

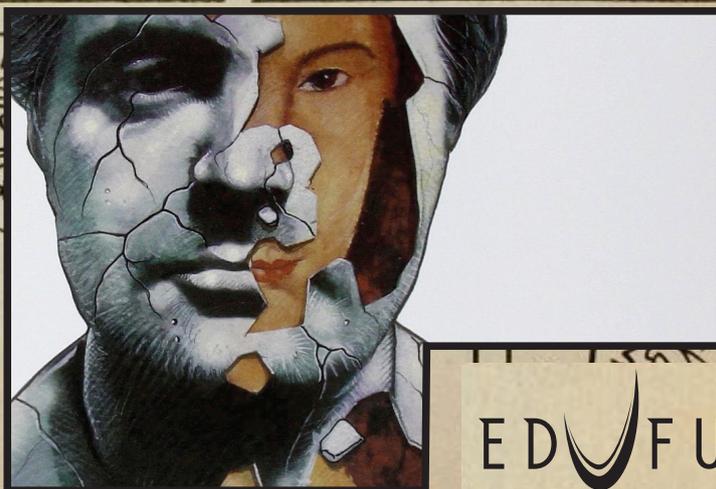
ArtCultura

Revista de História, Cultura e Arte V. 21 N. 39 JUL.-DEZ. 2019



DOSSIÊ

*Quadrinhos & cultura visual:
modos de ver e ler histórias*



ArtCultura

Revista de História, Cultura e Arte



ArtCultura Revista de História, Cultura e Arte

Indexadores

Clase-Cich-Unam
Diadorim
Directório Luso-Brasileiro de
Repositórios e Revistas de
Acesso Aberto
EBSCO Publishing
Electronic Journals Library
Genamics Journal Seek
HAPI
Latinindex
LivRe!
Periódicos de Minas
REDIB
RILM
Sumários de Revistas
Brasileiras (sumarios.org)

Portais

Periódicos Capes
Sistema Eletrônico de
Editoração de Revistas (SEER)
Google Acadêmico

Pede-se permuta
Pédese canje
On demande échange
We ask for exchange
Wir bitten um Austausch
Si richiedle lo scambio

Instituto de História | Programa de Pós-graduação em História
Universidade Federal de Uberlândia
Av. João Naves de Ávila, 2121 — Campus Santa Mônica — Bloco 1H — Sala 1H36
Cep 38408-100 — Uberlândia — MG
Telefone: [34] 3239-4130, ramal 27
www.seer.ufu.br/index.php/artcultura | e-mail: artcultura@inhis.ufu.br
pt-br.facebook.com/RevArtCultura/ | instagram: @revistaartcultura

Editores

Adalberto Paranhos — UFU/MG
Kátia Rodrigues Paranhos — UFU/MG

Conselho Editorial

Alexandre de Sá Avelar — UFU/MG	Marcos Antonio de Menezes — UFG-Jataí/GO
Charles Monteiro — PUC-RS/RS	Maria Bernardete Ramos Flores — UFSC/SC
Jean Luiz Neves Abreu — UFU/MG	Maria Izilda Santos de Matos — PUC-SP/SP
José Roberto Zan — Unicamp/SP	Tânia da Costa Garcia — Unesp-Franca/SP
Lucilia de Almeida Neves Delgado — UnB/DF	Wolney Vianna Malafaia — Colégio Pedro II/RJ

Projeto gráfico, editoração e capa

Eduardo Warpechowski sobre capas de biografias de artistas em HQs. Montagem.

Conselho Consultivo

Ana Maria Mauad — UFF/RJ · Annateresa Fabris — USP/SP · Carlo Ginzburg — Scuola Normale Superiore de Pisa/Itália · Dolf Oehler — Universität Bonn/Alemanha · Eduardo Morettin — USP/SP · Elizabeth Cancelli — USP/SP · Fernando Catroga — Universidade de Coimbra/Portugal · François Dosse — IUFM de Créteil — Institut d'Études Politiques/França · Idelber Avelar — Tulane University/EUA · James Naylor Green — Brown University/EUA · Joana Maria Pedro — UFSC/SC · Jorge Coli — Unicamp/SP · José Adriano Fenerick — Unesp-Franca · José Machado Pais — Universidade de Lisboa/Portugal · Lucia Maria Paschoal Guimarães — Uerj/RJ · Marcos Napolitano — USP/SP · Maria de Fátima Morethy Couto — Unicamp/SP · Maria de Lourdes Rabetti — UniRio/RJ · Maria Elisa Cevalco — USP/SP · Maria Helena Capelato — USP/SP · Martha Tupinambá de Ulhôa — UniRio/RJ · Mike Featherstone — Nottingham Trent University/Inglaterra · Orna Messer Levin — Unicamp/SP · Rachel Soihet — UFF/RJ · Raúl Antelo — UFSC/SC · Roger Chartier — École de Hautes Études en Sciences Sociales/França · Rui Vieira Nery (Universidade Nova de Lisboa/Portugal) · Serge Gruzinski — École de Hautes Études en Sciences Sociales/França · Sheila Schvarzman — Universidade Anhembi Morumbi/SP · Sidney Chalhoub — Unicamp/SP e Harvard University/EUA · Tania Regina de Luca — Unesp/Franca/SP · Victor Hugo Adler Pereira — Uerj/RJ · Zélia Lopes da Silva — Unesp/Assis/SP

FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UFU | Setor de Catalogação e Classificação

ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte, v. 21, n. 39, jul.-dez. 2019. — Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História.

Semestral.
ISSN: 1516-8603

1. História — Periódicos. 2. Arte — Periódicos. 3. Cultura — Periódicos. I. Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de História.

Todos os artigos assinados são de inteira responsabilidade de seus autores, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à revista ou à Edufu.

CDU: 930(05)

Sumário

Apresentação	5
Dossiê Quadrinhos & cultura visual: modos de ver e ler histórias <i>Organizadores: Ivan Lima Gomes e Charles Monteiro</i>	
HQs, cultura visual e a leitura das imagens	7
História em quadrinhos e História da Arte: diálogos temáticos e metodológicos	9
<i>Arthur Valle</i>	
A leitura gráfica da cidade: o Rio de Janeiro na <i>street comics</i> Zé Ninguém ..	25
<i>Ivan Lima Gomes</i>	
Una ciudad efímera, una historia perdurable: narrativa y cultura visual en <i>La primera fundación de Buenos Aires</i> , de Oski y Fernando Birri	41
<i>Amadeo Gandolfo</i>	
Quatro abordagens do cotidiano nos quadrinhos contemporâneos	57
<i>Greice Schneider</i>	
Outras mulheres, outras condutas: feminismo e humor gráfico nos quadrinhos produzidos por mulheres	71
<i>Maria da Conceição Francisca Pires</i>	
Holocausto y dibujos: la caricatura como resistencia	89
<i>Gonzalo Leiva Quijada</i>	
História(s) redesenhada(s): visualizando analogias entre hoje e o passado – periferias urbanas, resistência negra e vozes femininas na obra de Marcelo D’Salete	99
<i>Jasmin Wrobel</i>	
Imaginando uma outra história da resistência negra: entrevista com Marcelo D’Salete	117
<i>Ivan Lima Gomes</i>	
Além-Brasil	
Espontaneidade e reflexão: o <i>Dao</i> da somaestética Tradução	125
<i>Richard Shusterman</i>	
Artigos	
Memória, história e identidade: o caso da “escola uspiana de história” ...	139
<i>Diego José Fernandes Freire</i>	
Edição e engajamento político: a Editora L&PM nos anos 1970	155
<i>Flamarion Maués</i>	





A questão racial e a identidade negra na produção intelectual da
Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro: a *Revista Brasileira de Folclore*
e o Museu da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1961-1974) . 173
Elaine Cristina Ventura Ferreira

Desenho rococó nos manuscritos do Brasil do século XVIII: caminhos
e expressões 187
Antonio Wilson Silva de Souza

Elocução de proa: o *Diário da navegação* (1769-1771),
de Teotônio José Juzarte 205
Jean Pierre Chauvin

Errâncias apollinairianas: mitos e fatalidades do moderno 233
Oswaldo Fontes Filho

Primeira mão
Mistérios da canção regionalista 239
Antonio Maurício Dias da Costa

Resenhas
Ao redor do *rap*: economia, cultura e resistências juvenis no noroeste
do México 245
Roberto Camargos

História e vida: andando pelos 'tristes subúrbios' cariocas 251
Lurian José Reis da Silva Lima

A história e o audiovisual em tempos de ditaduras 257
Rodrigo Archangelo

Referências das imagens 263

Normas de publicação 265



Apresentação

Transcorridos mais de 20 anos de sua existência, a *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte* emplaca a edição n. 39. Nela, uma vez mais, a diversidade de procedência das colaborações fala mais alto. Ao longo de suas 268 páginas, ela conta com a presença de pesquisadores de 5 países (Alemanha, Argentina, Brasil, Chile e Estados Unidos) e de todas as regiões brasileiras, mais especificamente de 9 estados (Bahia, Goiás, Minas Gerais, Pará, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul, Sergipe e São Paulo). Ao todo, eles se distribuem por 19 instituições de ensino e de pesquisa da América Latina, da América do Norte e da Europa. Em sintonia com a amplitude do raio de abrangência da revista, este número conjuga contribuições de profissionais de diferentes áreas que se voltam para o campo da História numa perspectiva igualmente ampla. Daí ter mobilizado, para além de historiadores de ofício – sua peça fundamental –, profissionais de domínios afins oriundos das Artes Visuais, das Ciências Sociais, de Comunicação, dos Estudos Latino-Americanos, da Filosofia e da Literatura.

A *ArtCultura* não se dobra à rigidez de certos procedimentos tradicionais. Coerente com sua trajetória historiográfica, ela bebe de múltiplas fontes nas quais se misturam águas de potes diversos. Tal é o caso do dossiê inovador sobre Quadrinhos & história visual: modos de ver e ler histórias, em muito boa hora organizado por Ivan Lima Gomes (professor da Faculdade de História e do PPGH e do ProffHistória da UFG) e Charles Monteiro (professor do Departamento de História e dos PPGs em História e em Letras da PUC-RS, pesquisador do CNPq). Nem sempre se pôde colar o selo da História a investigações em torno de determinadas produções artísticas, como as HQs, um objeto até há pouco considerado, por assim dizer, “um estranho no ninho”. Seja como for, aqui vale a máxima segundo a qual tabus existem para serem quebrados.

Na sequência, temas e tempos distintos são empilhados e oferecidos à legibilidade de todos quantos prestigiam a *ArtCultura*. O filósofo Richard Shusterman, da Florida Atlantic University, comparece em Além-Brasil com um texto inédito nestes trópicos. A seção Artigos se abre a colaborações variadas, que vão desde a análise crítica da “escola uspiana de história” até as errâncias apollinairianas. Entre esses dois polos temáticos, alinham-se trabalhos sobre o engajamento político da Editora L&PM, os cruzamentos entre a questão racial e a identidade negra em campanhas de natureza folclórica, o desenho rococó no Brasil e o *Diário de navegação*.

Primeira mão, como sugere seu nome, antecipa o prefácio de *Ruy, Paulo e Fafá*: a identidade amazônica na canção paraense, ora no prelo. O fecho da *ArtCultura* 39 se resume a três resenhas: uma sobre livro editado no exterior que envereda pelo *rap* feito no noroeste do México, outra se ocupa de um estudo sobre Lima Barreto e os “tristes subúrbios” cariocas, e a terceira se debruça sobre obra que analisa produções audiovisuais em tempos de ditaduras.

Sirvam-se à vontade, sem moderação.

Adalberto Paranhos
Kátia Rodrigues Paranhos
Editores de *ArtCultura*

P. S.: Homenagem póstuma

Enquanto finalizávamos a *ArtCultura* 39, chegou a nós, como um duro golpe, a infausta notícia do falecimento do Prof. Dr. Arnaldo Daraya Contier, assinante e colaborador da revista, que durante muito tempo atuou como docente da USP e pesquisador do CNPq. Figura da maior importância na historiografia brasileira, ele se distinguiu pelo rigor acadêmico e pelo reconhecimento de sucessivas gerações de historiadores que colheram os frutos dos seus ensinamentos. Sua produção, no entrecruzamento da História e da Música, gerou textos matriciais que repercutem até hoje pela envergadura e densidade dessas contribuições. Não por acaso, “O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural” (publicado, originalmente, na *ArtCultura* 9 e republicado na edição especial n. 27) está entre os dois artigos mais lidos e citados na história da revista, para a qual, aliás, ele foi concebido. Enviado sem seu acabamento final, passou por um processo de edição inteiramente aprovado, *a posteriori*, pelo autor, que nunca fez segredo de sua admiração pela *ArtCultura*. Ao Arnaldo Contier manifestamos nossos agradecimentos por tudo o que nos legou. A ele, modestamente, dedicamos este número.

HQs, cultura visual e a leitura de imagens

Comics, visual culture and image reading



Este dossiê pretende apresentar novos olhares sobre as pesquisas em torno de cultura visual e HQs. Longe de pensá-las como meros reflexos da sociedade, os artigos aqui reunidos elaboram análises a partir de aspectos concernentes à linguagem das HQs (quadros, balões etc.), bem como examinam os seus impactos na construção do olhar ao longo do tempo. Sendo este um campo passível de exploração por pesquisadores das humanidades, espera-se que essas colaborações contribuam para estabelecer as HQs como um modo de expressão fundamental para o estudo da cultura visual dos séculos XIX e XX.

O trabalho de abertura de Arthur Valle (UFRRJ) procura delinear conexões entre duas modalidades de História: a História em Quadrinhos e a História da Arte. Com base nas HQs centradas no universo da produção artística, o autor analisa procedimentos e caminhos adotados por quadrinistas que, por vezes, assemelham-se àqueles percorridos por historiadores da arte. Tal relação é enfrentada sem medos por Valle, que sugere a seguinte provocação: em que medida a abordagem de historiadores da arte como John Berger e Aby Warburg não se aproximaria dos tipos de narrativa visual que associamos mais diretamente às HQs?

O diálogo entre HQs e outras narrativas visuais também é o foco dos textos de Ivan Lima Gomes (UFG) e Amadeo Gandolfo (UBA). Gomes dedica-se a investigar as relações entre HQs e grafite tomando como referência *Zé Ninguém*, uma espécie de *graphic novel* que lança mão da estética do grafite para narrar a saga do personagem homônimo pelo Rio de Janeiro em paredes, muros, portas e outros suportes não tratados. Como resultado, essa cidade torna-se uma grande narrativa gráfica – ou uma *street comics*, de acordo com Tito na Rua, criador de *Zé Ninguém* – a ser interpretada de forma fragmentada por seus transeuntes.

Apoiado em uma leitura mais ampla sobre a obra de Oski, artista gráfico e ilustrador argentino, Gandolfo, por sua vez, parte para uma interpretação dos trânsitos visuais entre as linguagens do cinema e da ilustração gráfica, ao focar a adaptação cinematográfica de um desenho daquele criador. Sua abordagem ganha fôlego ao não defini-lo *a priori* como um quadrinista; antes, Gandolfo assume a produção de Oski como resultante de um original intercâmbio entre tradições antigas e modernas da ilustração, da publicidade e das HQs contemporâneas.

Para muitos, HQs significam histórias fantásticas, repletas de aventuras, reviravoltas e personagens de roupas berrantes. O cenário hoje é bem diferente, a ponto de termos uma série de HQs voltadas à representação da vida cotidiana e situações rotineiras. Por que representar um momento onde nada acontece? É o que Greice Schneider (UFS) busca analisar, baseada em um conjunto de *graphic novels* contemporâneas, de autoria, entre outros, de Seth, Dominique Goblet, Daniel Clowes, Lewis Trondheim e Gabrielle Bell.

O tempo das HQs produzidas exclusivamente por homens e direcionadas a leitores do sexo masculino ficou para trás. A produção de HQs por

mulheres brasileiras é o tema do artigo de Maria da Conceição Francisca Pires (UniRio). Ao retomar publicações feministas e a trajetória de uma artista gráfica brasileira como Ciça durante a década de 1970, Pires constata a existência de uma crítica e de um riso feministas que se expressam por meio do humor gráfico. A análise aprofundada do trabalho de Chiquinha, quadrinista contemporânea, permite-nos vislumbrar igualmente a presença de uma cultura visual feminista, atenta à dimensão microscópica de poder exercido sobre corpos femininos e à visualidade do grotesco corporal como forma de resistência.

Em seu ensaio, Gonzalo Leiva Quijada (PUC-Chile) nos conduz até a trajetória de Kurt Herdan. Sobrevivente da Shoah, ele não se reconhece na Romênia sob égide da influência stalinista dos anos iniciais da Guerra Fria. Logo emigra para Israel e, em seguida, para o Chile, onde se estabelece como professor e artista dono de uma obra cujas “propostas revelam uma mensagem simbólica de que há um dever ético transposto nesses esboços, uma vez que sua sutil ironia nos desafia a sermos mais críticos e mais sábios”.

Na sequência, Jasmin Wrobel (Freie Universität) realiza uma original e pioneira incursão analítica pela obra de Marcelo D’Salette, um dos nomes de maior destaque na produção brasileira recente de *graphic novels*. Seus trabalhos priorizam a condição do negro na sociedade brasileira, desde as periferias de São Paulo às lutas de resistência à escravidão no século XVII. Ao não perder de vista que vários temas e soluções estéticas adotadas por D’Salette em *Angola Janga* eram já perceptíveis em *Encruzilhada*, Wrobel nos possibilita pensar a produção de D’Salette numa perspectiva de longa duração. Vista sob esse prisma, *Angola Janga* é menos uma obra única e mais o resultado de um longo processo criativo que remete à problemática condição racial brasileira. Ao texto de Wrobel, segue-se uma entrevista de Ivan Lima Gomes (UFG) com o próprio Marcelo D’Salette, na qual onde sua formação, atuação profissional, futuros projetos e questões afins são debatidas.

Boa leitura!

Ivan Lima Gomes e Charles Monteiro
Organizadores do dossiê

História em quadri- nhos e História da Arte:



diálogos
temá-
ticos e
metodo-
lógicos

Pinturas negras. Francisco de Goya. 1819-1823, fotografia (detalhe).



Arthur Valle

Doutor em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do Departamento de Artes da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), do Programa de Pós-graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade e do Mestrado Profissional em História da UFRRJ. artus.agv@gmail.com

História em quadrinhos e História da Arte: diálogos temáticos e metodológicos

Comics and Art History: thematic and methodological dialogues

Arthur Valle

RESUMO

O artigo discute as relações entre a arte das Histórias em quadrinhos (HQs) e a disciplina acadêmica História da Arte, destacando os modos através dos quais os quadrinistas se apropriam de tópicos usuais na escrita da História da Arte, como a biografia dos artistas, a reconstituição de obras perdidas, as técnicas de produção artística etc. Para tanto, apresenta um panorama da produção contemporânea de HQs que dialoga com a História da Arte e se detém em um estudo de caso específico: o álbum *La vision de Bacchus* (2014), do quadrinista francês Jean Dytar, que narra a passagem do pintor Antonello da Messina por Veneza entre 1475 e 1476.

PALAVRAS-CHAVE: História em quadrinhos; História da Arte; diálogos disciplinares.

ABSTRACT

The paper discusses the relationships between comics and Art History, highlighting how Comics creators appropriate usual themes in Art History writing, such as the biography of artists, the reconstitution of lost works, the techniques of artistic production, etc. To do so, the paper presents a survey of the contemporary Comics production that dialogues with Art History, focusing on a specific case study: the book *La vision de Bacchus* (2014), by the French author Jean Dytar, which narrates the passage of the painter Antonello da Messina by the city of Venice between 1475 and 1476.

KEYWORDS: Comics; Art History; disciplinary dialogues.



Desde meados do século XX, a arte das Histórias em quadrinhos (HQs) e a disciplina acadêmica da História da Arte vêm estabelecendo entre si fecundos intercâmbios. Embora as HQs consideradas como arte em sentido pleno ainda sejam um tema de investigação pouco comum entre os historiadores¹, é notório, por exemplo, o interesse desses últimos pelas apropriações da iconografia dos quadrinhos feitas por artistas da chamada *pop art*, como Richard Hamilton, Roy Lichtenstein e Andy Warhol. Tal interesse se estende a artistas contemporâneos como Rivane Neuenschwander, Sue Williams ou Takashi Murakami que “de algum modo se apropriam da linguagem das Histórias em quadrinhos como um meio para comentar sobre a cultura de massa”.² Essa produção contemporânea ganhou visibilidade em exposições como *Comic abstraction: image-breaking, image-making*, montada no Museum of Modern Art de New York em 2007.³

Bem menos discutida em contextos acadêmicos é, porém, uma tendência inversa, i. e., a das apropriações feitas por quadrinistas de temas

¹ Ver ROEDER, Katherine. Looking high and low at Comic Art. *American Art*, v. 22, n. 1, Spring 2008, p. 2.

² *Idem, ibidem*, p. 4 (tradução livre).

³ O website dessa exposição se encontra disponível em <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/comic_abstraction/>. Acesso em 1 set 2018.

usuais na História da Arte. No meu entender, essa inversão do olhar por si só suscita questões dignas de debate, como por exemplo: o que existe em comum entre a linguagem das HQs e aquela usada pelos historiadores da arte? Como autores de HQs incorporaram em seu processo criativo os métodos usados na escrita da História da Arte? Que potenciais vantagens a linguagem das HQs teria diante da tarefa de narrar a História da Arte? Nas páginas que se seguem, procurarei apresentar reflexões que ofereçam respostas – ainda que parciais – a tais perguntas.

No Brasil, não é propriamente uma novidade o interesse dos investigadores pelos diálogos entre HQs e a disciplina da História, em sentido lato, e pela História da Arte, em sentido mais restrito. Especialmente desde a instituição dos chamados Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), em finais da década de 1990, vem se afirmando, por exemplo, o consenso de que as HQs podem funcionar eficientemente como mediadoras de conteúdos formulados em outras áreas de conhecimento; isso levou, inclusive, à elaboração de políticas públicas que incentivam tais mediações.⁴ Seguindo essa tradição, diversos capítulos de livros ou artigos em anais de eventos acadêmicos exploram a relação entre HQs e a disciplina da História, especialmente dentro de contextos educativos.⁵

Aqui, todavia, eu gostaria de ampliar a noção usual das HQs como mediadoras de conteúdos históricos para me centrar sobre a possibilidade de as HQs funcionarem como discursos historiográficos em sentido pleno. Historiadores como o inglês Peter Burke se já dedicaram a uma empreitada semelhante. Em capítulo de seu livro *Testemunha ocular*, Burke defende que “certas narrativas visuais podem também ser consideradas como a própria história [...], recriando o passado por meio de imagens e interpretando-o de diferentes maneiras”.⁶ Embora Burke discuta exclusivamente a pintura de história e o filme histórico como modalidades de “narrativa visual”, acredito que as HQs poderiam – e mesmo deveriam – ser incluídas em tal reflexão.

Burke afirma que certos artistas podem ser considerados como “historiadores de pleno direito”, lembrando como, por exemplo, “o interesse dos pintores na reconstrução precisa das cenas do passado foi especificamente acentuado, no Ocidente, no período compreendido entre a Revolução Francesa e a Primeira Guerra Mundial”.⁷ Artistas como o francês Jean-Louis Ernest Meissonier ou o alemão Adolph Menzel “aprenderam a partir do trabalho dos historiadores profissionais que eram encontrados em número cada vez maior nas universidades do século 19, mas fizeram também suas contribuições para a interpretação do passado”.⁸ Grosso modo, esse desenvolvimento da pintura histórica coincidiu com a afirmação do gênero do romance histórico tal como preconizado por escritores como o escocês Walter Scott. Cumpre notar que algumas das HQs que aqui referirei podem ser consideradas como autênticas herdeiras do romance histórico.

Nas últimas décadas, os quadrinistas não se voltaram para a disciplina da História em busca de inspiração para seus temas, como também – e com frequência – se valeram da História da Arte para os mesmos fins. O interesse dos autores de HQs pode, porém, se centrarem aspectos bastante diversos da disciplina. Nas partes que se seguem, eu gostaria de destacar alguns dos principais modos através dos quais quadrinistas se apropriaram da História da Arte.

⁴ Ver VERGUEIRO, Waldomiro e RAMOS, Paulo. Os quadrinhos (oficialmente) na escola: dos PCN ao PNBE. In: VERGUEIRO, Waldomiro e RAMOS, Paulo (orgs.). *Quadrinhos na educação: da rejeição à prática*. São Paulo: Contexto, 2009.

⁵ Ver, por exemplo, VILELA, Túlio. Os quadrinhos na aula de História. RAMA, Angela e VERGUEIRO, Waldomiro (orgs.). *Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2014.

⁶ BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Edusc, 2004, p. 197.

⁷ *Idem, ibidem*, p. 197 e 198.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 198.

⁹ GASCA, Luis e MENSURO, Acier. *La pintura en el cómic*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2014, p. 8 e 9 (tradução livre).

¹⁰ Gasca e Mensuro citam uma edição da conhecidíssima *História da arte* de Gombrich publicada no México pela Editorial Diana em 1995.

¹¹ Ver TORAL, André. *Holandeses*. São Paulo: Veneta, 2017.

¹² Na bibliografia de *Holandeses*, Toral cita especificamente ALPERS, Svetlana. *O projeto de Rembrandt: o ateliê e o mercado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

¹³ Texto Disponível em <http://www.kingdomcomics.org/comics_culturales_novaro.html>. Acesso em 1 set 2018 (tradução livre).

Citações de obras de arte e biografias de artistas

Provavelmente a forma mais comum através da qual a História da Arte é apropriada nas HQs diz respeito à maneira como os quadrinistas fazem citações visuais de obras de arte canônicas em suas próprias HQs. Luis Gasca e Acier Mensuro dedicaram um livro inteiro à discussão dessas citações – que podem ser mais ou menos literais –, enumerando as suas principais motivações. Uma destas merece ser aqui retomada, pois explicita a relação entre quadrinista e historiador que é central neste artigo:

*Tradicionalmente, o uso de referências do mundo da pintura [e de outras artes] se vincula ao processo de documentação do quadrinista, que a elas recorre para ambientar certas histórias, seja porque a narração transcorre em lugares e épocas do passado para os quais a única fonte gráfica referencial possível é a pintura, ou porque essas referências alcançaram a posição de imagens emblemáticas, facilmente reconhecíveis, que permitem que o leitor identifique facilmente um evento, período ou lugar específico recriado na história em quadrinhos.*⁹

O livro de Gasca e Mensuro apresenta literalmente centenas de exemplos de citações do gênero, em uma série de capítulos que discutem os grandes períodos ou estilos em que a História da Arte é convencionalmente dividida em manuais como os de H. W. Janson ou E. H. Gombrich¹⁰: “A pré-história”, “O mundo antigo: Egito e Mesopotâmia”, “O Renascimento”, “O Impressionismo” etc. Vale notar que se trata da reafirmação de um cânone etnocêntrico, formado quase exclusivamente por obras de artistas europeus e estadunidenses e muito questionado hoje em dia. Como seria impossível retomar todas as citações lembradas por Gasca e Mensuro, eu prefiro lembrar das citações visuais feitas pelo brasileiro André Toral em seu álbum *Holandeses*, que narra a história de dois judeus-portugueses oriundos de Amsterdã, que se estabelecem em Recife na época em que boa parte do Nordeste estava sob dominação holandesa.¹¹ Na terceira parte de *Holandeses*, intitulada “Recife. Entre o Gentio”, Toral insere, de maneira sutil, diversas citações de imagens seiscentistas como pinturas e gravuras de Frans Post, o quadro *Os síndicos da guilda dos alfaiates* (1662), de Rembrandt van Rijn [Figura 1a], ou um dos retratos de indígenas brasileiros executados por Albert Eckhout [Figura 1b].

Toral não se limita, porém, a essas citações. Na primeira parte de seu álbum, grande destaque é dado às práticas artísticas e pedagógicas no ateliê de Rembrandt em Amsterdã, por meio de uma reconstituição de época aparentemente baseada na leitura da obra de historiadores como Svetlana Alpers.¹² Desse modo, *Holandeses* apontam para um tópico fundamental na disciplina da História da Arte que é muito frequentemente apropriado pelos quadrinistas: os relatos biográficos sobre artistas visuais, em especial sobre pintores.

Desde os anos 1950, por exemplo, a editora mexicana Novaro incluiu biografias de artistas em sua extensa série *Vidas ilustres*, “uma das mais bem sucedidas e emblemáticas do projeto cultural da Editorial Novaro”.¹³ Dos mais de 400 números de *Vidas ilustres*, não poucos foram dedicados a artistas célebres como Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rembrandt, Francisco de Goya, Henri de Toulouse-Lautrec, Gustave Eiffel, Auguste Rodin, entre outros. Embora ponderem que os autores de *Vidas ilustres* “pareçam mais preocupados em incluir dados relevantes da vida do artista do que cons-

truir uma história sólida e atraente ou explorar as possibilidades visuais do grafismo próprio de cada um dos artistas que se evoca”¹⁴, Gasca e Mensuro não deixam de dedicar atenção aos fascículos da série sobre El Greco¹⁵ e Diego Velázquez¹⁶, inclusive reproduzindo alguns de seus quadros.

Nas décadas que se seguiram à iniciativa da Editorial Novaro, surgiram muitas HQs tematizando a biografia de artistas [Figura 2]. Um exemplo precoce é a biografia do pintor brasileiro Pedro Américo, de autoria de Nair da Rocha Miranda e Nico Rosso, publicada pela editora Ebal em 1960 como o fascículo 18 da série *Grandes figuras em quadrinhos*.¹⁷ Todavia, a quantidade e a diversidade dos títulos publicados a partir dos anos 2000 são particularmente dignas de nota. Quadrinistas consagrados tem sus-



Figuras 1a e 1b. Citações de pinturas de Rembrandt van Rijn e Albert Eckhout.



Figura 2. Capas de biografias de artistas em HQs.

¹⁴ GASCA, Luis e MENSURO, Acier, *op. cit.*, p. 16 (tradução livre).

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 148 e 149.

¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 170 e 171.

¹⁷ MIRANDA, Nair da Rocha e ROSSO, Nico. *Grandes figuras em quadrinhos: Pedro Américo. O mago da pintura*. Rio de Janeiro: EBAL, S/d, [1960].

¹⁸ Ver SMUDJA, Gradimir. *Le cabaret des muses*. Paris: Delcourt, 4 vs., 2004-2008.

¹⁹ Ver SMUDJA, Gradimir. *Vincent et Van Gogh*. Paris: Delcourt, 2 vs., 2003 e 2011.

²⁰ Ver SPACCA. *Debret em viagem histórica e quadrinhesca ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

²¹ Ver OUBRERIE, Clément e BIRMANT, Julie. *Pablo*. Paris: Dargaud, 4 vs., 2012-2014.

²² Ver SEKSIK, Laurent e LE HÉNAFF, Fabrice. *Modigliani: Prince de la bohème*. Paris: Casterman, 2014.

²³ Ver MANARA, Milo. *Caravaggio: a morte da virgem*. São Paulo: Veneta, 2015.

²⁴ Ver KVERNELAND, Steffen. *Munch*. Zagreb: VBZ, 2016.

²⁵ Ver FERLUT, Nathalie. *Artemisia*. Paris: Delcourt/Mirages, 2017.

²⁶ Ver CORNETTE, Jean-Luc; BALTHAZAR, Flore. *Frida Kahlo: para que preciso de pés quando tenho asas para voar?* São Paulo: Editora Nemo, 2016.

²⁷ Ver BLÖß, Willi. *Milestones of art: the collection*. Vancouver/Washington: Bluewater Productions INC, 2014.

²⁸ Ver SPINELLI, Mirella e VILELA, Andrea. *Leonardo da Vinci*. São Paulo: Nemo, 2014.

²⁹ Ver SPINELLI, Mirella. *Vincent Van Gogh*. São Paulo: Nemo, 2017.

³⁰ Texto disponível em <<http://grupoautentica.com.br/nemo/quadrinhos/vincent-van-gogh/1469>>. Acesso em 1 ago. 2017.

³¹ Como resume o texto de apresentação da coleção: “*Les grands peintres* propose de dresser en bande dessinée un portrait de ces hommes hors du commun. Ens’attardant sur un moment précis de la vie d’un peintre, elle vise à resituer avec précision le contexte historique, artistique, politique ou personnel dans lequel il en est arrivé à peindre l’un de ses tableaux les plus emblématiques. L’objectif n’est pas de retracer une vie entière, mais bien de raconter à chaque fois une histoire permettant de capter au mieux la personnalité de l’artiste et de son oeuvre”. Texto disponível em <<http://www.glenatbd.com/actu/collection-grands-peintres-bd-glenat.htm>>. Acesso em 1 set. 2018.

tentado um forte interesse nesse sentido e uma lista de obras de destaque incluiria, e. g., os trabalhos de Gradimir Smudja sobre Toulouse-Lautrec¹⁸ ou Vincent Van Gogh¹⁹; de Spacca sobre Jean-Baptiste Debret²⁰; de Clément Oubrierie e Julie Birmant sobre Pablo Picasso²¹; de Laurent Seksik e Fabrice Lee Hénaff sobre Modigliani²²; de Milo Manara sobre Caravaggio²³; de Steffen Kverneland sobre Munch²⁴, entre muitos outros. Estamos diante, mais uma vez, da reafirmação de um cânone bastante tradicional, centrado em artistas homens e europeus, como era também o da Editorial Novaro. Vale notar, porém, que vem crescendo o número de biografias quadrinizadas tematizando artistas mulheres, como demonstram o álbum da quadrinista Nathalie Ferlut sobre a pintora seiscentista Artemisia Gentilheschi²⁵ ou o de Jean-Luc Cornette e Flore Balthazar sobre Frida Kahlo.²⁶

Novas séries de biografias de artistas em quadrinhos também têm sido publicadas. É o caso, por exemplo, das HQs realizadas pelo alemão Willi Blöß retratando a vida de diversos artistas, como Salvador Dali, Andy Warhol ou Keith Haring.²⁷ É também o caso de coleção “Mestres da arte em quadrinhos,” cuja publicação foi iniciada há alguns anos pela editora brasileira Nemo. Dois volumes vieram a lume até hoje, o primeiro sobre Leonardo da Vinci²⁸ e o segundo sobre Van Gogh.²⁹ O texto de apresentação dessa coleção define a sua missão como “apresentar a obra e a vida de artistas considerados de destaque no universo da história da arte. Por meio dos quadrinhos, o público entrará em contato com os aspectos da vida e da obra determinantes para as criações de cada artista”.³⁰

Uma iniciativa mais ambiciosa é da editora francesa Glénat que, em 2015, iniciou a publicação de *Les grands peintres (Os grandes pintores)*, uma coleção com 30 álbuns previstos, reunindo trabalhos de quadrinistas diversos. O foco biográfico de cada álbum de *Les grands peintres* é relativamente circunscrito, se centrando no contexto em que determinado artista realizou uma de suas obras mais emblemáticas.³¹ Um exemplo é o álbum de Olivier Bleys e Benjamin Bozonnet sobre Goya³², que foca o dramático final da vida do artista, quando ele realizou a sua conhecida série de *Pinturas negras* [Figura 3a]. Como acontece em outras biografias quadrinizadas de artistas, Bleys e Bozonnet não se limitam a (re)contar os supostos incidentes da vida de Goya, mas também citam visualmente diversas obras desse último [Figura 3b] e parecem se esforçar para incorporar algo do próprio estilo do pintor espanhol no grafismo e na dinâmica narrativa de seu álbum.

A enumeração não exaustiva feita nos parágrafos acima leva à constatação de que as biografias quadrinizadas de artistas constituem um subgênero em expansão, que demanda estudos específicos. Cumpre notar, porém, que o diálogo entre HQs e História da Arte não se limita à citação de obras famosas e/ou ao tema da biografia dos artistas. Talvez seja precoce afirmar que atualmente existem quadrinistas atuando como historiadores de “pleno direito”, para usar a expressão de Burke; não obstante, me parece que ao menos em passagens de certos álbuns autênticas apropriações de métodos historiográficos se efetivam. Para exemplificar essa minha opinião, gostaria de deixar de lado as apreciações panorâmicas que até agora fiz para me deter sobre um estudo de caso específico.

Para tanto, me centrarei sobre um álbum chamado *La vision de Bacchus (A visão de Baco)* do quadrinista francês Jean Dytar, que foi lançado pela editora Delcourt em 2014. A trama se centra na estadia do pintor siciliano Antonello da Messina na cidade de Veneza, entre os anos de 1475 e 1476.³³



Figura 3a. *Pinturas negras*. Francisco de Goya.

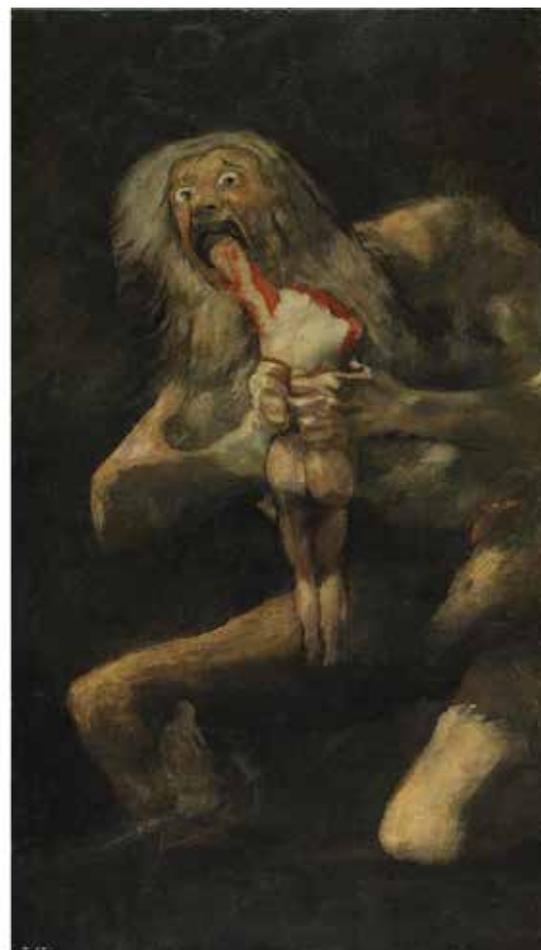


Figura 3b. *Sem título (Saturno devorando um de seus filhos)*, c. 1819-1823. Francisco de Goya. Afresco montado em tela, 145 x 82,9 cm.

Dytar procura traçar um panorama verossímil da passagem de Antonello por Veneza, descrevendo as pinturas que ele então realizou; suas negociações com encomendantes; sua relação de emulação com Giovanni Bellini, outro célebre pintor da época; seus envolvimento amorosos; etc. Todavia, para além das questões biográficas, os interesses de Dytar convergem com os de historiadores de arte em outros temas que pontuam o álbum. Aqui eu vou me centrar em dois deles: (1) a reconstituição de obras pintadas por Antonello e Bellini, bem com as suas condições de instalação originais em igrejas venezianas; (2) a descrição dos processos de pintura desses artistas.

Reconstituições de obras de mestres

Em *La vision de Bacchus*, três retábulos têm importância central na narrativa, pois é em torno da realização deles que boa parte da trama se desenrola. Um retábulo ou peça-de-altar (*pala d'altare*, em italiano) é uma obra de arte que representa um tema religioso e que fica suspenso em uma moldura, atrás do altar de uma igreja cristã. Os retábulos evocados por Dytar possuem grosso modo o mesmo tema iconográfico: a Virgem e o Menino Jesus, cercados por santos e santas. Pela ordem cronológica de realização – que é também a ordem em que são apresentados no álbum –, são eles: o retábulo pintado por Bellini para a Igreja de Santi Giovanni e

³² Ver BLEYS, Olivier; BOZONNET, Benjamin. *Les grands peintres*: Goya. Grenoble: Glénat, 2015.

³³ A esse respeito ver, por exemplo, BARBERA, Gioacchino, *Antonello da Messina: Sicily's Renaissance Master*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2006, p. 27-29.



Figura 4. Propostas de reconstituição dos retábulos de (a) Giovanni Bellini para a Igreja de Santi Giovanni e Paolo; (b) Antonello da Messina para a Igreja de San Cassiano; (c) Giovanni Bellini para a Igreja de San Giobbe.

³⁴ DYTAR, Jean. *La vision de Bacchus*. Paris: Delcourt, 2013, p. 217 (tradução livre).

³⁵ DYTAR, Jean. *Tableaux reconstitués*. Jean Dytar, 2016. Disponível em <<http://www.jeandytar.com/notes-vision-bacchus/tableaux-reconstitues/>> Acesso 1 set. 2018 (tradução livre).

Paolo, entre 1474 e 1475 [Figura 4a]; a chamada *Pala di San Cassiano*, pintada por Antonello para a Igreja de San Cassiano, entre 1475 e 1476 [Figura 4b]; e, por fim, o retábulo pintado por Bellini para a Igreja de San Giobbe, entre 1478 e 1480 [Figura 4c].

Como acontece com todas as pinturas quatrocentistas mostradas em *La vision de Bacchus*, Dytar não usa reproduções fotográficas para representar esses retábulos. Antes, ele apresenta “cópias, mais ou menos detalhadas, com suas cores mais ou menos modificadas para se integrar melhor no grafismo e no tom das páginas [da HQs]”.³⁴ No caso dos retábulos aqui em questão, tal processo de citação foi dificultado pelo fato de que apenas a *Pala di San Giobbe*, de Bellini ainda existe integralmente. Cumpre lembrar, porém, que essa obra não mais se encontra em seu local de instalação original, mas sim em exibição nas Gallerie dell’Accademia, em Veneza. Por essa razão, a proposta de reconstituição da *Pala di San Giobbe* feita por Dytar se esforçou, como ele mesmo afirma, por “colocá-la de volta em seu local original, o que permite que nos demos conta do efeito ilusionista de profundidade buscado pelo pintor. De fato, a moldura em pedra – concebida pelo próprio Bellini – se prolonga naturalmente na abóbada de berço pintada”.³⁵

Ao tratar dos outros dois retábulos, Dytar se deparou com dificuldades ainda maiores porque eles foram em parte ou integralmente destruídos. O retábulo de Bellini para a Igreja de Santi Giovanni e Paolo desapareceu em um incêndio ocorrido em 1867; e a *Pala di San Cassiano* de Antonello foi dividida em várias partes no século XVII, dela restando hoje apenas os fragmentos centrais, conservados no Kunsthistorisches Museum de Viena.

Para reconstituir o retábulo de Santi Giovanni e Paolo, Dytar se valeu de uma gravura realizada a partir da obra antes de sua destruição e publicada pelo historiador da arte italiano Francesco Zanotto no primeiro volume de sua *Pinacoteca veneta*, datado de 1858 [Figura 5a]. Essa gravura é basicamente um esquema linear do retábulo perdido, que não obstante, segundo o historiador Augusto Gentili “testemunha suficientemente uma composição/imagem muito mais moderna e complexa [do que a dos



Figura 5a. Gravura a partir do retábulo de Giovanni Bellini para a Igreja de Santi Giovanni e Paolo, Veneza. Obra pintada por volta de 1474-75 e destruída por um incêndio em 1867.



Figura 5b. Proposta de reconstituição do retábulo de Giovanni Bellini para a Igreja de Santi Giovanni e Paolo. Veneza.

contemporâneos de Bellini], com dez santos e três meninos anjos cantantes, em torno do elevado trono da Virgem com o Menino em um amplo espaço unificado”.³⁶ Partindo da gravura de Zanotto, Dytar elaborou a sua proposta de reconstituição do retábulo. Ele relata que seu trabalho

*consistiu sobretudo em reconstituir as cores e em imaginar os efeitos de luz. Eu escolhi então as cores das roupas a partir das convenções em uso na pintura religiosa da época para representar tal ou qual santo. Aqui são visíveis, em torno da Virgem com o Menino, São Jerônimo, São Domingos, Santa Catarina e Santa Úrsula... Eu igualmente reintegrei o quadro na sua moldura original ainda hoje visível na Igreja de Santi Giovanni e Paolo.*³⁷

Em sua essência, a reconstituição dos dois retábulos de Bellini feita por Dytar é muito afinada com, por exemplo, as preocupações de uma historiadora da arte como Catarina Schmidt Arcangeli. Em um artigo dedicado à *Pala di San Giobbe*, Arcangeli reproduz, propostas de reintegração dos retábulos em seus contextos arquitetônicos originais bastante semelhantes às propostas de Dytar.³⁸ As diferenças dizem respeito sobretudo a questões estéticas: enquanto Arcangeli se vale exclusivamente de reproduções fotográficas, o quadrista usa, como vimos, suas próprias interpretações gráficas dos retábulos, visando melhor integrar suas reconstituições no restante nas páginas do álbum.

Na reconstituição da chamada *Pala di San Cassiano*, Dytar se envolveu ainda mais profundamente com uma tarefa que é usual no trabalho dos historiadores da arte “de pleno direito.” Isso porque, diferentemente do

³⁶ GENTILI, Augusto. *Giovanni Bellini*. Firenze: Giunti, 1998, p. 16 (tradução livre).

³⁷ DYTAR, Jean. *Tableaux reconstitués*, *op. cit.*

³⁸ Ver ARCANGELI, Catarina Schmidt. La sapienza nel silenzio: riconsiderando la Pala di San Giobbe. *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, v. 22, 1998, p. 36 e p. 43.

retábulo de Bellini documentado por Zanotto, não existe nenhum testemunho imagético da composição completa do retábulo de Antonello. Restam apenas alguns fragmentos centrais, preservados em Viena [Figura 6], e cópias fragmentárias que permitem conhecer com certa precisão a disposição das figuras em torno do grupo principal. Mas sempre houve dúvida com relação à moldura arquitetônica pintada que abrigaria os personagens, elemento da composição a respeito do qual não existe documentação visual ou escrita.



Figura 6. *Virgem com o menino, cercados por Santos* também conhecido como a *Pala di San Cassiano*, 1475-76. Antonello da Messina.



Figura 7a. Proposta de reconstituição do retábulo de Antonello da Messina para a Igreja de San Cassiano, Veneza.



Figura 7b. Proposta de reconstituição do retábulo de Antonello da Messina para a Igreja de San Cassiano, Veneza.

Com base nos detalhes remanescentes, o historiador húngaro Johannes Wilde apresentou, em 1929, uma reconstituição gráfica da *Pala di San Cassiano* [Figura 7a].³⁹ Tentando preencher as lacunas na metade superior da composição, Wilde propôs as formas da abóboda e do domo de sua reconstituição com base em um retábulo que um pintor muito inspirado por Antonello conhecido como Cima da Conegliano realizou entre 1492 e 1493 para o Duomo de sua cidade natal, localizada na região do Vêneto.

A reconstituição da *Pala di San Cassiano* proposta por Wilde levantou polêmicas, especialmente no que diz respeito ao seu enquadramento arquitetônico. Um dos historiadores de arte que questionou a proposta de Wilde foi o italiano Mauro Lucco, em uma monografia recente dedicada a Antonello.⁴⁰ Como resume Dytar, “se [Lucco] dava crédito à disposição das figuras [na reconstituição de Wilde], ele estimava que a decoração era muito ousada para Antonello no momento em que ele a pintou, ou seja, vinte anos antes de Cima da Conegliano, e supunha um espaço mais próximo do quadro desaparecido de Bellini, ainda que mais amplo”.⁴¹

Assessorado por Lucco, Dytar se pôs então a elaborar uma nova proposta de reconstituição da *Pala di San Cassiano*. Como ele mesmo afirma: “Eu nunca imaginei que esse trabalho a partir de pinturas antigas me levaria tão longe! E foi assim que nós colaboramos para chegar a um novo resultado”.⁴² Dytar realizou diversos esboços a fim de estudar as supostas linhas compositivas do retábulo. Finalmente, como já dito, Dytar apresentou nas páginas de sua HQs uma proposta de reintegração do retábulo em sua moldura arquitetônica original [Figura 7b]. No entender do quadrinista, apoiado por um historiador da arte, “o resultado seria, portanto, nos dias atuais, a reconstituição mais plausível desta importante pintura de Antonello. Importante na breve carreira do pintor, pois se trata de sua encomenda mais prestigiosa, mas também importante por sua influência”.⁴³

Figurando o ato de pintar

Um segundo tema que atravessa *La vision de Bacchus* e que tem estreita relação com as preocupações dos historiadores da arte diz respeito à representação dos processos de pintura de Antonello e de Bellini. Vale aqui lembrar que, ao menos desde Giorgio Vasari⁴⁴, as técnicas de produção e a própria materialidade das obras de arte constituem tópicos de grande interesse para aqueles que se dedicam a narrar a História da Arte. Mais recentemente, a relevância do entendimento sobre técnicas artísticas foi destacada nos seguintes termos pela historiadora da arquitetura Dana Arnold:

*As propriedades físicas das obras de arte têm uma influência importante sobre como as entendemos como objetos. Quero destacar alguns exemplos dos diferentes meios e técnicas de produção de arte para mostrar como a consciência desses fatores pode ajudar nossa compreensão da história da arte. Cada exemplo funciona como uma espécie de vinheta para mostrar como as propriedades físicas de uma obra de arte podem adicionar outra camada de significado à sua história.*⁴⁵

O crítico de arte Waldemar Januszczak reitera essa ideia ao afirmar que “como indicativo do desenvolvimento da arte no Ocidente, a história das técnicas pictóricas é um guia tão realista e exato como qualquer manifesto estético ou ensaio biográfico”.⁴⁶ Afinado com tais posições, Dytar se detém diversas vezes no processo de pintura dos artistas que protagonizam

³⁹ Ver WILDE, Johannes. Die “Pala di San Cassiano” von Antonello da Messina: ein Rekonstruktionsversuch. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*. Neue Folge, Sonderheft 27. Wien: A. Schroll, 1929.

⁴⁰ Ver LUCCO, Mauro. *Antonello de Messine*. Paris: Hazan, 2011.

⁴¹ DYTAR, Jean. *Tableaux reconstitués*, op. cit. (tradução livre).

⁴² *Idem*.

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ Ver BROWN, Baldwin G. (ed.). *Vasari on technique; being the introduction to the three arts of design, architecture, sculpture and painting, prefixed to the Lives of the most excellent painters, sculptors and architects*. New York-London: E. P. Dutton & co., J. M. Dent & co, 1907.

⁴⁵ ARNOLD, Dana. *Art history: a very short introduction*. Kindle edition: Oxford University Press, 2004, loc. 1630-1633 (tradução livre).

⁴⁶ JANUSZCZAK, Waldemar (dir.). *Técnicas de los grandes pintores*. Madrid: H. Blume Ediciones, 1981, p. 7 (tradução livre).

⁴⁷ DYTAR, Jean. Extraits commentés. Jean Dytar, 2016. Disponível em <<http://www.jeandytar.com/la-vision-de-bacchus/extraits-commentes/>> Acesso 1 set. 2018 (tradução livre).

La vision de Bacchus. Nesse aspecto em particular, se revela uma das singularidades da linguagem narrativa das HQs: por suas características, ela se apresenta como um meio bastante adequado para a descrição dos processos de criação artística, que são sempre caracterizados pela temporalidade.

Dytar exhibe para o leitor, por exemplo, a técnica do *spolvero*, usada para traçar, sobre o painel de madeira, a complexa composição do retábulo de Bellini para a Igreja de Santi Giovanni e Paolo [Figura 8]. Em uma cena do álbum, encontramos Bellini e Antonello no ateliê do primeiro, em frente ao retábulo ainda em seu estágio inicial de execução. Como explica Dytar: “O desenho da composição aparece aí em pontilhado, porque foi feito primeiramente em um cartão preparatório, que em seguida foi perfurado com pequenos orifícios. Vemos os alunos de Bellini transferindo o desenho para o painel de madeira batendo com um saco cheio de pó preto sobre o cartão, o que permite ao pó passar através dos orifícios e se fixar no painel, fazendo surgir o desenho”.⁴⁷



31

Figura 8. No ateliê de Giovanni Bellini, seus discípulos preparam, com a técnica do *spolvero*, o suporte do retábulo para a Igreja de Santi Giovanni e Paolo.



Figura 9a. Retrato de homem, dito Il Condottiere. 1475. Antonello da Messina. Óleo sobre madeira, 36 x 30 cm.

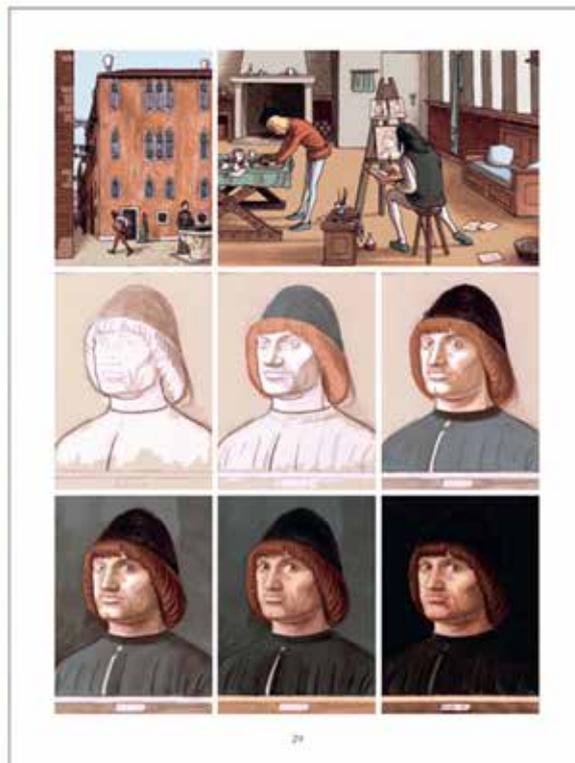


Figura 9b. Antonello pintando em seu ateliê.

