* exige uma postura de constante resistência. Contrastando com os *meters* de prosperidade no lançamento de música *mainstream*, esta resistência não se mede por critérios de popularidade ou êxito financeiro, mas acima de tudo pela capacidade de irradiar uma visão *autêntica* e *singular* do mundo: uma *forma de vida* que transparece na melodia, no verso, na postura. Dentro deste contexto, uma banda independente não se limita a divulgar conteúdo criativo, construindo também uma identidade que se opõe à homogeneização cultural, à monotonia e, sobretudo, à convencionalidade.

A visão *autêntica* e *singular* do mundo é identificada por uma transcendência da convencionalidade e do utilitarismo em prol de uma expressão fiel ao *self* que se encontra profundamente enraizada na complexidade do espírito. Esta “autenticidade” não é simplesmente “original” ou “distinta”, mas acima de tudo espelha uma aproximação visceral à experiência humana. Encontramo-la nas artes e nas variadas formas de expressão cultural que revelam a humanidade na sua *totalidade*: as ambiguidades, as contradições, o carácter multifacetado. Por outras palavras, a *autenticidade* na arte enfatiza a capacidade do *artista* de comunicar a “verdade” (quando *particular* ao artista e notável na representação de uma *visão*) de forma singular e ressonante.

Dentro deste contexto, a ideia de “utilitarismo” significa a avaliação em função da *aplicação prática de um produto*; portanto, a *criação de arte não “for the sake of art”, mas atentando no resultado que justifica a criação* (satisfação das preferências coletivas).

Ao priorizar a funcionalização da arte e a sua eficiência, a lógica utilitarista entra frequentemente em conflito com as noções de autenticidade artística e de expressão singular do *self*, tanto na criação, quanto na recepção de arte.

Este conflito manifesta-se em uma pressão por padronização e rentabilidade da arte, onde são valorizados trabalhos que atendem a critérios de mercado (potencial de venda, circulação fácil e acessibilidade ao público-geral, por exemplo). Estes critérios de mercado levam à uniformização de estilos, temas e formatos, incentivando artistas a desapegarem-se de uma *personalidade singular* e a adaptarem-se a tendências dominantes, resultando em *criações* aterrorizadas pelo conceito de *risco*, e no sacrifício da complexidade subjetiva em prol da previsibilidade e da segurança.

Simultaneamente, a *criação* é materializada e reduzida ao nível de um mero *produto*, onde as ideias de “personalidade subjetiva” e “autenticidade” são trocadas por “valor comercial”, “eficiência” e “utilidade”, e o seu potencial é medido por desempenho no mercado ou por uma funcionalidade social (como entretenimento), obscurecendo a singularidade do *self* e a dimensão visceral: multifacetada, contraditória e ambígua, tal como a própria experiência humana que dá origem à arte.

A ideia de “subjetividade” colide com as expectativas de um mercado que valoriza o consumo superficial, pois as possibilidades de marginalização e incompreensão geral prejudicam frequentemente as métricas que se baseiam em popularidade e lucro. A ambição de alcançar um público geral e a “globalização da arte” descartam a ressonância profunda (pelo menos como critério imediato), já que não cede retorno instantâneo e carece de uma eficiência comunicacional (no entanto, este ponto é paradoxal, visto que a “eficiência comunicacional” pode igualmente ser medida pelo potencial *transfigurador* de uma *criação*—, quando atentamos no público como uma parte da qual se *exige atenção*).

O exemplo da Dischord Records ilustra uma *alternativa prática* à lógica utilitarista. O foco não é a maximização dos lucros, mas sim o *fortalecimento* de uma cena cultural *autêntica*, onde a *criação artística reflete a experiência humana dos envolvidos*. A própria criação concentrada em uma cidade é uma forma de resistência: à *tentativa de globalização*

superficial da arte; à destruição da cultura de nicho. A Dischord Records representa a independência das cenas locais; da autonomia na criação artística.

Todavia, será este *modus operandi* da Dischord Records utilitarista de outra perspectiva e a uma escala menor: a escala “de nicho”? Se, por um lado, a atividade da Dischord visa concretamente o fortalecimento de uma comunidade (preços de compra acessíveis e redirecionados para a produção de novos lançamentos, por exemplo), estas ações têm como propósito principal a manutenção da autonomia artística que permeabiliza a *criação autêntica e a forma de expressão singular*. Ao garantir que as pessoas que integram o nicho têm acesso à arte e participam ativamente da cena, ao mesmo tempo que se distancia de perspectivas de popularidade comercial, a Dischord certifica-se de que a gestão sustentável de recursos é levada a cabo com o intuito de permeabilizar a *independência do artista e a sua experiência subjetiva*. O exemplo da Dischord é colocado ao serviço do *ethos* D.I.Y.: a motivação primordial não é o lucro ou a maximização da “utilidade abstrata”, mas sim a integridade artística e comunitária—a sobrevivência do “nicho particular” no panorama artístico. As decisões são tomadas com base na estimulação da autonomia e autenticidade das partes individuais, assim como a confiança nutrida entre células distintas que movem a “micro-máquina” na “batalha de David contra Golias”.

As cenas ditas "alternativas" também enfrentam um dilema de funcionalização da arte. Se, por um lado, estes circuitos emergem com o propósito do incentivo à independência artística e a oferta de alternativas ao *mainstream*; por outro, são frequentemente pervertidos por agendas insinceras que corrompem a *alternativa*, o *ethos* D.I.Y., e a autodeterminação na sua essência.