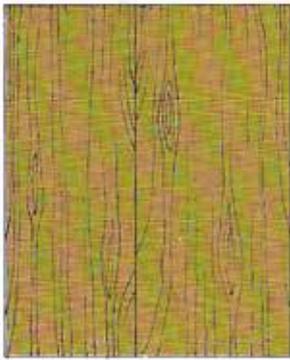
Em outras passagens de *La vision de Bacchus*, Dytar apresenta o processo de pintura a óleo usado por Antonello. Um dos exemplos se baseia em um dos quadros mais famosos do pintor italiano, um retrato de homem pertencente hoje ao Musée du Louvre e conhecido como *Il Condottiere* [Figura 9a]. Em uma página dedicada à realização dessa obra [Figura 9b], vemos primeiro o exterior do ateliê de Antonello; em seguida, o pintor sentado diante do cavalete, tendo o seu filho Jacobello a seu lado, moendo, sobre uma mesa, pigmentos para preparar tintas. Segue-se uma sequência de seis imagens, cujo sentido é explicitado por Dytar:

Eu utilizei a sequência de imagens para mostrar as várias etapas que levam à elaboração de um quadro: o desenho que subjaz à imagem; as áreas de sombra e de luz, assim como a cor, gradualmente dispostas; até os acabamentos e este fundo muito escuro, que destaca o brilho radiante do rosto por contraste.

A camada de branco inicial permite “clarear” as cores a partir de baixo, através de veladuras, que são finas camadas de tinta muito diluída e translúcida e que permitem que as camadas inferiores permaneçam discretamente visíveis.⁴⁸

É interessante notar como a forma de apresentação do processo de pintura de Antonello se assemelha àquela usada pelo já referido Januszczak em um dos livros em que este discute as técnicas de pintura de diversos mestres. Um deles é o pintor flamengo Jan van Eyck, cuja técnica de pintura a óleo sobre madeira tem bastante afinidade com a de Antonello. Ao procurar demonstrar o processo de pintura empregado por van Eyck em seu famoso retrato do casal Arnolfini [Figura 10], Januszczak se vale de procedimentos usuais nas HQs, como os recordatórios e uma divisão regular

⁴⁸ *Idem.*



1. El cuadro se pintó en un tablero de roble de dos piezas, con el grano en sentido vertical. El roble tiene un grano muy apretado.



2. La base de yeso y cola animal se aplicó en una capa uniforme, puliéndola hasta dejarla perfectamente lisa para disimular por completo el grano de la madera.



3. A continuación, van Eyck dibujó con mucho detalle la composición, usando un medio acuoso y un pincel fino.



4. El paso siguiente consistió en impermeabilizar la base, aplicando una película de aceite secador.



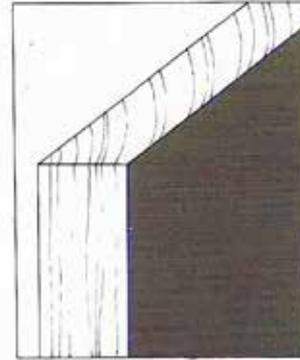
5. La técnica de van Eyck puede describirse en términos generales. En las capas inferiores el color es muy opaco, por haber mezclado el pigmento con una cierta cantidad de blanco.



6. Los tonos medios se conseguían en una segunda capa, empleando menos blanco y más pigmento de color.



7. La descripción final de formas y volúmenes se creaba en las capas superiores, usando pigmentos transparentes de espesor variable, que resaltaban el modelado.



8. El dorso del tablero está recubierto por una espesa capa blanca, que contiene fibras vegetales, y pintada por encima de negro. Así se evita el arqueamiento. No se sabe si esta capa es original.

Figura 10. Proposta de reconstituição do processo de pintura do retrato do casal Arnolfini, de Jan van Eyck.

⁴⁹ Ver JANUSZCZAK, Waldemar, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁰ Ver BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1974.

⁵¹ Ver WARBURG, Aby. *Atlas mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

em quadros que parece sugerir, inclusive, as sarjetas quase onipresentes na diagramação dos quadrinhos.⁴⁹

Essa sequência de imagens extraída do livro de Januzczak é igualmente interessante porque me leva a pensar a relação entre HQs e História da Arte por outra perspectiva. Sendo a História da Arte uma disciplina na qual muitas vezes palavras e imagens se combinam de modo íntimo, assim como acontece nas HQs, penso que cumpriria verificarem que medida os modos como os historiadores da arte apresentam suas reflexões se aproximam da arte dos quadrinistas. Nesse sentido, vale recordar, por exemplo, dos ensaios compostos exclusivamente por imagens do livro baseado na série televisiva *Ways of seeing* de John Berger⁵⁰ ou das conhecidas pranchas do *Atlas mnemosyne*, o último grande projeto do historiador de arte Aby Warburg, desenvolvido entre 1924 e 1929.⁵¹ Me parece que tanto os ensaios “em imagens” de Berger quanto as pranchas de Warburg se adéquam muito bem à definição geral, proposta por Ann Miller, das HQs como uma arte que produz “significado a partir de imagens que estão em uma relação sequencial e que coexistem umas com as outras espacialmente,

com ou sem texto”.⁵² Seria possível, portanto, inverter o sentido das reflexões até aqui feitas e considerar Berger ou Warburg como quadrinistas “de pleno direito”?

Esta é uma das questões que deixo por enquanto em aberto, uma vez que sua resposta depende de um ulterior aprofundamento das investigações. Desde já, todavia, minha convicção é a de que os variados aspectos dos diálogos entre História em Quadrinhos e História da Arte podem nos ajudar a entender melhor as estratégias de construção de sentido empregadas por essas duas formas de “história.” Em trabalhos futuros, pretendo desenvolver reflexões que contribuam para tal entendimento.

Artigo recebido em 3 de maio de 2019. Aprovado em 20 de julho de 2019.

⁵² MILLER, Ann. *Reading Bande Dessinée: critical approaches to French-language Comic Strip*. Bristol: Intellect Books, 2007, p. 75 (tradução livre).

A leitura gráfica
da cidade:

o Rio de Janeiro
na *street comics*
Zé Ninguém



© Tio da Rua
.com

Zé Ninguém chega ao Rio de Janeiro pela rodoviária. Tio na Rua. 2015, fotografia (detalhe).

Ivan Lima Gomes

Doutor em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Professor da Faculdade de História e do Programa de Pós-graduação em História e do Mestrado Profissional de Ensino de História (ProfHistória) da UFG. Autor do livro *Os novos homens do amanhã: projetos e disputas em torno dos quadrinhos na América Latina*. Curitiba: Prismas, 2018. igomes2@gmail.com

A leitura gráfica da cidade: o Rio de Janeiro na *street comics* Zé Ninguém

Graphic readings of the city: Rio de Janeiro on the street comics Zé Ninguém

Ivan Lima Gomes

RESUMO

Ao deixar Nova York e adotar o Rio de Janeiro em 2001, Tito na Rua decidiu utilizar-se do grafite para imprimir sua marca como novo morador do lugar. Criou a *street comics* Zé Ninguém, uma história em quadrinhos (HQ) cuja narrativa se desenvolve em paredes grafitadas pela cidade. O personagem-título vive suas aventuras enquanto percorre paredes e vielas do Rio de Janeiro, suscitando debates em torno das possibilidades de interlocução entre os procedimentos técnicos e visuais próprios de duas artes gráficas e urbanas como as HQs e o grafite. As relações entre arte urbana e apreensão do espaço público, leitura de arte como leitura da cidade e as soluções criativas a partir do diálogo intermédias serão pontos desenvolvidos ao longo deste texto, tendo por base um olhar que historiciza as práticas de olhar e se interroga sobre o papel das artes na experiência de cidade.

PALAVRAS-CHAVE: Quadrinhos; grafite; Rio de Janeiro.

ABSTRACT

After leaving New York in 2001 to adopt the city of Rio de Janeiro, Tito na Rua started to work with graffiti to print its brand as a new resident of the city. He created a street comics called Zé Ninguém, a comics narrative whose title character lives his adventures as he wanders through the walls and alleys of Rio de Janeiro. Through Zé Ninguém we intend to discuss the possibilities of interlocution between the technical and visual procedures typical of two graphic and urban arts such as comics and graffiti. The connections between urban art and apprehension of public space, reading of art in terms of reading the city and the creative solutions suggested by intermediality are main topics developed throughout the text, starting from a perspective that historicizes the practices of looking and questions the role of the arts in the city experience.

KEYWORDS: Comics; graffiti; Rio de Janeiro.



Ao longo dos anos, as ruas e cenários do Rio de Janeiro inspiraram pintores, músicos e poetas a imprimirem suas respectivas poéticas sobre o cenário carioca. É possível situar a relação entre arte e paisagem urbana desde, pelo menos, a vinda da família real portuguesa para o Brasil em 1808, por ocasião das guerras napoleônicas. Durante o período de quase quinze anos em que a corte portuguesa estabeleceu-se na América, o Rio de Janeiro deixou de ser uma pequena cidade de pouco mais de 40 ruas para se tornar a capital do Império Português. A nobreza recém-instalada logo recrutou uma série de artistas e estudiosos para registrar a natureza e a vida cotidiana do Rio de Janeiro, naquilo que se convencionou classi-

ficar como “missão francesa” no Brasil.¹ Aluno e primo de Jacques-Louis David (1748-1825), o francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848) faria nome seu nome no Brasil. De formação acadêmica neoclássica, desde o início do século XIX destacava-se por exaltar em pinturas as vitórias de Napoleão. Porém, Debret viu-se sem sua principal fonte de renda após a derrota francesa de 1815; é quando parte, ao lado de outros artistas, para o Brasil, já alçado à condição de Reino Unido a Portugal e Algarves. Além de ter contribuído para o estabelecimento da Academia Imperial de Belas Artes e a institucionalização da arte acadêmica na corte recém-implantada no Brasil, Debret produziu um conjunto de trabalhos dedicados a representar a natureza e a vida cotidiana do Brasil e, em especial, do Rio de Janeiro. Trata-se de sua *Voyage pittoresque et Historique au Brésil, ou séjour d’un artiste française au Brésil, depuis 1816 jusqu’en en 1831 inclusivement*, que contém 153 ilustrações acompanhadas de textos explicativos, e que foi publicada em Paris entre 1834 e 1839.² Em sua obra, Debret preocupa-se em destacar o Rio de Janeiro não apenas como a nova e luxuosa capital da corte, mas também como uma cidade dotada de ritmos e sensibilidades bastante distintas, perceptíveis a partir do convívio cotidiano nas ruas enquanto locais privilegiados de sociabilidade popular. Escravos, músicos, cozinheiras e comerciantes protagonizam as aquarelas de Debret.³

A vocação da cidade do Rio de Janeiro para ser, a um só tempo, palco e protagonista de intervenções artísticas de nomes oriundos do exterior ganharia força com o passar dos anos. Outras vozes logo se fizeram escutar. Porém, nem sempre as leituras sobre a cidade assumiram tom exclusivamente celebratório da diversidade cultural e das belezas naturais presentes na cidade. Um observador francês já apontava, em 1862, como a cidade “é, sem dúvida, atraente, mas não encanta o olhar. A moldura é bela demais, resplandescente demais, para que a tela tenha seu efeito”.⁴

As representações sobre a cidade, construídas a partir da experiência estrangeira, variaram ao longo do tempo, bem como as técnicas e procedimentos estéticos adotados. Elas confirmam, porém, as relações entre arte e cidade, em que o artista possui a cidade a partir de uma necessidade de representar o espaço onde vive.⁵ Poderíamos pensar aqui numa linhagem traçada desde a já citada pintura acadêmica de orientação neoclássica da Missão Artística Francesa às litogravuras sobre temas como carnaval, abolição da escravidão e o caos urbano da nova capital da República produzidas pelo jornalista e ilustrador italiano Angelo Agostinia partir da segunda metade do século XIX⁶, passando pelas representações hollywoodianas. Produzido nos marcos das relações entre cinema e Política da Boa Vizinhança, um filme como *Flying down to Rio*, de 1933, apresenta a natureza exuberante do Rio de Janeiro justaposta à modernidade urbana de carros no centro da cidade e do Jockey Club. A cidade seria uma síntese harmônica entre os mundos natural e urbano.⁷ Mais recentemente, temos o quadrinista francês Jano que, em *Rio de Jano*, mostra-nos o que seria outra face da cidade, para além das paisagens exuberantes e do imaginário de praias construídos por agentes e movimentos culturais como Hollywood e o movimento musical da Bossa Nova, por exemplo. Em seu lugar, temos é uma cidade suburbana e que se mostra viva através de dançarinos de *funk* e vendedores ambulantes. Trata-se de obra que se dedica a apresentar uma leitura visual de um observador estrangeiro sobre a cidade do Rio de Janeiro, ressaltando sua diversidade cultural. Implícito está o fato de que pontos turísticos tomados como

¹ Ver PEREIRA, Sonia Gomes. Arte no Brasil no século XIX e início do XX. In: OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. (ed.). *História da arte no Brasil: textos de síntese*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

² Ver DIAS, Elaine Cristina. *Debret: a pintura de História e as ilustrações de Corte da Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. 2001. Dissertação (Mestrado em História) – Unicamp, Campinas, 2001.

³ Ver DOMINGUES, Bruno Willian Brandão. *A cidade das aquarelas: o Rio de Janeiro nos registros de Jean-Baptiste Debret*. Dissertação (Mestrado em História Social) – PUC-SP, São Paulo, 2018.

⁴ EXPILLY, Charles. *Le Brésil tel qu’il est*. 2. ed. Paris: Charliet Huillery Libraires Editeurs, 1863, p. 52 [original de 1862].

⁵ Ver ARGAN, Giulio Carlo. *A história da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 43 e 44.

⁶ Ver BALABAN, Marcelo. *Poeta do lápis: sátira e política na trajetória de Angelo Agostini no Brasil Imperial (1864-1888)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

⁷ Ver FREIRE-MEDEIROS, Bianca. *O Rio de Janeiro que Hollywood inventou*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

⁸ Ver O'DONNELL, Julia. *A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2013.

⁹ Ver PESAVENTO, Sandra Jatahy. Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano. *Estudos Históricos*, v. 8, n. 16, Rio de Janeiro, 1995, p. 281.

¹⁰ SERRANO, Alberto *apud* THOMÉ, Clarissa. 'Zé Ninguém', personagem de 150 grafites, vira livro. *Estadão*, 3 mar. 2015. Disponível em <<https://brasil.estadao.com.br/blogs/estadao-rio/ze-ninguem-personagem-de-150-grafites-vira-livro/>>. Acesso em 20 abr. 2019.

¹¹ Ver BECKER, H. Art worlds and social types. *American Behavioral Scientist*, v. 19, n. 6, s./l., 1976.

¹² Ver VARTANIAN, Hrag. Rio's street graphic novelist: an interview with Tito na Rua. *BrazilNYC*, 22 jun. 2009. Disponível em <<https://web.archive.org/web/20110803144410/http://www.brazilnyc.com/2009/06/rios-street-graphic-novelist-an-interview-with-tito-na-rua/>>. Acesso em 20 jul. 2018.

“tipicamente cariocas” são mais fruto de interpretações e circunstâncias historicamente localizadas do que dados em si. Copacabana é certamente o exemplo mais conhecido.⁸

Longe estamos de pretender estabelecer exaustiva lista de obras artísticas dedicadas a representar o Rio de Janeiro. Mas fato é que tais trabalhos propõem interpretar a o espaço urbano da cidade do Rio de Janeiro a partir de uma série de representações produzidas desde a perspectiva de um deslocamento do olhar em relação àquele produzido por quem é natural da cidade, num jogo de espelhos no qual o estrangeiro, assumindo uma condição de observador externo e, até certo ponto, *outsider*, busca identificara cidade e identificar-se com ela. Essa condição lhe permitiria apreendê-la de maneira privilegiada, não raro expondo contradições, diversidades, exageros e limites, ao mesmo tempo em que possibilita que este mesmo observador se insira na esfera pública de debate sobre os sentidos da cidade, a partir de suas representações e leituras sobre ela.⁹

É no interior desta tradição de olhares estrangeiros que ressignificam a experiência de pertencimento a uma cidade como o Rio de Janeiro urbana a partir de interpretações criativas que mobiliza técnicas e saberes associadas ao universo das artes que nos interessa analisar *Zé Ninguém*, produzida por Alberto “Tito na Rua” Serrano: “Eu era um estrangeiro tentando me adaptar. Em seis meses, já conseguia entrar numa lanchonete e pedir um joelho (tipo de salgado, com queijo e presunto) e um refresco. Mas estava tentando entender a cidade e queria um personagem que estivesse passando o mesmo que eu, um sujeito que está vindo de outro lugar”.¹⁰

Porém, cabe destacar que, enquanto nomes como Debret e Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830) mobilizavam procedimentos convencionais da pintura acadêmica adquiridos em escolas de belas-artes, Alberto Serrano parte da condição de artista urbano mais próxima daquilo que Becker¹¹ classifica como *maverick* – ou seja, aquele cuja obra escapa da lógica estabelecida da arte por considerá-la demasiadamente restrita ainda que, inicialmente, não raro tenha buscado integrar-se em algum grau a ela. Nascido e criado no Bronx, Nova York, e filho de pais portorriquenhos, adotou o pseudônimo Tito na Rua – com o qual trabalharemos a partir de agora – em 2001, após mudar-se dos EUA para o Brasil devido aos atentados de 11 de setembro e em busca de melhores oportunidades de trabalho na terra natal de sua esposa. No Brasil, investe na formação artística por meio de cursos e, estimulado por colegas do grafite, inicia suas incursões nos muros da cidade, chegando a *Zé Ninguém*, série de grafites que narra a saga de homem e seu cão pelas ruas do Rio de Janeiro, classificada pelo próprio autor como uma *street comics*. Com *Zé Ninguém*, Tito na Rua ganhou reconhecimento de público e crítica, sendo convidado para conceder entrevistas e adaptar seu trabalho para exposições em galerias de arte, animação e livros. No caso deste último, temos uma espécie de *graphic novel* que narra linearmente a saga do personagem-título. Utilizaremos a obra em questão como referência pois, conforme alerta Tito na Rua, muitos dos grafites criados para contar a história de *Zé Ninguém* já desapareceram devido à perenidade que é própria da arte do grafite. Porém, ao longo do texto buscaremos não ignorar problematizações em torno da adaptação da *street comics* para o formato da *graphic novel*. Sendo assim, cabe lançar a seguinte questão: o que esta expressão quer dizer exatamente?

Street comics: “comics about the street on the street”

A definição de *street comics* – quadrinhos sobre as ruas e nas ruas¹² – aponta para as relações entre HQs e cidade, onde o Rio de Janeiro torna-se um espaço que demanda uma linguagem capaz de narrar sua geografia. Apesar de ser tema ainda não tão fortemente explorado se comparado a campos como os estudos de cinema e do próprio grafite, alguns estudos já se dedicam a analisar o que significa narrar a cidade desde a linguagem das HQs. Em comum, discutem as maneiras como esta forma de narrativa gráfica leva a ressignificações do espaço, focando em estudos de casos e temas tais como, por exemplo, como o caráter eminentemente urbano das primeiras HQs publicadas em suplementos de jornais, a elaboração de lógicas urbanas alternativas a partir de cidades fictícias ou na adaptação gráfica de cidades como Nova York e Paris.¹³ Estudos de caso seguindo os trabalhos de um artista como Chris Ware mostram as possibilidades da relação entre HQs e cidade, ao analisarem como sua estética formalista permite a elaboração de uma arquitetura urbana e gráfica a partir da representação de memórias associadas aos modos de vida nos EUA do início do século XX.¹⁴

Tais diálogos entre linguagem das HQs e história urbana também são explorados por Tito na Rua em *Zé Ninguém*, o que permite uma aproximação com alguns elementos caros à sua proposta de trabalho desde o campo dos assim chamados *comics studies*.¹⁵ Em primeiro lugar, a ênfase nas HQs em detrimento do grafite, arte com a qual *Zé Ninguém* a princípio estaria mais diretamente vinculado. Quando questionado em entrevistas sobre qual das artes teria chegado primeiro em sua vida, Tito na Rua deixa claro que seu interesse inicial residia não tanto no grafite, mas sim nas HQs. Para reforçar seu argumento, o autor rememora sua experiência enquanto leitor de revista de quadrinhos desde a tenra infância, interessado, como tantos outros jovens do século XX, na leitura de revistas de super-heróis.¹⁶ Tito na Rua também manifestou apreciar obras como *Tintin*, *Calvin and Hobbes* – citados como influências diretas para *Zé Ninguém*¹⁷ – e *Lone Wolf and Cub*¹⁸, além de narrativas mais densas, orientadas segundo as premissas do formato *graphic novel*, popularizadas a partir de fins da década de 1970 por nomes como Will Eisner, Art Spiegelman, Alan Moore e Frank Miller, entre outros.¹⁹

*Para mim, a era do grafite acabou quando os trens do Metrô de NY que estavam pichados pararam de circular. Eu perdi essa época dourada, mas tive a sorte de ver os novos muros que surgiam a cada verão no Bronx. Eu nunca pensei que ia grafitar um dia, minha paixão sempre foi as HQs. Em 2007, exausto e esgotado de tentar entrar no mercado de HQs, quis dar um tempo. Eu lembro que por três semanas eu simplesmente não fiz nada. Foi aí que eu decidi ligar para um amigo de uns amigos que grafitava.*²⁰

Já o grafite teria aparecido na sua vida de maneira ocasional, por ter vivido na região do Bronx nos anos 1980, período de fértil atividade no âmbito do grafite em Nova York. Em uma entrevista sobre o início das suas atividades na cidade, o autor aponta que, ao contrário de sua terra natal, percebia amplo apoio público para a prática da arte urbana do grafite.

Quando virei adolescente, o Giuliani, o prefeito, já estava pegando no pé. Qualquer coisa, já “rodava”. Não tinha como entrar no grafite sem rodar. Falei: Deixa pra

¹³ Ver AHRENS, J.; METELING, A. (eds.). *Comics and the city: urban space in print, picture and sequence*. New York/London: Continuum, 2010.

¹⁴ Ver DITMER, Jason. *Narrating urban assemblages – Chris Ware and Building Stories*. *Social & Cultural Geography*, v. 15, n. 5, s./l., 2014, e BALL, David e KUHLMAN, Martha (eds.). *The comics of Chris Ware: drawing is a way of thinking*. Jackson: University Press of Mississippi, 2010.

¹⁵ A bibliografia sobre os *comics studies* é bastante extensa. Para uma referência básica sobre o campo de estudos das HQs, ver HEER, Jeet e WORCESTER, Kent (orgs.). *A comics studies reader*. Jackson: University Press of Mississippi, 2009.

¹⁶ As revistas em quadrinhos e, em especial, as de super-heróis, foram agentes fundamentais para a consolidação de uma cultura jovem nos EUA a partir dos anos 1930, quando se consolida no mercado de impressos. Ver WRIGHT, Bradford. *Comic book nation: the transformation of youth culture in America*. Baltimore/London: The John Hopkins University Press, 2003. O impacto da presença das revistas em quadrinhos na vida de crianças, jovens e adultos pode ser mapeado a partir de fotografias, obras literárias e do campo das artes plásticas, que passaram a tomá-las como tema e objeto de reflexão. Ver GOMES, Ivan Lima. *Os sentidos dos quadrinhos em contexto nacional-popular* (Brasil e Chile, anos 1960-1970). Tese (Doutorado em História) – UFF, Rio de Janeiro, 2015.

¹⁷ Ver VARTANIAN, Hrag, *op. cit.*

¹⁸ Ver RODRIGUEZ, Diogo. *Quadrinhos de rua*. *Trip*, 19 jan. 2011. Disponível em <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/quadrinhos-de-rua>>. Acesso em 15 jul. 2018.

¹⁹ Ver BAETENS, Jan e FREY, Hugo. *The graphic novel: an introduction*. New York: Cambridge University Press, 2015.

²⁰ SERRANO, Alberto *apud* OLIVEIRA, Flávia. *Portfolio Alberto Serrano “Tito”*, 14 mar. 2013. Disponível em <https://issuu.com/floliveira/docs/tito_portfolio>. Acesso em 12 jul. 2018.

²¹ SERRANO, Alberto *apud* RODRIGUEZ, Diogo, *op.cit.*

²² MCCORMICK, Carlo; ROBINSON, Walter. Report from the East Village: slouching toward Avenue D. In: THOMPSON, Margo. *American graffiti*. New York: Parkstone International, 2009, p. 222.

²³ FOSTER, Hal. *Recordings: art, spectacle, cultural politics*. 2. ed. San Francisco: Bay Press, 1987, p. 52.

²⁴ Ver KRAMER, Ronald. *The rise of legal graffiti writing in New York and beyond*. Cingapura: Palgrave Macmillan/Springer Nature, 2017.

lá, eu curto mesmo os quadrinhos". Eu via grafite e achava "maneiro", mas achava que não tinha continuidade, eram só letras e personagens naquela época. Nunca pensei que eu fosse grafitar um dia. Quando eu vim para o Rio – aqui todo mundo é bom de grafite – me chamaram [para grafitar]. Fui brincar por tédio de ficar no estúdio, Comprei duas latas e fui com um rapaz, fazendo um sapo. Depois, foram mais latas, treinei na cartolina. Ai tentei fazer [desenhos] mais realistas, reproduzir fotos. Enjoei, estava pegando foto dos outros. Fiquei parado um tempo, pensando. Bolei esse negócio de street comics com o Zé Ninguém. Pensei em fazer uma coisa brasileira, puxei coisas latinas, de Porto Rico. Estava aqui como imigrante, então usei isso também. A rodoviária era o lugar perfeito para começar e fiz o primeiro grafite na pilastra. Naquela época, valia tudo. Todo mundo pegava muro e a policia dava parabéns. Vindo de Nova York, era muito estranho. Lá você cospe na rua e pode tomar uma multa.²¹

Os depoimentos do autor sinalizam para aproximações entre HQs e grafite desde o universo das culturas urbanas. Leitor de revistas em quadrinhos, logo se tornaria também leitor da cidade de Nova York a partir dos grafites. As interações entre ambas as artes gráficas, ainda que pouco aprofundadas por Tito na Rua, certamente não devem ter passado despercebidas pelo autor. Arte que se torna conhecida por público e crítica desde meados dos anos de 1970, o grafite logo mereceria destaque da crítica de arte por sua “obsessão por marcas registradas (‘tags’), o uso de motivos emprestados dos quadrinhos e da cultura pop”.²² Personagens como Hot Stuff, The Little Devil – originalmente publicado pela Harvey Comics e traduzido no Brasil como “Brasinha” – e Howard Duck protagonizavam artes em paredes e vagões de trens; artistas NOC 167, Dondi, Zephyr afirmavam a influência de nomes como Jack Kirby, R. Crumb e Lee Vaughn Bodē em seus trabalhos; e a crítica percebia tais aproximações, destacando os desafios que a arte do grafite sugeria a um tema como as circulações entre alta e baixa cultura no campo da arte. Em 1985, o crítico de arte Hal Foster destacaria que “assim como os *cartoons* e os quadrinhos presentes em muitas das artes do East Village, a arte do grafite se preocupa menos em contestar as linhas entre museu e margem, alta e baixa cultura, do que em encontrar um lugar no interior delas”.²³

Em todo caso, constata-se que a cidade do Rio de Janeiro mobilizou um nova-iorquino até então pouco envolvido nas artes do grafite a tornar-se Tito na Rua e assumir-se como grafiteiro. É a experiência do deslocamento provocada pela presença do olhar estrangeiro numa nova realidade que permite a Tito na Rua rememorar sua própria trajetória, buscando integrar artes urbanas que marcaram sua formação. Num certo modo, pois, ao buscar compreender o Rio de Janeiro, Tito na Rua também promove uma releitura de suas memórias em Nova York.

O contraste entre as políticas públicas direcionadas ao grafite também mereceram destaque por parte de Tito na Rua. O autor localiza a gestão de Rudolph Giuliani na prefeitura de Nova York (1944-2001) como um marco importante para o enfraquecimento da cultura do grafite. De fato, logo nos seus primeiros anos como prefeito da cidade, Giuliani procurou enfrentar uma série de ações cotidianas que considera perturbarem a ordem pública. O grafite mereceu grande atenção. Dentre as medidas, destaca-se o estabelecimento de uma força tarefa oficial voltada para o combate ao grafite, a Anti-Graffiti Task Force.²⁴ Giuliani defendida que “estas iniciativas [anti-grafite] não somente melhoram a qualidade de vida dos novaiorquinos,

como também mostram aos visitantes que Nova York é uma cidade limpa, responsável e vibrante”.²⁵

A comparação entre Rio de Janeiro e sua cultura urbana do grafite do início do século XXI e a Nova York dos anos 1980-90 chama mais atenção se lembrarmos, em relação à primeira cidade, da aprovação do Decreto Municipal nº 38.307 de 18 de fevereiro de 2014. Conhecido popularmente como “decreto do grafite”, a lei garante amparo legal a uma série de práticas relacionadas ao grafite na cidade do Rio de Janeiro. Ela parte do reconhecimento da produção local enquanto *street art* – expressa em prêmios nos trânsitos internacionais de outros artistas na cidade e no surgimento de uma “identidade própria” do grafite carioca – e estabelece locais autorizados para esta prática, como “postes, colunas, muros cinza (desde que não considerados patrimônio histórico), paredes cegas (sem portas, janelas ou outra abertura), pistas de skate e tapumes de obra”, “desde que sem prejuízo ao patrimônio público ou histórico, sem cunho publicitário (referencia a marcas ou produtos), sem teor pornográfico, racista ou de outra forma preconceituoso, sem apologias ilegais e ofensas religiosas [... sendo] reconhecidamente uma manifestação artística cultural que valoriza a cidade e inibe a pichação”.²⁶

O decreto motivou reações diversas entre os profissionais do grafite. Os artistas preocuparam-se com a ingerência do poder público na liberdade criativa dos grafiteiros e com os eventuais usos políticos que poderiam influenciar na produção de murais.²⁷ Por outro lado, o “decreto do grafite” representa uma disputa pelos sentidos da cidade, de modo a reconfigurar a paisagem e a ocupar espaços públicos outrora degradados.

Cabe destacar que a virada da década de 2010 representou um período de profundas transformações urbanas na cidade do Rio de Janeiro: alçada à categoria de “cidade olímpica”, também sediu jogos da Copa do Mundo de 2014 da Fifa e sofreu significativas intervenções urbanas. O então prefeito, Eduardo Paes, colocava-se como uma espécie de Pereira Passos do século XXI.²⁸ Parte de suas favelas foi ocupada de maneira intensiva pela polícia militar, através de Unidades de Polícia Pacificadora (UPP), símbolos de uma política de segurança que visava expulsar traficantes de favelas por meio de ocupação militarizada de favelas localizadas em áreas estratégicas da cidade. Como resultado de tudo isso, intensifica-se um processo de gentrificação em determinados bairros, levando uma parte da população a um sentimento de exclusão do debate sobre os rumos do Rio de Janeiro no século XXI. Ganha força a ideia de “direito à cidade”²⁹ e, não por acaso, o Rio de Janeiro foi um dos epicentros das mobilizações que tomaram o país em 2013, conhecidas como “jornadas de junho” e que reivindicavam melhorias na mobilidade urbana e em outros direitos relacionados à vida nas cidades; no ano seguinte, novas manifestações ocupariam as ruas do Rio de Janeiro, com foco na crítica aos gastos públicos exorbitantes para a realização da Copa do Mundo em detrimento de melhores condições de vida na cidade.

É nesse contexto que Tito na Rua aprofundará seu trabalho com *Zé Ninguém*. Estimulado por uma política pública que fomentava a arte urbana e por um intenso debate sobre os sentidos da cidade – entre manifestações críticas à mobilidade urbana e o decreto que estabelece “a ‘condição carioca’ e a ‘carioquice’ como bens culturais passíveis de registro como Patrimônio Cultural Imaterial da Cidade do Rio de Janeiro”³⁰ –, *Zé Ninguém* convida a população a descobri-la junto com ele em suas caminhadas por muros,

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 118.

²⁶ Decreto Rio nº 38.307 de 18 de fevereiro de 2014: Dispõe sobre a limpeza e a manutenção dos bens públicos da cidade do Rio de Janeiro e a relação entre órgãos e entidades municipais e as atividades de Graffiti Street Art, com respectivas ocupações urbanas. Disponível em <http://doweb.rio.rj.gov.br/ler_pdf.php?edi_id=2331&page=3>. Acesso em 3 jul. 2018.

²⁷ Pesquisa recente aponta para a existência de controvérsias em torno do “decreto do grafite”, que seguem sob análise. Ver CUNHA, Christina Vital da. Grafites do amor, da paz e da alegria na cidade olímpica: interfaces entre política, arte e religião no Rio 2016. *Ciências Sociais Unisinos*, v. 53, n. 3, São Leopoldo, set.-dez. 2017.

²⁸ Engenheiro e político, Pereira Passos (1836-1913) foi prefeito da cidade do Rio de Janeiro entre 1902 e 1906. Inspirado nas obras que Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) realizara em Paris, promoveu alargamento de ruas, inaugurou avenidas e derrubou cortiços tidos como insalubres. Tais medidas levaram a um encarecimento da moradia urbana, levando a uma expansão da ocupação de subúrbios e morros até então pouco habitados. Ver BENCHIMOL, Jaime. *Pereira Passos, um Haussmann tropical: a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, 1992.

²⁹ HARVEY, David. The right to the city. *New Left Review*, s/v., n. 53, London, set.-out. 2008.

³⁰ Decreto Rio nº 39.797, de 1º de março de 2015. Declara a ‘condição carioca’, a ‘carioquice’, como bem cultural imaterial da cidade do Rio de Janeiro. Disponível em <<http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4368015/4142765/38DECRETO39797CondicaoCariocaCarioquice.pdf>>. Acesso em 15 jul. 2018.

³¹ Ver RODRIGUEZ, Diogo, *op. cit.*, e SARTORI, Caio. Pa-lestra conta história de per-sonagem famoso nas ruas do Rio. *Jornal da PUC*, 21 mai. 2015. Disponível em <<http://jornaldapuc.vrc.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=3909&sid=29>>. Acesso em 05 jul. 2018.

³² A criação de George “Hergé” Remi (1907-1983) é considerada uma espécie de paradigma da *bande dessinée* franco-belga. Dados os limites de espaço, é impossível dar conta do conjunto da bibliografia dedicada a ela. Para dados gerais, ver FARR, Michael. *Tintin: the complete companion*. London: John Murray, 2001. Para uma biografia de Hergé, ver PEETERS, Benoît. *Hergé, fils de Tintin*. Paris: Flammarion, 2002.

³³ Ver GROVE, Laurence. *Comics in French: the European bande dessinée in context*. Oxford/New York: Berghahn Books, 2010, p. 122 e 123.

³⁴ Ver KNAUSS, Paulo. Grafite urbano contemporâneo. In: TORRES, Sônia (org.). *Raízes e rumos: perspectivas interdisciplinares em estudos americanos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

viadutos e vielas da cidade. Em 2011, a saga do personagem-título pelas ruas do Rio de Janeiro contava com cerca de 50 grafites, o que representaria a metade de toda a narrativa inicialmente prevista por Tito na Rua. Em 2015, chegou a 200 ilustrações espalhadas por toda a cidade³¹, o que indica não só como a cidade bem recebeu a chegada de um novo habitante em sua busca por interpretá-la graficamente, mas também como o Rio de Janeiro reinventou o olhar estrangeiro de Tito na Rua, posicionando sua carreira numa nova e híbrida arte urbana – a *street comics*.

Voltando às HQs declaradas por Tito na Rua como influências para elaborar *Zé Ninguém*, consideramos que elas podem nos auxiliar a compreender um pouco do perfil da série, ao mesmo tempo em que introduzem algumas questões que nos permitem pensar as especificidades deste trabalho. Em primeiro lugar, cabe levar em conta que *Tintin*, *Lone Wolf and Cub* e *Calvin and Hobbes* são representativos de três escolas ou formas de se produzir HQs: a tradição franco-belga da *ligne claire*, a estética mangá e o formato dos *comic strips* mais diretamente associado ao contexto norte-americano. De certa forma, é como se *Zé Ninguém* operasse uma síntese global das HQs para abordar a saga de um personagem num contexto tão local e específico como o Rio de Janeiro.

Em segundo lugar, as três HQs mencionadas são protagonizadas por personagens cujas respectivas sagas podem ser interpretadas desde a ideia de que descobrem um certo mundo exterior a partir de aventuras. *Tintin* surgiu como um repórter que, por força do ofício, viaja para lugares tidos como exóticos para realizar coberturas jornalísticas, realizando uma crônica bastante pessoal de realidades como a União Soviética, o Congo Belga, Tibete e os Estados Unidos.³² O personagem *Zé Ninguém* não é jornalista, mas um professor e pesquisador e, inicialmente, restringe seu repertório geográfico à cidade do Rio de Janeiro, ainda que acabe indo a outras metrópoles como Londres e Nova York. Cada um à sua maneira, ambos exercem atividades profissionais ligadas à curiosidade e à investigação. E, assim como *Tintin*, a narrativa de *Zé Ninguém* se desenrola a partir da interação constante com a nova realidade. A experiência de pesquisador é confrontada com o novo contexto urbano carioca.

Além disso, a aproximação entre *Zé Ninguém* e *Tintin* também se dá a partir da estética *ligne claire* que este último ajudou a popularizar e que se tornou uma verdadeira assinatura das *bande dessinées* franco belgas. Conforme bem destaca Laurence Grove, a *ligne claire* enfatiza o uso de fortes contornos pretos, lançando mão de cores primárias e evitando que as ilustrações fiquem desfocadas. Isso garante que lugares e objetos sejam facilmente reconhecíveis.³³ Contornos fortes, cores primárias e ilustrações bem definidas também são marcas de *Zé Ninguém* e permitem que, na medida do possível, a série possa se adaptar a toda sorte de paredes, muros, escadas e portões, independentemente do material que serve de suporte para a tinta em spray, visto que o grafite é marcado pela intervenção pictórica no espaço urbano e sem tratamento de suporte.³⁴ *Zé Ninguém* não foge à regra e o bom controle de tal recurso possibilita sua difusão pela cidade e lhe imprime uma marca visual ao ponto de poder ser reconhecido e acompanhados por leitores em sua narrativa/trajetória pela cidade.

As aproximações entre a série de Tito na Rua e o mangá de Kazuo Koike e Goseki Kojima podem ser pensadas a partir das relações entre os respectivos protagonistas e as formas de violência exercidas sobre suas companheiras. Em *Lone Wolf and Cub*, o brutal assassinato da esposa do

samurai Ogami Itto e uma conspiração difamatória para torná-lo um pária são interpretadas a partir da narrativa de samurai, o que leva o protagonista a sair pelo Japão em busca de vingança. *Lone Wolf and Cub* narra a peregrinação de Itto pelo Japão, acompanhado de seu filho recém-nascido, à procura dos assassinos de sua esposa. No caso, somos apresentados a uma representação da paisagem histórica japonesa a partir do olhar do peregrino, que filtra a realidade e a apresentada para os leitores de *Lone Wolf and Cub* a partir da sua sede de vingança. Por se tratar de um trabalho de arte urbana que deve ser lido pelos diversos públicos que transitam pela urbe, *Zé Ninguém* está longe de assumir a violência e a ética justiceira de Ogami Itto. Porém, o personagem também sofre com as tramas de mentiras e o sequestro de Ana, sua namorada. São elas que motivam a *street comics*, pois *Zé Ninguém* viaja ao Rio de Janeiro à procura de Ana e é lá que enfrenta o vilão que também o atacará inicialmente, roubando sua fórmula secreta.

É sugestivo pensar também que, no caso brasileiro, a leitura de mangás exige a promoção de outras práticas de leitura distintas das revistas em quadrinhos ocidentais – grosso modo, orientando o olhar da esquerda para a direita – já bem assimiladas pelos leitores brasileiros de HQs.³⁵ Assim como um *mangá* representa uma ruptura em relação à leitura ocidental de HQs *Zé Ninguém* implica, no limite, numa completa explosão da experiência de leitura serializada de HQs. Ao tomar muros e paredes como suportes das páginas, dilui-se a leitura com um sentido pré-estabelecido e passa-se para uma leitura ampliada a partir do espaço urbano, onde o que vale não é tão somente uma representação estática ou uma narrativa linear sobre a cidade, mas sim os fluxos, descontinuidades e agenciamentos urbanos.³⁶ Como resultado, temos uma leitura fragmentada de *Zé Ninguém* em que cada leitor que o encontre em vias de passagem, muros e becos poderá construir sua própria HQ e pensar a relação do personagem com a cidade.

Por fim, *Zé Ninguém* dialoga com a famosa tira cômica de Bill Watterson a partir da dimensão onírica e criativa no qual um mundo de aventuras surge perante os olhos em localização bastante restrita a partir de sonhos e do lúdico, motivando toda sorte de situações absurdas. No caso de *Calvin and Hobbes*, muitas das aventuras se passam ora em espaços internos – escola, sala de diretora em sua escola, seu próprio quarto –, ora em áreas abertas como quintal ou montanhas com neve. É a partir de aspectos específicos de cada espaço que a aventura se desenvolve: quando Calvin está sentado na sala da diretora para receber uma bronca desta, imagina-se preso enquanto refém de um terrível monstro alienígena; quando brinca com *Hobbes* no quintal, a grama torna-se uma densa e perigosa floresta; e assim por diante. *Zé Ninguém* também realiza amplo trabalho de interação com espaços específicos, numa operação de *mise en scène*. Por exemplo, ao grafitar determinada passagem da série num espaço escolar, Tito na Rua posiciona a narrativa de maneira a descrever a atuação do personagem-título como cientista;³⁷ ou quando inicia a série inserindo o personagem na região da Rodoviária Novo Rio, indicando que *Zé Ninguém* se encontra perdido e à procura de sua companheira, Ana.³⁸ Por fim, tiras cômicas, assim como *Zé Ninguém*, são historicamente reconhecidas por serem efêmeras – por vezes publicadas em jornais diários em seções como esportes ou suplementos infantis – e dotadas de descontinuidades na narrativa, demandando um leitor ativo que preencha com sentido as lacunas entre quadros ou que dê conta da serialidade e do caráter “aberto” de tais narrativas das HQs.³⁹

³⁵ Os desafios da introdução da cultura de mangás no Brasil são discutidos, tomando como estudo de caso mangás sobre Segunda Guerra Mundial, em SANTO, Janaína de Paula do Espírito. *Segunda Guerra Mundial em mangá: um estudo de cultura histórica*. Tese (Doutorado em História) – UFG, Goiânia, 2018.

³⁶ Para uma análise mais aprofundada das relações entre HQs e cidade a partir da aplicação do conceito de “agenciamento urbano” [urbanas semblage] aplicado a uma obra específica – no caso, *Building Stories*, de Chris Ware, ver DITTMER, Jason, *op. cit.*

³⁷ Ver SERRANO, Alberto (Tito na Rua). *Zé Ninguém*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015, p. 68 e 69.

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 12-21.

³⁹ Tais reflexões inspiraram-se em estudos sobre serialidade em mídias. Ver HAYWARDS, Jennifer. *Consuming pleasures: active audiences and serial fictions, from Dickens to soap opera*. Lexington: Kentucky UP, 1997. MAYER, Ruth. *Serial Fu Manchu: the Chinese supervillain and the spread of Yellow Peril ideology*. Philadelphia: Temple University Press, 2014.

⁴⁰ Ver SERRANO, Alberto (Tito na Rua), *Zé Ninguém*, op. cit., p. 78.

⁴¹ Ver DUNNET, Oliver. Identity and geopolitics in Hergé's Adventures of Tintin. *Social and Cultural Geography*, v. 10, n. 5, s/l., jun. 2009.

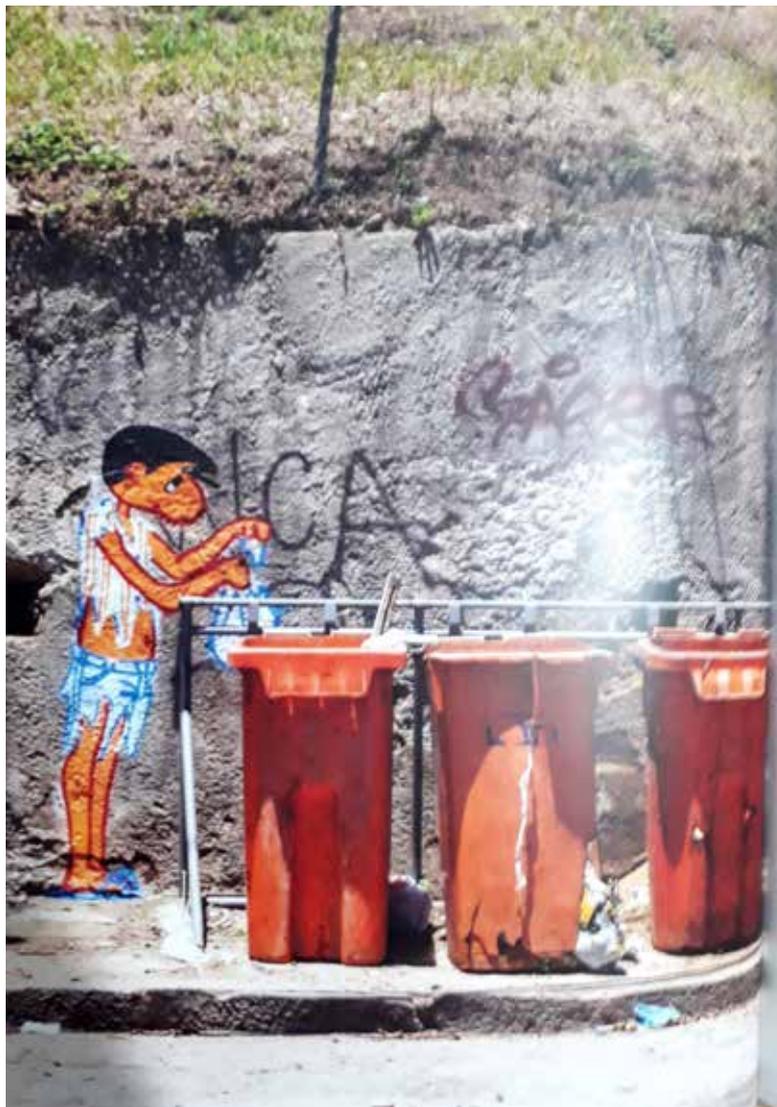


Figura 1. Interação com espaço urbano.⁴⁰

Em resumo, *Zé Ninguém* agrega uma terceira faceta em relação às formas como Tintin e Itto elaboram os lugares visitados por ambos nas séries *Tintin* e *Lone Wolf and Cue*, respectivamente. O primeiro processa as cenas com que se depara a partir da sua atuação como repórter viajante – e, cabe acrescentar, de viajante que dialoga com a tradição das narrativas de viagem nos marcos do projeto imperialista⁴¹. Já Itto, ao cair em desgraça em meio às tramas de poder que levaram à morte de sua esposa e sua desonra enquanto samurai, torna-se uma espécie de estrangeiro em sua própria terra e o Japão passa a ser lido sob o filtro do peregrino. *Zé Ninguém* intensifica a experiência de trânsitos e deslocamentos que ressignificam os espaços por ser um personagem que, a despeito da busca por sua amada que dão o toque necessário de aventura à série, é marcado pela condição bastante contemporânea do migrante, sem origem aparente e sem destino próprio.

A partir destes exemplos, podemos pensar uma espécie de categorização das formas como cada um se relaciona com o espaço desconhecido com que se deparam ao se deslocarem de suas terras de origem. De certo modo, o viajante constrói a realidade que se vê inserido momentaneamente a partir de questões de pragmáticas associadas a trabalho, ao turismo ou ao interesse cultural; o peregrino tem uma relação mais perene com aquilo

que encontra à sua frente: a cidade forma-se de maneira aleatória, na medida em que caminha sem rumo definido e que estabelece relações algo fugidias com uma dada realidade – afinal, a sua condição de peregrino obriga-o a deslocar-se. Já o migrante precisa elaborar em sua mente uma rápida geografia de forma a conseguir adaptar-se à nova realidade, pois, ao contrário dos dois tipos anteriores, visa estabelecer-se no novo lugar e torná-lo identificável para si. E é nesta condição, motivada pela busca de sua amada, que Zé Ninguém vai parar no Rio de Janeiro.

Cenas e personagens de um Rio de Zé Ninguém

O Rio de Janeiro é o grande personagem de *Zé Ninguém*. A partir da saga do personagem homônimo, somos apresentados a uma cidade complexa, que se espraia para além dos pontos turísticos usualmente associados a ela. De fato, praias e paisagens exuberantes são escassas na obra. Quem serve de suporte para as HQs de *Zé Ninguém* são paredes e muros de uma cidade escondida dos holofotes, mas presente no cotidiano de muitos, o que reforça o contato do protagonista com certo perfil popular do morador da cidade. São lugares que se encontram presentes na memória do carioca. Pensando a partir de Nora, o que temos aqui é um espaço no qual a história urbana do Rio de Janeiro, com seus pontos turísticos bem marcados, varre toda a memória da existência humana na cidade; Zé Ninguém parece celebrar, numa narrativa a contrapelo, outros lugares de memória.⁴²

O início de *Zé Ninguém* dá o tom sobre os locais escolhidos por Tito na Rua para ambientar a saga do personagem à procura de sua amada:



Figura 2: Zé Ninguém chega ao Rio de Janeiro pela rodoviária.⁴³

Local de trânsito de pessoas e veículos, a Rodoviária Novo Rio é um dos principais pontos de entrada e saída de pessoas do Rio de Janeiro. Trata-se de região há muito tempo bastante degradada, atravessada

⁴² Ver NORA, Pierre. Entre memória e história. A problemática dos lugares. *Projeto História*, v. 10, s/n., São Paulo, jul.-dez. 1993, p. 12 e 13.

⁴³ Ver SERRANO, Alberto (Tito na Rua), *Zé Ninguém*, op. cit., p. 12.

⁴⁴ A letra é hoje considerada um clássico da música pop brasileira, por lançar mão de uma mistura de *hip hop*, *funk* e *pop* para abordar as contradições da cidade desde os pontos de vista da violência urbana e da política. Ver ABREU, Fernanda. *SLA 2 Be Sample*, EMI, 1992.

⁴⁵ Ver KANNENBERG, Gene. *Graphic text, graphic context: interpreting custom fonts and hands in contemporary comics*. In: GUTJAHR, Paul; BENTON, Megan (orgs.). *Illuminating letters: typography and literary interpretation*. Boston: University of Massachusetts Press, 2001 e BREDEHOFT, Thomas. *The visible text: textual production and reproduction from Beowulf to Maus*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

⁴⁶ Ver COLOMBINO, Jader. Notícias: Zé Ninguém. *Porto Maravilha*, 1 abr. 2015. Disponível em <<http://portomaravilha.com.br/noticiasdetalhe/3720>>. Acesso em 15 jun. 2018.

por viadutos ocupados por moradores de rua, dependentes químicos, prostitutas, policiais e motoristas de transporte clandestino. A escolha da Rodoviária Novo Rio dialoga, a um só tempo, com três elementos importantes que compõem a obra *Zé Ninguém*: a produção de HQs, nos marcos dos *comix underground* que celebram o submundo da vida das cidades; o caráter urbano do grafite; e a cidade do Rio de Janeiro, tomada de forma complexa e fragmentada, que se constrói a partir da observação do olhar estrangeiro enquanto “cidade maravilha purgatório da beleza e do caos”, conforme sugeriu letra de canção escrita por Fausto Fawcett, Fernanda Abreu e Carlos Laufer.⁴⁴

Cabe citar especificamente aqui o diálogo que *Zé Ninguém* promove com o Rio de Janeiro desde os pontos de vista gráfico e simbólico. Ao iniciar sua produção na rodoviária, Tito na Rua se aproxima visualmente de outro nome que se tornaria símbolo da cidade a partir da sua intervenção urbana: o Profeta Gentileza. Os pontos de contato entre a obra de Gentileza e *Zé Ninguém* são claros e certamente não passaram despercebidos por Tito na Rua, cuja primeira ilustração se localiza numa das muitas pilastras do Viaduto do Gasômetro, logo abaixo de uma das muitas mensagens de Gentileza. Ao mesmo tempo, a interação entre *Zé Ninguém* e a obra de Gentileza sugere uma reflexão sobre este último enquanto artista urbano preocupado em ressignificar esteticamente a cidade. Ao focarmos nas letras usadas por Gentileza, por exemplo, percebemos uma efetiva obra autoral que, assim como no caso das HQs, estrutura de forma indissociável imagem e texto e demais elementos paratextuais, como cores, formato das letras, suportes utilizados etc. A partir da bidimensionalidade, borram-se as fronteiras entre imagem e texto, paratexto e conteúdo, tipografia e ilustração.⁴⁵

Em *Zé Ninguém*, a materialidade dos quadrinhos é pensada a partir da sua atenção aos formatos de publicação das HQs, naquilo que se poderia associar a campos como os da cultura material e da dimensão paratextual de toda obra literária. Por vezes, as cenas de *Zé Ninguém* são pensadas enquanto páginas de uma revista, assumindo o layout da página inteira como fator criativo de destaque.



Figura 3. Processo de elaboração de uma página/grafite de *Zé Ninguém*.⁴⁶

O grafite incorpora um nível discursivo metalinguístico ao ser incorporado na edição em livro. Bom exemplo se encontra numa determinada passagem do livro, que apresenta um grafite representando uma página levemente dobrada no interior da *graphic novel*.⁴⁷ A ideia de tomar *Zé Ninguém* como uma história em quadrinhos editada em formatos específicos é reforçada a partir de uma cena da obra – por sua vez, já apagada e não incluída no livro – que destaca aquela que seria a capa da revista em quadrinhos do personagem:



Figura 4. Grafite contendo capa e HQ de *Zé Ninguém*, excluído da versão editada em livro.⁴⁸

Os locais visitados por *Zé Ninguém* em sua odisseia à procura de Ana impressionam pela diversidade e podem surpreender até mesmo cariocas bem habituados à cidade. Suas visitas à conhecida área turística da Zona Sul limitam-se a favelas localizadas na região, ao passo em que abundam referências a partes abandonadas do Centro da cidade, bairros afastados do subúrbio e morros tidos como perigosos porque ocupados por traficantes. A única região com praia que visitou foi a popular Praia de Ramos. Ao final do livro, encontra-se um mapa com um breve roteiro dos bairros visitados por *Zé Ninguém*.

Os locais visitados nem sempre ficam claros para o leitor, pois Tito na Rua não se preocupa em referenciá-los diretamente ou mesmo citá-los visualmente a partir de referências identificáveis no imaginário cultural carioca. Em seu lugar, sobram menções a zonas de passagem, viadutos, vias expressas, ruas desertas etc., num jogo de aproximação e estranhamento que atravessa a obra. Esse procedimento de desterritorialização é um convite para que o leitor reterritorialize a cidade, buscando seus significados a partir dos rumos tomados pelo personagem.

A cidade do Rio de Janeiro torna-se visível ao longo da obra também pela profusão de personagens presentes ao longo da obra: coletores de lixo, moradores, frequentadores de praia e trabalhadores vêm e vão ao longo das

⁴⁷ Ver SERRANO, Alberto (Tito na Rua), *Zé Ninguém*, *op. cit.*, p. 139.

⁴⁸ Ver RODRIGUEZ, Diogo, *op. cit.*

⁴⁹ Ver KING, Edward; PAGE, Joanna. *Posthumanism and the graphic novel in Latin America*. London: UCL Press, 2017, p. 217.

páginas/muros e ajudam a ambientar *Zé Ninguém* num contexto popular e que seria tipicamente carioca. O exemplo mais forte possivelmente se encontra nas participações de funcionários da Companhia Municipal de Limpeza Urbana do Rio de Janeiro (Comlurb) – conhecidos como “garis” – em algumas passagens de *Zé Ninguém*. De perfil popular, reconhecidos por seu uniforme de cor laranja e respeitados pelo difícil trabalho que exercem diariamente pelas ruas da cidade e, a eles associam-se alguns valores que seriam tipicamente cariocas, como a espontaneidade e o bom humor em meio às adversidades – ao ponto de um funcionário da empresa, apelidado de “Renato Sorriso” ser considerado um dos símbolos do Carnaval carioca. A cor alaranjada que marca os uniformes da companhia de lixo dialoga muito bem a estética do grafite e parece permitir bons resultados artísticos a Tito na Rua. Cabe destacar, inclusive, a aproximação, a partir do uso da cor laranja, com os trabalhos d’Os Gêmeos, assinatura dos irmãos Otávio e Augusto Pandolfo (1974-), uma das influências assumidas de Tito na Rua no grafite e que também apresentam certa condição híbrida, ao articularem grafite e artes plásticas no seu processo de reconhecimento artístico internacional.

Além da espontaneidade e bom humor associados aos garis, vale destacar que *Zé Ninguém* os representa graficamente como negros, com exceção de uma funcionária feminina e loira. Boa parte dos personagens que aparecem ao longo da série é negra, introduzindo um elemento de representação racial ainda relativamente incomum na produção de HQs do Brasil.

A representação identitária dos personagens é aspecto importante para pensar a composição de *Zé Ninguém* enquanto uma HQ transnacional, pensada a partir da condição migratória não só do personagem-título, mas também do seu criador. Tito na Rua dirá algumas vezes que a inspiração do protagonista veio de seu pai porto-riquenho, que portava bigodes, chilenos de dedo e usava um bigode, muito se assemelhava a diversos cariocas que encontrou ao chegar no Rio de Janeiro. Essa identificação popular e subalterna ajudará o personagem *Zé Ninguém* e sua namorada Ana a rapidamente se ambientarem pela cidade: são queridos pela população e visitarão diversos pontos da cidade com bastante desenvoltura. Cabe mencionar, porém, que Ana nem sempre foi bem vista nos lugares que frequentou. Devido ao seu uniforme azul, chegou a ser confundida com a polícia militar do Rio de Janeiro, o que teria causado estranhamento em algumas regiões.

Dois contos de uma cidade

Em trabalho recente dedicado a analisar inflexões estéticas pós-humanistas presentes em *graphic novels* da América Latina, Edward King e Joanna Page destacam que o conjunto de tais produções é marcado por uma forte dimensão intermediária. Isso significa dizer que incorporam ao seu discurso inúmeras narrativas oriundas de outras linguagens, tais como a fotografia, a música e as artes plásticas. Dentre as obras mencionadas que lançam mão de semelhante abordagem, consta *Zé Ninguém*. King e Page destacam como a interlocução entre as linguagens do grafite e das HQs resulta num trabalho híbrido e de complexa interpretação, que possibilita a elaboração de uma obra em três dimensões a partir das interseções entre as linguagens do grafite, da revista em quadrinhos e das *graphic novels*.⁴⁹

Acrescento dois elementos às reflexões acima. Em primeiro lugar, a dita especificidade intermediática presente nas *graphic novels* latino-americanas deve ser tomada sob dois pontos de vista: o primeiro, relativo ao caráter intermediático presente nas HQs como um todo, desde os seus primórdios, que levaram a Thierry Smolderen a compreender a produção de meados do século XIX como um efetivo “laboratório semiótico” de experiências gráficas⁵⁰; e o segundo ponto de vista, que compreende as peculiaridades da história da introdução e difusão de HQs na região, que as dotaram de um caráter híbrido que antecede as recentes *graphic novels* ao mesclar às HQs tradições gráficas e visuais tão diversas como a da *littérature en estampes* recentes nas revistas ilustradas de matriz europeia no início do século XX e as fotonovelas.

O segundo elemento a ser acrescentado se desdobra da reflexão acima e trata do diálogo que o próprio autor, Tito na Rua, sugere não só entre sua obra e a história das HQs, mas também com a historiografia das HQs – ao menos se lembrarmos algumas interpretações que associam a linguagem gráfica das HQs a expressões tão distantes no tempo como a tapeçaria de Bayeux ou as pinturas rupestres dos tempos pré-históricos. É o que se depreende da passagem a seguir: “É uma linguagem diferente, mas também não é. O que eu fiz foi levar os quadrinhos e o grafite para a sua origem, que era o homem das cavernas escrevendo na parede que matou um búfalo. É uma história que ele grafitou na parede, então eu estou voltando para ela, mas com os recursos que temos hoje, como o spray, a divulgação da internet e o livro impresso”.⁵¹

A série *Zé Ninguém* integra duas artes gráficas associadas às grandes cidades contemporâneas, com suas tribos urbanas e práticas culturais bastante distintivas: as HQs e o grafite. Elas apresentam uma história repleta de homologias: sua origem comum, associada à cidade de Nova York; o amplo uso de técnicas e tecnologias preexistentes, adaptadas para uma linguagem que ainda se encontrava em gestação; o interesse suscitado por elas junto às classes populares, ao ponto de se tornarem expressões culturais de grupos subalternos – no caso das HQs, a partir da representação de imigrantes pobres e, no caso do grafite, como expressão gráfica da juventude negra ligada ao movimento *hip hop*. De forma bastante feliz, uma série em HQs como *Hip hop family tree*, de Ed Piskor, não deixa de apontar as aproximações entre as origens das HQs e do *hip hop* e, por extensão do grafite.⁵²

O diálogo entre as linguagens do grafite e das HQs já se encontrava claro desde os anos 1970, sobretudo a partir da iniciativa de artistas urbanos que incorporavam recursos gráficos das HQs em seus grafites – de personagens a contornos, passando pelos formatos de letras e balões de fala. Outros passaram a explorar mais ativamente tais interseções a partir de referências artísticas oriundas do campo das artes plásticas e da ilustração – a obra de Jean-Michel Basquiat é o exemplo mais conhecido. Porém, aproximações entre HQs e grafite desenvolveram-se por outros caminhos mais próximos aos da *street comics* de Tito na Rua já nos 1980. Considerado um dos pioneiros do grafite em Denver, Z13, ou Zerrox, tornou-se uma sensação na cidade ao elaborar um grande mural onde, segundo o artista, grafitou uma série de cenas que “eram divididas em quadros, como numa revista em quadrinhos”.⁵³ Porém, essa iniciativa isolada não chega a se consolidar e a gerar desdobramentos enquanto uma *street comics*; nisso, os créditos seguem sendo de Tito na Rua.

A edição do conjunto de grafites em formato livro não significou o

⁵⁰ Ver SMOLDEREN, Thierry. *Origins of comics*: from William Hogarth à Winsor McCay. Jackson: University Press of Mississippi, 2014, p. 158.

⁵¹ SERRANO, Alberto *apud* SARTORI, Caio, *op. cit.*

⁵² Originalmente publicada *on line* (ver <<https://boingboing.net/tag/hip-hop-family-tree>>. Acesso em 23 jul. 2018) –, as HQs mereceram compilação em quatro volumes, publicados pela editora Fantagraphics entre 2013 e 2016.

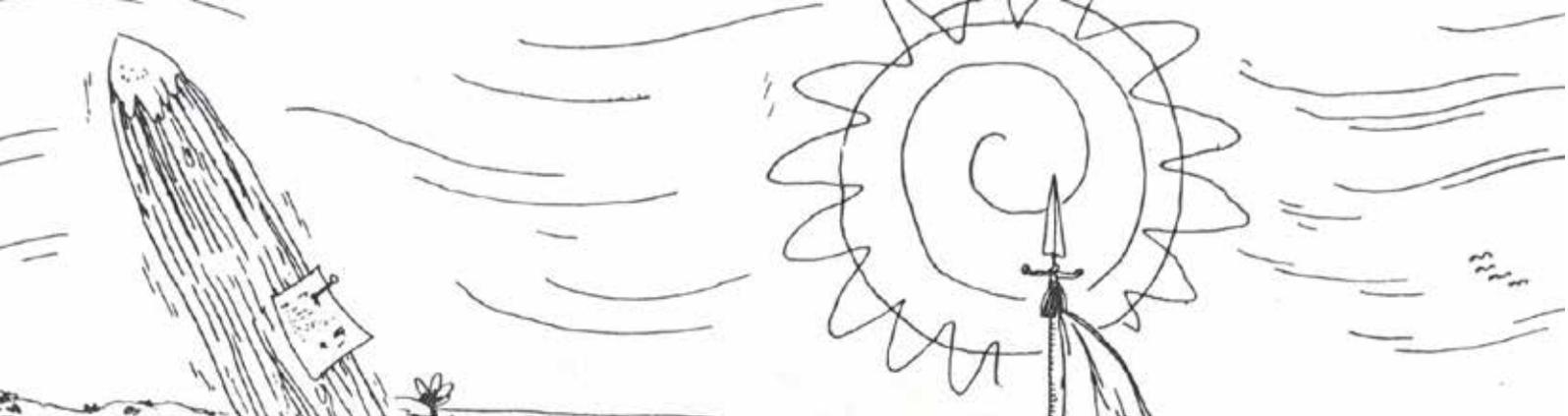
⁵³ FERRELL, Jeff. *Crimes of style: urban graffiti and the politics of criminality*. Boston: Northeastern University Press, 1996, p. 31.

⁵⁴ Ver ECO, Umberto. The myth of Superman. *Diacritics*, v. 2, n. 1, Baltimore, mar.-maio 1972.

⁵⁵ CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 18.

encerramento das aventuras de *Zé Ninguém*. Trata-se de uma obra aberta, cujas condições são forjadas a partir da linguagem da narrativa gráfica adaptada ao livro e do grafite. No primeiro caso, o autor adota como saída não encerrar a obra com um final fechado, deixando a narrativa em suspenso junto ao leitor, que suspeita que ela terá alguma continuidade. A linguagem do grafite, por sua vez, redimensiona a estética do personagem de HQs, situada entre a imagem fixada do mito arquetípico e o consumo voltado para desdobramentos contínuos da narrativa no futuro, comuns à “cultura do romance” do século XIX, mas rompendo com um modelo de narrativa linear na qual o personagem acumularia experiências e memórias que imprimiriam sobre ele uma temporalidade inevitavelmente mortal e passando para um eterno consumo no presente.⁵⁴ De um super-herói que se renova a cada nova edição de revista, temos um herói mudano que se renova à medida em que a cidade se apresenta e exige que ele a ocupe. Seu superpoder não é apenas o de “valorizar a cidade e inibir a pichação”, conforme estipula o “decreto do grafite”, mas sim o de reintroduzir seus habitantes nas encruzilhadas de sentido que compõem o labirinto urbano que é uma cidade como o Rio de Janeiro. Bem como em Tamara, uma das *Cidades invisíveis* de Ítalo Calvino, em *Zé Ninguém* “o olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas”; se, ao viajante, restaria apenas “registrar os nomes com os quais ela define a si própria e todas suas partes”⁵⁵, *Zé Ninguém* nos sugere que registrar-se graficamente nestes espaços também representa uma nova territorialização do espaço urbano.

Artigo recebido em 10 de junho de 2019. Aprovado em 11 de julho de 2019.



Una ciudad efímera,
una historia perdurable:
narrativa y cultura visual en
La primera fundación de Buenos Aires,
de Oski y Fernando Birri



La segunda fundación de Buenos Aires. Oski. 1996, fotografía (detalle).

Amadeo Gandolfo

Doutor en Ciências Sociais pela Universidad de Buenos Aires (UBA). Docente auxiliar (JTP: jefe de trabajos prácticos) da disciplina "El Lado B de la Sociología" do curso de Sociología da Facultad de Ciencias Sociales da UBA. amdgandolfo@gmail.com

Una ciudad efímera, una historia perdurable: narrativa y cultura visual en *La primera fundación de Buenos Aires*, de Oski y Fernando Birri

A fleeting city, a lasting story: narrative and visual culture in Oski and Fernando Birri's
La primera fundación de Buenos Aires

Amadeo Gandolfo

RESUMO

Neste artigo reconstruímos brevemente a trajetória de Oscar Conti (Oski), desenhista, humorista gráfico e ilustrador argentino. Essa reconstrução visa sublinhar algumas características particulares de nosso sujeito que tem relação com seu estilo gráfico, tributário de uma grande cultura visual. Analisamos tal estilo sob o conceito de cultura visual, tentando traçar a sua particular mistura de imagens, tanto da “alta” como da “baixa” cultura. Da mesma maneira, examinamos a da narrativa de Oski sob a ótica das imagens individuais. Finalmente, nos detemos na colaboração entre Oski, Fernando Birri e León Ferrari no filme *La primera fundación de Buenos Aires*, procurando analisar a forma como os cineastas animam uma pintura estática de Oski. Como coexistem diversas imagens que são parte de sua cultura visual? Como se combinam imagem e narrativa na sua obra? De que modo a narrativa se desdobra através da montagem no filme? Estas são algumas questões para as quais buscamos respostas.

PALAVRAS-CHAVE: Oski; cultura visual; narrativa.

ABSTRACT

*In this article we briefly reconstruct the trajectory of Oscar Conti (Oski), Argentinian cartoonist, graphic humorist and illustrator. This reconstruction is used to underline some particular characteristics of our subject who are related to his graphic style, who is indebted to an enormous visual culture. Afterwards, we analyze this style under the concept of visual culture, attempting to trace the particular mixture of images, both from “high” and “low” culture, that helped produce it. In the same way, we observe the way in which Oski narrates in single images. Finally, we reconstruct the collaboration between Oski, Fernando Birri and León Ferrari in the film *La primera fundación de Buenos Aires*, trying to get across the way in which the filmmakers animate one of Oski’s static paintings. How do the different images that form part of Oski’s visual culture coexist? How do image and narrative combine in his work? How does the narrative unfold through the montage of the film?*

KEYWORDS: Oski; visual culture; narrative.



¿Por qué Oski [Oscar Conti]? Responder esa pregunta implica un breve recorrido biográfico y al interior de la historia del humor gráfico argentino. Oski fue un artista de enorme popularidad y prestigio, profusa producción, un referente a la hora de discutir los valores artísticos del humor gráfico y la historieta, un autor político. Sin embargo, el pasaje del tiempo y las escasas reimpresiones de su obra desde su muerte en 1979 causaron que se convierta en un “dibujante de dibujantes”.

Oscar Conti nació el 12 de noviembre de 1914 en Buenos Aires. Hijo de una familia de buen pasar venida a menos, quería ser químico pero sus padres no pudieron pagarle los derechos de ingreso a la carrera, por ello “me matriculé en Bellas Artes, porque era de balde y porque yo creí que aquello sería muy fácil”.¹ También estudia escenografía. La opción por una carrera en artes pareciera ser, en un principio, una elección secundaria, pensada más en la dirección de una salida laboral que como la conclusión de un deseo expresivo. Esto también se observa en el hecho de que muy rápidamente Oski consigue trabajo en publicidad para pagarse los estudios.² Obtiene el título de profesor de dibujo, una rareza entre los historietistas argentinos, que tendían a ser autodidactas, instruirse en institutos privados de dibujo o aprender el oficio como ayudantes.

En 1942 publica su primer dibujo en la revista *Cascabel*.³ Allí conoce a Carlos Warnes (seudónimo: César Bruto), su compañero creativo durante más de dos décadas. Bruto escribía textos en una especie de cocoliche repleto de errores de ortografía y puntuación, reflexiones que oscilaban entre el sentido común más absurdo, los juegos de palabras y el ridículo devenir de la consciencia y la casualidad; Oski ilustraba esas aguafuertes eligiendo una imagen entre la enorme cadena de chistes que desataba Bruto. Su colaboración más duradera fue el falso periódico “Versos y Noticias”, aparecido en *Rico Tipo* durante 15 años.⁴ Allí Oski también creó su único personaje regular: Amarroto, un sujeto con cabeza triangular, cuello duro y nariz prominente que siempre quería, como indica su nombre, ahorrarse unos pesos.



Figura 1. “Gran Brutoski biográfico ilustrado”. Oski y Bruto. 1958.

¹OSKI *apud* CANTONA, Darío. Nueva cara de Oski en grotesca historia de América. *Ercilla*, n. 1154, 19 jun. 1957.

²La publicidad fue un ingreso seguro y consistente para la gran mayoría de los dibujantes argentinos. La vinculación entre ambos universos aún requiere un estudio profundo, pero podemos afirmar que sus ilustraciones se emplearon para vender desde cepillos a conservas. Ver GANDOLFO, Amadeo. El laboratorio de los dibujantes: sociabilidad y política entre los caricaturistas argentinos (1930-1960). *Cadernos de Comunicación*, v. 16, n. 1, 2012.

³*Cascabel* fue una revista muy importante del humor político argentino de los años 40. Antiperonista, ácida y combativa, su estilo sería continuado por publicaciones como *Tía Vicenta* una década más tarde. Apremiada por presiones del gobierno peronista, cerró en 1947. Ver GENÉ, Marcela. Risas, sonrisas y carcajadas en tiempos de Perón. Pasando revista al humor político. In: SORIA, Claudia, CORTÉS ROCCA, Paola y DIELEKE, Edgardo (orgs.). *Políticas del sentimiento: el peronismo y la construcción de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Prometeo Libros/Caras y Caretas, 2010.

⁴Fundada por Guillermo Divito en 1944, fue una de las publicaciones más exitosas y longevas de humor en Argentina. En su momento de mayor éxito (a principios de los años 1950) llegó a vender más de 250000 ejemplares semanales. Su línea humorística estaba basada en el humor cotidiano y en los personajes cuyas características se repetían de manera mecánica. Ver RIVERA, Jorge B., *Historia del humor gráfico argentino*. In: FORD, Aníbal; RIVERA, Jorge B. y ROMANO, Eduardo (orgs.). *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires: Legasa, 1985.

⁵En este artículo trabajamos con la segunda edición, publicada en 1996 por Colihue.

⁶ECO, Umberto. Arabescos sobre los textos sagrados. *Página12*, 2013. Disponible en <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/9200-2051-2013-10-13.html>>. Accedido el 1 feb. 2018.

⁷Quimantú era de hecho la reconversión de Zig-Zag que había sido expropiada por el gobierno de Allende. La editorial pertenecía a la familia Edwards, dueños de *El Mercurio* y uno de los principales actores en la planificación y ejecución del golpe a Allende. Zig-Zag publicaba los cómics de Disney, sobre los que Ariel Dorfman y Armand Mattelart escribieron *Para leer al Pato Donald*. La experiencia (trunca) de Quimantú fue analizada por Manuel Jofré en *Superman y sus amigos del alma* (Buenos Aires: Galerna, 1974), junto a Ariel Dorfman. Ver LIMA GOMES, Ivan. *Os novos homens do amanhã: projetos e disputa em torno dos quadrinhos na América Latina* (Brasil e Chile, anos 1960-1970). Curitiba: Prismas, 2018.

⁸Grupo paramilitar organizado por José López Rega desde la Secretaría de Bienestar Social con el objetivo de perseguir y fusilar a figuras de izquierda de la política y la cultura.

Entre las décadas de 1940 y 1950 la carrera de Oski creció de forma sostenida: *El Hogar*, *Clarín*, *Vea y Lea*, *Pobre Diablo*, contaron con sus dibujos. Simultáneamente inició una vida de viajes, que lo convertirían en un dibujante reconocido en Latinoamérica y Europa. En 1944 parte a Bolivia y Perú, travesía que documentó gráficamente. En 1948 viaja a Europa y vive dos años en Italia. En 1952 visita México.

Simultáneamente diseña escenografías y programas para obras de teatro. En 1947 trabaja en una puesta de *La putain respectuese* de Jean Paul Sartre que se representa en Santiago de Chile y Buenos Aires. En 1952 en *Androcles y el león* de George Bernard Shaw. A lo largo de estos años, asimismo, monta diversas exposiciones artísticas de su trabajo: en Buenos Aires, Roma, La Paz, Cuzco. Aquí ya observamos el pasaje a la exhibición de su obra y la colaboración con el mundo del teatro, los cuales, además de ser formas del trabajo artístico, resaltan la afinidad de su oficio con las bellas artes.

En 1955 publica junto a Warnes lo que podría ser considerado su primer libro. Casi inconseguible al día de hoy, el *Medisinal Brutoski ilustrado* (una serie de fascículos auspiciados por Laboratorios Dupont) es una parodia a la profesión médica compuesta de falsos avisos publicitarios, dibujos y textos que imitan un folleto médico y un antiguo manual de recomendaciones de salud.

En 1960 Oski viaja y vive un tiempo en Cuba para observar el desarrollo de la Revolución Cubana. Si bien jamás militó en partido alguno, Oski siempre apoyó la causa de la emancipación latinoamericanista. En 1968 llega la *Vera historia de Indias*, publicada por la Compañía Fabril Editora en Buenos Aires.⁵ Basado en relaciones, diarios de viaje, notas y registros dejados por conquistadores españoles, catedráticos, religiosos y exploradores durante la Conquista de América, el libro ilustra las costumbres indígenas, las iniquidades de los conquistadores y el lento desarrollo del Río de la Plata a razón de una lámina por selección. Uno de los dibujos es una segunda adaptación de la *Primera fundación de Buenos Aires* narrada por Ulrico Schmidl. La primera consiste en el cuadro sobre el que Fernando Birri filma su corto y que tratamos en este artículo.

Mezclando la realidad de la conquista con las ideas desaforadas y fantásticas de los conquistadores, el libro es un modelo del trabajo de Oski a lo largo de las siguientes décadas, basado en el rescate de textos olvidados para ilustrar a la manera de “un monje enloquecido que hace arabescos sobre los textos sagrados, pero no como los quiere el padre prior. Está de parte del diablo, aspira a serlo”.⁶

En 1970, a raíz de la elección de Salvador Allende, viajó y vivió en Chile apoyando activamente el proyecto allendista y colaborando en la revista *Cabro Chico* publicada por Quimantú.⁷ También realizó dibujos para el documental *Pulpomonios a la chilena*, una denuncia de la concentración económica impulsada por Estados Unidos. Asimismo, a partir de febrero de 1974 colabora con el diario *Noticias*, fundado por Montoneros, la organización política-guerrillera de izquierda del peronismo. Allí realizaba “El crease o no del sudor (ajeno)” pequeñas viñetas que denunciaban la explotación laboral de los trabajadores a lo largo de la historia.

En 1973 retorna a Buenos Aires. Vive allí hasta 1975, cuando parte al exilio escapando de la violencia contra artistas de izquierda llevada adelante por la Alianza Anticomunista Argentina y otros grupos de derecha.⁸ Vive sus últimos años en Roma. Retorna a Argentina en 1979 para participar de

la Cuarta Bienal de la Historieta de Córdoba y para operarse de un cáncer. Muere el 30 de octubre internado en el Hospital de Clínicas de Buenos Aires.

La vida y la obra de Oski tienen muchos puntos en común con la de dibujantes que analicé en trabajos previos: cercanía a la publicidad, consagración durante “la era dorada” de las publicaciones periódicas argentinas, línea influenciada por Saul Steinberg y el humor “absurdo” de Estados Unidos, vinculación con artes como el teatro y el cine.⁹ Pero también cuenta con rasgos disímiles: compromiso político-laboral con los movimientos emancipatorios de Latinoamérica, afinidad por las artes pictóricas brindada por su formación, tendencia a organizar muestras de su trabajo colocándolo en el contexto de la galería, condición internacional. Todo ello hace de Oski una personalidad descollante. Pero es su estilo de dibujo el que lo volvió un artista excepcional y de enorme influencia en el panorama argentino y latinoamericano del humor gráfico. A él nos dedicaremos en el próximo apartado.

Clásico y moderno: la alquimia gráfica de Oscar Conti

Quienes han escrito sobre Oski destacaron su particular cultura visual, una mezcla de elementos arcaicos con una línea moderna, su uso de un material que queda por fuera de la historia oficial no solo del arte, sino también de la literatura y de la invención técnica. Empleamos el término “cultura visual” como fue definido por Nicholas Mirzoeff en su afán por fundar una nueva área de investigaciones interdisciplinaria que pudiese hacerse cargo de los cambios en la relación entre seres humanos y lo visual propia de la posmodernidad: “La cultura visual se preocupa con los eventos visuales en los cuales la información, el sentido, o el placer es buscado por el consumidor en una interfaz con la tecnología visual. Por tecnología visual me refiero a cualquier tipo de aparato diseñado para ser mirado o para realzar la visión natural, desde la pintura al óleo hasta la televisión y la internet”.¹⁰ El concepto de cultura visual apunta a tomar en serio la proliferación de lo visual como una nueva cultura, en un sentido etnográfico, que permea todas las relaciones humanas y que ha reemplazado lo textual como medio primordial de organización de la información. A la vez, al tomar la idea de cultura en su sentido amplio y no restringido, también busca demoler las barreras entre “alta” y “baja” cultura y permitir una salida a las estrecheces de la historia del arte clásica y al aparente fin de su historia. Finalmente, la noción de cultura visual, al buscar disolver las jerarquías clásicas en nuestro entendimiento de lo visual, también ser una red fractal, que incorpore perspectivas provenientes de todo el mundo y que considere a la cultura como un espacio donde se construyen identidades y se disputan políticas, combinando la noción de lo visual con problemáticas de género, etnia y clase.¹¹

Nuestro empleo del concepto, sin embargo, será limitado: en este caso nos concentraremos en la cultura visual de un solo artista. Esta cultura visual es sin dudas erudita y popular a la vez, y entreteje diversas fuentes en una red que produce un estilo único. Oski se caracterizaba por la proliferación de imágenes, era alguien que trabajaba acumulando y observando diversos tipos de fuentes: folletos médicos, revistas ilustradas del siglo XIX, grandes pintores, caricaturas, manuales de instrucciones de maquinarias, libros de etiqueta y buenos modales.¹² En las siguientes páginas reconstruiremos algunas de estas referencias. Asimismo, muchos de los dibujos

⁹ Trabajé las trayectorias y características profesionales de otros autores de humor gráfico en mi tesis de doctorado, ver GANDOLFO, Amadeo. *La oposición dibujada: política, oficios y gráfica de los caricaturistas políticos argentinos (1955-1976)*. Doctoral (Ciencias Sociales) – UBA, Buenos Aires, 2015.

¹⁰ MIRZOEFF, Nicholas. *An introduction to visual culture*. New York: Routledge, 2010, p. 3.

¹¹ *Idem, ibídem*, p. 24 e 25.

¹² Su hija, en ocasión de una visita para realizarle una entrevista, me facilitó parte de este material: un tomo encuadernado de la revista ilustrada *El Correo de Ultramar*, publicada en París, correspondiente al año 1877. La misma llevaba por subtítulo “Periódico universal literario ilustrado”. Observando el número 1275, de julio de 1877, el mismo consistía en una mezcla de selecciones literarias, informaciones sobre fiestas cívicas españolas, noticias sobre la guerra Ruso-Turca, misceláneas sobre el comercio exterior inglés, poemas, grabados y publicidades de cremas, tónicos y píldoras.

¹³ REGGIANI, Federico. Oski. *Tebeosfera*, Disponible en <<https://www.tebeosfera.com/1/Documento/Articulo/Argentina/Oski.htm>>. Accedido el 5 feb. 2018.

¹⁴ SASTURAIN, Juan. Última declaración de amor al viejo Oski. In: *El domicilio de la aventura*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1995, p. 82.

¹⁵ REGGIANI, Federico, *op. cit.*

¹⁶ STEIMBERG, Oscar. Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico. In: *Leyendo historietas: textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013, p. 190.

de Oski tienen una carga profundamente irónica, y poseen un comentario sobre las iniquidades de la historia, especialmente en lo concerniente a la relación colonial entre Europa y Estados Unidos e Iberoamérica. Esto será tratado en el tercer apartado, cuando hablemos específicamente de *La primera fundación de Buenos Aires*.

Entre los autores que han escrito sobre Oski, muchos se han concentrado en la particular operación que realiza al ilustrar. Federico Reggiani parte de las funciones de anclaje y relevo en la relación imagen-palabra escrita: “O la palabra limita, ancla, la normal ambigüedad de la imagen, o bien construye el sentido supliendo aquello que la imagen no dice”.¹³ A partir de allí menciona que la ilustración puede ser didáctica (facilita la comprensión del texto) o decorativa (embellece una edición). El autor afirma que Oski, en sus obras más conocidas como *Vera historia de Indias* o *Comentarios a las tablas médicas de Salerno*, se adhiere con literalidad a la función didáctica de la ilustración. Esto es: ilustra con absoluta fidelidad, pero en su propio estilo humorístico, los textos, dejando al desnudo lo absurdo del contenido de los mismos. Asimismo, destaca el uso por parte de Oski de la narrativa en una sola imagen: comprime el pasaje del tiempo a un solo friso. La apreciación de Reggiani continúa observaciones realizadas por Juan Sasturain en los 1980s, en donde describía la operación Oski sobre el texto como una “dislocación del sentido a fuerza de ser fiel a ultranza”.¹⁴ Esta fidelidad, al ser traducida al estilo de dibujo de Oski, tiene como efecto cuestionar el sentido de totalidad, la búsqueda clasificatoria y testimonial de los textos que elige. Un manual de buenas costumbres se transforma en comedia de enredos, una crónica indiana se convierte en un testimonio de la ignorancia española. He aquí una primera clave de lectura: Oski como ilustrador absolutamente literal y que, sin embargo, traiciona el material.

Una segunda clave corresponde a su universo gráfico, vinculado al estilo que elige para sus ilustraciones: panorámicas donde las acciones se distribuyen sobre la profundidad de la imagen y no en narración consecutiva. Reggiani destaca la proliferación de detalles que son dibujados con el mismo trazo y colocados en pie de igualdad con los caracteres “centrales” de la imagen.¹⁵ Oscar Steimberg, asimismo, caracteriza a Oski como un representante de la experimentación frente al esquematismo en el humor gráfico, que privilegia la “autonomización relativa de elementos y dispositivos constructivos ‘micro’, no molares. Como ocurre con las tramas y caligrafías visuales gratuitas [...] o con los personajes y objetos secundarios, con sus ‘historias segundas’ y autónomas”.¹⁶ Un dibujo de Oski esconde muchos otros dibujos y eventos. En esto, la mayoría de la literatura sobre Oski vincula esta proliferación de detalles con una preferencia por parte del artista por modelos ilustrativos pre-Renacentistas.

Entonces, primero, Oski como dibujante fiel a la letra (si bien no al espíritu) de los textos que adapta, dejando al desnudo su absurdo. Segundo, Oski como inventor de un nuevo lenguaje, en donde cada detalle de sus dibujos compone un todo significativo, un simbolismo cómico tan denso como místico es el de El Bosco. Finalmente, Oski como narrador a través de la imagen estática: incluso en sus primeros trabajos, Oski fue siempre un maestro del dibujo independiente, el chiste de un cuadrado, el gag. Su madurez lo vio evolucionar hacia la ilustración de series diversas, yuxtaponiendo un gran cuadro al texto elegido con ojo de curador.

El terreno liminar que habita Oski entre ilustración e historieta conduce al espinoso terreno de las definiciones acerca de lo que es un comic.

Scott McCloud se niega a considerar a los chistes de un solo cuadro como historietas debido que su definición de comic toma como condición fundamental del mismo la narrativa secuenciada y yuxtapuesta. Para McCloud los chistes de un solo cuadro: “Son caricaturas [...] Y hay una antigua relación entre comics y caricaturas. ¡Pero no son una misma cosa! Lo uno es una manera de dibujar, un estilo, si se prefiere... Mientras que lo otro es un medio de comunicación que a menudo se sirve de la caricatura”.¹⁷ La “propuesta secuencial” de McCloud ha sido muy debatida. Aaron Meskin, en un artículo publicado en el año 2007 parte de la definición de McCloud, y la enriquece con propuestas de Will Eisner, David Carrier y David Kunzle, para llegar a la postura de Greg Hayman y John Henry Pratt, que se proponía como una continuación superadora.¹⁸ Tanto Kunzle como Carrier como Eisner consideran algunas condiciones formales como necesarias para definir lo que es un comic: la secuencia (Eisner), el globo, la narrativa y el tamaño libro (Carrier), la secuencia aparecida en un medio masivo con preponderancia de imagen sobre texto (Kunzle). Para Hayman y Pratt: “x es un comic si x es una secuencia de imágenes discretas y yuxtapuestas que comprenden una narrativa, ya sea por su cuenta o cuando se encuentran combinadas con texto”.¹⁹

Meskin, por su parte, discute la necesidad sine-qua-non de la narrativa en la definición, hallando muchos ejemplos de comics no narrativos, y también discute la ahistoricidad de esta definición, concluyendo que “el problema con el que se encuentra es el problema con el cual se encontró desde siempre el formalismo- su fracaso para tomar en cuenta los contextos históricos en los cuales las obras de arte son producidas”.²⁰ Finalmente, se pregunta cuan operativa y necesaria resulta una definición de historieta, concluyendo que “si una definición de lo que es un comic fuese posible, tomaría [...] una forma procedural o histórica”.²¹ En otras palabras: un análisis situado y contextual.²² Si tomamos este punto de vista, Oski pertenece de manera plena al territorio de la historieta, ya que sus dibujos aparecieron en revistas de historieta, y su estilo es reconocible como una etapa del desarrollo del estilo de dibujo del humor gráfico tanto argentino como mundial.

Los dibujos de Oski, sin embargo, nos colocan en la situación de una imagen estática que narra, planteándonos de qué modo leerlos. Esta pregunta no es nueva en la historia del arte. En la historia del arte aparece de forma clásica vinculada a la pintura histórica, la forma pictórica elegida por la Academia Francesa entre los siglos XVII y XIX como el modelo más elevado de pintura. La misma “narraba” un momento histórico que podía proceder de la historia del cristianismo, la mitología griega o romana, o los grandes héroes nacionales. La pintura histórica contaba con una serie de reglas empleadas por la Academia para juzgarla en los Salones: un grupo de personajes principales recortados sobre una multitud pintada de forma menos clara, vestimentas de época, grandes dimensiones. Sin embargo, los artistas solían tomarse muchas libertades al respecto del evento representado con el objetivo de transmitir un mensaje alegórico “correcto”. Los salones eran eventos enormemente populares en su época y es indudable que Oski, entre su cultura visual, también tenía en cuenta estas imágenes, como se comprueba en algunas ilustraciones de *Vera historia de Indias*, por ejemplo, aquella que ilustra *La segunda fundación de Buenos Aires* (Figura 2).

¹⁷ MCCLOUD, Scott. *Cómo se hace un cómic: el arte invisible*. Barcelona: Ediciones B, 1995, p. 21.

¹⁸ Ver EISNER, Will. *Comics and sequential art*. Tamarac: Poorhouse Press, 1985, CARRIER, David. *The aesthetics of comics*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2000, KUNZLE, David. *The early comic strip: narrative strips and picture stories in the European broadsheet 1450-1825*. Berkeley: University Of California Press, 1973, PRATT, Henry John; HAYMAN, Greg. What are comics?. In: GOLDBLATT, David; BROWN, Lee (orgs.). *Aesthetics: a reader in philosophy of the arts*. 2nd Edition. Upper Saddle River, N.J.: Pearson Prentice Hall, 2005.

¹⁹ PRATT, Henry John; HAYMAN, Greg, *op. cit.* p. 370.

²⁰ MESKIN, Aaron. Defining comics?. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 65, n. 4, 2007, p. 374.

²¹ *Idem, ibidem*, p. 376.

²² Bart Beaty, en *Comics versus art* (Toronto: University of Toronto Press, 2012), apoya un punto de vista similar. Luego de analizar distintas definiciones del objeto historieta, Beaty propone que la manera más operativa de conceptualizarla es como un “mundo del arte”, término tomado del sociólogo norteamericano Howard Becker, quien lo define como “todas las personas cuya actividad es necesaria para la producción de los trabajos característicos que ese mundo, y tal vez también otros, definen como arte” (BECKER, Howard Saul. *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*, Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008, p. 54), de ese modo la se convierte en contextual, situada, y el objeto artístico se construye en una perspectiva sociológica antes que formal.

²³ NANAY, Bence. Narrative pictures. *The Journal of Aesthetics and art Criticism*, v. 67, n. 1, 2009, p. 124 e 125.

²⁴ BERGSON, Henri. *Laughter: an essay on the meaning of the comic*. Urbana: Project Gutenberg, 2003, p. 18.

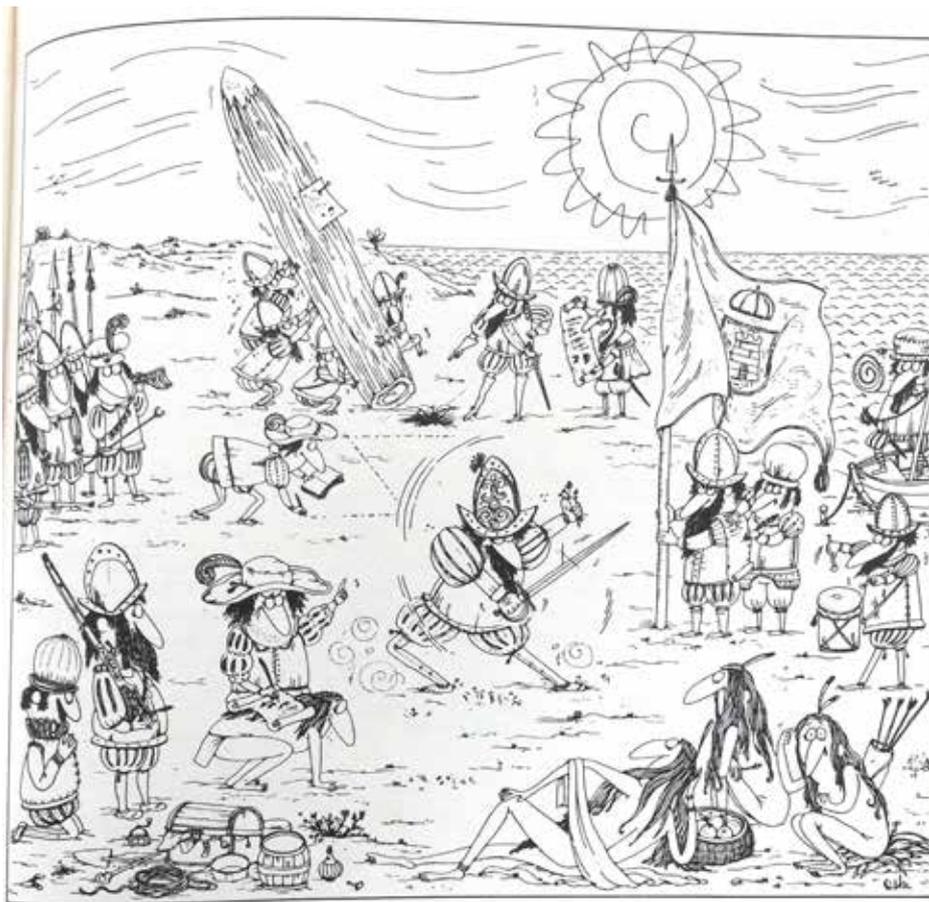


Figura 2. *La segunda fundación de Buenos Aires*. Oski.

Bence Nanay plantea que “el concepto de acción es de hecho crucial a nuestro entendimiento de las imágenes narrativas (o por lo menos de nuestro compromiso con las narrativas)”, y que “las acciones de las que somos conscientes cuando nos comprometemos con narrativas pictóricas son probablemente acciones orientadas a un fin”.²³ Esta es una primera explicación del por qué podemos leer los dibujos de Oski como narrativas. La mayoría están contrapuestos sobre una acción en movimiento, un momento capturado in media res, generalmente la puesta en práctica de las instrucciones y extrañas costumbres de los textos que Oski elige ilustrar. Es la contraposición entre un texto que presenta una narración o unas instrucciones con la mayor circunspección y seriedad y un dibujo que las ilustra como un paroxismo de actividad inútil, una lucha del hombre contra esos mismos consejos que, en vez de simplificar las cosas, las complican, donde se encuentra el humor de Oski. Sus personajes perpetuamente despistados y a la vez perpetuamente esperanzados, creyentes de que la observación, el registro y la experimentación son suficientes para combatir un universo que se les vuelve en contra, son encarnaciones perfectas de lo cómico en un sentido bergsoniano, producto de la repetición incongruente: “Un elemento mecánico introducido en la naturaleza y una regulación automática de la sociedad”.²⁴



Figura 3. “Del tiempo antiguo”. Oski. 1969.

A la vez, como menciona Steimberg, Oski no se conforma con ilustrar solo una escena central, a la manera de la pintura histórica, sino que da entidad a acciones secundarias que se suceden en la profundidad del “lienzo”. En esto también va en contra de las convenciones de la historieta: en vez de narrar secuencialmente y de manera yuxtapuesta, narra espacialmente y en profundidad. Aquí su cultura visual pareciera hacerse eco no solo de los manuscritos iluminados medievales (comparación que realizó Umberto Eco) sino también de los pintores holandeses como El Bosco y Pieter Brueghel el viejo. Algunos de sus dibujos remiten a los panoramas moralizadores y místicos de estos pintores, a la vez que la proliferación de estilemas propios (pajaritos sin alas, animales de patas flacas, un sol que parece un embrollo realizado con birome, vestimentas anacrónicas, ojos de huevo sin pupilas, vegetación exuberante) nos sumergen en una pausada lectura de sus imágenes. Por último, de manera similar a ellos, el mensaje moral de Oski arroja luz sobre los sinsentidos y limitaciones terrenales de los hombres.

Por último, el dibujo de Oski también nos remite de forma inmediata a Saul Steinberg, dibujante rumano cuyo estilo consciente de los recursos y limitaciones de la línea y de la página, es mencionado de forma unánime por los humoristas gráficos contemporáneos a Oski, y por Oski mismo, como de

²⁵ GOMBRICH, Ernst Hans. The wit of Saul Steinberg. *Art Journal*, v. 43, n. 4, 1983, p. 377.

²⁶ MITCHELL, W. J. T. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1995, p. 40.

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 42.

²⁸ En su famosa entrevista final, Sasturain le pregunta por el destino de un hombrequito que corre en una de las imágenes de *Vera historia de Indias*. Oski le contesta "Y qué se yo... Al carajo va..." SASTURAIN, Juan, *op. cit.*, p. 82.

²⁹ MUJICA LÁINEZ, Manuel. Oski, o la ironía sabia. *La Nación*, 26 abr. 1957.

³⁰ Birri (1925-2017) es considerado el "padre del nuevo cine latinoamericano". Viajó a Roma en 1950 y pasó los siguientes tres años estudiando en el Centro Sperimentale di Cinematografia. Llegó a trabajar como asistente de Vittorio De Sica. En 1956 retornó a su Santa Fe natal y fundó el Instituto de Cine en la Universidad Nacional del Litoral. Desde allí buscó realizar un cine popular, conectado con el pueblo y con sus temas, por lo cual eligió el documental como forma privilegiada. Los estudiantes del Instituto provenían de todas las clases sociales y los guiones se debatían de forma colectiva. La aproximación de Birri dio sus frutos en dos grandes hitos del cine argentino: *Tire dié* (1960), documental sobre los niños de una de las villas más importantes de Santa Fe, y *Los inundados* (1961), film de ficción centrado en las frecuentes inundaciones de las barriadas pobres alojadas en los márgenes del Río Salado.

un enorme impacto. Gombrich escribió sobre Steinberg que "Se ha dicho a menudo que el tema real o dominante del arte del siglo XX es el arte en sí mismo. Si ese es el caso, la contribución de Steinberg al asunto no debe ser subestimada" y, citando las palabras del mismo artista, "Dibujo dibujos, y dibujar deriva siempre de otros dibujos. Mi línea quiere recordarte todo el tiempo que está hecha de tinta".²⁵ Continuando esta apreciación, W.T.J. Mitchell emplea uno de los dibujos de Steinberg, en donde un personaje traza una línea que se inicia como ilustración de un paisaje para convertirse en espiral que encierra al dibujante-dibujado, para ilustrar el concepto de "metaimagen". Mitchell escribe que este dibujo "Si se lee en el sentido de las agujas del reloj puede ser tomado como una alegoría de una historia familiar de la pintura moderna, una que comienza con la representación del mundo exterior y se mueve hacia la pura abstracción".²⁶ A la vez es "una imagen sobre sí misma, una imagen que refiere a su propia creación, pero a la vez una imagen que disuelve la frontera entre el adentro y el afuera, la representación de primer y segundo orden".²⁷ Mitchell, a su vez, ha sido mencionado por Mirzoeff como uno de los precursores en la labor de pensar esta nueva realidad atravesada por imágenes en la que vivimos desde fines del siglo XX.

Es claro que algunos grafismos de Oski (los pajaritos, los ojos, el sol) dependen fuertemente de esta línea steinbergiana, de este grafismo interesado en poner en primer plano su artificiosidad. Lo revolucionario de Oski es que combina esta autoconsciencia posmoderna con una disposición espacial pre-moderna. Oski es a la vez el dibujante de la línea que se hace cargo de sí misma y de sus limitaciones, como también es un ilustrador detallista y fiel a la letra, un estudioso que investiga sus temas y que conservaba enormes colecciones de publicaciones del siglo XIX encuadradas para utilizar de referencia visual.²⁸ Anuda una línea que apunta a los juegos autorreferenciales con una línea que debería ser fiel a la representación y documentación de lo visible. En esto, Oski redibuja los límites entre ilustración e historieta, empleando la profundidad de campo como un marco secuencial. Asimismo, su adscripción a la escuela steinbergiana y su colaboración en la mayoría de las revistas señeras del humor gráfico argentino nos permiten dar una respuesta afirmativa de carácter sociológico a la clasificación de sus obras: sí, Oski es historietista porque abreva, publica y se reconoce en la tradición historietística del siglo XX.

Si el objetivo del caricaturista es exagerar los rasgos de tal modo de poner en primer plano el carácter moral del sujeto caricaturizado, Oski acomete esta operación en un nivel sistémico, exagera la tensión entre lo representado y los medios empleados para representarlo, entre la línea y la referencia, entre lo escrito y lo dibujado, entre la Historia con mayúscula y los episodios olvidables de la historia. En palabras de Manuel Mujica Láinez, en las estampas de Oski "el observador admira tanto la imaginación divertidamente extravagante como la aplicación de una ciencia madura, almacenada con prolijidad".²⁹

"Y se levantó allí una ciudad": animando lo estático

Finalmente, entonces, en este apartado nos concentraremos en como estas apreciaciones de carácter estético y narrativo se vinculan con el proyecto de animar un cuadro de Oski. La historia de *La primera*

fundación de Buenos Aires, dirigida por Fernando Birri, es la historia de un emprendimiento colectivo, fundado en las afinidades amistosas y personales de un conjunto de intelectuales.³⁰ El trabajo colectivo, por otra parte, es la forma por excelencia del oficio de historietista desde su fundación como un oficio industrial, vinculado a la reproducción técnica y la prensa masiva. Estados Unidos, en donde los dibujantes comparten tareas creativas con un colorista, entintador, guionista, portadista, etc., en un sistema que busca asemejarse a una cadena productiva fordista, representa su modelo más acabado.

De acuerdo Birri, la experiencia surgió porque “Con León Ferrari, que fue el productor, habíamos compartido Italia, el exilio y la gran pasión por Oski. Entonces, al volver a la Argentina me propone hacer una película sobre algo de Oski, que también había sido nuestro amigo y había estado en Italia. Así, acordamos que Oski hiciera su cuadro de manera independiente de la película y después nosotros haríamos una película sobre el cuadro”.³¹ El cuadro, de 1m x 70cmts, se terminó en 1957 y se expuso como parte de una gran muestra realizada por Oski en Galerías Bonino, una de las principales galerías de arte contemporáneo de la ciudad de Buenos Aires en aquel entonces.³² Fue un gran éxito y fue vendido “al coleccionista Nagel en 40 mil nacionales”.³³ El trabajo, realizado con acuarela, tempera y tinta, es un panorama masivo, con más de quinientos personajes que se distribuyen sobre un paisaje dividido entre el Río de la Platay la costa de Buenos Aires. No presenta guía de lectura alguna y uno debe reconstruir el orden de los acontecimientos de acuerdo a la narración de Ulrico Schmidl en la cual se inspiró, o simplemente dejando que la vista se desplace por la superficie. La narrativa de Schmidl es sencilla: la expedición arriba, toma contacto con los indígenas, explora, construye un primer asentamiento, este es atacado, lo cual los obliga a huir y abandonar la ciudad trunca.

³⁰ BIRRI, Fernando. *Soñar con los ojos abiertos: las treinta lecciones de Stanford*. Buenos Aires: Aguilar, 2007, p. 65.

³² El tamaño exacto del cuadro es disputado: Birri da este número en *Soñar con los ojos abiertos*, pero el texto que antecede al corto recuperado menciona 1,20m x 70cmts.

³³ CANTONA, Darío, *op. cit.* 40000 pesos moneda nacional en 1957 eran casi 1000 dólares, una venta sin lugar a dudas fabulosa para un artista acostumbrado a trabajar en redacciones de manera incesante. El destino del cuadro, sin embargo, forma parte, por ahora, del misterio. Consultada Adriana Conti, primera hija de Oski, acerca del destino del mismo, me respondió que sospechaba que se había vendido a algún coleccionista importante, pero que no sabía dónde se encontraba en este momento. En esa misma ocasión también expresó que Oski acostumbraba vivir el día en día en términos económicos y que en ocasiones cancelaba deudas con obras (CONTI, Adriana. Entrevista con Adriana Conti).

³⁴ Reprodução disponível em REP, Miguel y VACCARI, Laura (eds.). *Oski: um monje enlouquecido*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2013, p. 142.



Figura 4. *La primera fundación de Buenos Aires*. Oski. Témpera, tinta y acuarela, 1m x 70cmts, 1957.³⁴

En el cuadro, fiel al estilo de Oski que hemos descrito en el apartado anterior, se observan una multiplicidad de acciones, desde el desembarco de Pedro de Mendoza hasta su huida de los indios locales, pasando por la Fundación propiamente dicha, expediciones, episodios de canibalismo, intentos de vivir de los frutos de la naturaleza y ejecuciones. La impresión que genera es el de una narrativa caótica y circular, la cual rodea a la ilustración central que representa el primer emplazamiento de Buenos Aires. Cada personaje asemeja a una hormiga y diversos episodios secundarios escapan a una primera ojeada. Como menciona Birri “la cabecita de uno de los indios, que tiene el tamaño de una moneda de un *quarter*”.³⁵

El cuadro se inspira en grabados que acompañan la edición en alemán de las memorias de Schmidl realizada por Levinus Hulsius en 1599. Son dibujos simples, con un ancho de campo muy reducido en comparación al de Oski. En los mismos se observan la fortificación principal y los combates en contra de los indígenas. En 1968 al publicar *Vera historia de Indias* Oski re-elaboraría el cuadro, en tinta y papel, en una versión que se asemeja a los grabados originales. Aquí provee de una grilla alfabética que parecería tener por objetivo ser empleada para leer secuencialmente el dibujo, pero que se revela como una tipología de los personajes (Figura 5). Asimismo, el cuadro de Oski, en otro de los testimonios a la prodigiosa cultura visual del artista, también porta un aire de familiaridad con la *Tavola Strozzi*, una pintura al óleo de 1472 y atribuida a Francesco Roselli que muestra una escena naval en primer plano y la vista pictórica más antigua de la ciudad de Nápoles al fondo.