À medida que estas cenas ganham visibilidade ou capital simbólico, tornam-se suscetíveis à *apropriação* por mercados, política e mesmo autopromoção superficial. Esta última ideia levou a que Ian MacKaye recusasse a promoção do seu nome (por essa altura, um *ícone da ética D.I.Y.*) na génese dos Fugazi e posteriormente ao término de funções dos Minor Threat. MacKaye (reconhecido por uma postura ética rigorosa e um compromisso com a autenticidade) não pretendeu capitalizar sobre a reputação já estabelecida ou transformar o seu nome em uma *marca de promoção*. O objetivo prendia-se com a criação de um novo projeto coletivo (simbolizando a prevalência do valor de *identidade*), focando-se na música, na identidade dos Fugazi e na comunidade, mas nunca na figura

individual e *já pré-concebida* do ex-vocalista dos Minor Threat, pois tal seria *inautêntico e pouco representativo de uma banda enquanto soma das partes; ou da personalidade dos seus membros e como interação entre si na criação de arte.*

MacKaye reconheceu o potencial de *funcionalização da arte*; o recurso à arte enquanto *instrumento colocado à mercê de fins externos à identidade autêntica*; fosse para legitimação social, enriquecimento ou construção de uma *imagem redutora e, conseqüentemente, inautêntica.*

Já a própria máquina corporativa também reconheceu o *potencial de funcionalização da arte*, tendo-se apropriado do termo *indie* para benefício capitalista, corrompendo a sua essência e tornando a função transformadora da arte em uma mera variante estilística do *mainstream*, ao mesmo tempo que reproduz as dinâmicas hierárquicas que o *ethos real* pretendia combater: o que começou como um *ethos* de independência, experimentação e *resistência* foi, progressivamente, convertido em uma categoria de mercado esvaziada de potencial crítico e subversivo.

No caso do *indie*, a sua essência foi corrompida quando o termo passou a designar um estilo *reconhecível*, facilmente apropriável e reproduzível dentro das dinâmicas do *mainstream*—portanto, um *estilo uniforme*; não mais um *ethos* transparecido na operação de tantas bandas *estilisticamente diferentes*, que se alicerçavam nas suas *identidades únicas* e nos valores comunitários para difundirem a visão tanto do nicho respectivo, como das partes que lhe davam “forma”. O *indie* tornou-se numa *técnica de marketing* que absorveu bandas, selos e festivais, mantendo o discurso “independentista” por motivos de “atração comercial”, mas recorrendo em simultâneo a práticas de concentração de poder, controle de distribuição massificada, e padronização estética.

A noção de “pureza” deve ser tida em consideração quando atentamos na “autenticidade” que não se perde na mera subjetividade inevitável da experiência, mas que participa de uma estrutura englobante de *sentido, universidade* e constituição de civilização. Esta “pureza” expõe uma condição de auto-realização dentro do dinâmico sistema da história e da cultura, representando um ideal dialético: uma experiência que integre o *objetivo* e o *subjetivo*, o *particular* e o *universal*, em um ato de *liberdade*: a “criação” de uma obra-de-arte; de uma grande *mentira* e de uma “*não verdade*” peculiar ao artista. Se a obra-de-arte se mantiver próxima do espírito do artista, naturalmente espelhará

a sua interdependência da tradição, da comunidade, da reconciliação entre o espírito singular e o espírito coletivo. Quero com isto dizer, que a própria audiência terá uma capacidade completamente *inerente* ao seu espírito de reconhecer *autenticidade autêntica* em uma obra-de-arte através de um *reencontro* possibilitado por interpretação de um objeto. *O Homem reconhece-se no Homem*—universalmente, eternamente—mas não em políticas, propaganda ou *mentiras* privadas de uma *visceral condição humana*.

Esta noção de pureza é essencial para o argumento, já que representa um ideal dialético: a capacidade de *criar uma obra-de-arte que, embora profundamente pessoal, participa de um sentido mais amplo, reconhecível e comunicável por uma audiência*. Esta pureza manifesta-se quando a obra-de-arte se mantém próxima do espírito do artista, mas espelha igualmente a interdependência com uma tradição ou comunidade, reconciliando o individual e o coletivo.

Uma obra-de-arte é “pura” quando se trata de uma expressão genuína do seu autor, carregando em si marcas da tradição, do tempo e do contexto cultural em que foi criada e que, conseqüentemente, *educou o seu autor, levando-o à necessidade de criar algo verdadeiramente pessoal*. A “pureza” incorpora as dimensões da experiência humana em uma experiência estética que ressoa no outro, permitindo o reencontro *entre o Eu e o Eu retratado na obra-de-arte*. A arte movida por propaganda política esgota-se no seu próprio sentido utilitário, mas a obra-de-arte *pura* (“pureza” começa a surgir como um sinónimo de “autenticidade” ou “inocorrupibilidade do espírito”) posiciona a sua âncora em uma verdade singular e, simultaneamente, comunicável ao outro, que se reencontra na obra-de-arte, *transcendendo e crescendo na sua presença*. *Se o artista autêntico é verdadeiro para com a sua essência, também a audiência que se reconhece na criação não é manipulada: a relação humana que tem como intermediário a experiência artística é genuína*.

Um dos maiores atentados à *autenticidade* é a eventual cristalização de fórmulas que, ao serem replicadas sem qualquer inovação, espontaneidade ou *personalidade*, alienam o artista da própria criação e convertem o circuito alternativo em mais uma engrenagem do mercado *mainstream*. Este fenómeno ocorre quando o próprio circuito (ou os indivíduos que o compreendem) adotam padrões comportamentais, sonoros, visuais autonomamente desinspirados na sua essência, estabelecendo uma cultura de conformidade que convida os artistas a apropriarem-se de uma “alternativa idealizada” para definirem a

sua própria *personalidade*. Se aconteceu com o *punk* (que se viu demovido da máxima “think for yourself”), acontecerá com a maior parte dos pequenos *sistemas* que tentam sobreviver debaixo da alçada do Capitalismo. Um artista vende a sua *autenticidade intrínseca* em troca de oxigénio; é o mercado que o dita.