Figura 5. *La primera fundación de Buenos Aires* (segunda versión). Oski.

León Ferrari y Fernando Birri fundaron una productora específicamente para esta empresa: Producciones del Sur. Ferrari, artista plástico político, renombrado y polémico, creador de numerosas pinturas anticlericales y anti-imperialistas, era en aquel entonces un ingeniero que aún no había iniciado su carrera artística. Fue el encargado de invertir materialmente para que el corto pudiese realizarse, y también prestó su hogar para que se montase el estudio donde se filmaría. Birri, por su parte, decompuso el cuadro en secuencias: usando papel transparente copiaba cada uno de los pequeños “monitos” del cuadro e iba realizando un rudimentario storyboard, tarea en la cual contó con la colaboración del mismo Oski.

La música fue compuesta por Virtú Maragno, músico santafesino de formación clásica. Es un elemento determinante del medimetraje: es a través de la misma, de sus leitmotifs repetitivos, que el montaje elegido por Birri termina de coagular, existiendo a la vez en el terreno de lo visual y de lo aurático. “Por un lado, hace una pequeña orquestita de cámara “española”, con los instrumentos tradicionales de la época, o casi; y, por otro, el tango sinfónico con el que identifica irónicamente las imágenes de los indios”.³⁶

Este panorama sonoro se completa con la narración de Raúl de Lange. De Lange nació en Argentina y se crio en Austria, donde estudió interpretación en el Conservatorio Imperial de Viena. Discípulo de Max Reinhardt, volvió a Argentina en 1938 y se dedicó a prestar su voz para recitados en obras de teatro. La participación de De Lange aporta ironía y absurdo al corto, su dicción perfecta pero meliflua, su entonación resonante y con acento, resaltan la distancia entre la ambición de los conquistadores y los magros resultados de su campaña, y convierten el texto de Schmidl de una gesta trágica a una comedia de enredos.

Finalmente, cabe destacar al montajista Enrique Wallfisch, proveniente del cine industrial argentino. Él, junto con Ferrari, fue el encargado de diseñar la máquina que permitió realizar el medimetraje. Este aparato, denominado “la máquina infernal” por Birri, consistía en una especie de armazón de hierro sobre el cual se montó el cuadro. El armazón tenía dos ruedas que movían el cuadro horizontalmente (si se accionaba una), verticalmente (si se accionaba la otra) y en diagonal (ambas). Frente a este aparato se colocó una cámara. La idea detrás de semejante desarrollo técnico artesanal era poder filmar cada uno de los detalles del cuadro, que, a pesar de su dimensión, mucho más vasta que la de un dibujo, igual apiñaba una cantidad de personajes miniatura mucho más grande que la que podía captar la cámara. Los encuadres se realizaron en tamaños ínfimos: “el director pide un detalle, que tendrá importancia posterior en la secuencia del film. El dibujante, entonces, debe hacer el trazo (dibujo) en un tamaño no mayor de 2 centímetros cuadrados [...] sobre el cual se hará la toma”.³⁷

He aquí el desafío técnico de convertir una imagen bidimensional, pensada para ser observada tomándose un tiempo, deteniéndose en los detalles, a una dimensión narrativa temporal, en la cual cada fragmento se transforma en una unidad narrativa, un acto o consecuencia que lleva adelante la historia. Ingresa, entonces, el elemento fundamental para dar movimiento a un cuadro estático: el montaje. Birri siempre sostuvo que *La primera fundación de Buenos Aires* es, además de un proyecto colaborativo, una narrativa sostenida en el montaje en el sentido en el que Eisenstein entiende el término. O sea, como una operación que, por la yuxtaposición de imágenes, construye un sentido nuevo frente al espectador. El corto no

³⁶ BIRRI, Fernando, *op. cit.*, p. 66. Originalmente la música iba a ser compuesta por Astor Piazzola, quién en ese entonces comenzaba a descollar como uno de los principales practicantes del nuevo tango, pero la colaboración no fructificó por motivos desconocidos. Ver MOLINERO, Isabel. Oski y los suyos van al cine. *Histonium*, n. 216, 1957, p. 27 e 28.

³⁷ WALLFISCH, Enrique. Paciencia de imaginero y arte de miniaturista para un medio metraje satírico humorístico. *Radiolandia*, n. 1509, 27 abr. 1957, s/p.

³⁸ BIRRI, Fernando, *op. cit.*, p. 60.

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 61.

⁴⁰ BIRRI, Fernando. *La primera fundación de Buenos Aires*, 1959. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=pMwkrPKspQg>>. Accedido el 23 feb. 2018.

⁴¹ BIRRI, Fernando, *Soñar con los ojos abiertos, op. cit.*, p. 59.

cuenta con animación alguna, sino que el movimiento de la cámara, el foco y el encuadre, y los cortes de una escena a otra, constituyen el tegumento que permiten transformar espacio en tiempo. Como escribe Birri: “es por virtud del montaje que un filme tiene su desarrollo temporal”.³⁸ Y, además: “El arte del montaje es lo que hace que [...]. De dos imágenes separadas, autónomas, se crea una tercera imagen de síntesis”.³⁹ Un cuadro de 1m x 70 cm se convierte en 40 minutos de película porque se impone un determinado orden, pero la potencialidad narrativa del mismo se encontraba ya allí gracias al despliegue en el espacio propio de Oski.

Durante el proceso de transposición Birri organiza al cuadro: elige que es lo importante y que no, elige el orden en que contarlos, demuestra, a través de esta operación, la ingente cantidad de información que Oski ha depositado en esas miniaturas de hombres luchando, navegando y explorando. Desnuda que una imagen de Oski vale mucho más que mil palabras. Luego, este proceso también genera un mecanismo paradójico: todas las capas e incidentes del cuadro tienen igual importancia. En la pintura se observan secuencias que aparecen dibujadas con menor detalle sobre el fondo del cuadro. En la película, y gracias al “mecanismo infernal”, los detalles más pequeños quedan en pie de igualdad con las imágenes más detalladas, y son empleados por Birri indistintamente.

Asimismo, los cineastas construyen el movimiento a través de la repetición. Hay detalles del cuadro cuya recurrencia rítmica, al compás de la música de Maragno, sirven para crear la ilusión de una animación que es inexistente. Un ejemplo es el detalle de Pedro De Mendoza comiendo “las miserias de carne y de pescado” que los Querandíes, indígenas del Plata, poseían. El detalle del cuadro, que no debe ocupar más de 5 centímetros cuadrados en el dibujo original, es repetido a lo largo de tres minutos de film. Primero, se muestra al indígena que le lleva la comida, luego el dibujo de De Mendoza, abstraído, ausente, monárquico, comiendo las magras sobras. Esta secuencia se repite varias veces, tantas como noches (catorce) le llevaron alimento los indígenas. Luego este envía una excursión a negociar con los aborígenes, es rechazada, y sus capitanes retornan a comentarle su derrota al adelantado. En la película esto lleva aun corte al mismo dibujo donde De Mendoza continúa comiendo. La escena transmite el tedio de una expedición fundadora, presenta a De Mendoza como un aristócrata ajeno a todo, y demuestra la plurivalencia de los detalles dibujados por Oski, capaces de ser empleados para diversos momentos de la narrativa.

Asimismo, las grandes acciones, los dibujos más notorios del lienzo, son descompuestos en sus detalles a la hora de transmitir la urgencia y gravedad de lo sucedido. Una secuencia de lucha entre indígenas y adelantados, en la cual los primeros quemaron las naves de los segundos, intercala las caras preocupadas y narigonas de los personajes subidos al barco con fugaces tomas de los cañonazos que dibujó Oski. La cámara combina detalles a velocidad asombrosa, logrando transmitir, sin movimiento alguno más que el de ella misma, el combate.⁴⁰

El corto utiliza estos recursos para agregar “una tercera dimensión, la del filme” a las otras dos capas que se encuentran en el cuadro: “la historia con mayúsculas, digamos, La Historia de la Primera Fundación; por el otro, la mirada irónica de Oski, una mirada escéptica, desencantada, mucho más cercana a la realidad de la historia”.⁴¹

Es que esta obra, que a primera vista quizás no se vincula tanto con los documentales rigurosos y naturalistas de Birri, pone en primera plana

muchas de sus preocupaciones, así como también las de un Oski interesado en una Sudamérica emancipada. Muestra un episodio de la Conquista que concluye negativamente para los conquistadores. Una situación frente a la cual se ven obligados a huir, a abandonar su empeño “civilizador” y fundador de ciudades. La derrota de los adelantados causó que el sitio quedase yermo durante cuatro décadas y que cuando la expedición comandada por Juan de Garay fundase de forma definitiva la urbe, de su primera fundación no quedasen ni rastros.

Una ciudad, en tiempos coloniales, significaba la dominación de lo circundante, el establecimiento de un fuerte desde el cual desplegar el poder punitivo, incluso la regularización del espacio, en la forma de la implementación del damero. Los dibujos de Oski, y en particular el estallido de frenesí de *La primera fundación de Buenos Aires*, están caracterizados por su falta de orden y de concierto. Un episodio como este, en donde el deseo de conquista se ve destrozado por la organización de los indígenas, se encuentra en sintonía con el compromiso ideológico de Birri y Ferrari, férreos denunciantes de la dominación del Primer Mundo, especialmente norteamericana. Birri había escrito que “no se trataba de hacer cine neorealista en la Argentina pero si de hacer entender [...] hasta qué punto es necesario que el arte cinematográfico [...] se afiance en la realidad de las imágenes que caen bajo nuestros ojos, bajo nuestros objetivos, y hasta qué punto ese realismo [...] No puede dejar de ser la realidad de nuestra propia región, de nuestra misma nación, de los temas y problemas que por ser regionales son también nacionales”.⁴²

La historia del corto, asimismo, se entrelaza con la historia de Argentina de una manera que hace inevitable pensar en la potencia política de las imágenes, su pérdida y su recuperación. Luego de ser finalizado en 1959 el corto es exhibido en Buenos Aires, con gran éxito. Este éxito le vale el Premio Nacional de las Artes, con lo cual la película adquiere notoriedad y es muy exhibida, llegando a representar a Argentina en el Festival de Cannes de ese mismo año. Las copias a color que existían quedan en muy mal estado, quedando solo una copia en blanco y negro. La llegada de la dictadura argentina de 1976-1983, la más sangrienta de nuestra historia, envía a Birri y Ferrari al exilio, a la vez que un incendio en Laboratorios Alex destruye los negativos de la película. Solo sobrevivía una copia, guardada por la hermana de Birri. Cuando este retorna del exilio a principios de los 1980s recupera de la casa de ella los rollos 1, 2 y 4. En un principio el director piensa que la película se ha perdido para siempre. Pero luego decide visitar la casa de Ferrari, saqueada y destrozada por las fuerzas militares mientras el pintor se encontraba exiliado. Allí, milagrosamente, encuentra el rollo 3 en perfectas condiciones. Sin embargo, tuvieron que pasar quince años más hasta que se pudiese hacer una copia digital, la cual restauró el color del filme original y es aquella a la que se puede acceder en YouTube. Birri mencionó que, durante la dictadura militar, no solo desaparecieron personas, sino también películas y libros.

En este texto hemos trazado una breve trayectoria de Oski para iluminar algunas aristas originales del artista en relación a otros humoristas gráficos del período. Luego empleamos el concepto de cultura visual para analizar qué es lo que hace a los dibujos de Oski, a caballo entre la ilustración y la historieta, una combinación tan original de elementos antiguos y modernos, de inspiraciones provenientes de la historia del arte, del mundo de la publicidad y el folletín, de la historia contemporánea de la

⁴² BIRRI, Fernando; GIMÉNEZ, Manuel Horacio. *La escuela documental de Santa Fe: una experiencia-piloto contra el subdesarrollo cinematográfico en Latinoamérica*. Santa Fe: Documento del Instituto de Cinematografía de la U.N.L., 1964, p. 19.

historieta y el humor gráfico. Asimismo, nos preguntamos por la particular modalidad narrativa de Oski, y esbozamos algunas características de su universo gráfico: la narración en profundidad, la multiplicación de eventos, los estilemas que son su marca. Finalmente, observamos de qué modo el corto *La primera fundación de Buenos Aires* empalma, a través del montaje, con la narratividad de Oski, y observamos, en sintonía con la idea de cultura visual, la manera en que funciona como una crítica del colonialismo español. Por último, la historia posterior del corto ilustra de qué modo las imágenes cuentan con una sobrevida política.

La primera fundación de Buenos Aires es un mediometraje independiente, producto del esfuerzo colaborativo, una aplicación inusual y original del principio del montaje con el objetivo de narrar una historia desplegada en un eje espacial, un desglose de una de las imágenes más ricas de Oski y un sutil comentario político acerca de los inicios de la dominación en Latinoamérica. En pocas palabras: una rara avis cuyos objetivos, desarrollo, factura e inspiraciones demuestran la riqueza plurivalente de las imágenes.

Artigo recebido em 21 de março de 2019. Aprovado em 17 de abril de 2019.

Quatro abordagens do cotidiano nos quadrinhos contemporâneos

Cecil and Jordan in New York. Gabrielle Bell. 2009, fotografia (detalhe).



Greice Schneider

Doutora em Comunicação pela Katholieke Universiteit Leuven (KUL), da Bélgica. Professora do Departamento de Comunicação e Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Autora do livro *What happens when nothing happens: boredom and everyday life in contemporary comics*. Leuven: Leuven University Press, 2016. greices@gmail.com

Quatro abordagens do cotidiano nos quadrinhos contemporâneos¹

Four everyday approaches in contemporary comics

Greice Schneider

RESUMO

Este artigo discute a crescente presença do cotidiano em quadrinhos contemporâneos, em que situações comuns e eventos aparentemente insignificantes tomam o lugar dos costumeiros mundos extraordinários e histórias de aventura. Com base em uma perspectiva francesa nessa área de estudos (Lefebvre e Blanchot), a dinâmica ambígua do cotidiano será investigada em relação aos conceitos contrastantes de tédio e estranheza, associadas aos gêneros narrativos drama e humor. O objetivo é compreender os quadrinhos que abordam o cotidiano sob óticas otimistas e pessimistas, identificando os trabalhos que lamentam a sua ordinariade (humor derrisório, *ennui*) e diferem daqueles que o convertem em algo dotado de interesse (contemplação e comédia observacional).

PALAVRAS-CHAVE: cotidiano; quadrinhos; tédio.

ABSTRACT

*This paper discusses the recent growing presence of the everyday in comics, works where ordinary situations and apparently insignificant events take the place of extraordinary worlds and adventure stories. Drawing predominantly from the French perspective of Everyday Studies (Lefebvre and Blanchot), the ambiguous dynamics of the everyday will be here studied in relation to the contrasting concepts of boredom and strangeness. The aim is to separate comics that tackle the everyday into optimistic and pessimistic approaches. In this way, it is possible to identify the works that lament the ordinariness of the everyday (derisive humour, *ennui*) from those that turn the everyday into something invested with interest (contemplation and observational comedy).*

KEYWORDS: everyday; comics; boredom.



Uma das características mais marcantes dos romances gráficos contemporâneos é um foco recorrente no tema do cotidiano. Por um lado, vemos uma emergência de alternativas ao modelo de entretenimento dos quadrinhos, rompendo com o mundo de eventos extraordinários habitado por super-heróis. Por outro, temos uma tentativa de ocupar uma posição nos campos da arte contemporânea e da literatura, ambos os quais já abrangem o ordinário. Mas como exatamente os quadrinhos abordam o cotidiano? Trata-se de uma categoria tão inerentemente vaga, e pode ser tratada através de tantos ângulos, que se torna difícil proceder a qualquer análise sem antes reconhecer as fronteiras desse território, mesmo que tal movimento arrisque, por um momento, perder de vista sua ambiguidade.

Esse tipo de intangibilidade e ambiguidade do cotidiano torna-se particularmente evidente nos casos em que os próprios autores hesitam

¹Este artigo é uma versão adaptada de um capítulo publicado em inglês em SCHNEIDER, Greice. *What happens when nothing happens: boredom and everyday life in contemporary comics*. Leuven: Leuven University Press, 2016.

na descrição dos temas de seus livros. Na introdução à sua coleção de contos, *Little things: a memoir in slices*, Jeffrey Brown faz uso de um alto grau de relutância, silêncios e termos vagos em uma tentativa de esclarecer o assunto de seu livro e diferenciá-lo de outras obras mais autobiográficas sobre relacionamentos:

Eles são autobiográficos como os outros livros, mas não são apenas relacionamentos. Bem, quero dizer, há algumas coisas sobre relacionamentos, mas isso não é o foco. [...] Eu acho que é uma coleção de histórias sobre ...bem ... É sobre como as coisas se interconectam na vida, você sabe, como essas coisas diferentes significam algo para nós? [...] Como as coisas do dia a dia são o que nós, hum... como achamos sentido em nossas vidas em... uh... como esses pequenos momentos... hum... uh... (silêncio).²

Ao invés de eleger uma dentre as várias definições possíveis de cotidiano, o presente artigo acolhe a indefinição e a dinâmica pendular e ambígua do conceito, a fim de propor quatro abordagens possíveis para o cotidiano que são tendências nos quadrinhos contemporâneos.

Entendendo o cotidiano

O cotidiano é um conceito tão escorregadio e naturalmente ambíguo que não deixa outra escolha a não ser nos render à imprecisão e à contradição no próprio âmago de sua definição. Lefebvre adota uma abordagem negativa quando o define como “aquilo que resta”.³ Essa propriedade residual não implica, como diria mais tarde Guy Debord, que o que resta não é nada.⁴ Pelo contrário, o cotidiano está de alguma forma incluído nessas especificidades pela mesma razão que tem uma profunda relação com todas as atividades e as engloba com todas as suas diferenças e seus conflitos.⁵ Segundo Maurice Blanchot, o cotidiano é vazio de acontecimentos⁶ (“nada acontece, isso é o dia-a-dia”), negligenciado, insignificante, composto daquilo que não percebemos. Este conceito fugidio naturalmente resiste a tentativas de sistematização – ele enfraquece, por sua própria natureza autoevidente e imediata, o difícil esforço de transformar aquilo que é comum em assunto.⁷

No entanto, há algo muito especial na dialética que envolve o conceito do cotidiano e a dinâmica entre o ordinário e o especial, o tédio e a estranheza. Essa contradição é essencial para Blanchot, para quem “o cotidiano é platitudo [...], mas essa banalidade é também o que é mais importante se nos remeter à existência em sua própria espontaneidade e como ela é vivida”.⁸ Sua ideia de ambiguidade como uma categoria essencial do cotidiano é altamente inspirada por Lefebvre, que vê o cotidiano como “o tempo e o lugar onde o humano ou se preenche ou falha”.⁹ Com um forte tom marxista, a *Crítica de vida cotidiana* de Lefebvre enfatiza o “duplo privilégio do cotidiano como o lugar da alienação – é apenas no nível da vida cotidiana que podemos registrá-lo – e o lugar de sua potencial revogação”.¹⁰ Em outras palavras, um sentimento de satisfação só pode ser alcançado tornando-se autoconsciente da própria alienação.

Da mesma forma, Ben Highmore usa o detetive Sherlock Holmes para ilustrar e resumir a dinâmica ambivalente do cotidiano.¹¹ Por um lado, Holmes está “frequentemente entediado” e “repelido pelo cotidiano”. Para ele, o mundo da rotina está associado ao monótono (do qual ele só encontra alívio na cocaína). Por outro lado, Holmes tem essa notável

² BROWN, Jeffrey. *Little things: a memoir in slices*. Nova York: Touchstone, 2008, p. 1e 2 [“They’re autobiographical like the other books, but they’re not just about relationships. Well, I mean, there’s some stuff about relationships, but that’s not the focus. [...] I guess it’s a collection of stories about... well... It’s about how things interconnect in life, you know, how these different things mean something to us? [...] How everyday stuff is what we, um...how we find meaning in our lives in... uh... how these little moments...um...uh... (silence)”].

³ LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne I: introduction*. Paris: L’Arche Éditeur, 1958, p. 108.

⁴ Ver KNABB, Ken. *Situationist International anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981.

⁵ Ver LEFEBVRE, Henri, *op. cit.*, p. 108.

⁶ Ver BLANCHOT, Maurice. *L’entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969, p. 360.

⁷ *Idem*.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 357.

⁹ LEFEBVRE, Henri. *Critique of everyday life: foundations for a sociology of everyday*. Londres: Verso, 1991, p. 19.

¹⁰ SHERINGHAM, Michael. *Everyday life: theories and practices from surrealism to the present*. Oxford: Oxford University Press, 2006, p. 136.

¹¹ Ver HIGHMORE, Ben. *Everyday life and cultural theory: an introduction*. Londres: Routledge, 2002, p. 2 e 3.

¹² BLANCHOT, Maurice, *op. cit.*, p. 361. No original: "in to which we slide in the leveling out of a steady slack time, feeling ourselves forever sucked in, yet feeling at the same time that we have already lost it and are henceforth in capable of deciding whether there is a lack of the everyday or too much of it".

¹³ HIGHMORE, Ben, *op. cit.*, p. 3.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 16.

¹⁵ BLANCHOT, Maurice, *op. cit.*, p. 357.

¹⁶ SONTAG, Susan. *On photography*. Nova York: Rosetta Books, 1973, p. 33.

¹⁷ *Idem*.

capacidade de transformar detalhes banais em pistas, evidências e informações significativas. Com a ajuda da observação e do pensamento racional, Holmes domestica o mistério, trazendo casos aparentemente estranhos e inacreditáveis de volta ao mundo familiar.

A figura de Sherlock Holmes é usada por Highmore para combinar em oposição inerente as duas principais forças da vida cotidiana, a saber, o tédio e a estranheza. A relação entre a monotonia cotidiana, a apatia e um modo subjetivo de vivenciar o tempo foi identificada por Blanchot, que descreve o tédio como a apreensão insensível do cotidiano "no qual deslizamos no nivelamento de um tempo lânguido constante, nos sentindo eternamente absorvidos, e, no entanto, sentindo, ao mesmo tempo que já o perdemos, e incapazes de decidir se há uma falta ou excesso de cotidiano".¹²

Por outro lado, o cotidiano é também "o lar do bizarro e do misterioso"¹³, o lugar onde o excepcional e maravilhoso residem. A estranheza envolve a capacidade de desnaturalização e contraponto do cotidiano, um modo de "alternar" objetos, reminiscentes do projeto surrealista de tornar o familiar desconhecido.¹⁴ Blanchot também identifica a estranheza como uma das forças do cotidiano evasivo: "o familiar se mostrando (mas já se dispersando) disfarçado de surpreendente".¹⁵ O cotidiano é cíclico. Um movimento transforma o que parece novo, estranho e imprevisível em algo reconhecível, tradicional e confortavelmente familiar. O outro movimento vai na direção oposta, como uma tentativa de resistir ao tédio, procurando o mesmo novo, estranho e imprevisível dentro do comum. Susan Sontag descreve a mesma relação de interdependência no trabalho do fotógrafo e sua tentativa de combater o tédio "colonizando novas experiências ou encontrando novas maneiras de olhar para assuntos familiares".¹⁶ Essa dinâmica oscilante poderia ser aplicada a muitos trabalhos que abordam o cotidiano, em que o tédio é apenas "o lado inverso do fascínio" - "ambos dependem de estar fora e não de dentro de uma situação e um leva ao outro".¹⁷

Nos quadrinhos, essa ambivalência da vida cotidiana é reconhecida em uma ampla gama de contextos. A dinâmica oscilatória que orquestra o tédio e o interesse, o maravilhoso e o ordinário, como forças complementares em vez de forças incompatíveis, obviamente se refletirá nas formas como ela é refletida nos produtos culturais. A fim de compreender o uso da vida cotidiana nos quadrinhos, é possível atravessar esse dualismo entre o tédio e a estranheza com a velha distinção de gênero narrativo entre o leve e o pesado, o sério e o engraçado: humor e drama, essas duas grande "famílias de emoções". A combinação cria uma grade de categorias que pode ser útil não como uma classificação estrita, mas como um grupo dinâmico de atitudes não extensivas, não excludentes e muitas vezes sobrepostas em relação ao cotidiano.

No eixo horizontal, encontramos um *continuum* que mede a gravidade, classificando as duas principais famílias de gêneros, da leveza da comédia ao peso do drama, da trivialidade à seriedade. No eixo vertical, se medem aspectos positivos e negativos do cotidiano, como atenção e distração, extraordinário e comum, interesse e tédio. O cruzamento de ambos os eixos resultará em quatro categorias distintas que podem ajudar a reconhecer tendências no modo como o cotidiano aparece nas histórias.

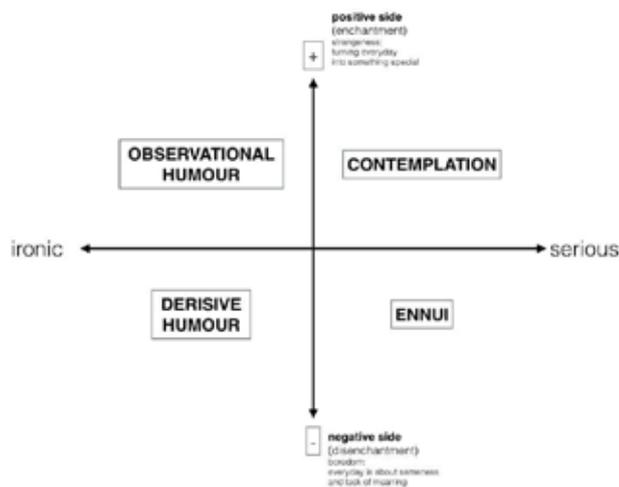


Figura 1. Quatro abordagens do cotidiano.¹⁸

Humor observacional

A primeira categoria que emerge do cruzamento desses dois eixos pode ser chamada de “humor observacional”¹⁹, que combina humor com uma abordagem positiva do cotidiano e destaca as características ‘extraordinárias’, estranhas e insólitas de objetos e eventos mundanos. Escolher um objeto comum como algo digno de nota já é uma maneira de inflar a importância do trivial. Nos quadrinhos, essa escolha é refletida através de desenhos criados manualmente (em oposição à fotografia ou ao cinema, em que as imagens são capturadas), reduzindo a influência do acaso tão importante para o próprio conceito de ordinariedade. Carregado com esse nível de controle sobre a inclusão ou omissão de detalhes e objetos, o gesto do autor de quadrinhos de destacar o que geralmente é ignorado dificilmente é inocente.

Essa abordagem positiva do cotidiano se adapta às restrições temporais e espaciais do diário em quadrinhos, considerado “um dos gêneros de miniquadrinhos (*minicomics*) mais comuns para cartunistas aspirantes e estabelecidos”.²⁰ Este tipo de humor observacional é frequentemente encontrado em anedotas compostas em formatos tão prosaicos como cadernos de esboços, diários de viagem e tiras curtas. Esses exercícios diários de desenhar objetos e situações normalmente invisíveis exigem uma mudança de atenção muito específica. Em vez de investir em slogans e frases de efeito, esse tipo de humor observacional é normalmente mais aberto; depende mais de revelar incongruências e contradições no que é supostamente familiar.

Um exemplo notável pode ser encontrado no trabalho de Lewis Trondheim, que explora o lado engraçado de episódios triviais da vida cotidiana em uma série intitulada *Les petits riens*, que traz não apenas um título já sugestivo, mas também o slogan “un livre avec beaucoup de pasgrand-choose” [um livro com muito de nada de mais]. Trondheim emprega o humor observacional para explorar o lado curioso do trivial, fornecendo comentários irônicos sobre objetos tradicionalmente negligenciados. Trondheim usa a auto-representação como um veículo de empatia para comentar sobre seu entorno, frequentemente destacando aspectos triviais

¹⁸ SCHNEIDER, Greice, *op. cit.*, p. 64.

¹⁹ Um gênero muito explorado na comédia *stand-up* e em *sitcoms*, como por exemplo, “um programa sobre o nada” de Seinfeld.

²⁰ CATES, Isaac. The diary comic. In: CHANEY, Michael A. (org.). *Graphic subjects: critical essays on autobiography and graphic novels*. Madison: University of Wisconsin Press, 2011, p. 210.

²¹ KOCHALKA, James. *American Elf: the collected sketch-book diaries of James Kochalka*. Marietta: Top Shelf, 2002.

da vida urbana, como padrões de calçadas, caixas eletrônicos, meios de transporte e objetos do mobiliário de quartos de hotel.

Do outro lado do Atlântico, James Kochalka, pioneiro no formato de revistas em quadrinhos (a partir de 1998), concentra suas tiras curtas diárias nos eventos menores “pequenas experiências” de sua vida cotidiana. “Tantas coisas acontecem a cada dia. Muitas e muitas pequenas coisas. Sobre qual deles devo desenhar?”²¹ Na maioria das vezes, os critérios de Kochalka se baseiam precisamente em escolher o que é dado como certo, o “sem acontecimento, insignificante e negligenciado”, como afirma Blanchot: a temperatura de seu cotovelo, o ângulo de seu guarda-chuva, o tamanho de suas unhas, água manchas no teto, a falta de sabor na goma de mascar.

Trondheim e Kochalka compartilham esse encantamento com o comum, resultando em uma interessante inversão das prioridades da atenção. Por um lado, o que é geralmente imperceptível é levado à frente e ganha relevância; inversamente, o que normalmente seria o centro da atenção é deliberadamente negligenciado.

Outra maneira de revelar o extraordinário na vida cotidiana é através de um mecanismo de descontextualização – esse jogo fascinante de deslocamento de contextos estabilizados de uso, subvertendo as expectativas normais do curso de leitura. Uma das maneiras pelas quais esse efeito pode ser alcançado é através de uma improvável justaposição de elementos familiares, provocando uma disjunção surpreendente. Isso é frequentemente encontrado em trabalhos marcados com toques surrealistas, como o conto de Gabrielle Bell, “Cecil and Jordan, em Nova York”. A protagonista de Bell, uma garota que está cansada de não ter nada para fazer e para onde ir, decide se transformar em uma cadeira; em uma reviravolta notável, a transformação em um objeto comum e sem importância do cotidiano é o que acaba satisfazendo-a e fazendo-a finalmente se sentir útil.



Figura 2. “Cecil and Jordan in New York”. Gabrielle Bell. 2009.

Humor derrisório

Enquanto as incongruências reveladoras do cotidiano podem transformar algo curioso em diversão temperada com humor, um movimento distinto acontece na transformação de algo negativo, como o tédio, também em algo digno de riso. A estratégia aqui envolve distância. O efeito cômico é atingido desde que o leitor reconheça que o tédio está “no outro”, como

Spacks nos lembra: “nos convidar a rir do tedioso nos assegura que a trivialidade e futilidade não tem nenhuma conexão imediata com nossas vidas”.²² Essa separação é central para o tipo de humor que Farber classifica como “derrisório”, induzindo o leitor a negar a inferioridade em nós mesmos e atribuí-la a outra pessoa.²³ Para funcionar, o humor derrisório requer uma forte conexão com o público e, portanto, um tipo de experiência de comunidade com o leitor que concebe uma superioridade compartilhada.

Embora o humor derrisório não necessariamente desperte o tédio no leitor, sua propensão ao comentário social o torna um gênero eficaz para abordar o tédio de maneira temática. A combinação entre o uso do humor derrisório enquanto ferramenta para sátira e ironia e a emergência da tematização do tédio na vida moderna é bastante frequente nas tirinhas diárias. O uso do escárnio para acentuar a falta de sentido na vida é visto, por exemplo, em *La décheance du spermatozoïde*, uma série de tiras escritas por Didier Kelvin e ilustradas por Jean-Pierre Duffour que explora a rotina de um homem de meia-idade deprimido e divorciado em pequenos aforismos sobre a banalidade, o vazio e a falta de esperança, com altas doses de humor negro e ceticismo ácido. Acompanhamos o cotidiano do protagonista entediado – deitado na cama, olhando pela janela, assistindo à TV – tudo representado em um estilo altamente repetitivo.

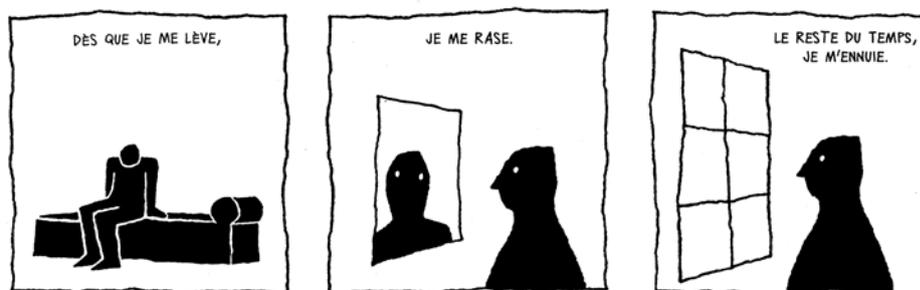


Figura 3. *La décheance du spermatozoïde*. Didier Kelvin e Jean-Pierre Duffour. 2000.

Esse tipo de humor tornou-se muito presente na cena americana de quadrinhos dos anos 90, no que Sabin chama de “comédia alienada”, em obras de artistas como Chester Brown (*Yummy Fur*), Peter Bagge (*Hate*) e Dan Clowes (*Eightball*) – o triunvirato de comediantes alternativos em quadrinhos.²⁴ Supostamente, os protagonistas desses quadrinhos semi-autobiográficos aparecem como veículos de identificação, transmitindo uma atitude de “sabe-tudo” compartilhada com o público leitor, mas ao mesmo tempo assumem uma posição autodepreciativa, estabelecendo uma conexão como perdedores e deslocados. Normalmente, pouco acontece com esses protagonistas, que funcionam mais como testemunhas, ridicularizando os personagens e situações que os cercam.

Em geral, o tom desse humor derrisório é herdado de uma sensibilidade punk, em continuidade com o trabalho de autores underground dos anos 70, como Crumb, Gary Panter, Matt Groening e Bill Griffith. Essa tendência aos extremos é traduzida visualmente em uma estética do excesso: caricaturas distorcidas, páginas densamente ocupadas e o uso ocasional de um traço mais rudimentar e deliberadamente desleixado. Na década de 90, essa mistura de niilismo e apatia adquire uma atitude cínica e resignada

²² SPACKS, Patricia. *Boredom: the literary history of a state of mind*. Chicago: University of Chicago Press, 1995, p. 170.

²³ Ver FARBER, Jerry. Toward a theoretical framework for the study of humor in literature and the other arts. *The Journal of Aesthetic Education*, v. 41, n. 4, 2007, p. 77.

²⁴ Ver SABIN, Roger. *Comics, commix & graphic novels: a history of comic art*. Londres: Phaidon Press, 2001.

²⁵ HANSON, Peter. *The cinema of generation X: a critical study of films and directors*. Jefferson: McFarland, 2002, p. 61.

²⁶ Ver CLOWES, Daniel. *Eightball #13*, Seattle, Fantagraphics, 1994

²⁷ *Idem*. *Eightball*, Seattle, Fantagraphics, 1992.

²⁸ *Idem*. No original: "Even two hopeless dullards like those guys could be fodder for a boffo yarn when filtered through keen artistic sensibilities".

que se tornou parte do estereótipo da Geração X – um tropo familiar na cultura popular nos anos 90, definido por Hanson como "jovens educados apartados da cultura popular e destituídos do *mainstream* americano".²⁵

Um personagem *slacker* típico dessa época é Buddy Bradley, do autor Peter Bagge. Buddy aparece pela primeira vez em *Neat Stuff* (1985-1989) como membro de uma família de classe média suburbana e retorna mais tarde como o protagonista de *Hate* (1990-2011), que retratou a cena grunge de Seattle dos anos 90. O personagem se tornou tão icônico como símbolo da geração à toa que até o próprio Daniel Clowes criou uma versão satírica de Buddy Bradley, usando os personagens de *Hate* para canalizar um discurso amargo e autoconsciente comparando vários movimentos da juventude ao longo de gerações.²⁶

O humor derrisório também pode ser encontrado em muitas edições de *Eightball*, nos primeiros trabalhos de Daniel Clowes, que reproduz esse tom irônico e satírico para discutir sua própria relação com a arte. *Grist for the Mill* é um caso notável em que o "tedioso" aparece sarcasticamente como um assunto de interesse autodeclarado. A história começa com o narrador Clowes à procura de material para ficção, fazendo um pequeno inventário de pessoas que podem constituir uma fonte de material artístico para um «artista sensível» como ele próprio. Clowes zomba de uma certa predileção pelas situações cotidianas comuns aos quadrinhos alternativos daquele período; seu alter-ego deliberadamente ignora a oportunidade de escrever sobre eventos extraordinários, como ataques terroristas, para focar a atenção no desinteressante. Ele não é «um desses fãs de Hemingway que acham que você tem que ser baleado ou atacado por um touro antes de poder escrever uma boa história!».²⁷ Pelo contrário, declara interesse por pessoas mundanas e situações sem sentido: "Mesmo dois broncos inveterados como esses caras poderiam ser material para um conto de sucesso quando filtrados através de sensibilidades artísticas afiadas".²⁸

Ennui

Investido da gravidade própria ao gênero dramático, o tédio assume sua forma romântica melancólica, uma nostalgia pelo passado e uma luta contra a perda de sentido (ou, em termos propostos por Walter Benjamin, uma valorização de *Erfahrung* sobre *Erlebnis*). O ceticismo aqui também desempenha um papel, mas, em vez de cinismo cínico e corrosivo, o que encontramos é um tipo de mal-estar mais profundo e menos trivial: um cultivo autoconsciente da depressão, resultante da grande divisão entre a busca da felicidade e a incapacidade de conquistá-la. Dependendo do contexto histórico, essa disposição pode ter aparecido sob os vários nomes como *ennui*, existencialismo ou depressão. É nesse espaço que encontramos histórias que se tornaram quase um *cliché* em quadrinhos alternativos dos anos 90 e 2000, aqueles de "homens deprimidos que não fazem nada". Obras tão diversas como as de Chris Ware, Seth, Arne Bellstorff podem se encaixar nessa abordagem melancólica do cotidiano. Aqui, os estados de tristeza, solidão e alienação são principalmente destinados a serem levados a sério (mesmo que às vezes acompanhados de uma piscadela irônica por trás do discurso de auto-piedade).

Um bom exemplo aqui é o trabalho do canadense Seth, confessadamente interessado em objetos que são "comuns, ordinários, menos-prezados" (*vernacular drawings*). Seth frequentemente adota um modo



Figura 4. *It's a good life, if you don't weaken.* Seth. 1996.

autobiográfico de abordar o cotidiano, através de um discurso melancólico que lembra a busca romântica pelo sentido individual. Considere a página abaixo, de *A vida é boa, se você não fraquejar*. Nas duas primeiras tiras, vemos o protagonista fumando um charuto, vagando pela cidade sem rumo (deliberadamente identificado pela presença de um tipo de mobiliário urbano normalmente ignorados). Essa falta de propósito reflete o estado de deriva mental do protagonista, revelado em seu monólogo interior, conforme mostrado nas legendas. Seth assume um discurso autodepreciativo, constantemente admitindo “cair em algum tipo de depressão”. Apesar de estar sozinho em suas andanças, Seth refere-se repetidamente a uma segunda pessoa, um interlocutor hipotético: “Se você não gosta de quem olha para o próprio umbigo, você não se importaria muito comigo”. Este reconhecimento do leitor também está presente visualmente; na última tira, a perspectiva muda e, em vez de ver o protagonista (como

nos painéis anteriores), o leitor é convidado a compartilhar o ponto de vista do personagem em um caso de ocularização interna. Os últimos três painéis são dedicados a um inventário de objetos comuns em uma vitrine que o deixa triste – uma colher gordurosa, um boné de cerveja, um sinal de peixe e batatas fritas esculpidas à mão, flores de plástico cobertas de poeira – todas envolvendo sinais de acumulação de tempo. No entanto, a intenção de seu inventário não é elogiar o cotidiano (como Kochalka) ou ridicularizá-lo (como Clowes), mas sim lamentá-lo, com um pesar próprio do luto e um anseio melancólico pelo passado: “Estou imerso no meu passado, chafurdando nele”.

Uma combinação de melancolia e nostalgia do cotidiano também está no cerne de *Souvenir d'une journée parfaite* [Memórias de um dia perfeito], da autora belga Dominique Goblet. Como Seth, Goblet usa autoficção para confrontar uma atitude sentimental em relação a um passado irrecuperável. A diferença aqui é que o luto de Goblet é motivado não por uma perda existencial de significado causada pela modernização, mas pela experiência da perda pessoal da morte de seu pai. Goblet estabelece um paralelo interessante entre artefatos antigos e sua história familiar íntima. Este paralelo fica claro a partir dos primeiros requadros do livro, onde a narradora descreve suas corridas diárias para o mercado de pulgas no centro da cidade de Bruxelas, que desempenha o papel duplo de armazenamento de objetos antigos descartados e do local onde seu falecido pai trabalhava.

O que é mais notável nesta passagem é uma incongruência entre o que é dito e o que é mostrado – explorando de maneira rica o potencial próprio na narrativa de quadrinhos de criar tensão entre verbal e visual. Há um intrigante descompasso entre o lugar identificado nas legendas – o mercado de pulgas onde seu pai trabalhava – e o cemitério onde ele foi enterrado, local que vai sendo revelado aos poucos nos quatro requadros que compõem as duas primeiras páginas. Essa disjunção inicial na verdade obriga o leitor a rastrear semelhanças entre os dois lugares. No texto, Goblet fala de um lugar de objetos descartados, restos de vidas que não estão mais sendo vividas. A protagonista está se referindo ao mercado de pulgas, onde encontramos “móveis, discos, livros” com os quais as pessoas não se importam mais, mas a descrição poderia muito bem se ocupar dos remanescentes dos mortos.

Essa operação metonímica entre objetos cotidianos e a atenção dedicada à materialidade continua ao longo do livro. No cemitério, como no mercado de pulgas, Goblet age como uma catadora – em busca do nome de seu pai, perdido entre uma miríade de nomes anônimos. Mais tarde, a autora aborda a desgaste emocional de organizar os pertences de um ente querido – roupas e óculos – depois que ele se foi. Manter esses pertences diários por um tempo faz parte de um período necessário de luto, conclui Goblet: “Il nous faut attendre (sansqu'on sache quoi)” [“Temos que esperar (ninguém sabe o que)”].

Essa abordagem emocional do cotidiano é refletida no modo como Goblet lida com elementos formais, desafiando constantemente as convenções de quadrinhos. A escolha de materiais e seu traço gráfico proeminente também demarcam a passagem do tempo: enquanto o lápis cinza monocromático permite a acumulação de múltiplas camadas, o papel amarelado indica um processo de deterioração e envelhecimento. Esse caráter “usado” é reforçado por uma qualidade inacabada nos desenhos, caligrafia rabiscada (às vezes até ilegível), mudanças de estilo e uma colagem de materiais.

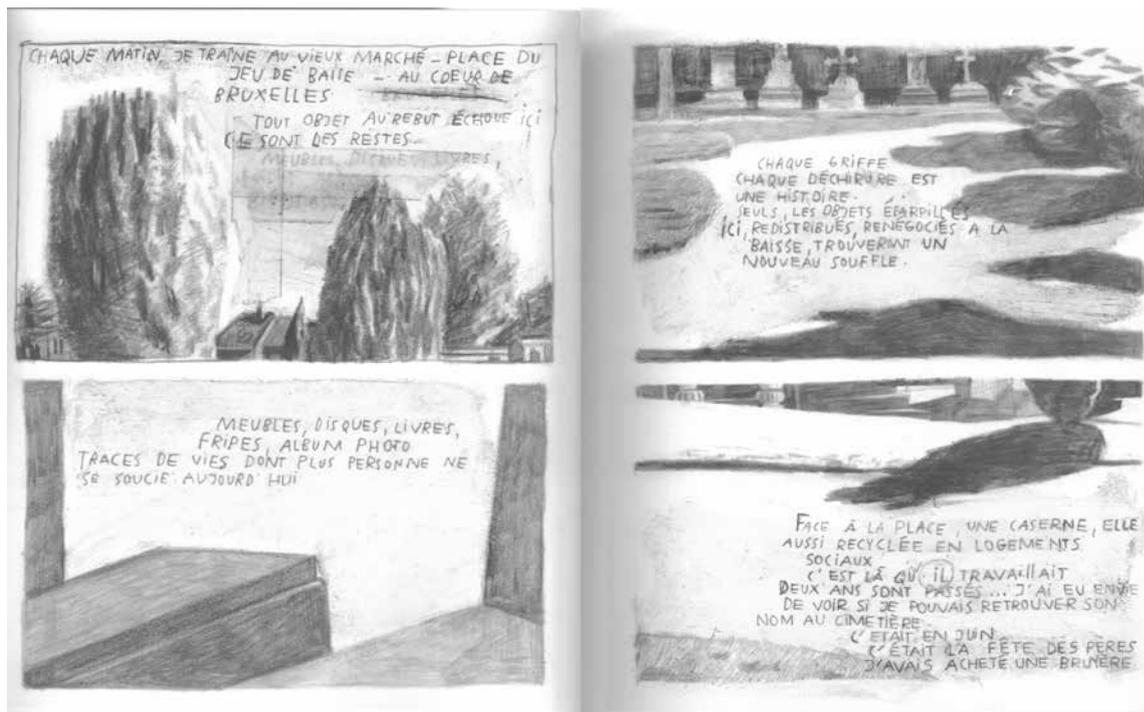


Figura 5. *Souvenir d'une journée parfaite*. Dominique Goblet. 2002.

Contemplação

Embora tanto o tédio quanto a contemplação abordem com o cotidiano, eles correspondem a abordagens muito diferentes. Enquanto o “tédio” assume uma conotação negativa – como falta ou ausência – a contemplação é considerada um tipo de realização, o ato de transformar a vida cotidiana em algo especial. O desapego, a indiferença e a distração dão lugar ao engajamento, curiosidade e atenção. Ambos se manifestam fisicamente, por falta de movimento, mas enquanto no tédio é interpretado como uma angústia e desânimo passivo, na contemplação, essa quietude sinaliza um olhar ativo, um estado de sintonização interna e atenção focalizada. Do latim *templum*, a “contemplação” também está associada à meditação introspectiva, uma experiência mística que é um conceito-chave no cristianismo e no budismo.

Uma vez que a contemplação está diretamente ligada ao ato de olhar – uma maneira de encarar algo incessantemente – a descrição visual se torna um processo dominante nesse tipo de história. O leitor geralmente tem acesso a um personagem principal (aquele que contempla), bem como ao objeto de contemplação – que também se torna o objeto da contemplação do leitor em dois níveis; nós não apenas compartilhamos uma visão com um personagem, mas também contemplamos os elementos estéticos do próprio desenho. Além disso, devido ao predomínio da descrição sobre a narração, o estilo visual costuma ganhar muito mais relevância e torna-se um dos principais elementos desse tipo de história, exigindo do leitor tempo para apreciá-lo. Isso ocorre com frequência nos trabalhos de Jon McNaught e Fabrice Neaud e em muitas histórias sobre viagens, como *Le voyage*, de Edmond Baudoin, ou *Carnet de Voyage*, de Craig Thompson.

Se aplicada ao cenário urbano, essa atitude de olhar para o ambiente com uma espécie de admiração pode assemelhar-se à figura urbana tipicamente moderna do *flâneur*, um observador imparcial mas curioso, um “pin-

²⁹ BAUDELAIRE, Charles. *The painter of modern life and other essays*. New York: Phaidon Press, 1995, p. 5.

³⁰ MCCLLOUD, Scott. *Understanding comics*. Nova York: Harper Collins, 1994, p.72.

³¹ *Idem*, *ibidem*, p. 79.

³² TANIGUCHI, Jiro. *O homem que passeia*. São Paulo: Devir, 2017, p. 68.

³³ *Idem*.

tor do momento passageiro”.²⁹ Esse conceito influente, popularizado por Baudelaire, combina duas práticas: primeiro, a curiosa atitude de observar e contemplar; e segundo, o ato de caminhar, tão central nos estudos da vida cotidiana, como evidenciado aqui pelo próprio termo *flanêr*, referindo-se à prática de perambular pela cidade para vivenciá-la. Em uma tentativa de evocar uma retórica de andar, Michel de Certeau compara andar e ler, como uma metáfora flexível, intercambiáveis: se caminhar é uma maneira de ler o ambiente urbano, então, ler também pode entendido como uma forma de perambular através de um sistema. Tal jogo de associações pode levar a desenvolvimentos muito interessantes quando as trajetórias de leitura e caminhada se encontram. Um dos maiores exemplos aqui é o trabalho de Jirô Taniguchi em *O homem que passeia* – sobre um homem que perambula aleatoriamente, observando a natureza e o ambiente urbano. Seguindo o mesmo caminho, o leitor lê / caminha o texto guiado pelo homem que anda / lê (e contempla) sua trajetória.

O *flanêur* também pode ser visto aqui como uma espécie de ferramenta literária, combinando o narrador onisciente e o narrador em primeira pessoa. Taniguchi nos oferece uma considerável variedade de pontos de vista como um convite para explorar e compartilhar o olhar do personagem principal, que é capaz de se surpreender e se interessar pelas coisas pequenas e simples da vida. Neste interessante jogo de focalização, ele muda o ponto de vista várias vezes, resultando em várias combinações possíveis. Em certos momentos, vemos tanto o personagem principal quanto o objeto de seu olhar; outras vezes, vemos apenas o personagem principal olhando, ou apenas o objeto de seu olhar. E de vez em quando podemos até ver através de seus olhos (ou através de seus óculos quebrados).

Esse tipo de mudança é alcançado através do uso de uma transição que Scott McCloud chama de “aspecto-a-aspecto”, que “ultrapassa o tempo na maioria das vezes e define um olho errante em diferentes aspectos de um lugar, ideia ou estado de espírito”.³⁰ Mais comumente encontrada no mangá japonês, esse tipo de transição é “mais frequentemente usado para sugerir uma atmosfera ou senso de lugar, o tempo parece ficar parado nessas combinações contemplativas silenciosas”.³¹ Além disso, cada um dos quadros apresentam pontos de vista distintos, eles também possuem dimensões diferentes (já que um quadro é planejado de acordo com os objetos enquadrados), resultando em uma incrível variedade de tamanhos de quadro e, conseqüentemente, uma incrível variedade de layouts de página, encorajando o leitor a gastar tempo admirando cada pequeno aspecto de seus desenhos precisos e paisagens avassaladoras.

Como no caso do *ennui*, os balões de fala são quase ausentes nos quadros, mas isso não implica necessariamente em silêncio. Pelo contrário, os sons – de pássaros, trens e vento – são essenciais para a experiência temporal que o andarilho nos convida a compartilhar. Juntamente com os detalhes do espaço, eles atrasam a virada das páginas e alongam o tempo de leitura, reproduzindo a atmosfera vivida pelo próprio protagonista. É no último episódio do livro que podemos encontrar um prazer confesso dessa atitude contemplativa. O personagem decide seguir um rio, onde ele encontra, por acaso, um velho pitoresco que “finge ser um pescador experiente”, mas que “não espera que nenhum peixe morda”.³² Em seu breve encontro – uma espécie de homenagem à lentidão – o homem diz: “Eu corri o suficiente na minha vida, de modo que agora é hora de levar a vida fácil, devagar ... É maravilhoso, não é?”.³³ O livro termina com uma comparação

entre o fluxo do tempo e o fluxo do rio: “o tempo passa lentamente como o rio”, “um breve interlúdio na vida diária, onde nada é urgente”.³⁴

É claro que essas quatro categorias – a saber, humor observacional, humor derrisório, ennui e contemplação – não devem ser tomadas como entidades separadas (as histórias podem ser situadas em mais de uma categoria), nem devem ser considerados os únicos caminhos através dos quais o cotidiano pode ser abordado. Além disso, a ideia de exaurir o assunto em um catálogo de diferentes usos, pela própria ambiguidade que define o cotidiano, é inalcançável. No entanto a construção de uma tipologia pode auxiliar no entendimento das várias possibilidades na recente emergência de quadrinhos que abordam o cotidiano.

Artigo recebido em 10 de fevereiro de 2019. Aprovado em 17 de maio de 2019.

³⁴ *Idem.*

outras mulheres, outras condutas:

feminismos e **humor gráfico** nos
quadrinhos produzidos por mulheres



"Nu frontal". Chiquinha, 2013, fotografia (detalhe).

Maria da Conceição Francisca Pires

Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professora do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio). Autora do livro *Cultura e política entre fradins, zeferinos, graunas e orelanas*. São Paulo: Annablume, 2010. conceicao.pires@uol.com.br

Outras mulheres, outras condutas: feminismos e humor gráfico nos quadrinhos produzidos por mulheres¹

Other women, other behaviors: feminisms and graphic humor in comics produced by women

Maria da Conceição Francisca Pires

RESUMO

O artigo chama a atenção para o humor gráfico de mulheres cartunistas no Brasil, centrando o enfoque na produção da cartunista Fabiane Langona, que se assina como Chiquinha. O objetivo é discutir como seu trabalho comporta novas nuances que colocam em suspensão categorias e normas consideradas estáveis e permanentes, revigorando, desse modo, o debate contemporâneo desenvolvido pelos grupos feministas. Com tal abordagem pretende-se explorar o potencial crítico e subversivo do humor gráfico com enfoque feminista, assinalando o empenho em expressar uma crítica e problematização dos padrões normativos impostos às mulheres, ao mesmo tempo em que lança luz sobre as plurais e complexas redes de poder existentes e as suas distintas formas de manifestação.

PALAVRAS-CHAVE: humor gráfico; feminismo; cultura.

ABSTRACT

The article draws attention to the graphic humor produced by women cartoonists in Brazil, focusing on the production of cartoonist Fabiane Langona, who signs as Chiquinha. The aim is to discuss how her work entails new nuances that suspend categories and standards considered stable and permanent, thus reinvigorating the contemporary debate developed by feminist groups. This approach aims to explore the critical and subversive potential of feminist-focused graphic humor, marking the commitment to express a critique and problematization of the normative standards imposed on women, while highlighting the plural and complex networks of power and their different forms of manifestation.

KEYWORDS: graphic humor; feminism; culture.



¹ O artigo é parte da pesquisa desenvolvida no Programa de Pos-graduação em Ciências Sociais de la Facultad de Ciencias Sociales da Universidad de Buenos Aires (UBA).

² Ver SALIBA, Elias Thomé. Treze obras para conhecer a história cultural do humor. In: FARRIA, João Roberto (org.). *Guia bibliográfico da FFLCH*, São Paulo, USP, 2016, v. 1. Disponível em <<https://www.fflch.usp.br/sites/fflch.usp.br/files/2017-11/Histo%CC%81ria%20cultural%20do%20humor.pdf>>. Acesso em 10 mar. 2018.

A história cultural do humor é um campo que se consolidou no âmbito dos estudos históricos a partir dos anos 1990 tendo como suporte as questões abertas pela história cultural entendida, em linhas gerais, como o análise das práticas e dos processos de constituição identitárias e de construção de sentidos do mundo social.² Nesse campo de investigação, as “manifestações humorísticas” passaram a ser pensadas como operações intelectuais que oferecem formas de apreensão e estruturação da sociedade em que se insere, bem como um modo de acessarmos representações culturais de uma época, aspectos que despertam para os seus usos, apropriações e, também, para os vetos sociais impostos.

As pesquisas em torno desse tema apresentam dois aspectos importantes: primeiro, a pluralidade das fontes empregadas, dando visibilidade

a documentos variados e que adquirem um novo status no interior dos trabalhos acadêmicos, não sendo mais compreendidos como próprios do campo do efêmero ou das trivialidades. Esse aspecto foi ressaltado por Elias Thomé Saliba³ ao referir-se aos estudos que utilizaram como fonte livros de piadas, periódicos humorísticos, biografias de humoristas (conhecidos e desconhecidos), coleções pessoais, acervos cinematográficos, manuais de trotes, cadernos de anedotas, canções populares, roteiros de comédias. Essa pluralidade de fontes, por sua vez, tornou a interdisciplinaridade quase um imperativo para a história cultural do humor, bem como impôs a necessidade de revisão dos grandes paradigmas teóricos, ampliando as categorias conceituais empregadas para as análises empreendidas.

Em segundo lugar, através desses estudos e do exame minucioso dessas fontes coloca-se em pauta o debate sobre como, em diferentes sociedades, o humor contribuiu para forjar laços de sociabilidades, reforçar relações de poder e dominação, atuar como instrumento de resistência política e social, dar visibilidade a grupos sociais colocados à margem da sociedade, fortalecer ou, ao contrário, minar padrões estéticos e de moralidade, dentre várias outras questões.

Ao examinar essa área de estudos e os diversos trabalhos existentes, verifica-se um expressivo número de reflexões, por um lado, sobre os suportes empregados para veiculação desse tipo de produto⁴; e, por outro, o interesse pela recuperação das histórias de vida dos intelectuais humoristas – suas atuações e articulações políticas, redes de sociabilidades, biografias, trajetórias etc.⁵ Em ambos os casos, destaca-se a mínima produção existente sobre mulheres cartunistas e quadrinistas e, ainda mais especificamente, aquelas cujos trabalhos colocam em pauta demandas feministas. Há um caminho extenso a ser feito no âmbito dos estudos sobre o humor gráfico no que tange a colocar em relevo as produções de artistas mulheres e feministas. Em geral, encontramos uma reflexão voltada para a análise das representações sobre as mulheres em diferentes produtos culturais (televisão, cinema, teatro, história da arte, quadrinhos), ou ainda os elementos de uma escrita “feminina” nesses produtos. Isso se dá a despeito do grande número de artistas e intelectuais mulheres que ocupam espaço expressivo nesse campo artístico.

Atualmente no Brasil Alexandra Moraes, Aline Lemos, Cynthia Bonacossa, Thaís Gualberto, Sirlanney, Gabriela Masson, Fabiane Langona, dentre várias, são algumas quadrinistas/cartunistas que ocupam espaço significativo em jornais de grande circulação (como a *Folha de S. Paulo*), sites (*Uol*) e revistas (*Piauí*, *MAD*, *Cultura*), além de atuarem de forma independente disponibilizando grande parte de suas produções através das mídias sociais.

Tendo em vista a importância e a fecundidade desse campo de estudos, apresento o interesse em refletir sobre o humor gráfico produzido por mulheres no Brasil, no período contemporâneo, com o intuito de pontuar como esses produtos culturais expressam formas inovadoras de resistência e atuação política, seja pelos meios que buscam para difundir sua arte (*sites*, *blogs*, *tumblr* e redes sociais), como pela forma empregada para compor seus desenhos (recursos gráficos e linguísticos adotados), ou ainda pelos temas abordados.

Para realizar minha proposta, me debruçarei sobre os quadrinhos produzidos por Fabiane Langona, que assina como Chiquinha, disponibilizados no seu site *Chiquisland* e que posteriormente foram reunidos no

³ *Idem*.

⁴ A título de ilustração, entre muitos, podemos citar: SALIBA, Elias. Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira da belle époque* aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002; BURKART, Mara. *De Satiricón a Hum@: risa, cultura y política en los años setenta*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2017; LEVIN, F. *Humor político en tiempos de represión: Clarín 1973-1983*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013; VAZQUES, Laura. *El oficio de las viñetas: la industria de la historieta argentina*. Buenos Aires: Paidós, 2010; CRESCÊNCIO, Cintia L. *Quem ri por último, ri melhor: humor gráfico feminista (Cone Sul, 1975-1988)*. Tese (Doutorado em História) – UFSC, Florianópolis, Brasil, 2016.

⁵ Ver, entre outros, SILVA, Marcos. *Rir das ditaduras: os dentes de Henfil (ensaios sobre Fradim – 1971/1980)*. Tese (Livredocência em Metodologia) – USP, São Paulo, 2000; PIRES, Maria da Conceição Francisca. *Cultura e política entre fradins, zeferinos, graúnas e orelanas*. São Paulo: Annablume, 2010; SILVA, Ciro Lins. “Morro, mas meu desenho fica” – Henfil: a arte de viver e desenhar-se para o mundo. Dissertação (Mestrado em História) – Uneb, Salvador, 2017; GANDOLFO, Amadeo. Copi: estética política de um dibujante polimorfo (1955-1970). In: OVIEDO, Gerardo e BIAGINI, Hugo (orgs.). *El pensamiento alternativo en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Biblios, 2016.

⁶ CHIQUINHA. *Algumas mulheres do mundo*. Rio de Janeiro: Mórula, 2014.

⁷ *Idem apud* RODRIGUES, Marjorie. Na luta pelo aborto, será que ela foi longe demais? *Revista AzMina*. 5 jan, 2016. Disponível em <<http://azmina.com.br/2016/01/na-luta-pelo-aborto-sera-que-ela-foi-longo-demais/>>. Acesso em 4 jan. 2018.

⁸ *Idem*, s./p.

⁹ LANGONA, Fabiane. Uma mulher cartunista? explique-se sobre isso. *Lugar de mulher é onde ela quiser*. São Paulo, 17 mar, 2015. Disponível em <<http://lugardemulher.com.br/uma-mulher-cartunista-explique-se-sobre-isso/>>. Acesso em 4 jan. 2018.

¹⁰ Ver FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: história da violência nas prisões. Petrópolis: Vozes, 1977.

livro *Algumas mulheres do mundo*, publicado em 2014 pela editora Mórula.⁶ A questão central a ser desenvolvida é como seu trabalho revigora e dá visibilidade a temas frequentes no debate contemporâneo desenvolvido pelos grupos feministas.

Em várias entrevistas, Chiquinha deixa claro que não tem a intenção de representar nenhum tipo de movimento político específico ou de se assumir engajada artisticamente, pois considera que esse tipo de vínculo pode significar amarras ao seu trabalho. Em suas palavras, ela optou pela “liberdade de não seguir ninguém. As ideias tão soltas aí no mundo. Movimentos que se pretendem libertários e se demonstram opressores e intolerantes me parecem contraditórios por demais. O inimigo é outro, sempre foi”.⁷ Ainda que a autora refute um engajamento com qualquer tipo de movimento político, em diferentes momentos seu trabalho expressa um discurso articulado sobre o direito de decidir sobre o próprio corpo, as discriminações sexistas, registros sobre práticas e discursos que legitimam as desigualdades entre homens e mulheres, a violência sexual, dentre vários temas caros aos movimentos feministas.

Ainda segundo a artista, “Sou feminista mesmo antes de saber o que era. Abri meu espaço no facão, sozinha”⁸; “me é inadmissível a ideia de, como mulher que sou, não me identificar e me ter como parte da luta feminista, mesmo que não veja o feminismo como uma cartilha fechada que devemos seguir de olhos vendados”.⁹ Não ambiciono defini-la, a contragosto, como feminista ou enquadrá-la em algum tipo de feminismo, já que são muitas as vertentes feministas. Tal intento me parece contraproducente. Entretanto, compreendo que em seu trabalho o ideal de feminidade homogeneizante, historicamente construído – que Foucault em *Vigiar e punir*¹⁰ denomina “corpos dóceis” – é confrontado e questionado por personagens cujos corpos são indisciplinados e que fogem do ideal estético contemporâneo para mulheres, expressando uma rebeldia potencial.

Ao abordar, através de personagens femininas, questões tão importantes para os diferentes feminismos, Chiquinha abre um espaço importante em um campo artístico hegemônico por vozes e olhares masculinos: o humor gráfico. As mulheres são as protagonistas das histórias criadas por Chiquinha e tanto seus corpos e aparências, em geral sempre caóticos, como seus gostos, ações e práticas contrariam chaves tradicionais de disciplinamento dos comportamentos e corpos femininos, ao mesmo tempo em que interpelam as naturalizações sociais e institucionais não só do feminino, mas também do masculino.

Meu objetivo neste artigo é pontuar o que percebo como emancipador na abordagem que esse tipo de produção humorística realiza – em geral de forma bastante explícita e através da utilização do grotesco como recurso linguístico – de questões relativas a normalização dos padrões estéticos e comportamentais femininos. Quando utilizo o termo emancipação estou me referindo ao exercício de sublevação tanto com relação aos padrões e modelos sociais e morais instituídos, como a qualquer forma de sujeição seja subjetiva, econômica e política. Assinalarei os estratagemas gráficos e discursivos acionados pela cartunista para compor suas histórias e afirmar suas proposições, sem que isso implique numa abordagem extensa dos elementos signícos presentes em seus desenhos, ainda que seja impossível desconsiderá-los.

Com a abordagem dos quadrinhos de Chiquinha, defendo a premissa de que a incorporação de algumas pautas dos diversos feminismos

aponta para possibilidades plurais de manifestação política e expressa a ocupação de outros espaços políticos, para além dos espaços tradicionais de discussão feminista e de prática política. Interessa-me, portanto, colocar em evidência um humor gráfico produzido por mulheres como uma forma inusual de expressão crítica dos padrões e modelos instituídos, assim como dos sistemas de ordenamento políticos e sociais estabelecidos, constituindo um humor subversivo e político. Compreendo que esse tipo de produção gráfica contribui para o revigoramento do caráter libertário do riso, uma vez que se distancia um humor derrisório¹¹ que adquiriu espaço significativo no período contemporâneo. Trata-se, portanto, de um produto cultural que através do humor aciona ferramentas simbólicas para dar vazão a subjetividades que se encontram em dissidência com relação aos padrões e lugares socialmente normalizados.

Antes de abordar o trabalho de Chiquinha, farei uma breve digressão sobre a presença do humor gráfico em periódicos feministas brasileiros dos anos 1970 e 1980 e as transformações ocorridas no conteúdo da produção humorística pós ditadura militar brasileira, especificamente nos anos 90, assinalando a permanência, sobre um outro viés, da condição crítica e política dos padrões hegemônicos vigentes. No primeiro caso, a abordagem do humor gráfico em periódicos feministas, a intenção não é realizar um (a meu ver impossível) trabalho arqueológico de identificação das “pioneiras”, mesmo porque sempre houve mulheres no humor gráfico. Interessa-me pontuar o momento em que se passou a refletir e procurar esse tipo de produção específica – feminista e voltada para as questões feministas. A segunda abordagem parece-me pertinente para assinalar uma renovação que ocorre nos anos 90 e que se torna um marco de referência importante para a geração de Chiquinha. Mas, reitero, a intenção precípua é fazer uma breve contextualização que servirá de introito para a análise que realizarei em seguida.

Finalmente, farei uma apresentação da cartunista, sua trajetória e produção, e apresentarei as características que me chamam a atenção no seu trabalho, tentando discutir as opções visuais e discursivas que a cartunista emprega para compor suas personagens. Ao examinar os cartuns/quadrinhos de Chiquinha interessa-me pontuar não só as representações criadas sobre as mulheres, mas os estratagemas habilitados pela cartunista – misturas, superposições, celebração do feio, afronta aos cânones da beleza – para dialogar com os estereótipos existentes, pontuando a falência dos mesmos.

Periódicos feministas e humor engajado

Os periódicos feministas que circularam durante a década de 1970/80 no Brasil, se mostraram locais privilegiados para a produção e difusão de um humor gráfico produzido por mulheres e com um teor especificamente feminista. Naquele contexto de terror de Estado e de ausência de liberdade de expressão, tais publicações e, especialmente, os quadrinhos, charges, cartuns e ilustrações que faziam parte do seu conteúdo, se integraram aos confrontos simbólicos que se desenvolveram durante a ditadura militar atuando como uma tática de luta e oposição. Ao mesmo tempo em que contestaram os valores sociais, políticos e culturais existentes, repensaram as pautas políticas das esquerdas, gerando um abalo significativo em seu interior ao introduzir questões relacionadas aos direitos das mulheres.

¹¹ Ver SKINNER, Quentin. *Hobbes e a teoria clássica do riso*. São Leopoldo: Editora da Unisinos, 2002.

¹² Ver RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana Maria e GROSSI, Miriam Pillar (orgs.). *Masculino, feminino, plural*. Florianópolis: Mulheres, 1998.

¹³ Ver SOIHET, Rachel. Zombaria como arma antifeminista: instrumento conservador entre libertários. *Estudos Feministas*, v. 13, n. 3, Florianópolis, jan. 2005, p. 591.

¹⁴ DELPHY, Christine. Feminismo e recomposição da esquerda. *Estudos Feministas*, v. 2, n. 3, Florianópolis, jan. 1994, p. 188.

¹⁵ Ver SARTI, Cyntia A. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. *Estudos Feministas*, v. 12, n. 2, Florianópolis, jan. 2004, p. 35.

¹⁶ De acordo com Leite, foram 16 edições regulares e quatro extras. Ver LEITE, Rosalina Santa Cruz e TELES, Amelinha. *Da guerrilha à imprensa feminista: a construção do feminismo pós-luta armada no Brasil (1975-1980)*. São Paulo: Intermeios, 2013.

¹⁷ CRESCÊNCIO, Cintia L., *op. cit.*, p. 41.

Outro aspecto relevante desses periódicos é que foram espaços culturais que buscaram construir uma epistemologia feminista¹² para refletir e debater não só os problemas sociais e políticos brasileiros, mas as noções de “homem” e “mulher” e como estas se tornaram importantes para definir os espaços ocupados na esfera pública e política. Nestes artefatos culturais – os jornais feministas – o humor gráfico foi empregado como estratégia simbólica para reverberar uma representação das mulheres e do mundo em que viviam, disputando com outras formas de representação os espaços de poder existentes no campo da cultura e da política. Dessa forma, nesses jornais o humor gráfico atuou como um gesto político, um caminho adotado pelas feministas para intervir no campo da cultura e, ao mesmo, para resignificar os seus papéis sociais, culturais e políticos.

Essa forma de atuação político-simbólica, que priorizava o humor como ferramenta de linguagem, já vinha sendo empregada com bastante sucesso por periódicos como *Pasquim* (1969-1991), conquistando um espaço significativo no interior da imprensa alternativa brasileira. Entretanto, quando se voltava para abordagem dos temas relacionados às pautas feministas ou à produção de representações sobre as mulheres, grande parte do humor produzido no *Pasquim* – por Millor Fernandes, Jaguar, Claudius, Henfil, dentre outros – assumia um caráter basicamente depreciativo embora o feminismo se articulasse em torno dos temas e das lutas da esquerda política.¹³

A crítica ao feminismo não foi uma característica específica dos pasquinianos. Ao contrário, foi no interior da esquerda “e mais exatamente na extrema esquerda” que o feminismo “encontrou ao mesmo tempo interlocutor privilegiado e principal inimigo”¹⁴ na medida em que, no contexto repressivo e autoritário em que viviam, a pauta prioritária estava relacionada a discussão sobre revolução de classe, evitando, desse modo, outros debates que acreditavam levariam a uma fragmentação da luta política. Assim, diante da ausência de respaldo entre os grupos de esquerda, gradativamente o movimento feminista adquiriu uma dupla conotação pejorativa dada tanto pela direita, que o percebia como um movimento imoral e perigoso, como pela esquerda que o enquadrava como próprio de um reformismo burguês.¹⁵

A “estreia” de um humor feminista na imprensa alternativa se deu, embora de forma tímida, no jornal *Brasil Mulher* (1975-1980)¹⁶, cujo empenho maior foi em promover a discussão sobre a anistia, em detrimento de qualquer outro tema. Para Crescêncio, “a formação de base e a preocupação com a luta de classes não permitia e não via validade ou função na exploração do humor”¹⁷, e, segundo a autora, isso explica a exígua presença da produção humorística no jornal. Também segundo essa autora, embora seja possível encontrar algumas tiras no jornal *Brasil Mulher*, a abordagem séria e densa das questões discutidas pelo feminismo e ainda não incorporadas publicamente como um problema social (como aborto, sexualidade, planejamento familiar, dentre outros) foi priorizada como forma de disputar espaço nas pautas das esquerdas. No total foram publicados 55 cartuns/charges/quadrinhos no *Brasil Mulher*, a maioria produzido por homens e não abordando temas pertinentes as pautas feministas.

Foi na segunda metade dos anos 1970 que a produção das mulheres cartunistas se consolidou no interior da imprensa alternativa, através do jornal *Nós mulheres* (1976-1978), o primeiro a lançar, em 1977, “uma coluna

de humor com a promessa de dar visibilidade a trabalhos com perspectiva feminista e cartunistas mulheres”¹⁸, que só circulou nos números 4, 5 e 6. Nas oito edições desse jornal foram publicados 22 quadrinhos/charges/cartuns, sendo 9 publicados por mulheres.¹⁹ Finalmente, o jornal *Mulherio* (1981-1988) incorporou de forma mais aberta um humor gráfico voltado a abordagem de questões específicas dos grupos feministas. Foram 38 edições com 103 quadrinhos/charges/cartuns, dos quais 28 foram assinados por mulheres.²⁰ Com o propósito declarado de divulgar cartunistas mulheres, o *Mulherio* publicou, na edição n. 30 de junho de 1987, uma matéria e entrevista com a cartunista Hilde Weber, abordando o papel das mulheres na vida política brasileira e, mais especificamente, sua atuação como chargista entre os anos de 1943-1950 nos periódicos *Folha de S. Paulo*, *Noite Ilustrada*, *O Cruzeiro* e *Manchete*.

Embora tenham defendido compreensões distintas sobre as questões prioritárias a serem pautadas, *Brasil Mulher*, *Nós Mulheres* e *Mulherio* apresentaram em comum a utilização do humor gráfico como uma espécie de recurso que colaborou para o reforço do contrato de leitura estabelecido com as leitoras. Essa noção de contrato de leitura envolve a compreensão dos recursos empregados no interior da imprensa para estabelecer um nexos com o leitor: capas, contracapas, relação texto e imagens, modo de classificar o material redigido, disposição das imagens etc.²¹ As intelectuais humoristas que colaboraram nesses jornais buscaram colocar em relevo um repertório²² distinto do predominante nas representações humorísticas que circulavam sobre as mulheres e do que se compreendia como parte do “universo feminino”. Em consonância com a chave norteadora da chamada “segunda onda feminista”²³ – o pessoal é político²⁴ – deram visibilidade a subjetividades, corpos, afetos e formas de compreender o feminino antes ausentes, fortalecendo a discussão e o imaginário sobre a emancipação política dos corpos e das subjetividades das mulheres.

Os quadrinhos Bia Sabiá, criados pela cartunista Cecília Whitaker Vicente de Azevedo Alves, que se assinava como Ciça²⁵, e publicados no *Nós Mulheres* entre 1976 e 1978, podem ser apresentados como exemplares desse tipo de reflexão propugnada no humor gráfico feminista dos anos 70. No total foram 4 quadrinhos de Ciça, publicados durante esses anos de 1976-1978: o primeiro no número 1, em março de 1976; o segundo na edição que circulou em setembro de 1976; o terceiro no número 4, publicado em abril de 1977 e o último no número 6, em agosto de 1977.

À primeira vista, esse número pode parecer inexpressivo, mas ganha relevância se considerarmos que se tratou de 25% dos quadrinhos publicados no jornal.²⁶ Também se destaca o espaço ocupado no interior jornal: na primeira edição, os quadrinhos de Bia Sabiá acompanham o editorial de abertura, e é interessante assinalar que não aparecem como mera ilustração do texto. Ela propõe uma reflexão em consonância com o debate mais amplo que o movimento feminista vinha desenvolvendo sobre a politização da vida privada e que é pautada também no editorial. Essa observação é importante porque insisto que não pensemos o humor gráfico como mera ilustração dos jornais, mas como uma forma imagética de pautar e participar da discussão, empregando outros recursos narrativos. Considerando os limites desse artigo não vou reproduzir por completo o extenso editorial, mas é pertinente apresentar os quadrinhos ao qual estou me referindo:

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 72.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ *Idem*.

²¹ Ver BURKART, Mara, *op. cit.*

²² Ver ALONSO, Angela. *Idéias em movimento: a geração de 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

²³ A divisão do feminismo em ondas envolve uma extensa polêmica no interior da produção acadêmica. Para aprofundar esse debate, ver SARTI, Cynthia A., *op. cit.*

²⁴ Ver VARIKAS, Eleni. O pessoal é político: desventuras de uma promessa subversiva. *Tempo*, v. 2, n. 3, Rio de Janeiro, 1996.

²⁵ Cecília Whitaker Vicente de Azevedo Alves Pinto é paulistana, cartunista, escritora e jornalista. Colaborou nos jornais *Nós Mulheres*, *Mulherio*, *Pasquim*, *Folha de S. Paulo*, *Jornal do Brasil*, além de outros jornais do exterior. Dentre seus personagens mais emblemáticos destaca-se Bia Sabiá, publicado no jornal *Nós Mulheres* entre 1976-1977, *O Pato*, publicado na *Folha de S. Paulo* entre 1970 e 1985 e, posteriormente, no *Jornal do Brasil*. Escreveu 22 livros infanto-juvenis. Em 2009 lançou *Pagando o pato* pela LP&M Pocket.



Figura 1. Bia Sabiá. Ciga. 1976.

Um terceiro aspecto que denota a relevância dos quadrinhos de Bia Sabiá é a temática sobre a qual ela se dedica. As práticas comportamentais, sobretudo, mas não só, da classe média brasileira foram o foco central para tratar temas como o machismo cotidiano e naturalizado, a divisão sexual do trabalho – sobretudo o doméstico. Além de privilegiar o cotidiano como local de encenação de suas histórias, é interessante também que as personagens sejam representadas em forma de animais, bichinhos inocentes, que reproduzem experiências de forma rotineira, quase banal, práticas cotidianas de opressão e de invisibilidade as quais as mulheres são frequentemente submetidas.

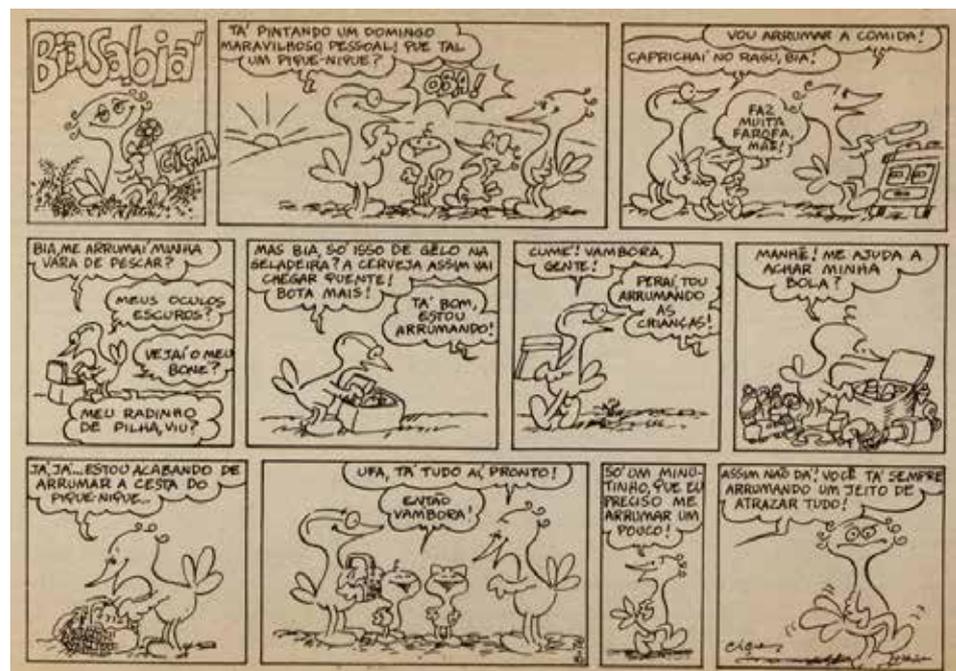


Figura 2. Bia Sabiá. Ciga. 1976.

Finalmente, o quarto ponto que singulariza a importância dos quadrinhos de Bia Sabiá no interior do jornal é a forma como abordam emoções, representações e outras dimensões subjetivas das práticas sociais e individuais dos grupos envolvidos naquele tempo histórico, potencializando a crítica feminista ao refletir sobre a naturalização dos padrões e estereótipos vigentes.

Novamente em virtude das limitações que envolvem um artigo, optei por não reproduzir os demais quadrinhos de Bia Sabiá. O principal aspecto que me interessa assinalar refere-se à inserção do humor gráfico no interior da produção feminista nos anos '70/80, apesar das inegáveis limitações da época, como um recurso importante para motivar o imaginário de suas leitoras e leitores ao vocalizar e encenar de forma inabitual e que, até aquele momento, parecia não ter maior significação, ou seja, através de quadrinhos e do humor, a realidade vivida e um conjunto de experiências partilhadas por mulheres.

O aspecto crucial que envolve o humor gráfico feminista é a autor-reflexão empregada como uma estratégia textual para proporcionar um efeito de distanciamento e de desfamiliarização com a realidade vivida, gerando condições para que este humor transcendesse o senso comum e adquirisse um caráter político. Por outro lado, o caráter auto reflexivo atuou como um exercício regenerador na medida em que vinha acompanhado também da dessacralização e da exorcização do medo.

Os anos 90 e os *undergrounds comix* brasileiros

Enquanto nas décadas de 1970 e 1980 o humor político, que se autodenominava independente, foi fundamental para expor os problemas vividos sob a pressão da ditadura, bem como para propor estratégias de mobilização por parte de seus leitores e leitoras, em fins dos anos 80, especificamente no limiar dos anos 90, ascendeu uma outra forma de pensar e de fazer humor gráfico, evidentemente embalado pelos novos temas que emergem entre a sociedade brasileira quando a pressão política começou a arrefecer e pela influência dos *undergrounds comix*.²⁷

Uma característica importante desse tipo de produção é a abordagem de temas polêmicos, como drogas e sexo, bem como a exposição de um certo desprezo aos padrões morais e éticos. Tais elementos caminhavam ao lado do empenho em manter a liberdade e autonomia criativas, que se buscava garantir através da não vinculação com as grandes editoras o que, por sua vez, implicou em um pequeno número de impressão e a distribuição através de esquemas alternativos e pessoais.

Segundo Lima, os *undergrounds comix* representam “uma estratégia de afirmação e legitimação das práticas culturais dos participantes de um determinado grupo”.²⁸ Em suas palavras,

*Os indivíduos que se inserem dentro deste cenário optam por não apenas se valerem do aparato estético, mas também acabam levando para seu cotidiano as relações, e ideologias, características dos grupos de que fazem parte. Essa relação “recorrente” se baseia na constante reafirmação de pertencimento, tanto para com o grupo como para a sociedade que não está, necessariamente, familiarizada com os indivíduos undergrounds. Partir dessa visão exige uma análise que abandona a perspectiva de entendê-los como uma subcultura posicionada em relação à cultura hegemônica.*²⁹

²⁶ Ver CRESCÊNCIO, Cintia L. Bia Sabiá em “o pessoal é político”: (re)invenção do político no humor gráfico feminista de Ciça (Nós Mulheres, 1976-1978). *Fronteiras: Revista de História*, v. 20, n. 35, Dourados, jan.-jun, 2018.

²⁷ Conforme Dantas, “o *underground* teve seu ápice na figura do norte-americano Robert Crumb. Fortemente influenciado pela geração *Beat* e movimento *flower power*, ele foi o criador de personagens transgressoras e amorais e de mulheres grosseiramente esculturais e libertinas, como a negra Angelfood Macspade e a Devil Girl”. DANTAS, Daiani. Não sei se caso ou se compro uma vodka: a mulher no quadrinho *underground* brasileiro dos anos 80. *Anais VII Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación*, La Plata, Alaic, 2004.

²⁸ LIMA, Jefferson. *Bob Cuspe: a representação de Angeli do punk paulistano na revista Chiclete com Banana (1985-1991)*. Dissertação (Mestrado em História) – Udesc, Florianópolis, 2013, p. 66.

²⁹ *Idem*.

³⁰ Estou me referindo especificamente a Mariza Costa Dias (Mariza) e Maria Cláudia França Nogueira (Crau). Mariza trabalhou em jornais de grande circulação como *O Pasquim*, na década de 70, e, posteriormente, na *Folha de S. Paulo* onde permaneceu por 15 anos. Os primeiros trabalhos de Crau foram publicados na revista *O Bicho*, onde também era redatora. Em 1997 ganhou o 3º lugar no Mapa Cultural Paulista, com a história em quadrinhos “Um casal (des)prevenido vale por 3”. Na mesma época idealizou *A Periquita*, cuja proposta era ser uma revista de humor gráfico produzido exclusivamente por mulheres. Entretanto a revista só conseguiu ser publicada em 2013. Disponível em <<http://ladyscomix.com.br/elc/portfoliocrau-da-ilha/>; <http://ladyscomix.com.br/quanta/?portfolio=mariza-dias-costa>>. Acesso em 28 ago. 2018.

³¹ CHIQUINHA *apud* SPACA, Rafael. Gosto de causar um desconforto. *Bravo*, São Paulo, 17 ago, 2017. Disponível em <<https://medium.com/revista-bravo/gosto-de-causar-um-desconforto-abb82d6180c7>>. Acesso em 4 jan. 2018.

³² Ver ALVIM, Davis. *Foucault e Deleuze: deserções, micropolíticas, resistências*. Tese (Doutorado em Filosofia) – PUC-SP, São Paulo, 2011.

A primeira sinalização dessa mudança se verifica no formato adotado – os quadrinhos se sobrepondo as charges. Em segundo lugar entrou em crise a ideia de crítica política específica dos anos 70, levando a geração que estava ganhando espaço na mídia naquele contexto específico a repensar o seu trabalho e a substituir o teor exclusivamente político por um conteúdo voltado para o comportamental, algo que foi caracterizado por alguns cartunistas mais antigos e consolidados, como Henfil, por exemplo, como “apolítico”. Como dito anteriormente, os “costumes” eram o foco dos quadrinhos/cartuns/charges publicados nos jornais feministas dos 70/80, mas uma característica que singulariza o humor gráfico dos 90 é o niilismo e a melancolia dos personagens e das histórias.

A revista *Chiclete com Banana*, criada por Angeli em 1985 e publicada pela Circo Editorial de Toninho Mendes, se tornou um referencial dos quadrinhos *underground* dos anos 90, mas não identificamos cartunistas mulheres entre seus colaboradores. Também não encontramos nos manuais, enciclopédias e coletâneas referências que identifiquem mulheres cartunistas como partícipes dos quadrinhos *underground*, embora nos anos 80 e 90 seja possível encontrar cartunistas mulheres nas redações dos grandes jornais produzindo quadrinhos que tematizavam as questões políticas nacionais.³⁰

Mais que uma revista de história em quadrinhos, a *Chiclete com Banana* se converteu em um meio de veicular não só ideias, mas também os incômodos da época. É notório que esse humor gráfico adquire maior repercussão entre os mais jovens, como Chiquinha, que cresceram em um contexto de desarticulação política e que desejavam formas de expressão que ratificassem sua integração à vida pública de forma mais autoral, sem vínculos taxativos com os modos precedentes. Em diferentes entrevistas, Chiquinha destaca a influência dos cartunistas dessa geração sobre seu trabalho:

Além de ter conhecido muito cedo o trabalho do Angeli, me identificava muito com o jeito que ele inseria música nos quadrinhos, aquilo me pegou – imediatamente se tornou muso inspirador com direito a altarzinho e tudo o mais. Era aficionada pela MAD. Comprava em sebo tudo que achava da época da Vecchi e ainda peguei uma boa fase da Record no começo dos anos 2000 vendendo em banca. Com o Ota, entendi que podia escrever muito e que podia apenas desenhar feio e sem medo. Essa constatação me transtornou e me trouxe muito alívio. Amava o Don Martin e o Aragonés. Odiava o Dave Berg. Depois, conheci o trabalho do Adão na Dumdum, o do Allan... Wolinski, Crumb. Atualmente vivo sem heróis, abandonei isso.³¹

Embora considere que o conteúdo desse tipo de produção não apresente a intenção de expressar uma “consciência política” ou de se alinhar a um padrão de resistência política tal qual os quadrinhos políticos da década de 70 no Brasil, acho que é possível também vê-los como contracondutas, ou seja, expressam formas de resistência e uma postura problematizadora do sistema político, econômico e cultural hegemônicos que, a despeito de se apresentarem como críticas, não se orientaram por uma lógica dialética e não tinham o objetivo de instituir um novo modelo político, econômico ou social.³²

A produção humorística de Chiquinha faz parte de outra temporalidade e contexto político, mas ainda assim é possível identificar algumas proximidades importantes com a produção humorística dos anos 90 e com

a forma de abordagem realizada pelas cartunistas nos periódicos feministas. Nesse último caso, o principal ponto de interseção é a preocupação em superar os preconceitos e expectativas de gênero, identificados em seus desenhos como um dos principais pontos da opressão feminina.

Para fins da análise proposta, tomarei como exemplo cartuns pontuais nos quais ela assume a condição de autora-personagem cujas práticas, comportamentos e ações infringem padrões e modelos usualmente impostos às mulheres. Interessa-me destacar como o seu interesse (“quebrar expectativas de todos os lados que viessem. Pra bater nesses padrões, mostrá-los ridículos. Imprimir clichês que de tão arraigados e persecutórios só vemos quando não estão refletidos diretamente no espelho”³³) é uma forma de se posicionar enfaticamente de forma contrária aos taxativos e binários parâmetros estabelecidos às mulheres e reverberar demandas feministas.

O universo de *Chiqsland*

Adotar o apelido de infância Chiquinha como codinome foi a estratégia que a gaúcha Fabiane Bento Alves Langona empregou para substituir a sisudez do seu nome e sobrenomes e, ao mesmo tempo, contrapor com suavidade os traços intensos de seus desenhos e o conteúdo de seus cartuns/quadrinhos, considerados obscenos por alguns críticos.³⁴ Aliás, esse é um aspecto constantemente destacado pela autora: o sexismo presente nas críticas e comentários ao seu trabalho. No depoimento publicado no site *Lugar de mulher é onde ela quiser*, ela conta que

*Muitas vezes ouvi comentários de que eu seria um autor disfarçado, que adotara um codinome para testar e expor uma nova linguagem sem grandes traumas. Ou seja, com base em alguns temas que até então divergiam do que se esperava de uma singela mocinha – como sexo, que na mentalidade de alguns é obsessão exclusiva do sexo masculino – minha produção era frequentemente identificada como a de um autor se passando por mulher. Essa constatação estapafúrdia era mais crível que a de uma mulher estar produzindo quadrinhos de humor.*³⁵

Formada em comunicação, Chiquinha foi assistente de redação e arte finalista da revista *MAD* no Brasil entre os anos de 2005-2008. Trabalhou como cartunista no *Jornal do Brasil* (2005), *Jornal do Comercio* (de Porto Alegre, 2006-2007), *Diário de Pernambuco* (2006-2008), *Zero Hora* (2006-2009), *O Estado de S. Paulo* (2010), *Folha de S. Paulo* (2007-2015), além de ter publicado em várias revistas nacionais e internacionais. Participou de 16 exposições, sendo 3 individuais e as demais coletivas e em 2012 foi premiada na categoria Melhor publicação de humor, do Troféu HQ Mix, considerada uma das mais tradicionais e importantes premiações dos quadrinhos brasileiros.

Entre 2006 e 2016 hospedou no portal *Uol* o blog *Chiqsland Corporation*, onde informava seus leitores sobre suas publicações, projetos, atividades e publicações a seu respeito, além de reunir grande parte do material produzido. Atualmente o blog não é alimentado de forma contínua, mas em sua *fanpage* encontramos informações atualizadas sobre suas atividades e as novas tiras publicadas. A partir de 3 de outubro de 2017 foi convidada para substituir Allan Sieber na publicação das tiras diárias na *Folha de S. Paulo*.

Produziu dois livros: o primeiro em 2011, *Uma patada com carinho*: as histórias pesadas da Elefoa cor-de-rosa, publicado pela editora paulista Leya, apresenta as tiras e quadrinhos da Elefoa cor-de-rosa, a primeira

³³ LANGONA, Fabiane, *op. cit.*

³⁴ A partir de 2006, Fabiane adotou o pseudônimo de *Chiqsland*, o mesmo que dava nome ao seu blog *Chiqsland Corporation* hospedado no *Uol*. Em outubro de 2017, quando reassumiu na *Folha de S. Paulo*, anunciou a vontade de começar a assinar com seu próprio nome, algo que ainda não concretizou. Em suas palavras, “Sempre gostei muito do ‘Pasquim’, da velha guarda, e todos eles tinham nomes incríveis, como Jaguar. O meu nome não parecia um nome de alguém que fazia humor. Agora cansei disso. De uns tempos para cá, comecei a ficar com vontade de ter um nome”. LANGONA, Fabiane *apud* RIBEIRO, Amanda. Série ‘Chiqsland’, de Fabiane Langona, estreia como tira diária na Folha. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 out, 2017. Disponível em <<http://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/10/1923751-serie-chiqsland-de-fabiane-langona-estrela-como-tira-diaria-na-fohla.shtml>>. Acesso em 4 jan. 2018.

³⁵ LANGONA, Fabiane. Uma mulher cartunista? Explique-se sobre isso, *op. cit.*

³⁶ Ver LANGONA, Fabiane. Fabiane Bento Alves Langona é o nome da cartunista Chiquinha. *Programa do Jô*, São Paulo, Globoplay, 30 ago, 2012. Disponível em <<https://globoplay.globo.com/v/2116011/>>. Acesso em 4 jan. 2018.

³⁷ LANGONA, Fabiane *apud* HOLANDA, Marcelo de. PTSC#20: Chiquinha. *Morula Editorial*, São Paulo, 23 maio, 2016. Disponível em <<http://morula.com.br/entrevista/ptsc-20-chiquinha/>>. Acesso em 4 jan. 2018.

³⁸ LANGONA, Fabiane. Uma mulher cartunista? Explique-se sobre isso, *op. cit.*

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ ACEVEDO, Mariela. Clítoris. historietas y exploraciones varias. feminismos y textualidades. *Tebeosfera*, 13. Sevilha, dez, 2014. Disponível em <https://www.tebeosfera.com/documentos/revista_clitoris_historietas_y_exploraciones_varias_feminismos_y_textualidades.html>. Acesso em 4 jan. 2018.

personagem construída para responder aos questionamentos que lhe eram dirigidos acerca de sua atuação como quadrinista e humorista, campos convencionalmente ocupados por homens, e discutir a legitimidade dos papéis e padrões sociais pré-estabelecidos.³⁶ Em 2014 lançou *Algumas mulheres do mundo*, pela editora Mórula, cujo título é uma “homenagem” ao filme *Todas as mulheres do mundo*, de 1966, de Domingos Oliveira.

Segundo a autora,

*Aquela abertura com o Flavio Migliaccio falando que “amor não dá pé” sempre me pegou muito. Assim como a imagem da Leila Diniz, que pra mim é um grande exemplo de transgressão sem discurso. Transgressão na atitude (entendi bem quando li uma entrevista dela n’O Pasquim). Adoro o filme e o que ele representa em se tratando da quebra de tabus românticos e sociais num período tão icônico. Da dúvida entre ser independente ou não. De ser romântico ou não. [...] O filme em si não promove uma ruptura clara com certos cânones de gênero extremamente arraigados, mas gosto muito do que ele insinua nesse sentido. Troquei o “todas”, por “algumas” pra redefinir o significado, tornar mais abrangente sem generalizar.*³⁷

O livro reúne parte dos cartuns publicados em 2013 na editoria Estilo de vida, do site *Uol*, para abordar, com ironia e sarcasmo, pautas como moda, comportamento, beleza e outros temas comumente definidos como “femininos”, inculcando-lhes um caráter mais transgressor e ousado. Ao contrário do primeiro livro, neste a autora prescinde de animais como protagonistas de suas histórias e, gradativamente, vai, ela mesma, se tornando personagem das histórias criadas.

Apostando numa perspectiva comportamental, as mulheres são objeto e sujeitos das histórias inspiradas em suas próprias vivências cotidianas, mas sempre tentando “trespassar a clássica e vilipendiosa representação humorística que fizeram de nós desde os primórdios – fortemente baseada em loiras e/ou donas de casas traídas e revoltadas e/ou motoristas ruins – pra focar em questões reais. Reais na minha experiência de mulher comum”.³⁸

Em suas palavras, “as mulheres que tento representar nos meus cartuns, são todas parte de mim. Fora do padrão que espera-se delas, sim. Dentro dos tais padrões. De vez em quando. Se importando o tempo todo com isso. Não. Algumas seguras. Meio felizes, meio deprimidas. Contraditórias. Liberadas sexualmente. Algumas medrosas. Outras corajosas. Algumas fortes, outras menos. Submissas, nunca”.³⁹

Nesse sentido, os autorretratos, comuns em suas histórias e onde a cartunista assume a condição de autora-personagem, são os espaços privilegiados para desenvolver reflexões não só sobre si, mas também sobre o mundo ao seu redor. Esse auto olhar tem uma importância fundamental no trabalho de Chiquinha, pois não consiste especificamente em um processo de autocontemplação, mas uma política de auto representação e de dar visibilidade para “sujeito social diferente, invisible porque aún no se encontra representado”.⁴⁰

O próprio visual assumido para falar de si, distante da estética do belo, tornando-se muitas vezes grotesco, é o gatilho que dá sustentação a essa forma de abordagem. Chiquinha se autorrepresenta de forma grotesca – assimetria no olhar, nariz e orelhas avantajados, marcas e protuberâncias na pele – afirmando, de forma incisiva, sua contemporaneidade, afinal ela faz parte de um momento em que as categorias tradicionais de identidade (família, religião, nação) entraram crise. Assim, ao apresentar um corpo

feminino caótico e grotesco, muitas vezes próximo do abjeto, ela não só problematiza e revisa a noção de “natureza feminina”, como também lança luz sobre novas formas de subjetividades.



Figura 3. “Urrum”. Chiquinha. 2016.

Formas exageradas se mesclam a ironia para o exercício de ruptura dos modelos e padrões vigentes através de situações excêntricas que são experienciadas pela autora-personagem como algo comum, parte de seu cotidiano, alargando, assim, valores e referências tradicionais e, ao mesmo tempo, convulsionando os alicerces que delineiam e forjam o “dever-ser”, nos moldes descritos por Maffesoli.⁴¹

A adoção de elementos do grotesco para a autorrepresentação não implica o desprezo sobre si mesma – e que poderia, supostamente, lhe dar liberdade para estender esse desprezo para os outros – ou a humilhação do que se torna objeto do riso. A sua utilização desempenha a função narrativa de expressar alegrias e melancolias que tanto podem ser da autora, como de qualquer pessoa, e de criar uma intimidade e proximidade com os/as leitores e leitoras. Tal como ocorre no *domestic humor*, é um humor que busca se respaldar na simpatia, reconhecimento e concordância de suas leitoras. Para Crescêncio, esse tipo de humor encontra reverberação entre as mulheres,

Porque as situações representadas são familiares a maioria das leitoras mulheres, a leitora primeiro reconhece sua própria experiência no relato da escritora, embora exagerada senão distorcida pelos propósitos do humor... Depois, o humor solicita simpatia; a habilidade da escritora de fazer graça da situação garante o respeito e a participação da leitora; o humor torna-se uma estratégia para lidar com a frustração, e a leitora sente uma ligação com a escritora que consegue, simultaneamente, delinear e avançar sobre uma situação familiar e desconfortável. Finalmente, e mais importante, a leitora é sutilmente convidada a concordar com a escritora sobre a fonte do desconforto – a concordar com a premissa de que alguém ou algo está em falta em uma cultura que isola e banaliza a experiência das mulheres.⁴²

É também essa personalização da cartunista que lhe dá força e condições para materializar, de forma nem sempre sutil, mas necessariamente cômica, posições valorativas acerca do mundo e, ainda, para canalizar o olhar dos leitores e leitoras para seu modo de ver. Dessa forma, seu processo criativo envolve muitas vezes um intrincado procedimento de deslo-

⁴¹ Maffesoli afirma: “Cada época tem suas ideias obsedantes que, é claro, não são nada além de pessoais. [...] Uma dessas ideias obsedantes, que de uma maneira transversal percorre todas as civilizações, está no sentido simples do termo vida moral. [...] às vezes, ela exprime-se enquanto moral *stricto sensu*, isto é, assume a forma de uma categoria dominante, universal, rígida, e privilegia, com isso, o projeto, a produtividade e o puritanismo, numa palavra, a lógica do dever-ser.” MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 2005, p. 25.

⁴² CRESCÊNCIO, Cintia L. *Quem ri por último, ri melhor*, op. cit., p. 76.

⁴³ FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 39.

⁴⁴ HOLANDA, Marcelo de, *op. cit.*

camento de planos da vida para a arte, de modo que a autora-personagem se apresenta em uma condição refratada e refratante, “refratada porque se trata de uma posição axiológica conforme recortada pelo viés valorativo do autor-pessoa; e refratante porque é a partir dela que se recorta e reordena esteticamente os eventos da vida”.⁴³

Ao mesmo tempo em que são abordados diferentes temas a partir de si, de suas experiências e vivências, também é explorado o olhar de fora, colocando em cena e em confronto diferentes vozes sociais. Um exemplo é a abordagem crítica aos padrões de beleza heteronormativos imputados às mulheres, tema, aliás, que aparece de forma regular em seu trabalho tanto através dos autorretratos, como das diferentes personagens.



Figura 4. “Nu frontal”. Chiquinha. 2013.

Na representação desse tema adquire relevo as contracondutas das personagens, tensionando as normas reguladoras que qualificam a vida e os padrões comportamentais. As personagens aludem as experiências de se apropriar dos seus corpos, reconhecendo suas particularidades não como imperfeições ou algo estranho, mas como aquilo que faz parte de sua identidade. Esse é um aspecto que identifico de forma permanente no trabalho de Chiquinha: o interesse em discutir visões de mundo e estereótipos consolidados, sem que isso implique na produção de um humor derrisório, presente de forma bastante contundente em algumas publicações humorísticas contemporâneas e que acabam legitimando e se tornando suporte para velhas práticas de poder e seus sistemas de representações.

Desse modo, ao adotar um visual grotesco para si e para suas personagens, Chiquinha contribui para desconstruir os estigmas historicamente atribuídos a grupos sociais e indivíduos, corroborando com uma produção humorística, de fato, subversiva.

As personagens criadas por Chiquinha objetam determinismos comportamentais de gênero e rompem com “expectativas sociais ou papéis que enquadrem as mulheres em deveres. Seja no sentido padrão de realização doméstico-afetivo, seja no sentido obrigatório de se produzir arte discursivamente engajada, retilínea”⁴⁴ e é esse aspecto que torna seus cartuns/quadrinhos uma forma significativa de reverberar pautas feministas na medida em que coloca em destaque condutas consideradas inusuais e que

fogem dos padrões morais, sociais e políticos hegemonicamente definidos para as mulheres.

Ao mesmo tempo em que se distingue da estética padrão, perfeita e preestabelecida, seus comportamentos e sentimentos hiperbolizados ferem as regras de etiquetas em geral inculcadas às mulheres. A autoimagem caótica e grotesca, algumas vezes denotando insegurança, em outras exacerbando a condição outsider em que se situa, torna-se uma forma de se contrapor aos padrões expostos e as representações das mulheres como seres frágeis e dóceis.

Esse aspecto é evidente na série “Segredinhos revelados”, publicada entre 23 de junho e 14 de julho de 2014 na *Folha de S. Paulo*.⁴⁵ Práticas e gestos que mesclam frugalidade com escatologia tornam-se formas de ação e expressão difusas que contrariam um conjunto de valores em questão.



Figura 5. “Oi, tchau!”. Chiquinha. 2013.



Figura 6. “Segredinhos revelados”. Chiquinha. 2014.

⁴⁵ A série consiste em quatro cartuns em que a autora protagoniza condutas que, em geral, são camufladas no convívio social.

⁴⁶ Ver BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

São personagens que exploram o grotesco, se distanciando, dessa forma, de musas ou modelos, desestabilizando padrões fixos que enclausuraram as mulheres em representações caducas. A partir do momento em que valorizam seus corpos disformes, elas tomam o controle de si, passam a se autoconduzir e a assumir contracondutas que se desprendem dos padrões de beleza e das condutas impostas pelos outros.

Ações que representam formas de resistências microscópicas, desqualificando os dispositivos de controle e as redes de poder existentes, embora os percebam como partes indissociáveis da sociedade em que vive. Entretanto, tal reconhecimento não elimina a recusa e o exercício cotidiano de pervertê-los através de seus gestos, tornando-se assim oscilações permanentes no seu interior. A meu ver, esse aspecto confere singularidade e vigor a sua produção humorística ao mesmo tempo em que atua na desconstrução dos discursos e as formas essencializadas de compreensão dos homens e mulheres.



Figura 7. "Adoro". Chiquinha. 2013.

Chiquinha produz um humor transgressor que se mostra politizado e atento as novas demandas feministas do período contemporâneo e, em várias histórias que por questões práticas optei por não expor nesse artigo, soube mostrar a continuidade do arcaico em paralelo às condições de ruptura inauguradas.

Ao abordar o grotesco Bakhtin⁴⁶ destaca que ele se caracteriza por aquilo que lhe falta: estabilidade, caráter fixo, ordem. Ele só existe em relação a um limite, convenção ou expectativa. O grotesco existiria, assim, em oposição às coisas que tem identidades claras e que possuem um lugar definido no mundo social. Conforme essa reflexão o grotesco não se define pelo que é, mas que faz. No caso em análise percebe-se que a utilização do grotesco faculta o transbordamento e a desestabilização dos limites e modelos estabelecidos. Nesse sentido, o grotesco feminino, bastante explorado por Chiquinha, mostra-se não só pertinente como desejável, bem como torna-se uma força ao mesmo tempo criativa e destrutiva de tudo o que se apresenta como senil.

Ao chamar a atenção para a vitalidade dessas formas microscópicas de resistência, estou também apontando para a sua potência, na medida em que propõe um caminho de insubordinação dos dispositivos de controle social pois o que se coloca em disputa é algo muito caro ao poder disciplinar: a conduta. Conforme Russo, “a normalização da forma é imposta [...] tem sido dura e eficaz na sua diferenciação altamente calibrada dos corpos femininos a serviço de uma homogeneidade chamada diferenças de gêneros”.⁴⁷ A partir dessa perspectiva, a padronização e a normatização do corpo feminino constituem importantes dispositivos de poder. Esse tema é colocado como central nas histórias de Chiquinha, corroborando com a crítica feminista ao sexismo de gênero, ao machismo e aos padrões normativos e convidando seus leitores e leitoras a produção de um riso também feminista.

Artigo recebido em 3 de julho de 2019. Aprovado em 14 de agosto de 2019.

⁴⁷ RUSSO, Mary. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 24.

HOLOCAUSTO Y DIBUJOS:

LA
CARICATURA
COMO
RESISTENCIA



Kurt Herdan. 2015, fotografía (detalle).

Gonzalo Leiva Quijada

Doutor em História e Civilização pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (Ehess) de Paris/França. Professor do Instituto de Estética da Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC-Chile), de Santiago. Autor, entre outros livros, de *Multitudes en sombras: la AFI*. Santiago de Chile: Ocho Libros/Ograma, 2008. gleivaq@uc.cl

Holocausto y dibujos: la caricatura como resistencia

Holocaust and drawings: the cartoon as resistance

Gonzalo Leiva Quijada

RESUMEN

El artículo establece una relación entre la memoria del dibujo y los acontecimientos históricos del holocausto, ejemplificado en la figura del artista Kurt Herdan, u vida, sus motivos y su imaginario del dibujo y la caricatura. En todos ellos, hay trazas de una memoria que establece una resistencia artística frente a los embates del poder.