Como já mencionei, o conceito de “autenticidade” parece encontrar-se interligado a uma noção de *personalidade*; uma noção de “personalidade” que não é fixa nem tão pouco subjetiva, mas antes o resultado de um contínuo processo histórico-cultural; de uma *realização da liberdade* do indivíduo interdependente do espírito universal. Neste sentido, a “personalidade autêntica” brota de um sujeito que assimila a sua posição no mundo como parte de uma totalidade e age de modo a reconciliar a sua própria subjetividade com o espírito universal, constituindo deste modo civilização.

Esta visão *singular* deve resistir a forças externas que tentem moldar ou distorcer a “verdade” do sujeito, mantendo a *pureza*. A “autenticidade” é uma característica central para a arte de um sujeito que se propõe a constituir civilização, recusando a conformidade, a ilusão materialista e preservando a sua singularidade no mundo através da *criação de arte autêntica* que transparece a *condição humana*; o *Eu* espelhado no outro.

Por este motivo, o utilitarismo dos circuitos *mainstream* e dos movimentos ditos “alternativos” insinceros e impessoais pode ser verdadeiramente combatido com o enaltecimento da experimentação genuína e do desenvolvimento livre de formas de expressão artística. A *criação* não deve ser submetida ao serviço da disseminação de ideologias ou estilos completamente derivados, já que nas instâncias mencionadas o artista permite que o objeto sucumba a uma forma de resignação, expondo assim uma carência de personalidade *autêntica*. De modo a reencontrar-se com o seu espírito, os artistas devem ser encorajados por circuitos de suporte (dentro dos quais o jornalismo e a crítica) a explorar as suas vozes internas recorrendo à plataforma da *criação artística*, independentemente de condições tangíveis, tais como o formato de distribuição ou a popularidade medida em vendas.

Sendo a comunicação entre seres-humanos o meio predileto para a partilha autodeterminada de experiências particulares suscitadas por um contacto genuíno com uma obra-de-arte, o jornalismo cultural e a crítica detêm um papel fundamental no combate ao utilitarismo e na promoção da *liberdade na expressão artística*. Por este motivo, as zines e

os concertos são duas das ferramentas favoritas dos nichos culturais para difundirem a arte que é criada dentro das suas trincheiras (alcançam *uma audiência da qual se exige atenção, e a audiência atenta trata da restante divulgação*), sejam críticos, jornalistas de música ou meros indivíduos interessados.

Ao destacar e analisar obras-de-arte e trajetórias independentes, a crítica pode legitimar a experimentação, o *risco* e *novas linguagens*, mesmo que não sejam imediatamente populares ou comercialmente bem-sucedidas (aliás, uma razão *inautêntica*, mas frequente) que leva à promoção da *novidade* prende-se, precisamente, com a “estilização da dita novidade” e apropriação do factor “desconhecido e, por isso, cativante–hip” para construção de uma *identidade em torno do que é promovido*. No entanto, este motivo, apesar de inautêntico e superficialmente estilístico, pode dar visibilidade a artistas e nichos culturais que operam fora dos grandes circuitos, ampliando o repertório do público e incentivando a ecleticidade estética e temática. Na tentativa de desenvolvimento de interpretações e contextualizações para obras-de-arte supostamente inovadoras e fora-da-caixa, a crítica auxilia uma audiência a *compreender* e a *valorizar* propostas artísticas menos convencionais, servindo de intermediário entre este público e os *criadores*.

A independência de *ethos* deve, portanto, integrar uma linha formativa de constituição de civilização através do *pensamento*, de abertura a novas hipóteses estéticas e do espírito do *seu* tempo. Um gratuito exercício reativo ao que é popular (um dos grandes problemas dos *circuitos* que se acabaram por tornar em *caricaturas* de si mesmos, alienando a comunidade circundante e perdendo qualquer relevância cultural contemporânea) tem tendência a *desaparecer*, contrariamente ao objeto que ressoa *universalmente*. O potencial para reinvenção ou redescoberta revela em si uma característica autêntica: a *resiliência* que brota do fundo do ser pensante durante a “tempestade”; a preservação da importância do ato de reflexão, da inclinação para constituir cultura, é o que permite ao artista *autêntico* afastar-se de agendas que tentem *alienar* a criação do criador, colocando-a ao serviço de expectativas externas.

Nos primeiros momentos do documentário *The Decline of Western Civilization*, centrado na cena punk rock de Los Angeles entre 1979 e 1980, deparamo-nos com uma mentalidade disruptiva que tem como ponto de partida a juventude revoltada, *mas*

influenciável e aberta à inovação. Quando questionado acerca do que mais aprecia no punk, um jovem afirma com certeza: "... que seja algo inédito e que reaviva o espírito do rock 'n' roll dos velhos tempos. É cru e real. (...) Não existem estrelas"³⁷. Ao longo do filme, vamos observando padrões no comportamento dos indivíduos entrevistados: a obsessão com a inovação e singularidade no contexto artístico; o terroir (neste caso, as auto-proclamadas “características específicas” das bandas de Los Angeles na década de setenta e a ética D.I.Y. representativa, em parte, do contexto local); Acima de tudo, noticiamos a iconoclastia e a rutura com a tradição (que, na realidade, parece derivar da assimilação e adaptação da mesma). Esta vontade de rompimento com as convenções estabelecidas corre nas veias dos artistas e da audiência, sendo que esta última integra o organismo D.I.Y. com o mesmo peso que o artista no palco. Quando assistimos ao "mosh" e "pogo" nos vídeos de concertos dos Black Flag, reconhecemo-los como as danças "patenteadas" pela comunidade punk e torna-se impossível dissociar tal qualidade estética da desesperança e do enfado com o passado.