PALABRAS CLAVE: holocausto; caricatura; resistencia.

ABSTRACT

The article establishes a link between the memory of the drawing and the historical events of the holocaust. This relationship is exemplified in the figure of the artista Kurt Herdan, his biography, his motives and the concepts in his drawings and comics. In all of them, we encounter traces of a memory that construct san artistic resistance against the ravages of power.

KEYWORDS: holocaust; caricature; resistance.



El arte como experiencia es a menudo un frente de denuncia y de resistencia frente a situaciones históricas vivenciadas. Los creadores con su sensibilidad realizan una labor de enfrentarse, cuando no directamente, por medio de sus expresiones.¹ Al respecto, tenemos numerosos ejemplos de cómo los artistas desafiaron a cuenta de su propia vida los efectos del trauma histórico vivenciado por millones de persona tras la imposición de la ideología Nacional Socialista en Alemania y del estalinismo en la URSS.²

En este artículo revisaremos el trabajo de un sobreviviente de la Shoah en su Austria natal, pero también del estalinismo comunista en su Rumania de adopción, tras estos duros momentos históricos personales y familiares se avecindó en Chile. La vida de Kurt Herdan se unió a numerosos compatriotas disidentes y judíos que fueron sobrevivientes de este espanto, muchos artistas vivieron la turbación de los campos concentracionales, no pocos fueron masacrados en los campos de exterminios, es decir la fuerza del padecimiento traumático del Holocausto.³ Algunos artistas, resistieron con escasos materiales dejando testimonio de su dolor y el de sus camaradas.⁴ En consideración a sus circunstancias de sujetos a la deriva, naufragos en el tiempo, sin pasado aparente, sus bosquejos constituyen obras frágiles, recogidas en algunos dibujos, pinturas, partituras, fotografías, etc. todos son parte de una memoriabilia ética insoslayable en nuestra contemporaneidad: hubo resistencia cultural a la bestialidad desde la insistencia creativa.⁵

¹Ver DIDY-HUBERMAN, Georges. *Imagen, malgré tout*. Paris: Editions du Minuit, 2003, y *idem, Imágenes pese a todo: memoria visual de holocausto*. Barcelona: Paidós, 2011.

² Ver CORNELSEN, Elcio, AMORIN, Elisa e SELIGMANN-SILVA, Marcio (orgs.). *Imagem e memória*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

³Ver LEIVA QUIJADA, Gonzalo, SHATS, Samuel, GLEISNER, Daniel y LARREA, Vicente. *Testimonios Kurt Herdan*. Santiago: Testimonio, 2018.

⁴ Ver BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du desastre*. Paris: Gallimard, 1980.

⁵Ver LYOTARD, Jean-François. *Les inmatériaux*. Paris: Centro Georges Pompidou, 1979.

El testimonio artístico del holocausto: algunas ejemplificaciones

El testimonio visual de estos campos de concentración tiene variadas escenas trazadas en bosquejos.⁶ Entre ellas, los dibujos de Joseph Richter, quién realiza 18 esbozos expresionistas descriptivos recogidas del campo de exterminio de Sobibor. Cuerpos crispados, rostros angustiados, una delicada traza artística en estos lugares de tanta carga dramática mortuoria. Por otro lado, tenemos los 100 bocetos en pedazos de telas del campo de concentración de Dachau realizado por el pintor serbio Zoran Music. El autor usando su propia sangre y lápices primarios, dibujaba con la intención de decirle al mundo: “no somos los últimos”, ampliando el cuestionamiento de la conciencia sensible ante la barbarie.

Por su parte, debemos reconocer el testimonio en dibujos realizado por Adolf Feder, quién realiza croquis del campo de internación en Drancy. Las instalaciones que el proyecta en sus esquicios son parte del paisaje circundante, nada hace proveer el sitio de turbación en que se constituyó. En efecto, desde Drancy, cerca de París, los judíos franceses allí detenidos eran enviados a campos de concentración y de exterminio. Podemos hoy saber que, desde junio de 1942 a julio de 1944, 64 transportes ferroviarios con 64.700 judíos franceses, polacos y alemanes partieron de este lugar.

Así también, son testimoniales los dibujos de Lázaro Bertrand en el campo de concentración de Neuegamme cerca de Hamburgo realizados en 1944. Sus dibujos presentan vistas generales e interiores de los pabellones de prisioneros. Muestra los trabajos realizados por los prisioneros exigidos en extremas condiciones de temperatura y precaria nutrición. Otras personas con formación en Bellas Artes realizan dibujos como es el caso de Eliane Jeannin-Garreau, o bien Jeanette L’Herminier ambas internadas en el campo de mujeres de Ravensbrück.⁷ Mientras que la primera explora el naturalismo de las expresiones de las internadas, la segunda configura cuerpos sin rostros. Con eficacia simbólica del mismo campo están los trabajos de Violette Rougier-Lecoq quién logra sacar tras su liberación en 1945, sus bocetos que después publica con 36 dibujos a pluma. En este trabajo podemos observar con fina ironía y mucha descripción el sistema impuesto, con las duras condiciones de vida y trabajo. Además, logra con finos dibujos demostrar acciones de compañerismo y solidaridad entre las internadas.

En el campo de concentración de Dachau, que fue el primero en instalarse dentro de la red concentracional organizada por el Nacismo, ubicado cerca de Munich, el Compagnon Gaston Quitaud realiza retratos de miradas muy tristes de sus compañeros. El mismo método de dibujo de perfil es el que concentra la atención de la representación realizado por France Andoul con un retrato de Simone Saint Clair ya en 1944. En ambos casos sus dibujos tienen la intención de testimoniar la identificación de algunos de sus camaradas, en particular en esos lugares donde se perdía la identidad.

Un caso excepcional constituye el trabajo realizado por Rene Baumier quién dibuja en cuadrados rectangulares de pequeños formatos a 39 compañeros del campo de concentración de Stricken y Bergen Belsen. Todos rostros de perfil con sus marcas concentracionarias en gorros y ropas. Pero, además, presenta en dibujos las escenas de la vida del campo, los convoyes hacia la muerte de los campos de exterminio y la crudeza de un lugar que no contaba con remedios básicos y por lo mismo los enviados morían al

⁶Ver MANDELBAUM, Henryk. *Vengo del crematorio de Auschwitz*. Cracovia: Museo Estatal de Auschwitz-Birkenau, 2013.

⁷ Ver HELM, Sarah. *Ravensbrück: life and death in Hitler’s concentration camp for women*. New York: Bantam Dell, 1990, y JEANNIN-GARREAU, Eliane. *Les cris de la mémoire: Ravensbrück-Holleischen, 1943-1945*. Paris: E. Jeannin-Garreau, 1994.

⁸ Ver DIDI-HUBERMAN, Georges. La emoción no dice "yo": diez fragmentos sobre la libertad estética. In: DIDI-HUBERMAN, Georges *et al.* *Alfredo Jaar: la política de las imágenes*. Santiago: Metales Pesados, 2008.

⁹ BUBER, Martin. *Acerca de la idea nacional: sionismo y universalidad*. 2. ed. Buenos Aires: Departamento de Cultura da Amia, 1978, p. 8.

¹⁰ Ver HIRSH, Marianne. *Family frames: photography, narrative, and postmemory*. Boston: Harvard University Press, 1997, y BRAUNSTEIN, Néstor. *La memoria del uno y la memoria del otro: inconsciente e historia*. México: Siglo XXI, 2012.

poco tiempo. En estos dibujos conmovedores, la muerte aparece de una manera directa y explícita. Estos campos en particular reunieron la mayor cantidad de judíos y en este sentido hasta su funcionamiento se aplicó de manera implacable la aniquilación de los prisioneros a través del agobio, la enfermedad o el hambre.

Muchos de estos croquis dibujados en que me he detenido fueron realizados en condiciones y con medios precarios, por lo mismo su destacado valor como arte de resistencia ante la intolerancia, el arte fue un motor de esperanza y de creación incluso en medio de este universo de vulnerabilidad y humillaciones institucionalizadas.⁸

La microhistoria del dibujante Kurt Herdan

Con el corazón en el tiempo, la producción de Kurt Herdan no fue realizada en los campos de concentración fue realizada tiempo después a partir de su experiencia vivencial. Su dibujo fue indagando desde un trazo sintético a una caricatura más compleja, que se propone como diario personal, bajo notas de una actividad recubierta de mantos de tradición y que va develando en sus dibujos diversos ejercicios expurgatorios de sus propios fantasmas, del ángel de la historia de Walter Benjamin.

Al respecto, debemos reconocer que los orígenes de Kurt Herdan están anclados a la comunidad judía de Viena. En medio de arrullos del alemán como lengua ambiental, en el barrio de Leopoldstadt, un espacio inmenso que se extiende a través del extremo noroeste de la ciudad, se festeja el nacimiento de Kurt Lucían Herdan Soefer un 29 de diciembre de 1923. Su alegre y adusto padre se llamaba Carl Ludwig, durante muchos años fue funcionario estatal y su madre Augusta Soefer, quién se dedicaba a las labores de la casa y al cuidado de los hijos; pues ya había nacido Rita Lily, la hermana mayor solo 18 meses antes que Kurt.

Eran momentos inciertos políticamente junto con una ebullición cultural renovadora. A las marcas en arquitectura, muebles, editoriales que había establecido el movimiento modernista Jugendstil se ampliaron los límites creativos hacia una sensibilidad urbana establecida por músicos, escritores y filósofos que hicieron del Café un espacio de tertulia y de discusión. El café Landtmann, por ejemplo, estará fuertemente ligado al padre del psicoanálisis, el austriaco Sigmund Freud y al compositor Richard Strauss. Entre la música y la inminente psicología; además sobresalía la filosofía de Wittgenstein enunciando los no límites del juicio equilibrado entre la producción artística y el pensamiento crítico. Es en este universo de aperturas culturales que conformaron un ideario humanista donde se fueron nutriendo los primeros años de Kurt Herdan.

Las familias judías enraizaban sus sentimientos a las lenguas compartidas y también, a lo que el filósofo vienes Martin Buber, denominará el "nacionalismo de la sangre"⁹ que le daban sus tradiciones ancestrales acogiendo con verdadero deleite estas nuevas aventuras del pensamiento con una cohesión que unía transversalmente a una multiplicidad de familias de estratos y condiciones diferentes.¹⁰

Sin embargo, por razones de trabajo gubernamental, la familia Herdan Soefer fue enviada a Chernivtsi, ciudad que originalmente había pertenecido al Imperio austrohúngaro y que pasaba a Rumania. Su padre era el funcionario estatal que debía preocuparse de entregar oficinas y sanear todos los asuntos legales que esta nueva situación de fronteras definía. Aho-

ra bien, la ciudad de Chernivtsi era sin duda uno de los centros culturales del oeste de Ucrania, denominada “pequeña Viena” que se caracterizaba por tener un 25% de población judía. Es en esta ciudad, capital del otrora ducado de Bucovina, donde ocurre un vuelco fundamental en la vida familiar que viene acontecida con la invasión rusa del 28 de junio de 1940.

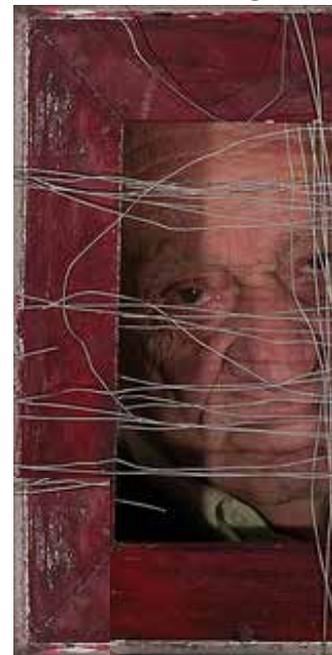
En efecto, la desgracia histórica había sido el Pacto Ribbentrop-Mólotov, secreto acuerdo de no agresión establecido entre los líderes del eje. Stalin había pactado con Hitler y la compensación era la anexión de zonas territoriales en Polonia y los países bálticos. En junio de 1940 agregó las zonas de Bukovina y Besarabia en la actual Ucrania. En los nuevos territorios, los judíos pasaron a ser parte del “chivo expiatorio” de estas ordenanzas. De este modo, en agosto de 1941, el dictador rumano Ion Antonescu estableció un ghetto en la parte baja de la ciudad de Chernivtsi, donde fueron hacinados cincuenta mil judíos, sufriendo tanto más bajo los soviets que bajo los nazis. A pesar de ser funcionarios oficiales del Gobierno de Austria, la familia Herdan Soefer fue trasladada al ghetto el 10 de octubre de 1941.

Kurt era un joven fornido y a los 18 años es separado de sus padres y trasladado a campos de trabajo donde milagrosamente logra salvarse de un fusilamiento. Siendo deportado posteriormente para tapar trincheras de alemanes, prontamente se lo llevaron a una cantera de piedra al sur de Besarabia situada entre los ríos Dniéster y el Pruth. Como Kurt era alto y enérgico, su labor se circunscribía a quebrar la piedra con instrumentos eléctricos hasta que le ocurrió un accidente que lo dejara sin dentadura en la parte superior. A pesar de este hecho continúa trabajando. En este trabajo forzado, con maltrato, raciones básicas y durmiendo en excavaciones bajo la tierra permanece Kurt hasta el 28 de agosto 1944, sorprendentemente recuerda la fecha con especial regocijo: fue su “primera liberación”. De su familia en este intertanto nada supo, habían sido trasladados a la U.R.S.S. posiblemente fue en Siberia su confinamiento por los recuerdos familiares.

Su infancia y su primera juventud quedó olvidada tras las penurias causadas por el avance de las fuerzas de Stalin y las de Hitler, estos personajes estarán en el centro de sus dibujos pues siendo las antípodas de las ideologías, al final se parecen por un pacto y por la crueldad: no les importa la humanidad sino solo los principios ideológicos que se imponen uniformemente con violencia y escarnio.

Pese a todo lo que le toca vivir, Kurt sobrevive y tras su emancipación se traslada a Bucarest luego se fue a un internado judío. Permanece en Bucarest hasta 1950 y estudia en la Escuela de Bellas Artes de Rumania que se llamaba en esos tiempos: Instituto de Bellas Artes Nicolae Grigorescu.

En Rumania se sentía inestable y perseguido por los comandos soviets que lo dejaron marcado por su maltrato y asedio constante. Kurt decide tras estas duras experiencias que “no tiene nacionalidad y que para él solo hay un mundo y humanidad”; mensaje contrapuesto al orgulloso nacionalismo hitleriano y soviético. Por lo mismo, emigra y huye del comunismo y se refugia en Israel. Es en esta nación donde posteriormente realizó estudios de Postgrado en el taller del profesor Jacobo Eisenscheer en la Escuela de Bellas Artes de Jerusalén. Había llegado diplomado en pintura, pero sin duda con una formación precaria, al respecto un comentario de su profesor de Estética en Bucarest evidenciaba los prejuicios sobre las vanguardias históricas: “en Occidente se conoce solo dos pintores, uno loco que es Salvador Dalí y el otro Pablo Picasso que hace mujeres con tres narices”.¹¹



¹¹ LEIVA QUIJADA, Gonzalo, SHATS, Samuel, GLEISNER, Daniel y LARREA, Vicente, *op. cit.*, p. 27.

¹² Ver HUYSEN, Andreas. *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

¹³ LEIVA QUIJADA, Gonzalo; SHATS, Samuel; GLEISNER, Daniel; LARREA, Vicente, *op. cit.*, p. 29.

¹⁴ *Idem*.

Grande fue su sorpresa al reconocer en Israel un libro del impresionismo francés, le abrió asombrado un arte que se había hecho y que había sido despreciado por la imposición del “estilo realista/socialista”. Por esto, la experiencia de investigación de postgrado le significa a Kurt no solo tomar contacto con sus raíces judías en Jerusalén; sino también, ampliar sus obras artísticamente a tantos lenguajes artísticos que hasta entonces desconocía.¹² Tras trabajar en el Ministerio por hecho violentos que vivenció, toma la decisión de abandonar Israel y viaja a Europa, en particular Italia.

Los años chilenos de Kurt Herdan

Es en 1953 donde la Cruz Roja Internacional con la Ayuda Americana logra contactarse con sus padres que se habían refugiado en Chile. Los organismos internacionales le entregan un pasaje y visa para venir al país por seis meses. Llegó al puerto de Valparaíso después de un largo periplo, se trasladó a Santiago quedando sorprendido con los únicos edificios altos que vio en la Plaza Italia. No pensó quedarse en Chile. Sin embargo, conoció a Tótila Albert un gran artista y señor, que lo motivó para trabajar en conjunto desde el año 1954 hasta 1968. Kurt tiene con Tótila una deuda intelectual hasta hoy día, lo recuerda emocionadamente como una persona culta, inteligente, sensible y admirable creador.

Por esta profunda amistad, Kurt durante catorce años fue profesor de dibujo y pintura en la Academia de Arte Libre dirigida por el maestro Tótila Albert donde hablaban alemán entre los profesores. En esos tiempos, además entre los años 1956 hasta el año 1959, Kurt realiza diversas escenografías para el teatro Maru que bajo la dirección de Américo Vargas se había transformado en la referencia de la comedia junto a su esposa Pury Durante. Dado el fenómeno de éxito de taquilla, algunas funciones fueron dadas en un escenario más grande como el Teatro Municipal de Santiago de Chile. En estos mismos años su pasión por el dibujo lo lleva a ser profesor de esta asignatura en el Instituto Hebreo, donde motivó la vocación y sensibilidad artística entre los jóvenes.

El año 1958 expone Kurt junto a un amigo Uwe Grumann en la sala Previsión de Santiago. El crítico artístico de El Mercurio dice sobre su obra “en los esquemas y apuntes se anotan aciertos en una caligrafía nerviosa en la que estalla a la vez la pompa y la pulpa de unas formas plenas”.¹³

En Chile conoce a su esposa en el año 1960 en una exposición de pinturas de Kurt. Ella fue la destacada escultora Alicia Blanche Sepúlveda, de la Universidad de Chile donde había sido alumna de Julio Antonio Vásquez y Marta Colvin. Ella dictó clases como profesora de la escuela de Artes Gráficas y luego en la propia escuela de Artes en su especialidad. Con voz emocionada, Kurt recuerda que fue su encuentro fundamental en Chile, una nueva liberación; pues fue Alicia quien le “enseña a vivir de nuevo”.

Kurt ingresa al Movimiento Forma y Espacio en los años sesenta, cohorte del arte geométrico en Chile. En esa vertiente campean las composiciones con rectas en libres tratados del cuadrado y el rectángulo. A pesar de la aparente frialdad de la abstracción, la temprana obra pictórica de Kurt está traspuesta de una fuerte emocionalidad: “sabes cómo son las cosas en mi pintura: tengo que vivirla, primeramente, y luego por medio de los recuerdos, comenzar a pintar. Así ha sido siempre. También mis bocetos a lápiz de nada sirven si no tengo antes la idea bien fija. Lo que en realidad tengo impregnado de mí mismo es el color”.¹⁴



El colectivo Forma y Espacio aglutinó a artistas bien variados como Adolfo Berchenko, Miguel Cosgrove, Gustavo Poblete, Carmen Piamonte, Elsa Bolívar, Gabriela Chellew, Kurt Herdan y Robinson Mora, entre otros. Su actividad se mantuvo hasta la década de los años setenta. Este grupo fue continuador de la “abstracción geométrica” que sustentó el Grupo de Arte Moderno Rectángulo a partir del año 1955. Al respecto Kurt dice “Es una importante etapa experimental en que uno se somete a un rigor y se abandona al factor del azar”.¹⁵

Entre las aventuras intelectuales sorprendentes le correspondió a Kurt participar en la revista *Adán*, tanto en el diseño de portada como el de viñetas interiores, todo formulado con ilustraciones humorísticas. *Adán* fue una revista chilena de carácter satírico, publicada por la editorial Zig-Zag entre 1966 y el 4 de mayo de 1967. La publicación fue fundada por Mercedes Valdivieso con la idea de ironizar sobre el pensamiento masculino imperante en aquella época y participan variados y destacados literatos y artistas.

En 1968 lo eligieron para mostrar pintura chilena por el entonces decano de Bellas Artes de la Universidad de Chile para esto le consigue la nacionalidad chilena. Debía ya como chileno representar al país en la Bienal de Sao Paulo, que por desgracia se postergó y ese año no se realizó. Sin embargo, Kurt siguió mostrando con el “grupo rectángulo” en el instituto alemán, donde el crítico señala “Herdan está intentando la integración de volúmenes con una pila de módulos que, con buen gusto, conjugan un motivo (es precisamente aquel del círculo dentro del cuadrado) que puede combinarse en mil maneras”.¹⁶

En ese mismo año inicia la docencia, como ayudante de Composición en la Escuela de Artes Aplicadas de la Facultad de Bellas Artes y, luego, Profesor de Composición en la Escuela de Diseño de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, ambas de la Universidad de Chile. Se destaca un envío al salón Craw de 1974, donde la obra de Kurt se describe: “una tela donde la razón y las tensiones plásticas del abstraccionismo geométrico se concilian con especial armonía”. Sin duda, que su obra se había consolidado entre las dos tensiones emocionales y racionalizante.

A Kurt le corresponde la dura misión de reorganizar como decano la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile entre los años 1976 y el año 1981. Tras la gestión administrativa fue continuando su docencia hasta el año 2006, con sus clases predilectas de composición y figura humana. Tras su integración de lleno al movimiento cultural chileno, se inscribe en la APECH.¹⁷ Sin embargo, un hecho le hace cambiar la visión de la escena artística chilena. En el año 1986, la sala de exposiciones donde mostraba su trabajo pictórico sufre un atentado explosivo. La galería situada en General Holley 109 en la comuna de Providencia era también la sede de la Fundación Nacional de la Cultura. Eran 34 oleos, pasteles y collages, exposición que el artista definió como “expresionista y ante todo auto semántica”

Tras la explosión y destrucción de la exposición, no hubo ninguna llamada telefónica, ni preocupación por su vida o por su obra, se sintió defraudado de los artistas a quienes había ayudado y formado. Su obra era ya reconocida pues había circulado por los principales centros expositivos del país desde los años sesenta. Su producción se encuentra en Museos y colecciones particulares de Alemania, Israel, Mónaco, España y en las colecciones de museo chilenos.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ LEIVA QUIJADA, Gonzalo. Historicismo fotográfico: corte y confección de la visualidad modernista chilena. *Artelogie*, n. 7, s./l., 2015. Disponible en <<http://journals.openedition.org/artelogie/1129>>. Acceso en 15 jan. 2019.

El contexto chileno del dibujo caricaturesco de Kurt Herdan

Sus dibujos son la memoria gráfica con un fino sentido del humor y su modo comunicacional más original. La ironía un ejercicio de sobrevivencia, que con el trazado de la caricatura constituye la crónica cotidiana de una mente lúcida, reflexiva, laboriosa y con fuerte coraje. La caricatura surgida en Italia en 1646 establecía en su sentido filológico originario su relación con el cambio y la exageración. Con su fascinación por lo grotesco quedará tempranamente unida al humor y también a contenidos políticos contingentes. Este será un claro sello de la obra de Kurt, su cercanía con la caricatura política. Al respecto, este género representacional ha contado con connotados cultores en Chile desde el siglo XIX como Antonio Smith para constituir en viñetas de periódicos y diarios ilustrados del nuevo siglo XX con la figura de Pedro Subercaseaux (Lustig), Edmundo Searle (Mundo), Julio Bozo (Moustache), entre otros.

La historieta de Herdan sigue el enunciado de Von Pilsener, el primer personaje de este género en Chile. En lo esencial no hay uso de textos, globos u onomatopeya, solo la viñeta dibujada como un chiste visual. Su comicidad está dada por este grado de ironía o verosimilitud sobre acontecimientos contingentes o personajes del quehacer público. La diferencia es que el dibujo de Herdan no presenta secuencias como se hacía en la prensa inglesa o anglosajona, sino que es una sola imagen como síntesis argumental, continuando la tradición europea.

En Chile un momento de gloria y desarrollo de este tipo de humor con raigambre política se constituirá con el proyecto de la revista *Sucesos*, con su aguda visión de la realidad nacional. Sin embargo, es con la revista *Topaze* (1931-1970) donde se logra reunir a una pléyade de creadores que fueron dando vuelta el tema gubernativo. Destacando en la cabeza argumental la figura de Jorge Délano (Coke). Así la idea de transmitir por medio de un dibujo un mensaje o una idea sobre una cuestión contingente determinada, se constituyó en un ejercicio mayor en el humor gráfico donde Kurt transitó proporcionando además informaciones aledañas de aspectos culturales, estilísticos y sociopolíticos que le motivaban y le continúan preocupando.

En todos estos dibujos testimoniales vislumbramos una resurrección metonímica que busca establecer series visuales, no son cuerpos reducidos sino un vasto corpus. En general, presentan escaso o ausente texto, es decir el mensaje está dado por la caricatura misma y la búsqueda de sentido se transforma en un ejercicio intelectual y en una sonrisa fácil.

Desde el punto de vista creativo, sus propuestas denotan una traza que, organizada en un micro espacio organizado por un dibujo atingente, indica con sutileza la incubación de un malestar cultural. Cual sea el ingreso, esta escritura del dibujo nos permite ver los grandes temas y preocupaciones autobiográficas que atraviesan su producción de caricaturas. Donde el tema político siempre vuelve a los dictadores Hitler y Stalin que afectaron su vida y círculo familiar. Estos dos autócratas están hechos y puestos con la misma pasta, su ideología se impone ante cualquier afán libertario.

Otras series exploran temas más creativos y en algunos pasajes hay un denodado interés por la individualidad de los políticos chilenos actuales. También asoman, realidades cotidianas, algunos rasgos patéticos del género humano y todo un mundo de viñetas de cuerpo entrelazados. Su línea es sintética con una gracia económica y directa para establecer contrastes entre la verosimilitud de los dibujados con socorridos trazos hiperbólicos.

La exageración es matizada por pequeños condimentos contextuales. Los limes del paisaje desaparecen para dejar solo la línea del representado como un retrato plasmado.

Ahora bien, no podemos olvidar que la memoria inconformista de Kurt Herdan involucra una vida que ha sufrido en carne propia los rigores de la modernidad y el padecimiento en una historia convulsa. Por lo mismo, sus dibujos no son acompasados, sino más bien inconformistas, del crítico que desde la constelación emocional solicita coherencia, transparencia y lucidez a los que toman el poder, a los seres anónimos. En otras palabras, sus propuestas dejan entrever un mensaje simbólico que hay un deber ético traspuesta en estos bosquejos, desde su sutil ironía nos interpelan a ser más críticos y más sabios. Dado que la producción simbólica va recogiendo fragmentos y enrostrando por medio de formas, mensaje y líneas de dibujo ciertas insistencias y variantes. El uso del alemán para conceptualizar desde su lengua materna como acto de nominalización.

Llama la atención su mundo plástico donde se repiten algunas estructuras corporales y donde el rostro es ejemplificado en un ejercicio purista de tipificación. Dentro de estos ejercicios encontramos una suerte de esbozos dobles, como el adverso y el reverso que continúan en línea continua. Son una clara muestra de su habilidad para crear mundos continuos en la perspectiva que de cada mundo se abren de inmediato otros mundos y así sucesivamente sus réplicas ad- infinitus como los planteamientos de Hecher.

Hay momentos que el dibujo de Herdan se transforma en un ejercicio gráfico purista lo que denota su formación de artista clásico, pero en particular su ejercicio constante y lucido del dibujo dado sus largos años de profesor universitario. Sus dibujos han circulado por diversos lugares, en algunas revistas y en el momento de gloria de los diarios donde la ilustración era un lenguaje narrativo con alcance social.

Trasformado en testimonio y memoria visual, los dibujos de Kurt Herdan conforman hoy un espacio muy privado de libertad y de coherencia crítica. De este modo, sus “monos”, como se dicen en Chile a los dibujos y caricaturas, conforman una sensibilidad desplegada en la contingencia como ejercicios y esbozos de una confraternidad entre imagen e historia. No obstante, a pesar de su naturaleza inconformista y crítica, no podemos desconocer que la acción creativa evidencia aquellas instancias históricas donde lo humano se ve tergiversado, malogrado, superado.

Claro está que para Kurt sus caricaturas son opiniones conjuradas con una raya sinuosa de finura humorística además de un acabado y elegante trazado lineal. Hoy sus dibujos de humor silencioso mantienen su lozanía y sus juicios son gritos mordaces frente a la indiferencia, la frivolidad y el extravío cultural. En este sentido sus certeras palabras en una de sus publicaciones editada por la Universidad de Chile reseña claramente su posición artística que es también su propuesta artística: “Todos queremos y respetamos el arte, y todos sabemos que la creación, siendo un fenómeno visible, tangible, resulta y se concreta desde y a partir de posiciones íntimas y personales que nacen de lo más recóndito de cada uno de nosotros”.¹⁸ Su resistencia cultural a toda ideología totalitarista ha sido su sello del dibujo que lo emparenta con una fuerte tradición cultural de la propia caricatura como género artístico de la modernidad.

Artigo recebido em 14 de junho de 2019. Aprovado em 13 de agosto de 2019.

¹⁸ LEIVA QUIJADA, Gonzalo, SHATS, Samuel, GLEISNER, Daniel y LARREA, Vicente, *op. cit.*, p. 32.

História(s) redesenhada(s):

visualizando analogias
entre hoje e o passado
- periferias urbanas,
resistência negra e vozes
femininas na obra de
Marcelo D'Saete

Valu, do conto "Calunga". Marcelo D'Saete. *Cumbe*. 2014, fotografia (detalhe).



Jasmin Wrobel

Doutora em Estudos Latino-Americanos pela Freie Universität Berlin (FUBerlin). Organizadora do livro *Roteiros de palavras, sons, imagens: os diálogos transcriativos de Haroldo de Campos*. Frankfurt am Main: TFM, 2018. jasmin.wrobel@fu-berlin.de

História(s) redenhada(s): visualizando analogias entre hoje e o passado – periferias urbanas, resistência negra e vozes femininas na obra de Marcelo D’Salete

Re-drawn histories: visualizing analogies between the present and the past – urban peripheries, black resistance and female voices in the work of Marcelo D’Salete

Jasmin Wrobel

RESUMO

Em suas HQs, o artista e professor de artes visuais paulistano Marcelo D’Salete tematiza a história afro-brasileira e as condições de vida de jovens afro-brasileiros no presente, traçando analogias entre hoje e o passado com seus livros *Noite luz* (2008), *Encruzilhada* (2011), *Cumbe* (2014) e *Angola Janga* (2017). Neste artigo, pretende-se mostrar como o autor consegue (re)desenhar um retrato entre ficção e realidade, tanto da periferia urbana como da história de Palmares, criando, assim, uma “continuidade invertida” entre suas primeiras obras, que documentam a vida dos seus protagonistas nas ruas de São Paulo, e as duas mais recentes, em que identifica a raiz da desigualdade social hoje na história mal digerida da escravidão no Brasil. Em um terceiro passo, ainda se tematizará o papel das vozes femininas que também não são esquecidas por D’Salete.

PALAVRAS-CHAVE: Marcelo D’Salete; periferia urbana; Palmares.

ABSTRACT

In his graphic novels, São Paulo artist and Visual Arts professor Marcelo D’Salete illustrates decisive moments of Afro-Brazilian history and the life conditions of young Afro-Brazilians in the present, tracing analogies between now and then in his books *Noite luz* (2008), *Encruzilhada* (2011), *Cumbe* (2014) and *Angola Janga* (2017). In this contribution, I intend to show how D’Salete – on the threshold between fiction and reality – (re)draws a portrait of the urban periphery, on the one hand, and the history of Palmares, on the other hand, creating a type of “inverted continuity” between his first two works focused on São Paulo street life and his more recent graphic narratives in which he identifies the root for today’s social inequality in the poorly digested history of slavery in Brazil. In a third step, I am going to discuss the role and potential of the voice of women who are not being forgotten in D’Salete’s work.

KEYWORDS: Marcelo D’Salete; urban periphery; Palmares.



A regra é só uma, mostrar as caras. Não somos o retrato; pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto.¹

Nos últimos anos, podemos observar a tendência em retrabalhar experiências e acontecimentos históricos traumáticos sob a forma de histórias em quadrinhos (HQs) que, como meio, permite um enfoque novo e também a introdução de novas perspectivas sobre temas sensíveis.² A arte dos quadrinhos possibilita releituras de temas complexos, considerando também que as formas de representação podem variar entre imagens meramente simbólicas e outras quase brutais a partir de seu conteúdo explícito. Na

¹FERRÉZ. Terrorismo literário. In: FERRÉZ (org.). *Literatura marginal: talentos de escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p. 9.

²Uma das primeiras obras gráficas que assumiu a memória traumática como tema foi, evidentemente, *Maus*, de Art Spiegelman (1986/1991). Na América do Sul, tais relações podem ser pensadas com o surgimento das ditaduras na segunda metade do século XX, quando temos, por exemplo, o “desaparecimento” e o assassinato do quadrinista argentino Héctor Germán Oesterheld em 1977.

América Latina, essa tendência se estende, por exemplo, à história colonial, à história da escravidão, às ditaduras no século XX, mas também a situações de discriminação e abuso contemporâneos. No contexto da abordagem de discursos de memória na arte sequencial na América Latina, pode-se citar, por exemplo, as recentes publicações de Catalá Carrasco, Drinot e Scorer e de Carrillo Zeiter e Müller.³

Nos últimos anos, o artista, ilustrador e professor paulistano Marcelo D'Saete tem recebido muita atenção internacional por suas obras, culminando na condecoração com o *Eisner Award*, na categoria melhor edição americana de material internacional por *Cumbe*⁴, bem como o Troféu HQ Mix 2018 nas categorias de desenhista nacional, roteirista nacional, destaque internacional e edição especial nacional por seu trabalho *Angola Janga*.⁵ Enquanto em *Noite luz*⁶, *Encruzilhada* e *Risco*⁷, o autor problematiza as condições de vida contemporâneas de jovens afrodescendentes nas periferias de São Paulo, em *Cumbe* e *Angola Janga* D'Saete recupera e (re)desenha a história do Quilombo dos Palmares, não raro contada, até hoje, sob uma perspectiva branca, valendo-se de uma extensa pesquisa acadêmica e iconográfica de mais de dez anos sobre a temática.

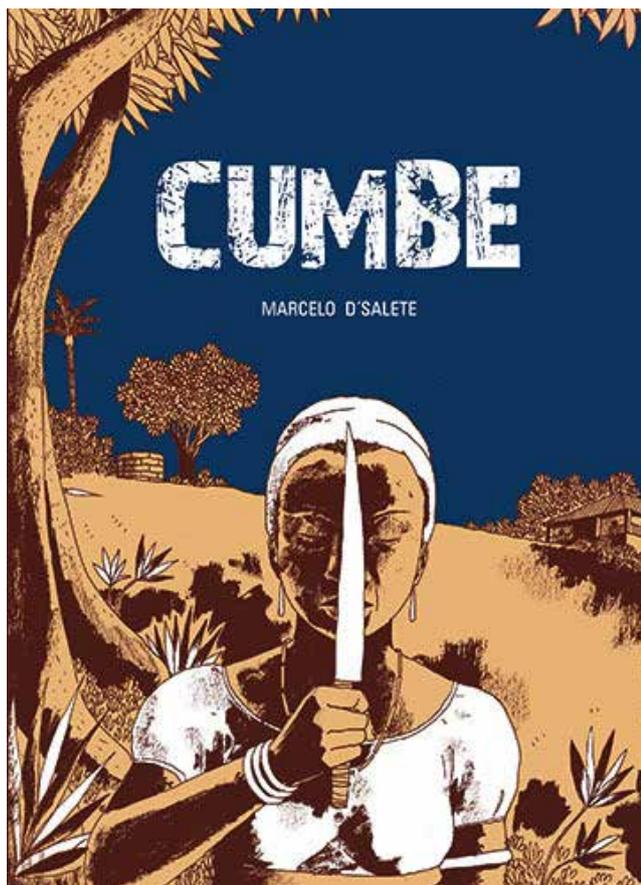


Figura 1. Capa do livro *Cumbe*.⁸

A opção por narrar a saga de Palmares por episódios possibilita a D'Saete enunciar tal processo histórico desde ângulos diferentes, incluindo não somente a perspectiva de figuras como Zumbi dos Palmares e outros atores da resistência negra, mas também a perspectiva associada a figuras femininas. Neste sentido, pretendo analisar as estratégias visuais aplicadas

³ Ver CATALÁ CARRASCO, Jorge e DRINOT, Paulo e SCORER, James (orgs.). *Comics and memory in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2017, e CARRILLO ZEITER, Katja e MÜLLER, Christoph (orgs.). *Historias e historietas: representaciones de la historia en el cómic latino-americano actual*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2018.

⁴ D'SALETE, Marcelo. *Cumbe*. São Paulo: Veneta, 2014.

⁵ *Idem*, *Angola Janga: uma história de Palmares*. São Paulo: Veneta, 2017.

⁶ *Idem*, *Noite luz*. São Paulo: Via Lettera, 2008.

⁷ *Encruzilhada* e *Risco* foram originalmente lançadas em 2011 e 2014, respectivamente. Contam com reedição recente, num único volume. Ver D'SALETE, Marcelo. *Encruzilhada*. 2. ed. São Paulo: Veneta, 2016.

⁸ *Idem*, *Cumbe*. Wien: Bahoe Books, 2017 (capa da versão alemã).

⁹ Ver HAPKE, Ingrid. Konfliktfelder: Die 'literatura marginal/periférica' und ihr 'literarischer Terrorismus'. In: KLENGEL, Susanne (org.). *Novas vozes: zur brasilianischen Literatur im 21. Jahrhundert*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2013, p. 109.

¹⁰ Ver RINKE, Stefan e SCHULZE, Frederik. *Kleine Geschichte Brasiliens*. München: C.H. Beck, 2013, p. 110 e 111.

¹¹ Sobre a linguagem dos quadrinhos, ver EISNER, Will. *Comics and sequential art*. Tamarac: Poorhouse Press, 2000, McCLOUD, Scott. *Understanding comics: the invisible art*. New York: HarperCollins, 1993, e COHN, Neil. *The visual language of comics: introduction to the structure and cognition of sequential images*. London: Bloomsbury, 2013.

por D'Saete para representar o ponto de vista dos subalternos e discutir em que medida o autor consegue contar as histórias dos seus protagonistas assumindo-os enquanto efetivos agentes da História – ou seja, sem simplesmente vitimizá-los, mas sim tematizando suas resistências e suas personalidades complexas. Pretendo mostrar ainda em que medida tais obras dedicadas a reescrever episódios da história da escravidão no Brasil se relacionam, quase como numa continuidade invertida, com as primeiras obras que tematizam a situação problemática dos jovens afro-brasileiros no espaço urbano na atualidade.

Algumas reflexões sobre HQ, marginalidade e periferia

A presença e a visibilidade afro-brasileiras nos campos literário e artístico no Brasil ainda deixam a desejar, com poucas exceções. Devido a um etnocentrismo literário que reflete as desigualdades sociais, os protagonistas negros na literatura brasileira são escassos e, quando existem, muitas vezes tratam-se de figuras estereotipadas e pouco complexas do ponto de vista literário. Com a publicação do *best-seller Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, e, especialmente, com sua adaptação cinematográfica dirigida por Fernando Meirelles e codirigida por Kátia Lund [2002], as periferias urbanas do Brasil recente mereceram atenção internacional inédita. Ao mesmo tempo, vozes como as do poeta, *rapper* e ativista paulistano Ferréz (Reginaldo Ferreira da Silva), um dos fundadores da “literatura marginal” que se desenvolveu nas periferias de São Paulo a partir dos últimos anos da década de 1990, começaram a ser ouvidas com maior atenção. As autoras e os autores identificados com esse movimento, sendo eles mesmos da periferia, problematizam temáticas como a pobreza, a discriminação ou a violência cotidiana sofrida pelos moradores por diferentes agentes – traficantes ou policiais, por exemplo.⁹ Tais vozes recusam certa interpretação historiográfica tradicional do Brasil, identificando as raízes dos problemas e conflitos contemporâneos na mal digerida história da escravidão do país. O Império do Brasil foi o último país independente no continente americano a abolir a escravidão. A integração dos “libertos” na sociedade brasileira como participantes ativos se deu sob difíceis condições e muitas vezes os antigos escravos voltaram para as plantações para trabalhar sob péssimas condições; outros tentaram achar trabalho nas cidades, onde tiveram que competir com trabalhadores emigrantes.¹⁰ A situação marginal e precária dos afro-brasileiros permanece como uma condição histórica, refletida até hoje, em certa medida, no Brasil contemporâneo.

Por muito tempo, as HQs foram vistas como um gênero marginalizado, uma forma de subliteratura. A partir dos *underground comix* dos anos 1960 e 1970, em especial, elas têm certa tradição de destacar protagonistas que se encontram à margem da sociedade por diferentes razões, o que as tornam um meio privilegiado tanto para contar a vida nas periferias urbanas contemporâneas como para (re)desenhar a história dos oprimidos no Brasil. A linguagem dos quadrinhos¹¹ permite a visualização explícita de estruturas hierárquicas, da desigualdade social e das discriminações sofridas. Através de estratégias narrativas gráficas e das mudanças de perspectiva visuais (*high angle* e *low angle*), torna-se possível mostrar os desequilíbrios nas relações hierárquicas na sociedade; ao mesmo tempo, os mesmos instrumentos estilísticos permitem expressar a voz dos subalternos, suas rebeliões e a resistência cotidiana contra os opressores, mostrando,

por exemplo, *close-ups* dos rostos decididos dos protagonistas, olhares que representam consternação, medo ou também relutância e aversão. No gênero das *graphic novels*, as histórias dos subalternos são incorporadas num meio que, desde pelo menos a publicação de *Maus*, de Art Spiegelman, é levado “a sério” e permite narrar visualmente temáticas complexas e desafiadoras. Por integrar uma linguagem historicamente associada ao público infanto-juvenil a um cuidadoso formato de edição mais próximo do livro e, portanto, mais próximo de um universo adulto e letrado, as *graphic novels* despertam o interesse de um público mais amplo.

Não surpreende, portanto, o fato de que, nos últimos anos, tenham sido publicadas várias obras que tematizam graficamente as periferias no Brasil. Além dos livros de Marcelo D’Saete que serão discutidos mais adiante, podemos mencionar as obras *Jubiabá* (2009), de Spacca – adaptação do romance de Jorge Amado –, *O morro da favela* (2011), de André Diniz – que conta a história do fotógrafo Maurício Hora no Morro da Providência – e *Carolina* (2016), de Sirlene Barbosa e João Pinheiro, uma espécie de biografia em quadrinhos da escritora Carolina Maria de Jesus a partir de suas obras *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960) e o *Diário de Bitita* (1986, póstuma). Relacionada a esta última publicação é preciso mencionar também o fato de que as HQ se transformaram num espaço onde, mais recentemente, negociam-se discursos feministas. Enquanto autoras e protagonistas, as mulheres descobriram e conquistaram o espaço das HQs para elas, dando um novo rosto à “nona arte”, ao buscarem uma abordagem não sexualizada e estereotipada – perspectiva que marca a história das HQ – em seus trabalhos.

Um retrato diferente: a periferia urbana na obra de Marcelo D’Saete

Marcelo D’Saete nasceu e vive em São Paulo, palco também de muitas das suas HQs. Ele estudou Desenho Gráfico e Belas Artes na Universidade de São Paulo (USP) e concluiu um mestrado em História de Arte pela mesma universidade. Atualmente, D’Saete trabalha como ilustrador e ensina Artes Visuais na Escola de Aplicação da USP. O autor publicou os primeiros contos gráficos nas revistas nacionais *Front*, *Graffiti*, *Quadreca*, *+Soma* e *Contos Bizarros*, na revista eslovena *Stripburger* e na revista argentina *Suda Mery K!*.

Os primeiros livros, *Noite luz* e *Encruzilhada*, além do conto gráfico “Risco”, integrado à segunda edição de *Encruzilhada*, de 2016, relacionam-se em função da escolha em comum pelo cenário principal – São Paulo e suas periferias – e pelas condições sociais dos seus protagonistas. Aqui, o autor revela e documenta os lados problemáticos da cultura urbana que afetam as vidas das suas figuras: a desigualdade social, a violência urbana e institucionalizada, a discriminação e o racismo.

Noite luz é composto de seis contos gráficos: “Noite luz”, “Entre rosas e estrelas”, “Graffiti”, “Buldog”, “O patuá de Dadá” e “Sexta”. Todos eles se integram não somente pelo cenário – um bairro degradado de uma cidade brasileira que, mesmo não apresentada nominalmente, claramente remete a São Paulo – mas também pelo bar que empresta seu nome ao título da primeira história e do volume, “Noite luz”. O bar aparece em todos os contos, ora tendo uma função chave para o argumento, ora servindo apenas como um dos cenários do bairro visitado pelas figuras. O nome do local

¹² Ver D'SALETE, Marcelo. *Noite luz*, op. cit., p. 9, 13-15, 18 e 21.

¹³ Ver *idem, ibidem*, p. 52 e 53, 56 e 57.

¹⁴ Ver *idem, ibidem*, p. 52, 54 e 55, 58.

¹⁵ Ver *idem, ibidem*, p. 37 e 38, p. 42 e 43, 47.

¹⁶ Ver *idem, ibidem*, p. 78-80.

¹⁷ Ver *idem, ibidem*, p. 46.

¹⁸ Ver *idem, ibidem*, p. 50.

¹⁹ Para uma análise detalhada dos contos gráficos de *Encruzilhada*, ver WROBEL, Jasmin. Narrating other perspectives, re-drawing history: the protagonization of Afro-Brazilians in the work of graphic novelist Marcelo d'Saete. In: CARVALHO, Vinicius Mariano de e GAVIOLI, Nicola (org.). *Literature and ethics in contemporary Brazil*. New York: Routledge, 2016.

indica também o estilo de desenho de Marcelo D'Saete, que segue certa tradição *chiaroscuro* nas suas HQs, trabalhando unicamente com preto e branco e suas gradações, além de simbolizar as situações vivenciadas por seus visitantes, os protagonistas de *Noite luz*: o argumento principal nos contos quase sempre se desenvolve de noite, na escuridão. Muitas vezes, as personagens ficam na sombra, sem serem reconhecíveis, como o perseguidor da protagonista Márcia, do conto que empresta seu título à obra, que usa um boné que deixa seu rosto completamente sombreado, recurso que aumenta a sensação de ameaça provocada pelo personagem.¹² Outras vezes, usam capacetes, como no conto "Bulldog", deixando suas identidades às escuras num primeiro momento.¹³ Tal jogo de identidades e disfarces é intensificado pelo estilo cinematográfico de narrar de Marcelo D'Saete: o autor varia os ângulos nas vinhetas constantemente, fazendo uso de *close-ups* e perspectivas *high angle* e *low angle*, o que lhe permite mostrar detalhes que normalmente passariam despercebidas pelo leitor e ofuscar outros momentos no argumento que só ficam compreensíveis no final do conto.

Outro elemento que faz parte desse jogo são os símbolos relacionados a alguns dos personagens como, por exemplo, a tatuagem de buldogue, no caso do segurança no conto homônimo¹⁴, e que já antecipa, em certo grau, o momento de violência brutal nessa história. Em "Graffiti", por outro lado, a protagonista Benê entrega ao namorado Dito um desenho de Iansã, a senhora dos ventos e das tempestades da mitologia iorubá e que também simboliza o entardecer. Dito cria um grafite baseado nesse desenho – que se transforma no *leitmotiv* do conto – para reconquistá-la.¹⁵ De fato, todos os elementos visuais que exercem tal função simbólica em *Noite luz* aparecem como símbolo isolado na primeira página de cada conto. Também há momentos de "luz" nos episódios narrados por Marcelo D'Saete, mas quase nunca terminam com um "final feliz", visto que a escuridão e a noite dominam o destino dos protagonistas. Um elemento de "luz" e esperança como contraponto à "noite" é introduzido com o personagem do catador mudo Aldair, que aparece nos contos "O patuá de Dadá" e "Graffiti". No primeiro, ele salva a vida do pequeno Dadá/Antônio¹⁶; no segundo, ele ajuda com a reunião de um casal.¹⁷ É importante, nesse contexto, o fato dele ser catador, de trabalhar com papel e, mais ainda, de colecionar fotografias. Às vezes elas se encontram sob a forma de fragmentos, como no caso de "Graffiti", onde, ao final do conto, o catador não só consegue reaproximar os protagonistas Benê e Dito, mas também junta os pedaços da fotografia do casal que Benê tinha rasgado ao começo do conto.

Ele alfineta a fotografia no final do conto numa parede onde já se encontram inúmeras fotos de outras pessoas.¹⁸ O personagem do catador Aldair pode ser concebido, em certo sentido, como uma espécie de *alter ego* do próprio autor: ele junta todos esses momentos registrados dos moradores do bairro compondo, assim, suas histórias, num mosaico urbano e silencioso. O fato dele ser mudo combina também com o estilo de narração do próprio Marcelo D'Saete, que deixa as palavras a seus protagonistas e prescinde de narração externa. Ao mesmo tempo, a "falta de voz" de Aldair, catador e morador de rua, também tem um valor simbólico aqui.

Encruzilhada, romance gráfico publicado em 2011 pela editora Leya Brasil/Barba Negra e reeditado em 2016 por Veneta, tem uma estrutura narrativa parecida com *Noite luz*. Ele é composto de cinco narrativas gráficas: "Sonhos", "93079482", "Corrente", "Brother", "Encruzilhada"; na última edição de 2016 também inclui "Risco".¹⁹ Os argumentos dos episódios



Figura 2. O catador Aldair, de *Noite luz*.²⁰

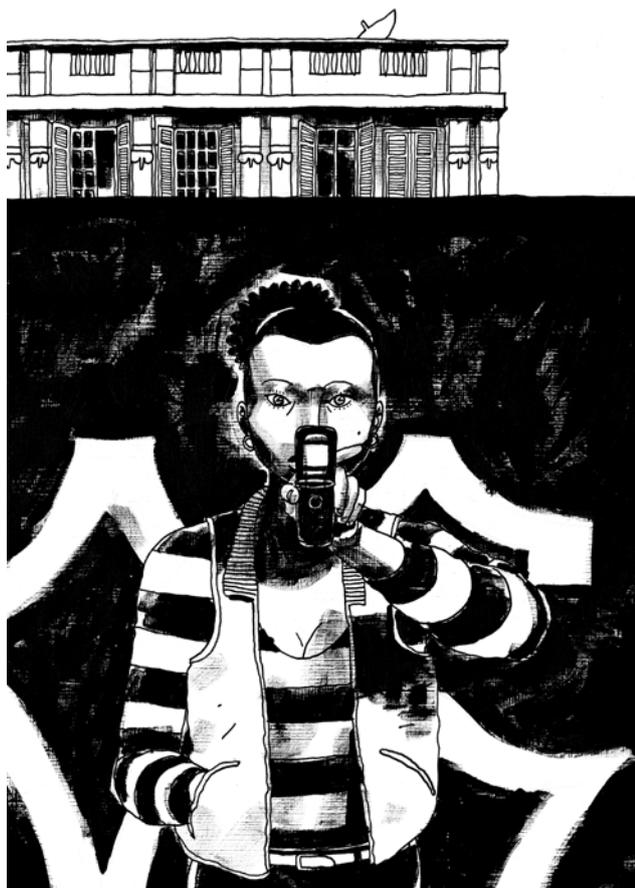


Figura 3. A protagonista Dora, do conto “93079482”, de *Encruzilhada*.²¹

²⁰ Ver D’SALETE, *Noite luz*, *op. cit.*, p. 39.

²¹ D’SALETE, Marcelo. *Encruzilhada*, *op. cit.*, p. 158.

²² Ver *idem, ibidem*, p. 10 e 11, 22, 24 e 25.

²³ Ver *idem, ibidem*, p. 63.

²⁴ Ver *idem, ibidem*, p. 17-20, p. 79, 141-144, 147-150.

²⁵ Ver *idem, ibidem*, p. 19 e 137.

²⁶ Ver *idem, ibidem*, p. 21, 30-48, *passim*.

²⁷ YUKA, Marcelo. Disponível em <https://www.dsalete.art.br/hq_encruzilhada.html>. Acesso em 18 set. 2018.

²⁸ MOURA, Pedro. Encruzilhada. Marcelo D'Salete (Barba Negra). *Ler BD*, 5 set. 2018. Disponível em <<http://lerbd.blogspot.com/2011/09/encruzilhada-marcelo-dsalete-barba.html>>. Acesso em 18 set. 2018.

²⁹ No conto "Noite luz", o autor ainda apresenta os diálogos em legendas brancas ao invés de balões.

narrados não se encontram diretamente relacionados, mas "93079482" cumpre uma função quase de moldura visual (*graphic frame*) em relação aos demais contos, visto que momentos da sua narrativa encontram-se intercalados no começo do livro, antes do começo de cada conto particular e no final da obra, norteando a leitura da obra como um todo. Na última página de *Encruzilhada*, Dora, a protagonista de "93079482", é representada olhando diretamente para o leitor, onde vemos a tela do seu celular com uma foto do namorado, Beto, assassinado no conto, lembrando-nos da nossa responsabilidade numa sociedade socialmente conflitiva e marcada pela desigualdade.

Além disso, os contos dialogam entre si a partir de experiências similares vivenciadas pelos protagonistas. Como em *Noite luz*, as narrações compartilham o mesmo cenário, São Paulo, caracterizado por seus prédios altos e emparelhados um do lado do outro, repletos de pichações e que provocam uma sensação de aperto e claustrofobia.