A mediação cultural considera tanto a história da música como o seu público-alvo, assumindo a tarefa de acompanhar a novidade dentro de um ramo da indústria e de a difundir. Em paralelo com a grande máquina corporativa (movida por intenções mais ou menos utilitaristas, fiel ou não a um ethos), é a palavra que transporta a arte autêntica até ao público.

A relação entre autenticidade e comercialização no punk sempre foi complexa. No final dos anos 70 e início da década de 80, o sucesso comercial de bandas como Sex Pistols e The Clash, embora ampliando a exposição do movimento ao público geral, também o tornou alvo da atividade crítica, que já procurava lucrar com opiniões *alternativas*, aumentar a sua fama ou, de forma menos utilitarista e mais fiel a um *ethos*, demonstrar desagrado com a inautenticidade. As acusações de má-fé, da predisposição de capitalização sobre a sua energia rebelde e da ausência de genuinidade.

³⁷*The Decline of Western Civilization.* Realizado por Penelope Spheeris.

Numa entrevista ao jornal Webcrunch, Johnny Rotten, o vocalista dos Pistols, respondeu da seguinte forma à questão de Stéphane Davet acerca da possibilidade do movimento punk ter eventualmente caído na armadilha do “cliché” e da “caricatura”: “(...) [relativamente à imitação] Foi por isso que fundei os Public Image Limited, quando senti que os Sex Pistols se estavam a transformar numa caricatura reduzidos à “imagem pública” que Malcolm McLaren, o nosso agente, procurava dar-nos.”³⁸; exatamente o mesmo motivo que levou Ian MacKaye, uma década depois, a formar os Fugazi.

Em *Our Band Could Be Your Life*, Azerrad centra-se em um período entre 1981 e 1991 para abordar o ecossistema *underground indie* norte-americano, que irrompe precisamente como uma contribuição D.I.Y. dentro da catalogação ampla de “pós-punk”, para definir alguns circuitos de artistas nos E.U.A. com base na sua *ética* e nem tanto na *forma* que a música assume (já que as treze bandas que destaca são radicalmente distintas do ponto de vista estilístico). O que as une é o *modus operandi*, e o espírito essencialmente *punk*—não enquanto *moda*, mas a *forma de vida punk* na sua gênese.

Contextualizando o pós-punk no final da década de 70, esta evolução da música contracultural (ou *resposta visceral* à sua transformação em uma estratégia de marketing oca) representou uma reação comunitária à redução de um movimento definido por um *ethos puro* de *inovação* e resultante em *heterogeneidade* ao produto da indústria capitalista, almejando na sua “fórmula” (ou *inexistência dela*) uma abordagem mais introspectiva, experimental e *livremente artística* que recuperava a essência do *punk*. Simultaneamente, promoveu o afastamento de conceitos tão populares na música comercial quanto “idolatria da figura”, recurso a “*slogans* políticos” como propaganda ou mesmo o entretenimento gratuito. Bandas tão musicalmente distintas entre si quanto Joy Division (posteriormente New Order), The Sound, The Cure, Bauhaus, Wire, Siouxsie and the Banshees, This Heat, The The, Gang of Four, The Chameleons e Public Image Limited (esta última fruto do desassossego de um artista face a acusações de autossabotagem e, simultaneamente, uma tentativa de reinvenção nascida de um profundo entendimento da indústria pop) no Reino Unido exploraram nas suas *criações* a *angústia existencial*, apropriando-se de géneros

³⁸John Lydon, “Le punk n’était ni un manifeste ni un mode”. Entrevista por Stéphane Davet. Disponível em: https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/10/16/le-punk-n-etait-ni-un-manifeste-ni-une-mode_3496324_3246.html

musicais como rock gótico, synthpop, funk, dub, electronic e krautrock para *darem origem a algo inteiramente novo e, acima de tudo, pessoal*. De certo modo, podemos atentar na catalogação deste aglomerado de artistas de música “pós” como um fracasso redutivo da comunicação e da própria máquina corporativa, como sempre ocorre quando não têm *tempo, perícia ou conhecimento* para realmente *prestar atenção* às minúcias que definem música tão *singular*... ou aos artistas e circuitos que as originaram.

Todavia, o que Azerrad se propõe a comentar surge maioritariamente no início da década de 80 e detém em si uma forte componente *self-reliant*: seja por um enaltecimento da moralidade na ética D.I.Y. acima da *forma* (a preocupação do pós-punk britânico relacionava-se, em última instância, com uma recuperação da *experimentação livre do punk*—portanto, uma preocupação *formal*), a sustentabilidade das partes que formavam o ecossistema independente (sem que necessitassem de adaptar a sua *identidade*), ou algo de *tradicionalmente norte-americano na sua forma de vida*.

Enquanto o pós-punk britânico, embora de *ethos* igualmente *independente*, possuía uma preocupação basilar com a *inovação estética* e a *reintegração da liberdade criativa no punk* (um debate formal), o *indie* norte-americano da década de 80, segundo Azerrad, era movido por uma *necessidade prática*, tal como um *ethos de sobrevivência e autodeterminação*. Este *ethos* tem raízes na tradição norte-americana de autossuficiência e resistência ao conformismo, valorizando uma *aproximação entre o artista e a criação, já que esta reflecte a materialização de uma existência singular*. Ao criar livremente música, fundar editoras discográficas, organizar digressões, produzir zines e construir redes colaborativas, os nichos artísticos certificam-se realmente de que não tinham de ceder uma *parte da sua identidade* em troca da sobrevivência. O seu *modus operandi convertia a criação de arte em uma forma de vida e, como tal, na definição da sua identidade resiliente*. O “jamming econo” dos Minutemen exemplifica perfeitamente este *ethos*: fazer mais com menos, converter limitações em virtudes e recusar a dependência de grandes estruturas ou factores externos para a manutenção de uma forma de vida. A sustentabilidade, a independência e a autenticidade artística são fins, não apenas meios para alcançar uma *renovação formal* ou uma reação de revolta ao *mainstream*; trata-se da construção de uma *cultura própria e aberta à reinvenção*, mas sempre autónoma na tomada de decisão e moralmente consciente. Aliás, esta *forma de vida* encontra-se bem assente na

gênese de um disco tão megalómano na sua duração e mixórdia de tradições—mas simultaneamente D.I.Y. na *independência criativa* que transparece—quanto *Double Nickels On The Dime* (1984). O *magnum opus* dos Minutemen custou cerca de 1.100 dólares a produzir (já contando com a experiência da SST Records (editora discográfica independente fundada por Greg Ginn, guitarrista dos Black Flag) na otimização de custos de prensagem e distribuição), tendo a banda recorrido a estúdios modestos, sessões de gravação breves e produção econômica, sem luxos ou desperdícios, para dar origem a um álbum duplo de 45 faixas e aproximadamente 80 minutos de música. O objetivo principal da banda de San Pedro, Califórnia, nunca foi a de lucrar com o disco, mas de aproveitar ao máximo este formato para alcançar uma *expressão artística plena e alicerçada na criatividade, diversidade musical* e em uma *teoria da influência*; não só comunitária e local, mas da linha cronológica em que creem situar-se. Por outras palavras, podemos atentar em *Double Nickels On The Dime* como um olhar atento sobre o passado que, essencialmente, produz a *emancipação do Homem*. O próprio Mike Watt assim o afirma na canção “The Glory Of Man”, onde parece encapsular *toda uma existência singular em um propósito cultural comunitário*:

“Starting with the affirmation of man/ I work myself backwards/ Using cynicism/
The time monitor/ The space measurer/ I live sweat, but I dream light years/ I am the tide,
the rise, and the fall/ The reality soldier, the laugh child/ The one of the many/ The flame
child.

Ao invés de expressar diretamente o seu desagrado face à impessoalidade do *mainstream* ou de tentar “vender” (característica *tangível*) uma *alternativa* ao *mainstream* por motivos formais (até porque a *real oposição punk* nunca se preocupou com a competição comercial, uma *batalha* sempre assumida como “perdida”), os circuitos *indie norte-americanos* procuraram garantir a sobrevivência recorrendo maioritariamente a dois atributos: a *livre constituição de civilização* que permeabiliza a emancipação do ser pensante—e o “coração na manga” no *modus operandi* que legitimiza a sua *criação* enquanto *autêntica*.

Um dos indicadores de sucesso no mundo da música reside precisamente na “teoria da influência” (a teoria evocada por Minutemen), onde os discos culturalmente relevantes sobrevivem na consciência coletiva de gerações posteriores, ainda que que através de

nichos ou de atos de redescoberta e recontextualização muito posteriores, contrariamente aos *hits* de impacto imediato, tão efêmeros quanto as tendências que moldam o espaço-tempo. Eventualmente, estes *hits* são *desmascarados* na sua condição *superficial*, sobrando um vazio aparentemente descartável à sobrevivência do Homem. Já a *filosofia prática e ética*—através da qual a banda atentava na sua música dentro de uma linha cronológica vasta—reconhecia a *importância singular* de todas as bandas, circuitos, e seres-humanos com quem se haviam cruzado durante a sua jornada, entrado em diálogo e trocado ideias: *ninguém cria a partir de uma condição de tábula-rasa; “ninguém é uma ilha”*.

A noção de “contribuição cultural” é fundamental para o desenvolvimento de uma definição para “autenticidade”, pois esta mesma “autenticidade” (ou o *reconhecimento da autenticidade*) resulta de um *olhar atento* e incessante sobre o contexto histórico-cultural, social e comunitário em que o artista se insere.

Em *Our Band Could Be Your Life*, Azerrad enfatiza a importância da *redescoberta*, mas acima de tudo esforça-se por *dar uma voz* à história alternativa através da sua *narração singular*. A análise da história *exige atenção e juízo crítico por parte de uma audiência que se propõe a executar tão laboriosa tarefa*. Esta é a versão de Michael Azerrad, e o autor encontra-se ciente disso. As vozes que amplifica, os fragmentos de história que se propõe a narrar, são meramente ilustrativos da ideia de uma linha infinita civilizacional que diverge, entrelaça-se e ramifica-se através da *comunicação entre existências autenticamente singulares*. Ao narrar as trajetórias das bandas através *da sua lente pessoal*, Azerrad desafia as narrativas dominantes do *mainstream* e oferece visibilidade à alternativa; às histórias de *criação autêntica, resistência e resiliência* que, de outro modo, seriam marginalizadas. Estas histórias ilustram a ideia de que a autenticidade é, essencialmente, uma *construção comunitária, enraizada em práticas partilhadas*. No caso do *indie* norte-americano, concretamente em ecossistemas culturais autossustentáveis

A relevância da contribuição cultural reside no facto de a autenticidade se manifestar na capacidade de um artista, circuito ou o próprio jornalista de música Azerrad reflectir, transfigurar e enriquecer o seu espaço-tempo, dialogando com tradições, valores e desafios específicos à sua existência, *tanto singular, quanto comunitária*. Através de uma

comunicação autêntica estabelecem-se linhas de continuidade e ruptura, permitindo à criação artística tomar o seu lugar na história e contribuir para a constituição de civilização.