Por meio de perspectivas *high* e *low angle* também trabalhadas em *Noite luz*, um labirinto urbano ameaçador é criado de forma a fazer com que os protagonistas pareçam pequenos e vulneráveis, como no conto "Sonhos", onde os protagonistas Bia e Lino moram num arranha-céu inacabado²², ou como em "Corrente", onde a única visão de "liberdade" é mostrada num pátio apertado através de uma perspectiva *low angle* que mostra um pedaço de céu.²³ Os diferentes ângulos também são usados para ilustrar os conflitos e as hierarquias entre os personagens marginalizados e seus opressores, representados, muitas vezes, olhando do alto para suas vítimas, como em "Sonhos", "Brother", "Encruzilhada" e "Risco".²⁴ A desigualdade social e a violência institucionalizada também são destacadas a partir da representação dos pés dos protagonistas, num contraste entre os pés descalços ou com chinelo dos protagonistas e as botas fortes dos seguranças, como em "Sonhos", ou sapatilhas de última moda, como em "Risco".²⁵ Em geral, logomarcas estão onipresentes em *Encruzilhada*, representando o mundo do consumo como contraponto das condições de vida reais dos moradores da periferia urbana de São Paulo. Assim, em "Sonhos", a pequena Bia usa uma camisa desgastada da Nike enquanto em "93079482" o símbolo da Motorola e painéis de publicidade da Coca-Cola se encontram presentes a todo momento.²⁶

Como em *Noite luz*, o desenho sombrio em preto e branco – o "traço [...] sujo e poético", nas palavras de Marcelo Yuka²⁷ – cria uma atmosfera escura e pesada que sublinha um tom de ameaça permanente sobre os protagonistas. D'Salete usa exclusivamente tinta nanquim e acrílico para suas ilustrações em preto e branco, mas, como observa o pesquisador português Pedro Moura em sua resenha do livro, o autor não cumpre simplesmente com a tradição *chiaroscuro*, criando efeitos de alto contraste, senão dá um protagonismo às sombras, dotando-as de uma "organicidade activa [...] que un[e] estas histórias".²⁸ As vinhetas são definidas claramente e emolduradas por finas e regulares linhas pretas, tal como em *Noite luz*. De vez em quando, um balão transgredir as linhas da borda de um quadrinho. O tamanho das vinhetas varia, dependendo do que é representado em cada caso, e se transforma num instrumento para criar ênfase, velocidade ou lentidão. Uma narração externa não existe e só "ouvimos" as vozes dos protagonistas em forma de balões de diálogo. Em comparação com *Noite luz*²⁹, na qual D'Salete já trabalhara com pouco texto e diálogo e deixa as imagens e expressões de suas figuras conduzirem a narrativa, o que se ob-

serva é que tal tendência se intensifica ainda mais em *Encruzilhada*. Quando uma figura é ausente na vinheta e só lemos o que ela diz ou pensa, o texto é apresentado em legendas.

Também aqui os títulos dos contos representam o *leitmotiv* de cada narrativa. Em “Sonhos”, por exemplo, o título pode ser atribuído tanto ao protagonista Lino quanto à sua irmã/amiga Lina e ao segurança Mike. Numa das cenas, Lino olha para um circo que mais parece um pequeno microcosmo irreal no meio dos prédios altos da metrópole. Mas Lino encontra-se excluído deste mundo de sonhos e magia, fato representado pelas grades que o impedem de se aproximar mais e que ainda remetem visualmente às grades de uma cela de prisão.³⁰ Quando Lino é ameaçado e atacado por seguranças, a cena é interrompida por um avião que atrai a atenção do líder dos homens, Mike, que então se lembra do aniversário do seu filho – pensa em um avião de brinquedo como presente – e deixa Lino em paz. Essa mesma cena do avião é conectada com Bia que, adormecida, sonha com um avião que leva Lino para longe dela. Nesse caso, trata-se de um pesadelo que, novamente, é conectado com a visão do circo do começo da história, fechando um círculo de sonhos não cumpridos.³¹ Outro conto que brinca com o sentido ambíguo do título é “Corrente”, que se refere, inicialmente, ao ritual praticado pelos moradores de passar uma pequena figurinha de vizinho a vizinho sem “quebrar a corrente”.³² Por outro lado, a palavra pode ser associada também ao destino do protagonista do conto, que parece não mudar nunca. Por último, num sentido mais explícito, poderia se referir também à “corrente de ar” entre as duas janelas abertas do protagonista e da prostituta observadas no começo e no final do conto. Esse jogo de sentidos também é aplicado no conto “Risco”, onde o substantivo refere-se, por um lado, a um risco que uma das figuras, líder de um grupo de jovens brancos que sai de uma festa, descobre no carro que deixara sob os cuidados do protagonista Doca. Ao mesmo tempo, o título faz referência ao risco de vida que corre Doca após a descoberta do “risco” no carro, quando é espancado tanto pelo grupo de jovens como pela polícia e se salva da execução por um dos policiais por mera coincidência: uma jornalista está observando a cena desde a sua janela e está tirando fotos da situação, o que intimida os policiais.³³ Além disso, pode-se relacionar o substantivo, num nível metatextual/visual, ao traço desenhado dos contos gráficos.

Como em *Noite luz*, existem diferentes jogos de identidade, máscaras e confusões em *Encruzilhada*. Mike, o segurança de “Sonhos” que ameaça e maltrata o protagonista Lino, é representado com óculos escuros que refletem tudo o que ele vê e, ao mesmo tempo, impedem que saibam como seus sentimentos se expressam através do olhar. Depois do episódio com o avião, quando se lembra do aniversário do filho, Mike tira os óculos e toda a superioridade e frieza do personagem desaparecem com eles; ao final, o que temos é um pai triste e frustrado que só pode comprar um pequeno avião de brinquedo para o filho.³⁴ Em “Encruzilhada”, onde se cruzam e entrecruzam dois fios de enredo, somos testemunhas de uma confusão baseada em estereótipos racistas: um dos protagonistas, Janu, afro-brasileiro, é confundido com um ladrão de carros – que, de fato, é um homem branco – pelos seguranças de um grande supermercado e é ameaçado e brutalmente torturado por eles.

Em *Noite luz* e *Encruzilhada*, Marcelo D’Saete consegue mostrar os lados sombrios da periferia urbana, com seus perigos, ameaças e injustiças vivenciados por seus protagonistas, vítimas de diferentes agentes de

³⁰ Ver D’SALETE, Marcelo. *Encruzilhada*, op. cit., p. 16.

³¹ Ver *idem*, *ibidem*, p. 20-22; p. 25.

³² *Idem*, *ibidem*, p. 56.

³³ Ver *idem*, *ibidem*, p. 150.

³⁴ Ver *idem*, *ibidem*, p. 26 e 27.

³⁵ D'SALETE, Marcelo. *Angola Janga*, op. cit., p. 419.

³⁶ "The scars caused by slavery are still poorly understood and discussed [...]. Brazil is an extremely unequal, racist country, and this is closely related to its past. We can't continue to consider slavery as something soft in our history. [...] More than quantitative data, my intention was to speak from the perspective of enslaved Africans in the period and address the modes of resistance of these people. From the most individual way to the forms of collective struggle. There are few such stories in comic format that tried to address this in a very personal way. [...] We need fiction to try to overcome these limits and create new reading possibilities". D'SALETE, Marcelo *apud* FRANK, Priscilla. Striking graphic novel tells the story of brazilian slavery through the eyes of the oppressed. 4 jul. 2015. Disponível em <https://www.huffingtonpost.com/2015/04/07/marcelo-dsalete-brazilian-slavery_n_7011238.html?guc-counter=1>. Acesso em 19 set. 2018. Agradeço a Ivan Lima Gomes pela tradução.

violência: narcotraficantes, apossadores, seguranças e policiais. Ao mesmo tempo, o autor não mostra simplesmente um mundo em "preto e branco", senão antes em gradações complexas: alguns dos seus protagonistas tentam se opor às violências sofridas, como Doca em "Risco"; por outro lado, alguns dos agressores também revelam sua vulnerabilidade, como o segurança Mike no conto "Sonhos".

História(s) redesenhada(s): Palmares e a resistência negra em Cumbe e Angola Janga

Os romances gráficos *Cumbe* (2014) e *Angola Janga* (2017) são o resultado de uma pesquisa de mais de dez anos de D'Salete. No epílogo que acompanha a obra mais recente, o artista conta o seu primeiro contato com a História de Palmares e explica como se cristalizou a ideia para o projeto:

*A história do Quilombo de Palmares [...] chegou até meus ouvidos nos primeiros anos escolares. Uma colega disse, categórica: hoje é dia 20 de novembro, dia de Zumbi dos Palmares! Olhei curioso. Mal conhecia a história de Zumbi ou qualquer outro fato da história negra no Brasil. Esse universo foi descortinar-se somente anos mais tarde, por influência do rap, da literatura e de filmes. Muito tempo depois, já na universidade, tive contato com textos sobre o antigo conflito da Serra da Barriga. Naquele momento, percebi que Palmares foi um grande acontecimento. Um dos principais conflitos do século XVII e do Brasil colonial. Mais do que isso, o maior levante escravo negro na América, comparável à Revolução Haitiana. Ainda vacilante, iniciei um primeiro roteiro sobre Palmares. Tracei ali quais seriam os principais fatos e a linha central da narrativa. Esbocei alguns desenhos, mas não possuía as informações necessárias para dar cabo do projeto naquele momento. Passei os anos seguintes estudando textos e a iconografia do período.*³⁵

No contexto da desigualdade e dos conflitos atuais no país, o autor interpreta o passado mal digerido como raiz dos dilemas vividos pelo Brasil ainda hoje:

*As cicatrizes causadas pela escravidão seguem, ainda, muito pouco compreendidas e discutidas [...]. O Brasil é um país extremamente desigual e racista, o que se relaciona diretamente com este passado. Nós não podemos continuar considerando a escravidão como algo leve em nossa história [...]. Mais do que dos quantitativos, minha intenção foi falar desde a perspectiva dos africanos escravizados nesta época [da colonização], e indicar os modos de resistência de tais povos – desde os mais individualizados às formas de luta coletiva. Há poucas histórias em formato HQ que tentaram lidar com este tema de forma tão pessoal [...]. Precisamos de ficção para tentar superar estes limites e criar novas possibilidades de leitura.*³⁶

De fato, *Cumbe* e *Angola Janga* não são meras narrativas visuais dos fatos históricos conhecidos sobre os mocambos. Trata-se antes de uma re-imaginação dos acontecimentos nos arredores de Palmares desde a perspectiva dos oprimidos, representados, porém, não como vítimas, mas como agentes de sua própria resistência. A pesquisa de D'Salete baseia-se tanto em crônicas do tempo colonial como em registros policiais daquela época, além de literatura acadêmica mais recente. Os respectivos contos e episódios em *Cumbe* e *Angola Janga* muitas vezes se inspiram nessas fontes, abordadas por D'Salete desde o campo ficcional das HQs. O autor também

visitou Maceió durante os anos de pesquisa para obter imagens da paisagem e dos lugares que iam formar o palco para seus livros. O resultado é uma narrativa gráfica complexa em relação à representação visual, ao desenvolvimento dos personagens e à estrutura narrativa.

Cumbe, recentemente reeditada pela editora Veneta em 2018, consiste em quatro contos gráficos autônomos. Como no caso das duas outras obras de D'Salete discutidas mais acima, os contos relacionam-se tematicamente: 1) "Calunga", palavra proveniente do bantu significa, de acordo com o glossário que acompanha a obra, "boneco pequeno, camundongo, figuras humanas em desenhos infantis, as bonecas dos cortejos do maracatu, céu, morte, o próprio homem negro e muitos outros sentidos. 'O termo multilinguístico banto *kalunga* encerra ideia de grandeza, imensidão, designando Deus, o mar, a morte"³⁷; 2) "Sumidouro"; 3) o conto "Cumbe" se vale de uma palavra que provém das línguas de Angola e do Kongo e que é usada como sinônimo de quilombo; 4) "Malungo"³⁸, outra palavra banto, utilizada com o significado de companheiro. Cada capítulo conta uma espécie de capa, que introduz elementos fundamentais do conto correspondente ao lado do título.

Estilisticamente, *Cumbe* é parecida com *Noite luz* e *Encruzilhada*, ainda que o cenário seja completamente diferente: paisagens abertas, matagais, plantações de cana de açúcar, fazendas e engenhos. Também aqui D'Salete usa perspectivas *low* e *high angle* para ilustrar a desigualdade de poderes nas suas histórias. Tal como nos trabalhos anteriores, há um contraste entre os pés descalços dos escravos com os pés dos fazendeiros e suas botas pesadas. Com sua linguagem gráfica de orientação fílmica e poética, ele usa e instrumentaliza uma gama completa de *long shots* e *close-ups* para narrar os acontecimentos, movimentando-se entre meras insinuações que incitam a interpretação do leitor e ilustrações explícitas que arrebatam o leitor com sua veemência. Como nas obras anteriores, uma narração externa não existe e o discurso direto é limitado a um mínimo, enquanto a obra focaliza expressões faciais e a linguagem corporal dos personagens. Estes são acompanhados ao longo dos contos por elementos da cultura e mitologia bantu: desenhos – vide o símbolo quioco³⁹ em "calunga" ou a tartaruga cabinda em "cumbe" –, plantas medicinais como a nsanga ("calunga"), um vissungo (um canto) em "sumidouro" ou a pequena escultura de Chibidinda Ilunga, um mítico rei-herói africano, em "cumbe".

Todos esses elementos atuam como símbolos de identificação e de força e esperança pela liberdade, ainda que eles também possam servir para gerar pavor como é o caso do quibungo que aparece no conto "Malungo". Os irmãos protagonistas, Damião e Ciça, escutam histórias de uma escrava sobre o quibungo, uma mistura entre bicho selvagem e ser humano que tem seu focinho com dentes na nuca, para onde joga suas presas. Pouco depois, a pequena Ciça tem um encontro com a besta que, ao final, revela-se como o fazendeiro violento e igualmente monstruoso que estupra e mata uma criança.

Esse episódio é, com certeza, um dos mais pesados do livro, o que não diminui em nada a carga poética e lírica do conto "Malungo". Depois da morte de sua irmã menor, Damião foge da plantação e, anos depois, retorna acompanhado de vários "malungos" do mocambo para incendiar a fazenda. Ele leva os restos mortais de Ciça para um lugar pacífico, dentro do mocambo, onde ela pode estar livre. Essa cena é seguida por uma representação *close-up* do focinho do quibungo; pouco a pouco, vinheta

³⁷ D'SALETE, Marcelo. *Cumbe*, op. cit., p. 171.

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 172. Para uma análise detalhada dos contos gráficos de *Cumbe*, ver WROBEL, Jasmin, op. cit.

³⁹ Quioco refere-se aos povos tchokwes, uma etnia bantu.

⁴⁰ D'SALETE, Marcelo. *Cumbe*, op. cit., p. 146.

⁴¹ Ver *idem, ibidem*, p. 32.



Figura 4. Ciça Cumbe. Ciça encontra o quibungo. Cena do conto “Malungo”, de *Cumbe*.⁴⁰



Figura 5. Valu Cumbe. Valu com o colar de Nana, do conto “Calunga”, de *Cumbe*.⁴¹

por vinheta, a perspectiva do observador é distanciada cada vez mais, até que vemos o quibungo sentado numa flor branca, pequeno e inofensivo. As últimas vinhetas mostram Ciça cheirando esta flor e o quibungo, minúsculo, já não mais representa um perigo para ela. Assim como a for, o seu vestido e o cenário de fundo são brancos, trazendo-nos uma sensação de paz e sossego.⁴²

Uma revolta de escravos também é tematizada em “Cumbe” e, se bem a revolta é abatida graças às armas superiores dos portugueses, a esperança e a crença como caminhos à liberdade são mantidas pela figura da velha sábia, a única sobrevivente: “Cumbe virá novamente. Cumbe é força... ele sempre retorna”.⁴³ Os outros dois contos, “Calunga” e “Sumidouro”, mostram histórias individuais de resistência que terminam em tragédia. Valu, protagonista de “calunga”, quer enfrentar o calunga, “o mar que não acaba”, para fugir do engenho onde trabalha com sua parceira Nana, uma escrava doméstica. Nana, que não é vítima da violência brutal que Valu encara no campo de cana de açúcar, prefere ficar na fazenda; a escravidão dela também é espiritual, o que se manifesta na cruz que ela usa no seu colar. Para poder levar Nana com ele, Valu, desesperado, mata a parceira e pega seu colar como símbolo de sua presença.

Caçado por um homem da fazenda e seu cachorro bravo, Valu consegue chegar ao mar, onde afunda. A cena é onírica e muito poética: nas profundidades da água escura, quem espera por ele é Nana e, no mar, os lábios dos dois protagonistas se encontram mais uma vez. O conto termina, porém, com a visão de Nana no mundo real, esfaqueada e sem vida. A história dos dois protagonistas é refletida pelo ideograma quioco com que a trama é introduzida e que reaparece como *leitmotiv* nos encontros de Valu e Nana e ao final do conto, desta vez riscado. Segundo José Redinha, “este símbolo quioco representa um ninho e dois pássaros [que t] rançam os sentidos de espera resguardada e de liberdade mundo afora”.⁴⁴ O conto “Sumidouro” será comentado mais adiante, pela forte proeminência dos debates em torno da representação feminina neste conto, tema da próxima seção.

No caso de *Angola Janga*, D’Saete conta, pela primeira vez, uma trama única, dividida em onze capítulos e mantendo a tendência de narrar uma história em vários episódios e sob diferentes ângulos de perspectiva. A extensão da obra, de 432 páginas, o tema histórico e a linguagem visual poética adotada permitem-nos pensá-la não tanto como um romance gráfico, senão antes como uma verdadeira epopeia gráfica que abarca o intervalo entre 1655, ano de nascimento de Zumbi dos Palmares, e 1702, sete anos após a morte de Zumbi quando, na ficção, a guerreira Andala volta ao engenho para continuar a luta. A trama é inspirada na história do líder da resistência negra e do Quilombo dos Palmares mas, como em *Cumbe*, D’Saete usa a ficção para re-imaginar os vazios da historiografia. O título da obra já indica o lugar de enunciação desde o qual a história de Palmares é contada: “Angola Janga”, “Pequena Angola”, foi o nome que os próprios quilombolas deram ao Quilombo dos Palmares. Enquanto *Cumbe* já contava com recursos paratextuais como um glossário e uma espécie de posfácio de autoria do “escritor, angoleiro e pedagogo” Allan da Rosa, *Angola Janga* vem acompanhada de um texto sobre os mocambos e engenhos no século XVII, pelo epílogo “Picadas e sonhos”, por uma cronologia da Guerra de Palmares, vários mapas que ilustram o desenvolvimento dos quilombos no Brasil e um glossário. Além disso, cada capítulo é introduzido com uma

⁴² *Idem, ibidem*, p. 158-163.

⁴³ *Idem, ibidem*, p. 130.

⁴⁴ REDINHA, José *apud* D’SALETE, Marcelo. *Cumbe*, *op. cit.*, p. 171.

⁴⁵ D'SALETE, Marcelo. *Angola Janga*, op. cit..

⁴⁶ *Idem, ibidem*.

⁴⁷ Ver *idem, ibidem*, p. 91 e 92.

⁴⁸ Ver *idem, ibidem*, p. 340 e 341.

⁴⁹ Ver *idem, ibidem*, p. 380-386.

⁵⁰ Ver *idem, ibidem*, p. 105.

⁵¹ Ver *idem, ibidem*, p. 323.

⁵² Ver *idem, ibidem*, p. 404.

ou várias citações de crônicas de época, que funcionam como um comentário ao episódio gráfico narrado por Marcelo D'Salete. Tais comentários, na maioria dos casos, expressam a visão dos opressores e são retificados pela perspectiva dos oprimidos (re)imaginada pelo autor ao longo da sua narrativa gráfica.

Os acontecimentos narrados em *Angola Janga* giram em torno das últimas décadas do Quilombo dos Palmares, priorizando o destino e a influência de Zumbi dos Palmares assim como o de muitos atores diferentes que fizeram sua parte na história do mocambo – alguns deles bem documentados pela historiografia, como Ganga-Zumba, Acotirene, Antônio Soares, o bandeirante paulista Domingos Jorge Velho ou o capitão Furtado de Mendonça. Estilisticamente, a obra não se distingue muito de *Cumbe*, se bem que chama a atenção por, devido à extensão da obra e do tempo narrado, utilizar-se frequentemente de vinhetas menores, às vezes até 12 por página.

Como nas obras anteriores, nota-se grande atenção aos detalhes. A brutalidade de figuras como Domingos Jorge Velho ou Inácio, este último fictício, é contrabalançada por manifestações de amor, amizade e solidariedade entre os quilombolas, e por momentos visualmente muito poéticos, como a morte do próprio Zumbi dos Palmares no penúltimo capítulo, “O abraço”.⁴⁵ Como no conto “Malungo”, de *Cumbe*, os “monstros humanos” em *Angola Janga* também são relacionados a entidades mitológicas; neste caso, Domingos é associado com o Anguêri no capítulo 7, “Selvagens”, entidade mitológica guarani que seria uma espécie de morto-vivo da floresta que ataca à noite.⁴⁶

No mesmo capítulo e nos capítulos seguintes, o papel da população indígena nos quilombos e na resistência negra é tematizado. O título do capítulo sugere certa ambiguidade porque, com “selvagens”, não se refere às pessoas indígenas, ao contrário do que usual e discriminatoriamente se costuma dizer, senão aos bandeirantes paulistas, com sua postura predatória e violenta perante os indígenas. Mas, como em outros livros de D'Salete, também aqui não é possível diferenciar simplesmente entre “bom” e “mau”. Assim encontram-se figuras como o negro Zona – inspirado em Ganga Zona –, que não hesita em matar um malungo e em mentir para conseguir acordo de paz com os portugueses⁴⁷, ou o português Joaquim, que se junta aos quilombolas e morre lutando ao lado deles.⁴⁸ A “traição” de Zumbi pelo mulato Antônio Soares é tematizada com muita empatia, enquanto o conflito interior do personagem é mostrado com riqueza de detalhe. Soares, na ficção de Marcelo D'Salete, morre ao final ainda na resistência e consegue ajudar a sua parceira Andala fugir.⁴⁹

Outro elemento que já teve um papel importante em *Cumbe* e que reaparece em *Angola Janga* é a escultura de Chibinda Ilunga, um mítico rei tchokwe. No capítulo de *Angola Janga* intitulado “Aqualtune”, a escultura se encontra ainda na posse de Ganga Zumba, mas a figura é entregue por Zona ao governador para fechar o acordo de paz.⁵⁰ Mais adiante, em “Doce inferno”, a escultura desaparece de repente, motivando um ataque de raiva do governador. Fica claro que este acredita ter certo controle sobre Palmares pela presença da estatueta. Insinua-se que uma das escravas domésticas do governador a pegou.⁵¹ A estátua reaparece ao final do livro, quando Andala volta em 1702, sete anos depois das mortes de Zumbi e Soares, levando a figura de Chibinda Ilunga em seu cinto, como a dizer: a luta continua.⁵²

Também presentes ao longo da trama estão símbolos das culturas Asante – *Ananse Ntontan*, “teia de aranha” – e Tchokwe – *Sona*, um conjunto de símbolos formado por pontos e linhas sinuosas –, que se entrelaçam com a trama e que são, ao mesmo tempo, a manifestação simbólica da narrativa visual. Em uma cena no capítulo 6, “Encontros”, Tata explica para a pequena Dara, filha do Zumbi, o funcionamento de uma teia de aranha como proteção e armadilha ao mesmo tempo, o que ele ilustra justamente com o símbolo *Ananse Ntontan*.⁵³ Em geral, é notável a presença e função dos insetos no livro. Muitas vezes são os elementos vinculantes entre uma visão e a realidade; noutras, mostram o “caminho” aos protagonistas, como no caso do mesmo capítulo, quando Dara persegue um escaravelho-rinoceronte no alto de uma árvore. De lá, ela tem uma boa visão do engenho e entende a monstruosidade do lugar.⁵⁴ Por outro lado, é a partir de um escaravelho que o padre tem a ideia de construir uma cerca em diagonal para atacar Palmares, o que finalmente leva ao sucesso dos bandeirantes e à conquista do mocambo.⁵⁵

Como no caso de *Cumbe*, o livro termina com um final que evoca esperança. Depois das mortes de Zumbi e Soares, tudo parecia perdido. Dara e outras escravas sobreviventes estão presas novamente num engenho, em 1702. A filha de Zumbi foge pelo teto do celeiro onde as mulheres dormem, mas é capturada pelo Sr. Cunha, que pretende castigar a menina. Justo nesse momento chega Andala com alguns quilombolas sobreviventes e liberta as mulheres. As últimas vinhetas mostram Dara com uma lança nos braços, olhando para o céu vasto. Nesse momento, podemos nos lembrar das palavras da velha sábia do conto “cumbe”, que já citamos antes: “Cumbe virá novamente. / Cumbe é força... ele sempre retorna”.⁵⁶

A visualização de perspectivas femininas na obra de Marcelo D’Salet

Ao contrário da maioria dos quadrinistas masculinos que, até hoje, dominam o meio das HQs, Marcelo D’Salet não deixa de incorporar também protagonistas mulheres igualmente complexas e lutadoras em seus trabalhos, conforme destacado no caso da já mencionada guerreira Andala em *Angola Janga*, única figura retratada na contracapa da primeira edição do livro. É importante mencionar que mulheres desempenharam um papel importante na história da resistência negra. Podemos pensar, por exemplo, em Aqualtune, mãe de Ganga Zumba, avó materna de Zumbi e líder de uma força de dez mil homens na batalha de Mbwila, em Angola, 1665. Ela foi trazida prisioneira para Pernambuco, mas conseguiu fugir para Palmares pouco depois de sua chegada, liderando um mocambo que mais tarde receberia seu nome. O capítulo 3, “Aqualtune”, se passa no mocambo de mesmo nome, mas, na versão narrada por D’Salet, o mocambo recebe o nome Aqualtune por escolha de Acotirene, outra guerreira-matriarca de Palmares.⁵⁷ Para ilustrar a representação de protagonistas femininas na obra de D’Salet, gostaria de tematizar mais dois exemplos concretos, um de *Encruzilhada*, outro de *Cumbe*.

No conto “Brother”, de *Encruzilhada*, as protagonistas são duas irmãs que vendem DVDs pirateados em São Paulo. Num dado momento, a mais nova, Jô, fica sozinha com a mercadoria enquanto sua irmã vai buscar troco. A trama de ambas é entrelaçada com a de Juninho e um amigo que vivem por perto e que passam pela tenda de Jô. Juninho tenta distrair a menina

⁵³ Ver *idem*, *ibidem*, p. 204.

⁵⁴ Ver *idem*, *ibidem*, p. 212.

⁵⁵ Ver *idem*, *ibidem*, p. 300.

⁵⁶ D’SALETE, Marcelo. *Cumbe*, *op. cit.*, p. 130.

⁵⁷ Ver D’SALETE, Marcelo. *Angola Janga*, *op. cit.*, p. 96.

⁵⁸ Ver *idem*, *Encruzilhada*, *op. cit.*

⁵⁹ Ver NAVARRETE, Juan. La negritud en la historieta brasileña: un primer acercamiento a la novela gráfica Cumbe y la obra de Marcelo D'Saete. *Pacarina del Sur*, v. 6, n. 23, abr.-jun. 2015, México D.F. Disponível em <<http://pacarinadelsur.com/home/senas-y-resenas/1149-la-negritud-en-la-historieta-brasileña-un-primer-acercamiento-a-la-novela-gráfica-cumbe-y-la-obra-de-marcelo-d-saete>>. Acesso em 25 de set. 2018.

⁶⁰ D'SALETE, Marcelo. *Cumbe*, *op. cit.*, p. 52.

⁶¹ *Idem*, *ibidem*, p. 79.

⁶² “É um canto de trabalho em versos metafóricos, segundo o *Dicionário da escravidão* de Clóvis Moura. Muito usado pelos negros de Minas Gerais para se comunicarem sem serem compreendidos pelos brancos. O verso ‘Ei oia lá / ô minino Mané no uandá...’ foi coletado por Aires Machado Filho e era cantado para embalar crianças nos braços”. D'SALETE, Marcelo. *Cumbe*, *op. cit.*, p. 173.

⁶³ Ver *idem*, *ibidem*, p. 76-85.

insinuando que “o rapa” está vindo, palavra com que se refere a uma ação policial contra moradores da rua e vendedores de rua. Quando Jô, nervosa, se vira, Juninho furta o DVD do filme japonês *Brother*, de Takeshi Kitano (2000), sobre a máfia Yakuza. A pequena Jô percebe que foi enganada e reclama, corajosamente, o DVD, mas Juninho a empurra no chão. Ela está sozinha e chora, mas num *flashback* poético, recorda-se da importância de ganhar dinheiro para poder visitar a mãe. Depois da visão, ela levanta com novo ânimo e persegue Juninho e seu amigo. Jô reencontra-os num cassino e consegue pegar o DVD quando o amigo de Junino se distrai com um videogame. Orgulhosa, ela volta à tenda e encontra sua irmã, que perdeu todo o ocorrido. À primeira vista, o título do conto poderia fazer referência à ausência de uma figura protetora, como um irmão maior, mas, com sua determinação de resistir à injustiça vivenciada, Jô prova que não tem necessidade do “Brother”.⁵⁸

O outro conto que gostaria de comentar é “Sumidouro”, de *Cumbe*. O título refere-se à prática então comum de arremessar escravos “rebeldes” nos poços profundos das fazendas.⁵⁹ Ele narra a história de uma relação complexa entre uma mulher escravizada, Calu, e seu “dono”, o senhor Tomé. A primeira vinheta mostra um *close-up* de um crânio de boi, símbolo da morte. Nas vinhetas seguintes, distanciamos-nos pouco a pouco e o ângulo cada vez maior revela primeiro o rosto do senhor Tomé abaixo do crânio de boi; em seguida, seu corpo completo e o bar onde ele está; e, finalmente, tem-se uma visão do bar visto do alto. A introdução desta figura, cujo olhar direciona-se diretamente ao leitor, antecipa o final trágico de “Sumidouro”: “Calu não podia ter feito isso. Não podia... Agora será diferente”.⁶⁰

Calu, “sua” escrava doméstica, aparece na próxima cena, ao lado do sumidouro, o *leitmotiv* desse conto, aparentemente falando com alguém. Os *flashbacks*, contados desde a perspectiva da protagonista Calu, revelam o que aconteceu: estuprada por seu “dono”, ela engravidara. A esposa ciumenta do senhor Tomé aproveita-se de um momento de distração de Calu para pegar o bebê e jogá-lo no sumidouro, ato que é só insinuado na narrativa. Em desespero e sem ter nenhuma pessoa por perto que pudesse ajudá-la, Calu relata o ocorrido para o padre Antônio, o que deixa Tomé enfurecido. Ele leva Calu de volta para o engenho. Quando, algumas horas e bebidas mais tarde, planeja castigá-la com o chicote, Tomé a encontra do lado do sumidouro da fazenda, alucinada. No momento em que pretende dar a primeira chicotada nela, Calu abre seus olhos, aproxima-se e o beija. Num primeiro momento, ele parece emocionado com esse gesto, mas pouco depois começa a estrangulá-la, até que Calu não se move mais. Como escrava, ela deve ficar passiva e suportar a violência sexual; na visão de Tomé, ela não deve dar o primeiro passo: “Não podia ser assim. / Não desse jeito”.⁶¹ Quando recupera a consciência, ela pega a faca da cozinha que se encontrava escondida em seu avental. Mostram-se *close-ups* dos rostos dos protagonistas, acentuando a intensidade emocional da situação, quando Calu degola o pai do seu filho que é, também, o seu estuprador. As lágrimas de Calu transformam-se numa visão ou num espectro do seu bebê. Entoando o vissungo⁶² que ela sempre cantava para o filho, o bebê espectro se levanta no ar e transforma-se em uma das estrelas, vivo, para sempre, na eternidade.⁶³ A resistência de Calu através da morte de seu agressor é só uma das manifestações do levantamento de vozes femininas na obra de D'Saete.

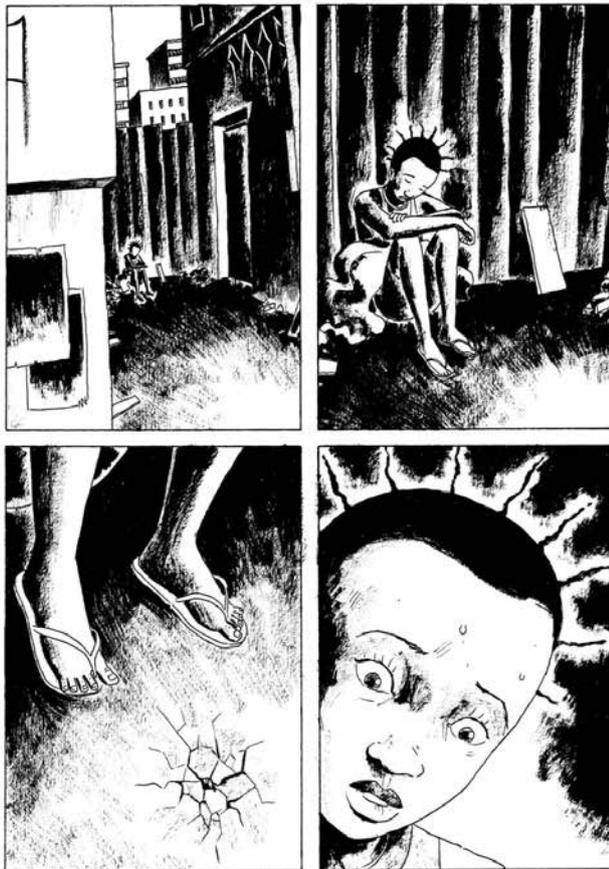


Figura 6. Dara Angola Janga. Dara, nas ruas de São Paulo.⁶⁴

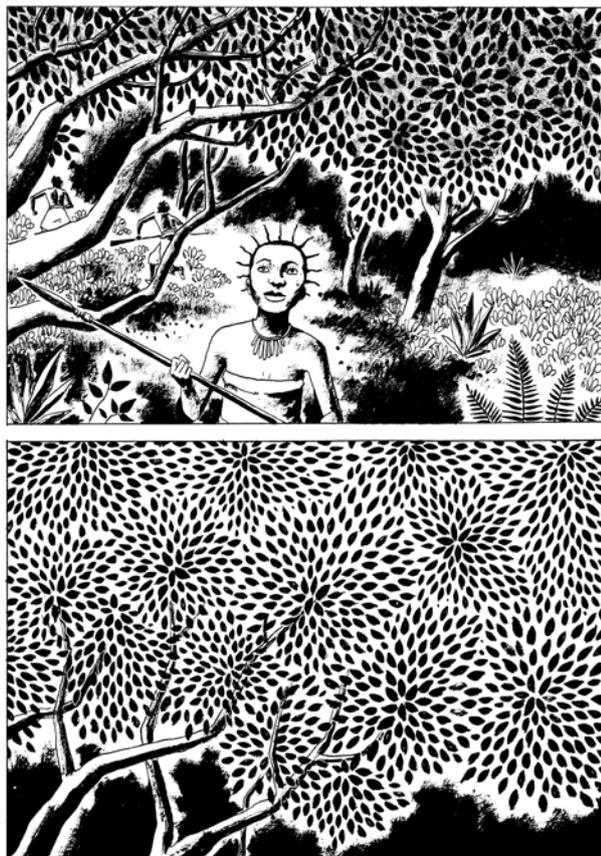


Figura 7. Dara Angola Janga. Dara, a luta contínua.⁶⁵

⁶⁴ D'SALETE, Marcelo. *Angola Janga, op. cit.*, p. 392

⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 408.

Para terminar, gostaria de lembrar o começo do último capítulo de *Angola Janga*. “Passos na noite” começa com um enquadramento amplo, que parte do universo e que, aos poucos, aproxima-se da Terra. Aumentando o *zoom* mais e mais, o autor nos leva a um cenário contemporâneo, dentro de uma cidade grande que, de novo, pode ser São Paulo. Chegamos, finalmente, a uma pequena rua lateral escura, onde uma menina está sentada sozinha. Pela aparência física, podemos identificá-la como Dara, a filha de Zumbi. De repente, a terra debaixo dela começa a quebrar e se abre um abismo, que engole a menina.

Ela cai num mundo escuro e onírico, numa estrutura de rodas dentadas que se movem e tiram dela algo que remete ao suco da cana de açúcar. Marcelo D’Salete relaciona aqui diretamente a história de escravidão com o destino de jovens afro-brasileiros hoje em dia. É significativo que se utilize da figura de Dara, filha de Zumbi, para visualizar tal relação, especialmente porque a pequena Dara também é a figura que encerra *Angola Janga*: libertada por Andala, outra mulher forte na ficção do quadrinista paulistano, Andala, nas últimas vinhetas Dara levanta seu olhar ao céu, com o rosto cheio de esperança e mantendo a lança nos seus braços.

Artigo recebido em 29 de junho de 2019. Aprovado em 31 de agosto de 2019.

Imaginando uma entrevista outra história da com Marcelo resistência negra: D'Saete



Marcelo D'Saete. 2017, fotografia (detalhe).

Ivan Lima Gomes

Doutor em História pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Professor da Faculdade de História e do Programa de Pós-graduação em História e do Mestrado Profissional de Ensino de História (ProfHistória) da UFG. Autor do livro *Os novos homens do amanhã: projetos e disputas em torno dos quadrinhos na América Latina*. Curitiba: Prismas, 2018. igomes2@gmail.com

Imaginando uma outra história da resistência negra: entrevista com Marcelo D'Saete¹

Imagining another black resistance history: interview with Marcelo D'Saete

Ivan Lima Gomes



Apresentação

Marcelo D'Saete (São Paulo, 1979) é quadrinista, ilustrador e professor, desde 2011, de Artes Visuais na Escola de Aplicação da Faculdade de Educação da USP. Publicou seu primeiro trabalho, *Noite luz*, pela Via Lettera, em 2008. Ao lado de *Encruzilhada* (Leya, 2011; Veneta, 2016), tais obras tratam dos desafios de se viver na cidade de São Paulo a partir de temas como desemprego, juventude negra e preconceito. Em *Cumbe* (Veneta, 2014), manifesta-se de forma mais explícita o interesse pela história da escravidão negra na América Portuguesa. O tema merecerá tratamento mais denso em *Angola Janga* (Veneta, 2017), que consolida o nome de Marcelo D'Saete na história das histórias em quadrinhos (HQs) brasileira. D'Saete situa a temática racial em primeiro plano, assumindo a desigualdade racial brasileira como mote para a elaboração de narrativas dedicadas a uma complexa reflexão a respeito da condição do negro no Brasil. Além disso, a questão racial lhe possibilita desenvolver uma estética absolutamente autoral. Desde o ponto de vista narrativo, suas obras trazem uma miríade de personagens cujos rostos e ações dão concretude aos debates por ele sugeridos, ao incorporarem os desafios, resistências e dilemas históricos vividos pela população negra e sentidos na pele. Tal ênfase nas trajetórias de tantos personagens que vêm e vão e se entrecruzam ao longo das páginas das HQs sinaliza para uma narrativa que, a princípio descontínua e marcada por algo próximo àquilo que historiadores classificariam de micro-história, percebe certa integração entre essas experiências a partir da condição racial que atravessa suas histórias e trajetórias pessoais. Como resultado, D'Saete constrói uma obra repleta de simbologias, explorando o contraste entre o claro e o escuro e aliando um profundo apuro estético às questões políticas do nosso tempo.

* * *

I. L. G. – *Gostaria que você falasse um pouco sobre sua formação como apreciador de arte e, mais precisamente, de quadrinhos. Vindo de um meio urbano e informado pela cultura do hip-hop e do grafite, passando pela formação universitária e atualmente no ensino de história da arte para crianças, como você pensa que seu trabalho concilia cada uma dessas facetas da sua trajetória? Consegue perceber aproximações entre elas? De que modo? Como a cultura de artes urbanas como o hip hop e os quadrinhos informa a cultura acadêmica – e vice-versa?*

¹ As perguntas desta foram encaminhadas ao artista via e-mail e respondidas em áudio durante o mês de outubro de 2018. A revisão final seguiu-se durante os meses de novembro e dezembro, sob acompanhamento de Marcelo D'Saete.

M. D'S. – A minha formação foi em artes gráficas e artes plásticas. Tive uma grande influência, fora da academia e do ensino formal, do *rap* e do *hip-hop* no final da década de 1980 e começo de 1990. Isto abriu minha mente para que buscasse informações em outras áreas, como literatura. Foi a partir da música que eu acabei chegando no Quilombhoje², nos *CADERNOS Negros*³, e, depois, no cinema. Todas essas experiências acabaram me alimentando. Pesquisei sobre a presença negra na arte, cultura e história na graduação e na Pós-graduação. O meu mestrado é sobre arte afro-brasileira.⁴ Tudo isso propiciou um universo de referências para falar sobre a experiência negra em um país como o Brasil. E como esta sociabilidade de hoje é moldada a partir de fatos históricos. Fiz alguns trabalhos de grafite, mas isso foi há bastante tempo. Onde eu estudei, no Carlos de Campos⁵, tinha uma tradição de grafite muito forte. Cheguei a pintar alguns muros, mas logo depois acabei voltando grande parte da minha energia para os quadrinhos e para ilustração.

I. L. G. – *Longe de ser uma espécie de “identidade secreta”, você parece lidar com sua dupla identidade de professor de História da Arte e artista de quadrinhos com bastante naturalidade. Como você concilia cada atividade? Ou seja, do ponto de vista prático, ligado à sua rotina de trabalho e à organização das respectivas demandas que cada função exige, passando por processos formativos e criativos atinentes a cada um, como você entende as relações entre sua atuação profissional como docente e historiador da arte e artista criador de histórias visuais?*

M. D'S. – Eu atuo como professor. Faço histórias em quadrinhos no restante do tempo que tenho. Foi algo que eu consegui desenvolver razoavelmente bem durante um bom tempo. Hoje em dia, confesso que está um pouco mais difícil de conciliar essas atividades todas. Ser professor é algo extremamente rico e interessante. Eu aprendo muito nesses contatos e isso acaba influenciando os trabalhos que estou realizando. Agora, claro, ser professor é algo que ocupa grande parte do tempo. Permanentemente você está pensando em atividades, em propostas, em ações e na dinâmica de uma escola que se pretende democrática. É uma troca muito rica com os alunos. Aprendo bastante com eles. Procuo possibilitar, dentro da área de artes visuais, trabalhar com algo que é extremamente relevante nos dias de hoje: leitura, apreciação e discussão de imagens, além do espaço de criação e debate.

I. L. G. – *Ainda no campo das aproximações entre ensino de história da arte e quadrinhos, em trabalhos como Cumbe e Angola Janga percebe-se o esforço pela elaboração de uma narrativa que contribua para apresentar outro lado de uma história que é pouco narrada em profundidade. A partir do seu trabalho, como você percebe as implicações éticas do ensino e da criação artística?*

M. D'S. – A elaboração do *Cumbe* e do *Angola Janga* começou por volta de 2004. Não tinha uma ideia muito clara do que eu estava fazendo logo no início. Sabia que era algo falando sobre Palmares, sobre um grande conflito armado. Vamos dizer assim: o tamanho, a dimensão dessa empreitada foi se formando com o tempo. Aos poucos, notei que havia algo para explorar, usando o formato quadrinhos, em termos de resistência contra a violência do período colonial. Uma forma de contra narrativa, opondo-se ao conceito de harmonia racial e social em nossa formação, que persiste ainda hoje.

² Coletivo e editora criado em 1982, a partir da reunião de diversos escritores paulistas preocupados em produzir obras literárias voltadas para a questão negra no Brasil. Cf. CORREIA, Severino do Ramo. *Quilombhoje: um tambor expressando as vozes literárias negras*. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – UEPB, Campina Grande, 2010.

³ Publicado pela primeira vez em 1978, a antologia *CADERNOS Negros* inspirou a criação do Quilombhoje e completou quarenta anos de publicações anuais em 2018. Cf. ANTÔNIO, Carlindo Fausto. *CADERNOS Negros: esboço de análise*. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Unicamp, Campinas, 2005.

⁴ Ver SOUZA, Marcelo de Salette. *A configuração da curadoria de arte afro-brasileira de Emanuel Araújo*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – USP, São Paulo, 2009.

⁵ Trata-se da Escola Técnica Carlos de Campos, fundada em 1911 e localizada no bairro do Brás, em São Paulo.

⁶Menção à campanha eleitoral para a presidência da República de 2018, marcada, entre outras coisas, pelo amplo uso difamatório de notícias falsas e declarações de cunho racista e homofóbico proferidas, sobretudo, pelo então candidato Jair Bolsonaro, o qual, por sua vez, foi vítima de um ataque a faca em meio a essa disputa.

⁷Menção a Jair Bolsonaro, provavelmente com base na fala como a proferida durante palestra na sede carioca da Hebraica, em abril de 2017. Na ocasião, sugeriu analogias entre quilombolas e animais, ao dizer que “o afrodescendente mais leve lá pesava sete arrobas [arroba é uma medida usada para pesar gado; cada uma equivale a 15 kg]. Não fazem nada. Eu acho que nem para procriador ele serve mais”. Disponível em <<https://veja.abril.com.br/brasil/bolsonaro-e-acusado-de-racismo-por-frase-em-palestra-na-hebraica/>>. Acesso em 28 dez. 2018.

⁸Menção a Hamilton Mourão, general da reserva e então candidato a vice-presidente na chapa de Jair Bolsonaro. A título de ilustração, destaca-se um pronunciamento de grande repercussão, feito num evento em Caxias do Sul, sobre o subdesenvolvimento no Brasil e na América Latina. Na ocasião, Mourão afirmou que o Brasil “herdou a cultura de privilégios dos ibéricos, a indolência dos indígenas e a malandragem dos africanos”. Disponível em <<https://politica.estadao.com.br/noticias/eleicoes,mourao-liga-indio-a-indolencia-e-negro-a-malandragem,70002434689>>. Acesso em 28 dez. 2018.

No momento de uma eleição presidencial acirrada, este debate aparece ainda mais.⁶ Esses discursos tentam anular conflitos intensos contra um projeto colonial e centralizador. Formas de resistência protagonizadas pela população marginalizada, negra e indígena. Aos poucos, fui percebendo a dimensão do livro dentro de todo esse âmbito. Muitas vezes, conversando com outras pessoas, surgem aí novas ideias e possibilidades de leituras dessas imagens e dessas narrativas. No mais, a ideia do livro é apresentar esses personagens de uma forma humana e com toda sua complexidade. Claro, isso é sempre uma tentativa, mas imagino que consegui chegar bem próximo do que eu pretendia. A ideia é humanizar esses personagens e fazer com que as pessoas vivenciem, de certo modo, aquele período a partir deles, observando, também, as suas contradições.

Dentro do ensino, trazer essa perspectiva é relevante. Pois ainda temos um ensino formal que trata, muitas vezes, a nossa história de um modo linear e harmonioso. Isto rompe com ideias de conflito e com outras possibilidades de compreender essas narrativas. Não que os professores não estejam tentando construir esse debate em muitos locais. De fato temos muitos projetos bons por aí. Mas a dimensão conservadora, negando a violência e impondo uma ideia de harmonia social, ainda é muito forte no contexto escolar. A escola precisa ser um local de debate e discussão das diversas concepções de sociedade de hoje e do passado.

I. L. G. – *Que diálogos você consegue perceber entre seu trabalho e os debates em torno das políticas raciais que ganharam corpo nos últimos anos? E como situa sua produção no atual cenário, em que, ao lado do amadurecimento de tais discussões, observa-se a ascensão de discursos repletos de conotação racista entre políticos e outras pessoas públicas?*

M. D’S. – A história, realmente, não é algo simples e linear. Hoje temos debates muito afiados em relação a discriminação, racismo institucional, branquitude e diversos outros conceitos para tentar dar conta desses problemas, desse universo social em que nos deparamos. Grande parte dessa discussão está, sim, em grupos de vanguarda. Entretanto, isto convive com uma grande maioria de pessoas que estão de fora dessa discussão. Grupos que negam a existência da discriminação e do racismo. Ao mesmo tempo em que observamos este lado mais avançado da discussão, também presenciamos outro lado ainda reafirmando antigas concepções – de separação, de exclusão e de hierarquia entre os diversos grupos que compõem o nosso espaço social. Isso está na fala do atual presidente⁷, isso está na fala do candidato a vice⁸ e isso está na fala de outras pessoas também. São falas que reafirmam um Brasil desigual. Isto aparece de modo cristalino, sem nenhum problema e com pouquíssimo debate. Estamos num contexto de grande crise. As perdas podem ser enormes (para a classe trabalhadora, negra, indígena, periférica, mulheres e LGBTQI). Mas por outro lado, será muito necessário, de fato, a organização de uma oposição popular ferrenha a esse tipo de política. Nenhuma ação autoritária surge sem a sua devida resposta, seu revide. Sem a sua devida contraposição. As perdas serão muito grandes, mas não podemos esquecer que a esperança pode ser, sim, um elemento insuportável para qualquer política autoritária.

I. L. G. – *Ao atentarmos para o conjunto de seus trabalhos, chama atenção a virada que ocorre a partir de Cumbe. De narrativas curtas e ambientadas no meio*

urbano contemporâneo, passamos a uma história com fôlego maior e em diálogo com processos históricos brasileiros. A que credita tais mudanças?

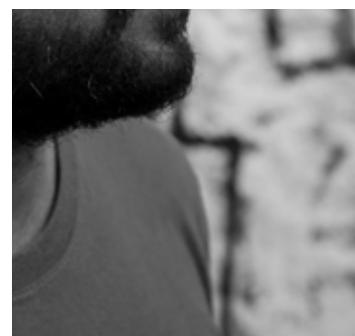
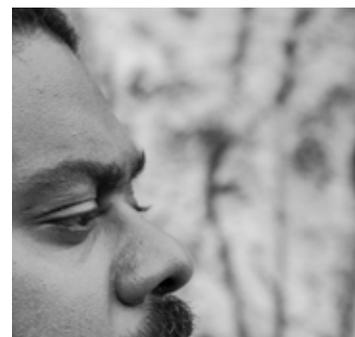
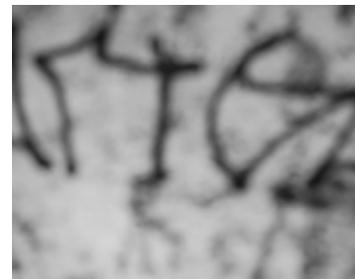
M. D'S. – Os dois primeiros livros, o *Noite luz* e o *Encruzilhada*, são trabalhos contemporâneos, mostrando conflitos dentro das grandes cidades. Estes trabalhos tratam de uma sociabilidade fraturada, cindida, dos conflitos em grande parte sociais e raciais. Eles mostram a cidade a partir de uma perspectiva específica – em grande parte jovem, periférica, negra e marginalizada dos processos econômicos sociais. Há uma conexão com os outros livros, o *Cumbe* e o *Angola Janga*, pois trata de uma narrativa periférica e negra também. Outra coisa importante: desde quando eu estava fazendo o primeiro livro, *Noite luz*, em 2008, já estava trabalhando com pesquisas sobre o Brasil colonial, escravista e negro. Tudo começou a partir de Palmares em 2004. Em 2006 foi quando fiz uma primeira versão de roteiro. Depois, comecei a desenvolver esse trabalho. Claro, fui percebendo cada vez mais que precisava estudar muito para compreender todo o período. Aos poucos, então, fui desenvolvendo essas pesquisas. Publiquei os livros *Noite luz* e *Encruzilhada* mas sempre voltava para essas pesquisas sobre o Brasil colonial. Tudo isso, para mim, está muito alinhado. Então, eu acabo tecendo diversas conexões entre esses livros todos. Embora, sim, eles falem de universos um pouco diferentes.

I. L. G. – *Como você observa as relações entre Cumbe e Angola Janga? São obras que podem ser lidas em separado ou devem ser lidas em conjunto? Que diferenças existiriam entre uma forma e outra de leitura?*

M. D'S. – A ideia original era que *Cumbe* fosse parte do livro *Angola Janga*. Mas, aos poucos, a obra estava ficando muito extensa e percebi que *Cumbe* era um livro com energia e universo próprios, se resolvia por si só, sem o *Angola Janga*. Resolvi separar as narrativas, mas acho que são livros interessantes de serem lidos em conjunto. Talvez, o *Cumbe* primeiro, já que é um livro que fala mais sobre o contexto colonial e escravista e da busca de humanidade desses africanos escravizados aqui no Brasil – busca por humanidade e autonomia sobre sua vida. Depois disso, o *Angola Janga*, que trata mais especificamente de Palmares.

Cumbe se aproxima do *Encruzilhada* e *Noite luz* devido à forma, porque é um livro no formato de contos, algo que eu gosto muito de trabalhar. Contos que você pode ler isoladamente, mas que acabam tendo conexões de uma narrativa com a outra. Isso acontece no *Noite luz*, no *Encruzilhada* e no *Cumbe*. Já *Angola Janga* tem uma diferença em termos de forma. É um livro que, embora tenha narrativas bem resolvidas individualmente, se assemelha mais a um romance. A história mostra um personagem singular, o Soares, e vários outros personagens que trafegam, conduzem essa narrativa junto com ele. Em alguns momentos, eu acabo dando mais atenção para outros personagens, mas ele é o fio condutor que está ali no começo, meio e fim da narrativa.