A noção de *subjetividade* é crucial para a construção da *identidade*. Um olhar *atento* e marcado por uma forte perspectiva *pessoal* não só é inevitável para o ser pensante, como enriquece o entendimento do panorama geral da música alternativa; *para a audiência exigente e de quem se exige*. No fundo, a subjetividade surge constantemente nas discussões artísticas em jeito de *homenagem visceral* à pluralidade de experiências e ao potencial contido na arte de afetar profundamente e transfigurar indivíduos.

Os críticos musicais contemporâneos reconhecem, em grande parte, que a objetividade absoluta é inalcançável, particularmente nas análises de nichos, cuja essência reside justamente na expressão de múltiplas subjetividades e na recusa absoluta da padronização. No caso de *Our Band Could Be Your Life* e de tantas outras obras literárias centradas em selecções artísticas, a tentativa de construção de uma memória colectiva acaba por reflectir com maior precisão a própria *existência do autor* e um *documento* da sua *experiência singular*. Quando lemos *Our Band Could Be Your Life*, estamos, acima de tudo, a *conhecer o seu autor*.

A ligação entre “autenticidade” e “personalidade” parece surgir como uma verdade incontornável. “Personalidade” entende-se como o conjunto de traços que tornam o sujeito (ou, neste caso, a banda) *autenticável* entre tantas outras consciências que se dignaram a *produzir algum objeto*. Os artistas autênticos são aqueles que *criam algo que lhes é próximo—uma extensão da sua consciência materializada e comunicável* ao outro. Por outras palavras, os artistas autênticos *arriscam*, alicerçando a sua obra-de-arte em uma visão singular, a *experiência existencial* e o *sentimento visceral*. Neste sentido, a *personalidade* é o veículo através do qual a autenticidade se deixa *revelar*; a *singularidade do artista em primeiro plano*.

No entanto, o reconhecimento da *autenticidade* depende sempre da *exigência à audiência*.

A autenticidade *não é unicamente uma qualidade intrínseca à obra-de-arte*, mais ainda tendo em consideração que o seu *propósito* depende de uma recepção externa e não apenas de uma exorcização de um estado de espírito (caso contrário, nem seria comercializada).

O potencial *autêntico* manifesta-se no encontro entre a expressão *puramente genuína* do artista e a capacidade do público de *reconhecer essa verdade*. Uma audiência atenta, informada e aberta às nuances encontra-se mais capacitada para estabelecer distinções entre a *autenticidade* e a *inautenticidade*; o que é *imitação superficial* ou meramente *construção artificial de significado*. Novamente, surge o *potencial formativo da arte em grande plano*.

A visão de Azerrad é *comunicável* ao público-alvo. Afinal, não nos é difícil reconhecer o impacto estrondoso dos Black Flag, Minutemen, Mission of Burma, Minor Threat, Hüsker Dü, The Replacements, Sonic Youth, Butthole Surfers, Big Black, Dinosaur Jr., Fugazi, Mudhoney e Beat Happening nos circuitos de música alternativa. Não nos é difícil reconhecer este *potencial autêntico*, pois possuímos sensibilidade para captar traços de personalidade na arte, o valor da originalidade contextualizada e a congruência entre a obra-de-arte e o artista. De modo que não se torne *difícil reconhecer este potencial autêntico*, prosseguimos a nossa investigação incessante: procuramos conhecer e com isso *aprender comunalmente*. Por este motivo, o público não é passivo na construção de significado. Antes pelo contrário: o público constrói *parte do sentido da obra-de-arte*.

No entanto, caso nunca tivéssemos refletido acerca do impacto das bandas previamente mencionadas, estaríamos a *arriscar* ao ler *Our Band Could Be Your Life*, e este é o detalhe essencial no *potencial formativo* da arte: a probabilidade de tirar conclusões precipitadas e opinar de forma desinformada aumentaria substancialmente; todavia, o *risco* compensaria; fundamentalmente por nos encontrarmos a exercitar *o ato de reflexão*, como todos os artistas que tentaram compor pela primeira vez. Ao ler as histórias de Azerrad acerca do *indie* norte-americano entre 1981 e 1991, estamos a *aprender com o autor*: *exigimos algo fundamental de nós mesmos enquanto seres pensantes*.

As *personalidades* possuem valor *independente*; no entanto, o documento a que temos acesso é uma *versão nuançada e redutora das personalidades*. Este documento nuançado, redutor e *subjetivo* será a nossa *fonte de aprendizagem* (e é uma “fonte de aprendizagem legítima”; reconhecemos Azerrad enquanto autor que *exige de si mesmo, do outro e da própria condição existencial*); *Our Band Could Be Your Life* pode muito bem ser um ponto de partida para que *se exija mais do Eu*, como qualquer outra *criação* a que prestemos atenção.

Aprendemos a comportar como seres-humanos atentando na *vida comunitária*; no diálogo entre seres-humanos. Ao ceder o *spotlight* aos próprios artistas, incentivando-os a comentar o seu papel na constituição de civilização, Azerrad propõe-se a educar-nos com base numa seleção minuciosos de pontos retirados da *identidade original*; não apenas da sua interpretação particular, mas em última instância de uma filtração da informação que considera pertinente para a *construção da identidade*.

Sobre a *identidade* dos artistas podemos tirar duas conclusões que nos são importantes para uma *formação moral enquanto seres-humanos*, a vida comunitária e autenticidade na arte: apesar das variações estilísticas, as treze bandas são compostas por indivíduos *atentos* e ávidos crentes no *potencial formativo da arte*; transparecem múltiplas *existências singulares* na *vontade visceral de criar* que todos estes artistas partilham, e que não nos é, enquanto seres-humanos, indiferente; porque *your band could be our life*". Não nos limitamos a escutar música: *reconhecemo-nos na música*. Reconhecemo-nos no D. Boon, como também o D. Boon se reconheceu no "E. Bloom", "Richard Hell", "Joe Strummer" e "John Doe" (o nome não importa quando lhe é retirado *significado*); no entanto, para D. Boon, em "John Doe" encontra-se encapsulada toda a "teoria da influência", e o *potencial formativo da arte*.

Atentando na era digital, o *boom* da internet trouxe uma verdadeira *democratização da criação artística*: o sonho do movimento *punk* com o *ethos D.I.Y.* Atualmente, qualquer indivíduo, independentemente das condições que ditam a sua existência em um espaço-tempo, pode gravar, lançar e promover música, alcançando audiências globais que se encontram à distância de um clique. No entanto, nem este cenário garantiu a *sobrevivência do valor da exigência na relação entre artista e audiência*, nem a *autenticidade na criação artística* (ou o seu *reconhecimento* vinculado a um potencial formativo colocado em prática). A saturação do mercado e a efemeridade no consumo digital dificultaram a possibilidade dos artistas se destacarem dentro dos próprios nichos. O termo *indie* acentuou-se ainda mais enquanto "categoria de música" e não *ethos*, esvaziado do seu sentido original de autonomia e autenticidade (precisamente o mesmo que ocorreu com o *punk* original), e o público consumidor da música *faux-indie* subjugou-se maioritariamente à narrativa comercial, optando por uma experiência mais imediata (sendo este o único motivo para existirem "edições de rádio" de canções), severamente menos

comunitária e *privada de potencial formativo*. A música *indie*, segundo as exigências comerciais e do próprio público, tornou-se uma *fonte de entretenimento*.

Centremos a nossa atenção no ser-humano, apesar da tecnologia—já que permanece a ferramenta basilar do processo de atribuição de significado. Apesar de enfraquecidos devido à massificação da informação, os nichos culturais continuam a existir: nas zines, no jornalismo musical independente, nos fóruns de discussão e nas bases de dados digitais de música; talvez não à distância de um clique, mas antes *à distância de um reinvestimento no potencial formativo da arte*.

Conclusão

A ligação entre autenticidade e personalidade serve como ponto de partida inevitável para a conclusão da dissertação. Se a autenticidade só se deixa entrever no risco inerente à libertação de um testemunho singular no mundo, então a personalidade (entendida como o conjunto de traços que tornam o sujeito reconhecível na sua peculiaridade) surge como requisito indispensável na origem da criação. No entanto, como já sublinhava Rousseau, o risco nunca é unicamente interno: depende igualmente do olhar atento do outro e, como tal, representa um compromisso ético e civilizacional. Nos *Devaneios*, a experiência solitária não se encerra sobre si mesma; prepara uma real abertura ao mundo, recorrendo ao potencial comunicacional de uma forma de vida sincera. Identicamente, a autenticidade não representa um atributo amarrado exclusivamente ao objeto, nem uma mera projecção da essência do artista; concretiza-se no encontro entre a singularidade da expressão e a prática da atenção, entre a vulnerabilidade exposta ao mundo e a responsabilidade exigida na sua recepção. No compromisso ético estabelecido entre o mundo interno e externo deparamo-nos com o potencial formativo da arte: força-nos, enquanto comunidade, a assumir a árdua tarefa de distinguir entre a imitação banal e o transportador de uma verdade existencial.

A decisão de retornar à cadeia de pensamento inicial torna-se evidente: a solidão ativa deriva de uma rejeição da instrumentalização; a rejeição da instrumentalização direciona o artista para a autenticidade; a autenticidade na obra-de-arte acarreta indubitavelmente implicações éticas.

Todavia, parece-me agora necessário adicionar um passo final a este quadro: as implicações éticas integradas na ação criativa autêntica promovem a escolha autónoma da via solitária.

Esta ideia prende-se com o incorporamento da autenticidade como pedagogia da liberdade. Tal como a narrativa de Azerrad sugere (bandas e contextos distintos, mas uma recusa idêntica de domesticação artística), a autenticidade educa e resiste ao espírito do tempo.

Nas meditações de Rousseau, no ethos punk e no gesto arriscado dos *action painters* deparamo-nos com a solidão ativa como pedagogia da liberdade, no sentido em

que incentiva fortemente o confronto do sujeito com a sua própria condição frágil e finita, preparando-o assim para inscrever um testemunho real no mundo. O sujeito necessita de encontrar a fonte de coragem já existente no seu coração e apoderar-se do potencial autónomo que o leva a rejeitar a instrumentalização da própria vida. Tanto Rousseau na recusa da corrupção do *amour-propre*, como o *action painter* na negação da tela enquanto objeto decorativo ou o punk no insurgimento contra as estruturas corporativas no mundo da música, fundaram a sua ação em uma sinceridade dirigida para dentro. A autenticidade brota desta fidelidade: não como estado imutável, mas como processo contínuo e, acima de tudo, educável; que se prolonga para lá da esfera do artista e exige do mundo externo uma resposta igualmente sincera.

Esta pedagogia já estava implícita nos *Devaneios*, mais concretamente na conversão da prática solitária da memória e da atenção em oportunidade de reinvenção do *self*; estende-se ao risco associado ao confronto visceral e irrepitível entre o *action painter* e a tela vazia, tal como ao ethos punk e a devolução à comunidade da tarefa de partilhar responsabilidade criativa. Não educa apenas o artista, na sustentação da prática na coragem e na vulnerabilidade, mas também a audiência, convocada a escutar atentamente e a transcender a imediatez reativa. Por este motivo, a autenticidade surge como uma noção ética e existencial: funda o espaço onde a criação se converte em vida, e a vida em criação. Se existe um traço comum entre Rousseau, os *action painters* e os punks, corresponde precisamente à radical rejeição da domesticação da criação. No entanto, os atos de resistência não podem ser lidos como meras rupturas com o *status quo*, fechados sobre as próprias circunstâncias históricas. Pelo contrário: o que cada um destes cenários nos ensina é que a autenticidade só se torna inteligível quando em diálogo com o tempo. Os devaneios de Rousseau só adquirem profundidade por se deixarem impactar pela memória; a *action painting* só ascende na sua inimitabilidade por se singularizar no breve momento que define a ação; o punk só ressoa como insurgência porque faz tremer as estruturas sociopolíticas e culturais do seu tempo. A autenticidade é a consciência viva desta temporalidade; isto é, do facto de que cada criação autêntica nasce de um instante de bravura e perdura na memória que largamente o ultrapassa. O tremendo potencial formativo da memória é a oferta que a vida singular deixa à comunidade envolvente.

Na contemporaneidade fortemente assinalada por aceleração digital que não apresenta sinais de abrandamento, consumo sem critério e alienação da arte a performance comerciável e eventualmente descartável, a exigência da autenticidade torna-se ainda mais urgente. A saturação do olhar e a constante pressão da vida pública corroem a possibilidade de escuta, de demora, de atenção. A minha convicção pessoal é a de que o desafio do nosso tempo não reside em replicar os métodos livres do passado, mas em acolher a liberdade em si.

Exige-se do artista contemporâneo que reinvente os modos de resistência preservantes da identidade pessoal; que reencontre a essência das suas ações nas pedagogias de liberdade de outrora; que corra o risco de fracassar, de enfrentar o desconhecido e de se deixar descobrir perante a comunidade; que cultive a atenção; que devolva o peso ao tempo e à memória. Só assim pode o artista contemporâneo ambicionar a restituição do papel formativo à arte.

A autenticidade afirma-se como uma verdadeira forma de vida. Uma forma de vida que convoca o encontro entre humanos em torno da vulnerabilidade partilhada, representando uma pedagogia da liberdade: a coragem de manter-se sincero a si mesmo, ainda que em confronto direto com estruturas que alienam e esmagam o espírito; de ceder ao mundo a lição contida na imperfeição da existência. Na impermanência, a autenticidade preserva a promessa eterna de que ainda é possível viver com seriedade e criar com seriedade; nesta promessa repousa o seu valor mais significativo para a arte, para a cultura e para a vida.

E é esta a minha convicção.

Bibliografia:

Anderson, Sherwood. *Winesburg, Ohio: A Group of Tales of Ohio Small-Town Life*. Nova Iorque: B. W. Huebsch, 8 de Maio de 1919.

Azerrad, Michael. *Our Band Could Be Your Life: Scenes from the American Indie Underground, 1981–1991*. Nova Iorque: Little, Brown & Company, 2001.

Blush, Steven. *American Hardcore: A Tribal History*. Los Angeles, CA: Feral House, 9 de Novembro de 2001.

Emerson, Ralph Waldo. *The Complete Essays and Other Writings*. Edição de Brooks Atkinson, prefácio de Tremain McDowell. Nova Iorque: The Modern Library, 1950.

Hawley, Suki, realizadora. *Half-Cocked*. Estados Unidos: RUMUR, 1994. 90 min.

Irwin, Tim, realizador. *We Jam Econo: The Story of the Minutemen*. San Pedro, CA: Rocket Fuel Films, 2005. 91 min.

Kant, Immanuel. *Groundwork of the Metaphysics of Morals*. Traduzido por Mary Gregor, introdução de Christine M. Korsgaard. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

———. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Traduzido por António Marques e Valério Rohden, introdução de António Marques. Lisboa: INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, Fevereiro de 2017.

Leech, Jeanette. *Fearless: The Making of Post-Rock*. Londres: Jawbone Press, 2017.

Lydon, John. “Le punk n’était ni un manifeste ni une mode”. Entrevista por Stéphane Davet. *Le Monde*, 16 de Outubro de 2013.

Disponível em:

https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/10/16/le-punk-n-etait-ni-un-manifeste-ni-une-mode_3496324_3246.html (Último acesso em 9 de Setembro de 2025).

MacKaye, Ian. Entrevista por Andrea Kurland. “Getting Deep with Ian MacKaye, the Godfather of DIY Culture”. *Huck Magazine*, 27 de Maio de 2020.

<https://www.huckmag.com/article/ian-mackaye-survival-issue-interview>. (Último acesso a 9 de Setembro de 2025).

Markey, Dave, realizador. *1991: The Year Punk Broke*. Los Angeles, CA: We Got Power Productions, 1992. 95 min.

Pascal, Blaise. *Pensées*. Traduzido por A. J. Krailsheimer. Londres: Penguin Classics, 27 de Julho de 1995.

Rice, Barbara. “The Minutemen”. *Truly Needy*, n.º 1 (10), 1986.

https://www.dementlieu.com/users/obik/arc/other/mmen_tn10.html (Último acesso a 9 de Setembro de 2025).

Rollins, Henry. *Get in the Van: On the Road With Black Flag*. Los Angeles: 2.13.61 Publications, 1995.

Rousseau, Jean-Jacques. *Reveries of the Solitary Walker*. Traduzido por Peter France. Londres: Penguin Classics, 1980.

Rosenberg, Harold. “The American Action Painters.” *ARTnews*, 1952. Reimpresso em *The Tradition of the New*, 1959.

Spheeris, Penelope, realizadora. *The Decline of Western Civilization*. Estados Unidos: Media Home Entertainment, 1981. 100 min.

———. *The Decline of Western Civilization Part II: The Metal Years*. Estados Unidos: New Line Cinema, 1988. 93 min.

Watt, Mike. Entrevista por Mark Prindle. “Mike Watt Interview.” *MarkPrindle.com*, 2003.

<https://www.markprindle.com/watt-i.htm> (Último acesso a 9 de Setembro de 2025).