I. L. G. – *Angola Janga tem chamado a atenção de historiadores, educadores e outros profissionais de perfil acadêmico pelo cuidado com a reconstrução histórica a partir da utilização de aparato crítico. Nesse sentido, referências bibliográficas, epígrafes e outras instâncias paratextuais demarcam bem Angola Janga como um trabalho que busca integrar a pesquisa acadêmica à narrativa criativa. Como*



⁹ Clóvis Moura (1925-2003) foi um sociólogo e historiador dedicado ao estudo das formas de resistência à escravidão e do papel do negro na historiografia brasileira. De orientação marxista, questionou premissas de Gilberto Freyre ao enfatizar as relações de dominação estabelecidas entre senhores e escravos e o papel dos quilombos na crítica à escravidão.

¹⁰ Décio Freitas (1922-2004) foi um jornalista e historiador com vasta produção de obras de caráter crítico calcadas no referencial marxista, entre as quais se destaca *Palmares: a guerra dos escravos* (1973). Também se dedicou a pesquisas sobre a história e a cultura do Rio Grande do Sul, contando com ampla atuação na imprensa gaúcha.

¹¹ Ivan Alves Filho (1952-) é historiador e jornalista brasileiro com formação pela Universidade Paris-VIII (Sorbonne). Em 1988, publicou *Memorial dos Palmares*, primeiro de uma série de livros e documentários direcionados para a história e a cultura brasileiras.

¹² Flávio Gomes é doutor em História pela Unicamp e, atualmente, professor na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde pesquisa e leciona temas relacionados às resistências quilombolas e intelectuais negras, contando com ampla produção bibliográfica sobre tais campos de investigação histórica.

¹³ Frank Miller (1957-) é autor – desenhista e roteirista – de histórias em quadrinhos, contando com vasta produção na área, entre as quais *Daredevil* (1979-1983; 1985-1986), *The dark knight returns* (1986) e *Sin city* (1991-1997). Suas obras são marcadas por uma estética sombria, próxima ao *noir*, além de revelarem uma inclinação política de perfil conservador.

¹⁴ Sigla para Programa de Ação Cultural, iniciativa do Governo do Estado de São Paulo criada em 2006 para apoiar projetos na área da cultura e artes. Disponível em <<http://www.cultura.sp.gov.br/tag/proac/>>. Acesso em 28 dez. 2018.

se dá a relação entre pesquisa e obra de arte no seu processo de criação? Em que medida seu trabalho pode ser tomado como ficção ou como um “romance gráfico histórico/graphic novel histórica”?

M. D’S. – Eu sempre tive em mente que o *Angola Janga* é um livro de ficção. Uma visão sobre Palmares muito especial e dentro da minha leitura pessoal sobre Palmares. A partir das diversas leituras dos livros que tratam desse conflito. Em nenhum momento tento apresentar isso como a única obra sobre o período. Não. É simplesmente uma ficção a partir de alguns fatos e a partir de outros historiadores que já falaram sobre Palmares, como Clóvis Moura⁹, Décio Freitas¹⁰, Ivan Alves Filho¹¹, Flávio Gomes¹² e diversos outros. Eu organizei essas informações e elaborei uma narrativa interessante para ser lida hoje. Com muitas influências de autores de quadrinhos, como Art Spiegelman, Frank Miller¹³, o mangá *Vagabond* e diversos outros trabalhos. O meu interesse era trabalhar com essa narrativa no formato de ficção e de forma que fosse uma narrativa dinâmica e interessante para o leitor de hoje.

I. L. G. – *Ainda sobre Angola Janga, o tratamento recebido pela obra é digno de destaque: capa dura, lombada resistente e um cuidado com a qualidade do papel indicam uma produção bastante cuidadosa e à altura da qualidade presente no trabalho. Por outro lado, tal tratamento editorial informa sentidos à obra, dotando-a de grau de respeitabilidade raro na história das HQs brasileiras. Como foi o processo de edição da obra? Houve alguma dificuldade ou pedido especial em relação ao papel utilizado, à impressão das manchas escuras etc.?*

M. D’S. – A editora Veneta tem um trabalho muito bonito em relação a cada um dos livros publicados. Vale dizer que tanto *Cumbe* quanto *Angola Janga* foram apoiados pelo ProAC¹⁴, que é um programa de apoio à cultura aqui em São Paulo. Isso também foi importante para a gente ter todas as condições necessárias para que a edição fosse publicada do melhor modo possível.

Eu não tenho tanto fetiche por livros de capa dura. Tanto que os outros livros têm capa mole, e eu gosto deles assim. Por outro lado, depois de um tempo, era a primeira vez que eu publicava um livro nessa dimensão, com mais de 400 páginas. Provavelmente não vou publicar um livro tão grande assim tão cedo. Então, considerei que era um livro interessante para ser publicado em capa dura.

Papel pólen é um papel leve e isso colabora, também, para que o livro não vire um tijolo. Ele é um pouco mais poroso, não é tão branco e a leitura fica um pouco mais agradável ali. Claro, tive um cuidado com os tons de preto e branco para que saísse do melhor modo possível. Saiu do jeito que eu imaginava. O trabalho gráfico também foi de excelência. A única pena é que, infelizmente, com todo esse sistema de distribuição e de gráfica, quando o livro chega na livraria, chega com um preço elevado demais. A gente tentou fazer do melhor modo para que chegasse em um valor abaixo, mas, infelizmente, todo o sistema aqui no Brasil acaba encarecendo, razoavelmente, o livro. Por outro lado, tem muitos sites vendendo o livro com descontos. Isso ajuda para que as pessoas possam acessar o livro. No que for possível, eu tento sempre fazer com que esse tipo de publicação também chegue às bibliotecas públicas, às escolas e em espaços de formação.

I. L. G. – *Em Angola Janga, o tema muito concreto da história da escravidão no Brasil cruza-se com a subjetividade de personagens muito específicos: somos convidados a conhecer as histórias íntimas de escravos, libertos, senhores e capitães do mato e suas eventuais implicações no curso de processos históricos, tendo como pano de fundo a paisagem e a natureza, que se apresentam ora muito concreta, ora abstrata e repleta de simbolismos. Você considera tal relação um diferencial na forma de contar histórias via HQs? Em que medida avalia que tal recurso permite tocar em temas da história do Brasil por caminhos distintos a outras formas de narrar o passado? E como você pensa o papel de tal dimensão simbólica da natureza no seu trabalho?*

M. D'S. – Este universo eu tive contato a partir das leituras e pesquisas iniciais. Eu vi que tinham várias chaves de acesso a esse ambiente, a esse contexto histórico e social, que não tinham sido feitos no formato de histórias em quadrinhos. Eu tentei trazer isso, trazer um pouco desses conflitos para cá, para os quadrinhos. Isso tem aparecido em diversos estudos de historiadores, principalmente dentro da história social. A proposta é, a partir de narrativas bem singulares de escravizados, pensar o todo da escravidão. Além de pensar em tráfico, escravidão e números, precisamos pensar, também, nos conflitos, nos objetivos e buscas das pessoas naquele período. Para isso, o tipo de trabalho histórico do Robert Slenes, do Sidney Chalhoub, entre outros, é muito relevante. Foi isso que tentei fazer com o *Cumbe* e o *Angola Janga*: trazer esses personagens da forma mais humana possível e apresentar, também, as suas contradições. Tornar esses personagens humanos é imprescindível. Pois o racismo opera num viés de negação total da humanidade do outro, diz que o outro merece ser abatido, destruído, queimado e esquarterado, justamente por ele não ser humano.

Quando ouvimos um candidato dizer “o índio é preguiçoso e o negro é malandro”¹⁵, você quer dizer que há uma hierarquia entre os grupos raciais. Dentro dessa hierarquia, brancos, europeus, portugueses, estão acima; índios e negros estão abaixo, e ponto. É isso que eles estão falando. É isso que precisamos combater. Isto aparece em outra fala sobre o neto embranquecido.¹⁶ Estes absurdos evocam um passado escravocrata, colonial e extremamente violento. Se não tivermos consciência dessa história, ela será apenas repetição.

I. L. G. – *Os quadrinhos no Brasil vivem momento inédito: editoras dedicam-se a publicar autores nacionais e internacionais com profissionalismo, HQs são celebradas publicamente por nomes ligados à crítica cultural e, não raro, são mesmo indicados a prêmios literários. Mais recentemente, o Prêmio Jabuti teve de incluir uma categoria exclusiva para quadrinhos. Como percebe seu trabalho no interior do atual mercado de HQs no Brasil? Em que medida considera que sua obra pode contribuir para apontar caminhos para a produção e edição de obras em quadrinhos no Brasil?*

M. D'S. – Os quadrinhos estão em um momento de produção muito rica no Brasil. Tem uma produção autoral muito forte e interessante. Os quadrinhos estão cada vez mais trazendo narrativas complexas e interessantes sobre o nosso período, sobre o nosso tempo, sobre o nosso contexto, sobre a nossa sociabilidade hoje e no passado. Os quadrinhos são um tipo de narrativa para pessoas de diferentes estratos sociais, para adultos, idosos e jovens, não apenas para o público infantil. Os quadrinhos podem dialo-

¹⁵ Ver nota 8.

¹⁶ Referência à fala de Hamilton Mourão (PRTB), então candidato à vice-presidente na chapa liderada por Jair Bolsonaro (PSL). Ao chegar ao aeroporto de Brasília, despediu-se de jornalistas com a seguinte declaração: “Gente, deixa eu ir lá que meus filhos estão me esperando. Meu neto é um cara bonito, viu ali? Branqueamento da raça”. Disponível em <<https://noticias.uol.com.br/politica/eleicoes/2018/noticias/2018/10/06/mourao-cita-branqueamento-da-raca-ao-falar-que-seu-neto-e-bonito.htm?cmpid=copiaecola>>. Acesso em 28 dez. 2018.

gar com diferentes públicos e esse ainda é um desafio no Brasil: afirmar a complexidade e maturidade dos quadrinhos para trazer novas experiências de leitura e percepção.

I. L. G. – *Além do êxito no Brasil, sua obra tem despertado interesse internacional, vide o recente Eisner Award. Você acompanha a edição de sua obra no exterior? Percebe dificuldades na tradução, adaptação e leitura de suas HQs? É preciso fazer muitas intervenções no texto, explicando passagens da história do Brasil, termos e expressões utilizadas?*

M. D'S. – O livro foi publicado e traduzido no exterior. Algumas vezes eu converso com os tradutores para saber como eles estão lendo as obras e para tirar dúvidas. Tive muitas conversas com a tradutora da edição alemã e francesa. Considero que o livro acaba trazendo questões interessantes para pensar em tradução, porque exige conhecimento de um universo colonial, escravista e africano. Algo que, de fato, as pessoas de fora do Brasil conhecem pouco. Exige, também, que as pessoas acabem tendo que tomar algumas decisões editoriais sobre como traduzir termos específicos.

Embora o livro tenha um glossário no final, o que ajuda bastante, houve diferentes estratégias e modos de lidar, por exemplo, com a tradução do termo negro. No Brasil colonial, negro é sinônimo de coisa, objeto, não de pessoa. No Brasil de hoje, o movimento negro reafirma e utiliza a palavra negro como forma de descrever outra pessoa. Em outros países, o contexto e a discussão é diferente. Eles muitas vezes adotam outras palavras para se referir a esse grupo de pessoas. Isto é evidente no inglês (com o uso contemporâneo de *black* e não *nigger*), mas também tem reverberações no francês e alemão.

I. L. G. – *Por fim, quais são seus projetos futuros a serem desenvolvidos após Angola Janga?*

M. D'S. – Por enquanto ainda estou apenas pesquisando, tentando rascunhar alguns roteiros novos. Mas é bem capaz que o próximo trabalho seja um pouco mais contemporâneo e não um trabalho tão histórico quanto os últimos. Talvez volte para esse tema um pouco mais para frente.

Entrevista recebida em 2 de abril de 2019. Aprovada em 12 de maio de 2019.

Tradução

Espontaneidade

e reflexão:



o Dao da

somaestética

Capa do livro *Thinking through the body: essays in somaesthetics*, de Richard Shusterman, 2012, fotografia (detalhe).

Richard Shusterman

Doutor em Filosofia pela Universidade de Oxford. Professor do Center for Body, Mind and Culture da Florida Atlantic University. Autor, entre outros livros, de *The adventures of the man in gold*. Paris: Hachette, 2017. richard.shusterman@gmail.com

Espontaneidade e reflexão: o *Dao* da somaestética¹

Spontaneity and reflection: the Dao of somaesthetics

Richard Shusterman

*Tradução: Guilherme Amaral Luz**

RESUMO

Neste artigo, Richard Shusterman discute a controversa relação entre espontaneidade e atenção somática reflexiva na filosofia contemporânea. Ele aborda o tema em autores clássicos do confucionismo e do taoísmo para apresentar espontaneidade e reflexão como dimensões mais complementares do que contraditórias entre si.

PALAVRAS-CHAVE: somaestética; filosofia chinesa; corpo.

ABSTRACT

In this article, Richard Shusterman discusses the controversial relation between spontaneity and reflexive somatic awareness in contemporary philosophy. He, then, approaches this subject in classical confucian and daoist authors to present spontaneity and reflection as rather complementary than contradictory dimensions to each other.

KEYWORDS: somaesthetics; chinese philosophy; body.



Preâmbulo

O texto que segue traduzido para o português faz parte de uma coletânea recente (publicada em 2018 pela Routledge) sobre a relevância da filosofia tradicional chinesa no contexto da globalização contemporânea. Seu autor, Richard Shusterman, professor da Florida Atlantic University, onde coordena o Center for Body, Mind and Culture, tem formulado, ao longo de seus trabalhos, a teoria da somaestética, a qual busca retomar a relevância do corpo não somente como matéria filosófica legítima sobre a qual se deva refletir, mas como o próprio domínio no qual a filosofia, como qualquer outra experiência humana, ocorre. Aqui, Shusterman resgata autores “clássicos” de escolas confucionistas e taoístas da China Antiga para mostrar a pertinência de suas formulações para alguns dos problemas centrais da moderna teoria da somaestética. Em particular, ele aborda a controvérsia filosófica em torno dos temas da espontaneidade e da reflexão nas ações corporais.

O público brasileiro conhece a obra de Shusterman, principalmente, por meio daqueles dois trabalhos que, traduzidos para o português, tornaram-se mais acessíveis no país, como são os casos de *Vivendo a arte*² e *Consciência corporal*.³ O primeiro é uma importante reflexão sobre a cultura de massas sob o ponto de vista da filosofia pragmática de John Dewey. O segundo compõe-se de vários ensaios nos quais Shusterman dialoga com alguns dos principais autores do século XX que deram importância ao corpo em seus sistemas filosóficos. Também nele, irá se destacar a obra de Dewey, seguramente, a mais influente de todas na proposta de somaestética

* Doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Autor, entre outros livros, de *Flores do desengano: poética do poder na América portuguesa (séculos XVI - XVIII)*. São Paulo: Unifesp, 2013. guilhermealuz@gmail.com

¹ Traduzido, mediante autorização do autor, de SHUSTERMAN, Richard. *Spontaneity and reflection: the dao of somaesthetics*. In: MING, Dong Gu (ed.). *Why traditional chinese philosophy still matters: the relevance of ancient wisdom for the global age*. London-New York: Routledge, 2018, p. 133-144.

² SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pragmatismo e a estetização da vida*. São Paulo: Editora 34, 1998.

³ *Idem*, *Consciência corporal*. São Paulo: Realizações, 2012.

formulada por Shusterman. E é exatamente de Dewey uma das citações mais centrais que aparecem no texto a seguir, uma citação que praticamente resume a sua hipótese central: “a verdadeira espontaneidade é [...] não um direito de nascença, mas o último estágio, a conquista consumada, de uma arte – a arte do controle consciente”.

Nosso interesse pela obra de Shusterman nasceu pelas possibilidades que ela oferece para a tematização de práticas corporais no âmbito da filosofia e das ciências humanas de modo geral. Em particular, pelo potencial que ela apresenta para o tratamento das artes marciais asiáticas no mundo global contemporâneo. Nesse sentido, a obra de Dewey também pode ser entendida como seminal. Sabemos, por exemplo, o impacto que teve o pensamento de Dewey no Japão moderno e o quanto, por exemplo, Jigoro Kano, fundador do Judô, apreciava ideias educacionais inspiradas nele, como o Plano Dalton, da educadora Helen Parkhurst.⁴ As próprias artes marciais são consideradas por Shusterman no rol das disciplinas somaestéticas com as quais dialoga na sua formulação teórica. Juntamente a ela, Shusterman é atento, em sua prolixa obra, a diversas outras artes asiáticas que envolvem a atenção somática, como é o caso, por exemplo, da meditação zen, do yoga, do erotismo chinês, do teatro noh japonês e muitas outras. Seu interesse pelo universo asiático dá um sabor multicultural à obra e possibilita levantar questões sobre a fruição estética do outro na contemporaneidade.

A adesão de Shusterman ao que poderia ser chamado de um “projeto multiculturalista”, entretanto, está muito longe do engajamento ingênuo a pressupostos do senso comum. Em *Performing live*, ele expressa diversas objeções ao multiculturalismo como projeto filosófico, identificando os perigos, as contradições e a polissemia que o conceito carrega. Sua concepção de multiculturalismo tende a equilibrar o reconhecimento do “outro” como “diferença” e do universalismo, evitando a formulação de barreiras rígidas e essencializadas entre as culturas.

Mais do que “multicultural”, a somaestética de Shusterman, como ele mesmo formula, é filosofia “estruturada por uma busca transcultural pela ‘autorrealização’”.⁵ Isso diz muito sobre o modo que dialoga com autores chineses do século IV ou V a. C. Shusterman não os lê nem como iguais, nem como contemporâneos, nem como essência de um “outro” chinês, muito menos, como o “oriental” ou o “exótico”, nem como contraponto à “civilização ocidental”. Os lê como parte da riqueza filosófica da humanidade que, apesar das singularidades de seu tempo e lugar, oferecem *insights* com valor de uso para novas artes de viver. Por isso mesmo, o leitor do texto que segue não deve esperar do autor a perspectiva de um sinólogo ou de um especialista em China Antiga. Trata-se de uma abordagem comparativa que busca, em textos chineses, chaves possíveis para a resolução de problemas lançados pela filosofia contemporânea, em particular, neste caso, por autores como Maurice Merleau-Ponty, William James e John Dewey.

O resultado dessas reflexões de Shusterman são *insights* surpreendentes para praticantes de artes marciais asiáticas ou, como no meu caso, o tai chi chuan. Elas mostram que a arte pode ser compreendida como uma busca da espontaneidade por meio de um trabalho constante de autorreflexão. No limite, elas expõem os tênues limites entre espontaneidade e reflexão, afirmando que, antes de serem opostos excludentes, podem ser tomados como opostos complementares.

⁴ Ver KANO, Jigoro. *Energia mental e física*: escritos do fundador do Judô. São Paulo: Pensamento, 2008, p. 62 e 63.

⁵ SHUSTERMAN, Richard. Multiculturalism and the art of living. In: *Performing live*: aesthetic alternatives for the ends of art. Ithaca-London: Cornell University Press, 2000, p. 198.

⁶Cf. JULLIEN, François. *Processo ou criação: uma introdução ao pensamento dos letrados chineses*. São Paulo: Editora da Unesp, 2019.

⁷ Para uma discussão exaustiva dessa linha de pensamento, ver SHUSTERMAN, Richard. *Self-knowledge and its discontents: from Socrates to somaesthetics*. Capítulo 3 de *Thinking through the body: essays in somaesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

Se isso já poderia ser percebido em John Dewey, ganha outra clareza a partir da consideração do “pensamento clássico” Chinês, especialmente de autores de tradição taoísta, como Liezi (列子) e Zhuang Zi (莊子), para os quais a naturalidade e o auto cultivo não se separam. Na poética de suas imagens, considerando a interconexão de todas as coisas que pertencem ao universo, ao observarmos uma folha ao vento, não podemos saber se o que move a folha é o vento ou se é o vento movido pela folha. Quando abandonamos o dualismo de causa e efeito e assumimos uma perspectiva da natureza como “processo” sem início nem fim, mas em mútua incitação entre os extremos de suas forças⁶, compreender a ideia de “espontaneidade” toma outra dimensão. Ela se torna “não diretividade”, recusa de simular um ato de “criação”. Ela se torna experiência (estética) atenta do movimento, que, uma vez em curso, é contínuo e autônomo. Chegar a isso, entretanto, requer trabalho consciente de autorreflexão.

Gostaria, por fim, antes de finalizar este preâmbulo e deixar os leitores às sós com o texto, de agradecer duas pessoas sem as quais esta tradução não seria publicada. Primeiramente, agradeço ao próprio professor Richard Shusterman, que a autorizou e foi muito solícito no atendimento às minhas questões e dúvidas, que foram surgindo ao longo do processo. Espero ter feito jus ao seu estilo e à qualidade de texto em inglês. Agradeço também à minha colega do grupo Soma: Ações Transdisciplinares, Luciana Mourão Arslan, do Instituto de Artes da UFU, que fez a intermediação do contato com o professor Shusterman, realizou uma primeira leitura na tradução e sugeriu alterações que a tornaram melhor. Esta tradução é parte do esforço desse grupo de trazer a perspectiva da unidade corpo-mente-cultura para o contexto acadêmico brasileiro. Em seu nome, agradeço também a *ArtCultura* pela abertura deste espaço.

Guilherme Amaral Luz
Uberlândia, 23 de julho de 2019.

* * *

O problema da reflexão

A filosofia é paradigmaticamente uma disciplina reflexiva, com o seu imperativo de “conheça-te a ti mesmo”, tal como no desafio socrático de sua fundação. Refletir-se, entretanto, pode ser uma empresa perigosa e os filósofos frequentemente alertaram sobre os seus perigos. A reflexão sobre a dimensão corporal da pessoa foi especialmente criticada mesmo por filósofos simpáticos ao corpo, que insistiam, contra Platão e outros, que a dimensão corporal é uma parte essencial de uma pessoa e crucial para a nossa ação⁷. Muitos argumentam, por exemplo, que pensar sobre os nossos modos de ação corporal distrai prejudicialmente a atenção dos nossos fins e, portanto, é mais propenso a causar problemas de *performance*. Apesar da confiança em sua filosofia pragmática respeitadora do corpo, William James argumenta, por exemplo, que as ações corporais são mais certas e obtém maior sucesso quando focalizamos “apenas no fim” e evitamos a “consciência dos meios [corporais]”. Dada a parcimoniosa economia da consciência, nós deveríamos concentrar a sua limitada atenção nos traços



mais importantes da ação, reconhecidamente os nossos objetivos, deixando os meios corporais a cargo dos nossos hábitos de uso somáticos irrefletidos e estabelecidos. “Nós andamos melhor sobre uma trave quanto menos pensamos sobre a posição dos nossos pés sobre ela. Nós arremessamos ou agarramos, nós atiramos ou cortamos melhor quanto menos” focamos em nossas partes corporais e em nossos sentimentos e, mais exclusivamente, em nossos alvos. “Mantenha o seu olho no lugar almejado e a sua mão irá buscá-lo; pense na sua mão e você estará mais propenso a errar o seu alvo”.⁸

Immanuel Kant, para além disso, adverte que a introspecção somática “desvia a atividade mental de considerar outras coisas e é prejudicial à cabeça”. “A sensibilidade interna que alguém gera por meio de suas reflexões é prejudicial... Esta visão interna e este sentimento de si enfraquecem o corpo e o desviam das funções animais”.⁹ Em suma, a reflexão somática prejudica tanto o corpo quanto a mente e a melhor maneira de tratar o corpo de alguém é ignorando, tanto quanto possível, as sensações de como ele se sente, enquanto esteja sendo utilizado ativamente em trabalho e em exercício. Como James assinala em seu *Talks for teachers*, nós devemos focalizar sobre o “que fazemos... e não nos importar muito quanto ao que sentimos”.¹⁰ Reconhecendo, astutamente, que “ação e sentimento ocorrem conjuntamente”, James insiste (tanto em lições públicas quanto em conselhos privados) que nós deveríamos controlar os nossos sentimentos focalizando apenas as ações com os quais estão ligados. Para superar depressão, ele escreve nos *Principles of psychology*, nós deveríamos simplesmente “passar pelos expansivos”, que expressam alegria, fazendo com que, intencionalmente, o nosso corpo “atue e fale como se alegria já estivesse lá”. Por exemplo: “Suavize a testa, ilumine os olhos, contraia o aspecto dorsal da estrutura esquelética ao invés do aspecto abdominal e fale em tom maior”. Ele instou seu irmão de modo semelhante: “Minhas palavras moribundas [em uma carta escrita mais de trinta anos antes da morte de James] são atos exteriores, não sentimentos”.¹¹

A rejeição kantiana-jamesiana da introspecção somática é, penso eu, equivocada (e é, largamente, um produto de seus medos declarados de hipocondria).¹² Porém, os seus argumentos repousam sobre verdades significativas. Na maior parte das nossas atividades usuais, a atenção está e precisa estar primariamente direcionada não aos nossos sentimentos internos de nosso si mesmo corporificado, mas aos objetos do nosso ambiente, em relação aos quais nós devemos agir e reagir com o objetivo de sobreviver ou florescer. Assim, por razões evolutivas excelentes, a natureza posicionou os nossos olhos para olhar para fora e não para dentro. O erro de Kant e de James é confundir primazia ordinária com importância exclusiva. Embora a atenção deva ser direcionada majoritariamente para fora, é, todavia, frequentemente útil examinar a si mesmo e as sensações. Consciência de respiração pode nos informar se estamos ansiosos ou nervosos; enquanto, ao contrário, continuamos ignorando estas emoções, estamos mais vulneráveis as suas desorientações. Consciência proprioceptiva da tensão muscular pode nos dizer quando a nossa linguagem corporal está expressando timidez ou agressividade, o que não gostaríamos de demonstrar, da mesma forma que pode nos ajudar a evitar contrações musculares indesejadas e parasitárias, que limitam o movimento, exacerbam tensões e, eventualmente, causam dores. Na verdade, a dor em si mesma – uma consciência somática que nos informa de uma lesão e nos move a buscar remédio – provê clara evidência do valor da atenção aos estados somáti-

⁸ JAMES, William. *The principles of psychology*. Cambridge: Harvard University Press, 1983, p. 1128.

⁹ KANT, Immanuel. *Reflexionen zur kritischen Philosophie*. Ed. Benno Erdmann. Stuttgart: Frommann-Holzboog, 1992, p. 68 e 69, § 17 e 19. Mais adiante, Kant observa criticamente que “o homem é normalmente cheio de sensações quando é vazio de pensamento”, p. 117, § 106.

¹⁰ JAMES, William. *Talks to teachers on psychology: and to students on some of life's ideals*. New York: Dover, 1962, p. 99.

¹¹ *Idem*, *Principles of psychology*, op. cit., p. 1077 e 1078; *Talks to teachers*, op. cit., p. 100; *The correspondence of William James*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1995, v. 4, p. 586, e *idem*, *ibidem*, 2001, v. 9, p. 14.

¹² Notando a sua “disposição à hipocondria”, Kant percebeu que a atenção concentrada às sensações somáticas internas resultava em “sentimentos mórbidos” de ansiedade. Ver KANT, Immanuel. *The conflict of the faculties*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992, p. 187-189. Sobre a hipocondria de James, ver PERRY, Ralph Barton. *The thought and character of William James* (condensado em um volume). Nashville: Vanderbilt University Press, 1996, que também se refere às reclamações da mãe de James quanto às suas expressões excessivas de “todo sintoma desfavorável” (p. 361). Sobre a “hipocondria filosófica” dos “estudos introspectivos”, ver a carta de James ao irmão Henry, de 24 de agosto de 1872, em *The correspondence of William James*, op. cit., 1992, v. 1, p. 167. Repetidamente, em correspondência privada, James admitiu ser “um abominável neurastênico”. Ver, por exemplo, suas cartas a F. H. Bradley e George H. Howison em *The correspondence of William James*, op. cit., 2000, v. 8, p. 52 e 57.

¹³ Ao defender o cultivo da atenção somática [N. T.: *somatic awareness* pode também ser traduzido como “cuidado somático” ou “vigília somática”. Apesar de “atenção” poder confundir-se com o sentido de *attention*, a opção pela palavra deu-se em virtude de “cuidado” poder ser confundido com a palavra *care* e “vigília” ser muito pouco usual no português, a não ser no seu contexto religioso cristão], eu não estou sugerindo que as nossas sensações corporais sejam guias infalíveis para a prática do autocuidado. Pelo contrário, eu reconheço que a autopercepção somática média de um indivíduo é, normalmente, um tanto imprecisa (não percebendo, por exemplo, as contrações musculares crônicas excessivas e prejudiciais). Mas esta é precisamente a razão pela qual a atenção somática precisa ser cultivada, para que elas se tornem mais precisas e discriminatórias; também é o motivo pelo qual este cultivo, tipicamente, requer o auxílio de um professor. Eu também não pretendo sugerir que nossa atenção somática de si seja capaz de se ser tão completa a ponto de nos tornar totalmente transparente para nós mesmos. Sobre esses limites e dificuldades da introspecção somática, ver SHUSTERMAN, Richard. *Body consciousness: a philosophy of mindfulness and somaesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, capítulos 2, 5 e 6.

cos e às sensações de uma pessoa. O cuidado de si é melhorado quando uma consciência somática mais penetrante nos alerta sobre os problemas e remédios antes dos primeiros efeitos danosos da dor.¹³

Embora James afirme, com razão, que, geralmente, é mais efetivo focalizar o fim e confiar na ação de hábitos espontâneos para realizar os meios corporais, muitas vezes esses hábitos são muito falhos para serem seguidos cegamente e requerem atenção somática para serem corrigidos. Por exemplo, uma rebatedora normalmente baterá melhor na bola se ela estiver concentrada na bola, não na posição dos seus pés, na postura do seu torço e da sua cabeça ou na pegada de suas mãos sobre o taco. Porém, uma rebatedora ruim ou desequilibrada pode aprender (recorrentemente de um técnico) que a sua base, a sua postura e a sua pegada tendem a lhe retirar o equilíbrio ou inibem o movimento da bacia e da espinha de um modo que prejudica a sua batida e obstrui a sua visão da bola. Aqui, a atenção consciente deve, por um momento, ser direcionada à percepção somática de posturas problemáticas, de modo que estas posturas possam ser identificadas de modo proprioceptivo e, assim, evitadas, enquanto hábitos posturais novos e mais produtivos (e as suas sensações concomitantes) são desenvolvidos e atentados. Sem esta atenção proprioceptiva, a rebatedora, espontaneamente, irá recair (e reforçar) nos hábitos posturais originais e problemáticos, sem nem ao menos estar ciente disso.

Uma vez que um hábito melhorado de rebater é estabelecido, os meios somáticos e as sensações de rebater deixam de demandar a nossa atenção primária, pois o fim último continua sendo acertar a bola. Porém, atingir aquele fim último requer um tratamento dos meios como um fim temporário e um foco, tanto quanto atingir a bola – que é, por si mesmo, somente um meio de alcançar a base para marcar um ponto e, finalmente, ganhar o jogo – é tratado como um fim temporário para atingir estes fins mais à frente. Atenção direta aos fins sem atenção cuidadosa aos meios necessários apenas traz frustração, como a rebatedora que deseja com todas as suas forças rebater a bola à distância, mas falha, porque sua ansiedade de obter o fim a impede de concentrar nos meios corporais requeridos, incluindo o simples ato de manter os seus olhos firmemente fixos em seguir a bola. Do mesmo modo, acadêmicos, cuja produtividade criativa é atrapalhada por constantes dores de cabeça e incômodos de escrita resultantes de maus hábitos corporais de “auto-uso” em suas estações de trabalho, não conseguem remediar ou superar estes problemas com a pura força de vontade. Os hábitos corporais e a atenção consciente sobre eles precisam ser examinados antes de poderem ser propriamente transformados. Nós devemos saber o que realmente fazer para corrigi-los, de modo confiável, para agirem como queremos.

Apesar de advogar sabiamente o valor das ações somáticas na influência que exercem sobre as nossas emoções, a James falta reconhecer a importância correspondente das sensações somáticas como guias de nossas ações. Não podemos conhecer bem como suavizar a testa se não podemos sentir que a nossa testa está franzida ou sem saber qual a sensação de se ter a testa suavizada. De modo análogo, como a maioria de nós é habituada a posturas incorretas, a habilidade de nos mantermos eretos de modo a evitar rigidez excessiva requer um processo de aprendizado que envolve atenção sensitiva às nossas sensações proprioceptivas. A insistência insensível de James na contração dorsal vigorosa e na postura vertical rígida (“e leve os seus sentimentos... e mantenha-se ereto”,

ele exortava) é, portanto, uma prescrição certa para o tipo de dores nas costas da qual ele realmente sofreu ao longo da sua vida; do mesmo modo, é certamente muito mais expressão da sua ética puritana do que produto de investigações clínicas cuidadosas.¹⁴ Se “ação e sensação caminham juntas”, como James assinalava, ambas merecem consideração cuidadosa para o funcionamento ótimo. Do mesmo modo, tanto os fins quanto os meios requerem atenção.¹⁵ Embora facas tenham o objetivo de cortar e não de serem afiadas, nós temos que, em alguns momentos, focalizar em melhorar o seu fio e outros aspectos do seu uso para aprimorar a sua eficácia. Esta lógica respeitadora dos meios subjaz o projeto de somaestética como o estudo melhorativo do uso de nossos instrumentos corporais para a percepção, a cognição, a ação, a expressão estética e a autoformação ética, que, juntos, constituem a pesquisa humanística, a criação artística e a arte global de aperfeiçoamento da humanidade por meio de uma vida melhor.

A despeito de William James ser um dos filósofos modernos mais favoráveis ao corpo e um dos grandes mestres da introspecção somática na Psicologia, ele alertou contra o seu uso na vida prática e na vida moral, pois ele pensava que isso levaria à hipocondria e à depressão.¹⁶ Além disso, James introduziu um argumento extra segundo o qual “a influência inibidora da reflexão” sobre a ação corporal e as suas sensações concomitantes, na verdade, interfere na ação. “Confie em sua espontaneidade e fuja de todo cuidado além” é a máxima contrária de James ao sucesso da *performance* sensorio-motora.¹⁷ Para citar novamente a sua obra *Principles of psychology*, “Nós falhamos em precisão e em certeza na obtenção de nosso fim quando estamos preocupados com muita consciência ideal de nossos meios [corporais]” e as sensações internas (ou “residentes”) que elas envolvem. Em outras palavras, “Nós andamos melhor sobre uma trave quanto menos pensamos sobre a posição dos nossos pés sobre ela. Nós arremessamos ou agarramos, nós atiramos ou cortamos melhor quanto menos a nossa consciência seja tátil e muscular (ou menos residente) e mais exclusivamente ótica (mais remota). Mantenha o olho no alvo e a sua mão o alcançará; pense na mão e você muito provavelmente errará o alvo”.¹⁸

Maurice Merleau-Ponty é outro campeão filosófico do corpo que, apesar disso, rejeita o valor da reflexão somaestética. Como James, ele mantém que a espontaneidade e a consciência perceptiva irrefletida irão sempre nos servir melhor na vida cotidiana, enquanto a reflexão somática e as imagens representacionais (para as pessoas normais) são desnecessárias e mesmo se colocam no lugar do funcionamento relaxado. O corpo maravilhosamente “nos guia entre as coisas desde que nós paremos de analisá-lo”, apenas sob a “condição de que nós não reflitamos expressamente sobre ele”.¹⁹ Não apenas em locomoção corporal, mas na variedade de nossas ações (incluído as ações expressivas e criativas do discurso e da arte), Merleau-Ponty insiste repetitivamente que o sucesso da *performance* depende da eficácia das intencionalidades corporais espontâneas subjacentes ao nível da consciência tematizada e que todas as representações conscientes ou consciência reflexiva dos nossos comportamentos somáticos tendem, ao contrário, a inibir a ação eficaz: “como o funcionamento do corpo, aquele das palavras ou das pinturas continua obscuro para mim. As palavras, linhas e as cores que me expressam... são rasgados de mim pelo o que eu quero dizer como os meus gestos o são pelo o que eu quero fazer ... [com]

¹⁴ Ver JAMES, William. *The correspondence of William James*, op. cit., v. 9, p. 14.

¹⁵ Ver *idem*, *Talks to teachers*, op. cit., p. 100.

¹⁶ Alguém poderia argumentar que isso leva à auto-absorção imoral. Eu respondo a estas acusações em *Body consciousness*, op. cit., capítulos 3, 5 e 6.

¹⁷ Ver JAMES, William. *Talks to teachers*, op. cit. p. 99 e 109.

¹⁸ *Idem*, *Principles of psychology*, op. cit., p. 1128.

¹⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signs*. Evanston: Northwestern University Press, 1964, p. 78 e 89.

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 75.

²¹ Ver SHUSTERMAN, Richard. *Body consciousness*, op. cit.

²² Nós também não podemos confiar em meras tentativas e erros para formar novos hábitos, pois o processo de sedimentação seria provavelmente muito lento e propenso a repetir o mau hábito, caso este hábito não seja criticamente tematizado de modo explicitamente consciente com vistas à correção. Para explicações mais detalhadas sobre tais pontos, ver *Body consciousness*, op. cit., capítulo 6.

²³ Ver DEWEY, John. *The middle works*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1982, v. 11, p. 352.

²⁴ Ver CONFÚCIO. *The analects of Confucius*. New York: Ballantine Books, 1998, p. 72. [N. T.: pela dificuldade de encontrar um termo em português que indique *self* de modo aproximado ao que utiliza Shusterman aqui, preferimos traduzir *self-examination* por “autoexame”].

²⁵ Ver MENCÍUS. *Mencius* (II: A.2). London: Penguin, 1970, p. 154 e 155 [N. T.: mantemos a romanização utilizada por Shusterman. Em *Pinyin*, a romanização padrão para o ideograma moderno 氣 é *qì*.]

²⁶ XUNZI. *On self-cultivation. Xunzi*. Stanford: Stanford University Press, 1988, v. 1, p. 154.

uma espontaneidade que não vai tolerar qualquer comando, nem mesmo aqueles que eu gostaria de dar a mim mesmo”.²⁰

Em *Consciência corporal*, eu desafiei tais reivindicações contrárias à reflexão e à atenção somática, refutando os seus argumentos específicos e listando os *insights* de teóricos que reconhecem o valor da reflexão somática para melhorar a qualidade e a eficácia de nosso “auto-uso”, incluindo as nossas capacidades de maior prazer.²¹ Um exemplo é John Dewey. Aluno por muito tempo de Técnica Alexander e advogado dela, Dewey reconheceu o poder terrível que os maus hábitos exercem sobre os nossos atos, pensamentos e intenções. O que chamamos de ação espontânea é produto de hábito, não de um livre arbítrio puro; e hábito incorpora tipicamente aspectos das condições da sua aquisição. Já que essas condições são frequentemente muito distantes das melhores (lembramos dos ambientes imperfeitos dos lares, escolas e de trabalho em que aprendemos), nós adquirimos, de modo irrefletido, maus hábitos tão facilmente quanto os bons. Para corrigirmos os nossos maus hábitos, nós não podemos simplesmente confiar na espontaneidade, que, como produto do hábito, é precisamente parte do problema.²² Daí as várias disciplinas de treinamento corporal invocarem representações e foco somático autoconsciente para corrigirem nossas autopercepções e “autousos” errados. Essas disciplinas não objetivam apagar o nível crucial de comportamento irreflexivo por meio do esforço (impossível) de nos tornar explicitamente consciente de todas as nossas percepções e ações. Elas simplesmente procuram aprimorar o comportamento irreflexivo que impede a nossa experiência e a nossa *performance*. Mas para efetivar esta melhoria, a ação irreflexiva ou o hábito devem ser trazidos à reflexão crítica e consciente (ainda que apenas por um tempo limitado) de modo que se possam ser dominados e trabalhados mais precisamente. Nós precisamos saber o que estamos fazendo com os nossos corpos para saber como corrigir o que estamos fazendo, de modo que possamos fazer o que com eles de modo mais eficaz. Assim, Dewey, paradoxalmente, conclui: “a verdadeira espontaneidade é, daqui em diante, não um direito de nascença, mas o último estágio, a conquista consumada, de uma arte – a arte do controle consciente” por meio de uma atenção reflexiva aperfeiçoada de nossos corpos.²³

Insights da filosofia chinesa clássica

Movendo-nos agora para a China, aparentemente encontramos uma divergência similar entre filosofias que reivindicam análise reflexiva e controle consciente de si e do corpo e outras que, ao contrário, advogam a favor da espontaneidade. Na tradição Confucionista, os *Analectos* (I:4) recomendam um “autoexame” (*self-examination*) de comportamento diário (onde o termo para *self* é o mesmo para *body*).²⁴ Mêncio, mais tarde, recomenda o cultivo do “fluxo de ch’i que preenche o corpo”, tal cultivo requer monitoramento atento por meio de intenção consciente e da mente.²⁵ Xunzi argumenta que a pessoa exemplar deveria dominar “o método de controle da respiração vital”, ser “absorvido pelo exame de seu próprio interior” e “desprezar as coisas meramente externas”.²⁶

Em contraste, embora a tradição taoísta enfatize, fortemente, a atenção somática em termos de cuidado com o corpo²⁷, ela também é famosa por valorizar a espontaneidade irreflexiva de ação e o desprendimento da autoconsciência intencional. Nós lemos em *Zhuangzi*: “O artesão Ch’ui po-

dia desenhar tão bem quanto um compasso ou um esquadro, pois os seus dedos acompanhavam as coisas e ele não deixava a sua mente entrar no caminho”.²⁸ *Liehzi* parece expressar a mesma defesa da ação irreflexiva e espontânea, que o seu tradutor, o distinto estudioso A. C. Graham, formula como “pensar faz mal [a alguém] ao invés de bem” e que “é especialmente perigoso ser consciente de si mesmo”.²⁹ *Liehzi* nota como um homem bêbado, por estar inconsciente, é menos propenso a se machucar ao cair de uma carroça do que um homem consciente que se enrijece e tenta se escorar enquanto cai; de modo semelhante, diz um nadador: “eu faço isso sem saber como eu faço”.³⁰ O mestre taoísta reivindica ser tão unificado em seu ser e com a natureza que ele não nota por qual órgãos sensoriais ele percebe algo e se é o seu corpo ou a natureza que impulsiona e guia as suas atividades. “Eu não sei se eu percebi com os sete orifícios em minha cabeça e os meus quatro membros ou se eu sabia pelo meu coração, meu ventre e meus órgãos internos. Isto é simplesmente autoconhecimento”.³¹ “Eu me movia à deriva com o vento para o Leste ou o Oeste, como uma folha... e nunca soube se era o vento que me conduzia ou eu que conduzia o vento”.³²

Mas junto com essa defesa de irreflexão espontânea, encontra-se um profundo respeito por autoexame nesses textos clássicos taoístas. Assim, *Zhuangzi* insiste:

*Quando eu falo de boa audição, eu não quero dizer ouvir aos outros; eu quero dizer simplesmente ouvir-se. Quando eu falo de boa visão, eu não quero dizer olhar os outros; eu quero dizer simplesmente ver-se. Aquele que não olha a si mesmo, mas olha os outros, que não se capta, mas capta os outros, está percebendo o que outros perceberam, mas falhando em perceber o que ele próprio percebeu. Ele encontra alegria no que traz alegria a outros homens, mas não encontra alegria alguma no que poderia trazer alegria a si próprio.*³³

Zhuangzi, assim, recomenda autoexame: “Portanto, eu examino o que está em mim e nunca sou bloqueado do Caminho”.³⁴ Neste ponto, indica-se que mesmo a ação corporal ou o movimento melhora quando se olha introspectivamente para estabelecer um sentido estável de si, do qual a ação pode emergir mais eficazmente. “Se você não percebe a sinceridade em você e, ainda assim, tenta se mover adiante, cada movimento errará o alvo. Se as preocupações externas entram e não são expelidas, cada movimento apenas acrescentará falha à falha”.³⁵

Liehzi, de modo semelhante, afirma o valor do autoexame: “Você ocupa a si mesmo com a viagem externa e não sabe como ocupar a si mesmo com a contemplação interna. Por viagem externa nós procuramos o que falta nas coisas fora de nós, enquanto pela contemplação interna nós encontramos suficiência em nós mesmos. O último é perfeito, o primeiro é um tipo imperfeito de viagem”.³⁶

Em respeito à ação habilidosa, *Liehzi* sugere, similarmente, que a *performance* magistral subjacente é a maestria de si, alcançada por meio da atenção a si mesmo, pois o que subjaz o si mesmo é o Caminho inefável e empoderador, nosso melhor guia. Portanto, o músico insiste em primeiro encontrar a harmonia em si mesmo, antes de se aventurar a tocar: “o que eu tenho em mente não está nas cordas, o que eu objetivo não são as notas. Se eu não procuro para dentro, em meu coração, não haverá resposta por parte do instrumento fora de mim”.³⁷

²⁷ Seu fundador lendário, Laozi, por exemplo, afirma: “aqueles que amam o seu corpo mais do que o domínio sobre o império podem receber a custódia do império”. LAO TZU. *Lao Tzu*. London: Penguin, 1963, p. 17. O cultivo somático taoísta incluía exercícios respiratórios, dietas, ginásticas e disciplinas sexuais específicas.

²⁸ Eu cito de CHUANG TZU. *The complete works of Chuang Tzu*. New York: Columbia University Press, 1968, s/p.

²⁹ Eu cito de LIEHTZU. *The book of Lieh-tzu*. New York: Columbia University Press, 1990, p. 32.

³⁰ *Idem, ibidem*, p. 4.

³¹ *Idem, ibidem*, p. 77.

³² *Idem, ibidem*, p. 37.

³³ CHUANG TZU, *op. cit.*, p. 102 e 103.

³⁴ *Idem, ibidem*, p. 319.

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 245.

³⁶ LIEH TZU, *op. cit.*, p. 82.

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 107.

³⁸ Xunzi escreve: “o cavaleiro diz, ‘o aprendizado nunca deve ser concluído’, ‘uma exortação ao aprendizado’”. XUNZI, *op. cit.*, p. 135.

³⁹ Ver LIEH TZU, *op. cit.*, p. 105. Do mesmo modo, o apanhador de cigarras deve não somente ter atenção nelas mesmas, mas também deve ter aprendido como “segurar o [seu] corpo... e segurar a [sua] mão de maneira tão firme quanto um galho de uma árvore seca”. *Idem, ibidem*, p. 45.

⁴⁰ Ver *idem, ibidem*, p. 112.

Como podemos reconciliar essas visões conflitantes entre atentar para si mesmo e esquecimento irreflexivo de si na ação espontânea como chaves de “autouso” eficaz, não só no taoísmo e na filosofia chinesa, mas também na filosofia ocidental e até mesmo no pragmatismo (entre James e Dewey)? Uma estratégia que elaborei em escritos anteriores é aquela de intercambiar fases e estágios. Embora a ação irreflexiva espontânea seja geralmente a mais eficaz, mesmo os seus proponentes tendem a reconhecer que, nos estágios de aprendizagem de uma habilidade sensório-motora (tocar um instrumento, rebater uma bola, andar de bicicleta, aprender um passo de dança), nós precisamos frequentemente de prestar atenta e crítica atenção ao que estamos fazendo com as partes do corpo engajadas na ação. Eu complementaria que nós devemos também prestar atenção à nossa respiração e às sensações proprioceptivas do que estamos fazendo. Porém, os advogados da espontaneidade insistem que, uma vez que esse estágio de aprendizagem termina, também acaba a necessidade de atenção explícita ao que os nossos corpos estão fazendo. Minha posição, que compartilho com teóricos do corpo como F. M. Alexander e Moshe Feldenkrais e com filósofos como John Dewey, é que há também necessidade de “autoatenção” depois que o processo de aprendizagem foi considerado terminado. Isso é porque, como Xunzi insiste, o processo de aprendizado nunca está inteiramente completo.³⁸ Aprender nunca termina porque não apenas há sempre a possibilidade de refinar e estender uma habilidade adquirida como nós, frequentemente, também retrocedemos a maus hábitos de *performance* ou encontramos novas condições (contusões, fadiga, crescimento, envelhecimento etc.) e novos ambientes, assim, nós temos que corrigir, reaprender e ajustar os nossos hábitos à *performance* espontânea. Nem todas as nossas ações devem sempre ser atentadas explicitamente – isso seria impossível e indesejável. Nós precisamos coalizar atenção naquilo que necessita mais: normalmente, o mundo em que agimos (embora nós não devêssemos nunca esquecer que a atenção explícita cuidadosa ao próprio corpo em ação sempre envolve atenção ao seu ambiente – ninguém pode sentir o seu corpo em si mesmo). Contudo, algumas vezes, para lidar mais eficientemente com as coisas no mundo da ação, nós precisamos ou de adquirir novos hábitos ou de redefinir ou reconstruir nossos modos de ação habituais (bem como nossas atitudes, sentimentos e conhecimentos, que guiam as nossas ações), e esse é um processo que requer redirecionar explícita atenção ao nosso comportamento somático. Uma vez que os nossos hábitos novos ou reconstruídos são adquiridos, nós podemos renunciar atenção especial ao nosso corpo em ação e alternar para o modo espontâneo acrítico e impensado.

Nós podemos encontrar insinuações dessas mesmas estratégias em Liehzi, para o qual o sucesso na ação espontânea depende de alguém ter, primeiro, estabelecido a sua harmonia por meio de atenção ao seu si mesmo somático. O grande arqueiro tem sucesso mesmo com um arco ruim não só “porque a sua atenção está concentrada” no alvo, mas porque ele já treinou o seu corpo de modo que “o movimento da sua mão compense a transmissão e a puxada” do arco.³⁹ Em arquearia, além disso, “você deve aprender a não piscar” e “como olhar”, o que também requer examinar criticamente o nosso comportamento somático com olhar e piscar.⁴⁰ Considerações semelhantes são feitas quanto às habilidades de pescar e de carruagem, quando a espontaneidade e a resposta focalizada no objetivo dependem de ter adquirido controle somático dos meios corporais de sentir e responder com mãos calmas e perceptivas. E o único caminho seguro para estabelecer

a calma em alguém é por meio da observação interna atenta para conhecer a sua natureza e desenvolver as suas virtudes: “ele vai se agarrar ao seu nível e não o excederá... ele irá unificar sua natureza, cuidar das suas energias, manter a sua virtude dentro de si, os Céus dentro de você irão manter sua integridade, o espírito dentro de si não terá falhas”.⁴¹ E isto é considerado imediatamente como superior à tranquilidade do homem bêbado, cujo destemor de cair vem somente por meio do desconhecimento provocado pela substância externa do vinho e não do saber dos Céus, de dentro de si mesmo.

Além disso, *Liehzi* mostra como as nossas habilidades já adquiridas de *performance* espontânea requerem reconstrução quando encontram novas condições. O arqueiro de sucesso perde totalmente as suas habilidades habituais e a sua postura magistral de quietude “como uma estátua” quando ele é instado a agir em uma escarpa, onde ele treme e falha de medo, pois ele não aprendeu a controlar a si mesmo de tal modo que “seu espírito e respiração não mudem” em novas condições que provocam ansiedade.⁴² As habilidades de alguém em outras situações são de algum modo destruídas quando a pessoa pensa em falha ou em prêmio: “você dá valor a algo fora de você; e qualquer pessoa que faça isso é desastrada internamente”.⁴³ Analogamente, em *Zhuangzi*, o grande entalhador, Ch’ing, explica que a sua habilidade aparentemente espontânea se baseia em um processo de autopreparação por meio de uma disciplina somática de jejum “para aquietar [a] mente”, de modo que depois de uma semana de jejum, “eu não tenha nenhum pensamento de recompensas ou cumprimentos, de títulos ou emolumentos... qualquer pensamento de elogio ou censura, de habilidade ou falta de jeito... Minha habilidade é concentrada e qualquer distração de fora desvanece”.⁴⁴

Soluções somaestéticas

Essas fábulas coloridas sugerem um ponto crítico. Muitas das experiências que advogam a favor da espontaneidade invocam, como evidência, que a atenção do comportamento somático na ação parece nos levar a tropeçar ou calar, porém, as falhas podem não derivar realmente do foco somático (em nossos pés ou língua), nos levando a tropeçar ou calar. É, ao contrário, a ansiedade quanto a cair ou a falhar que causa tais lapsos e que acompanha intimamente a nossa atenção às nossas partes corporais, quando estamos preocupados em ajudá-las no seu trabalho e tememos que elas não serão capazes de realizá-lo propriamente sem a nossa atenção ansiosa e esforçada. Em outras palavras, tais circunstâncias nas quais a atenção aos movimentos corporais em ação parece interferir na *performance* de sucesso são realmente casos nos quais a real atenção nas partes corporais e nos movimentos é obscurecida por emoções e pensamentos de falha, de sucesso ou da autoimagem frente ao olhar dos outros. Assim, ao invés de condenar completamente a consciência corporal explícita ou reflexiva como prejudiciais à *performance* eficiente, nós precisamos distinguir mais claramente o foco verdadeiro e os modos ou níveis de acuidade de tal consciência. Por exemplo, eu estou realmente focalizando cuidadosamente os movimentos de meus dedos e mão quando tenho problemas em levantar uma ervilha escorregadia com os meus “pauzinhos”⁴⁵ ou é o meu foco mental, quando olho para minha mão, igualmente impregnada ou mesmo dominada pelos pensamentos e emoções subjacentes sobre eu conseguir ou não fazer isso com sucesso e como sou visto (ou julgado) pelos outros que



⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 37 e 38.

⁴² Ver *idem, ibidem*, p. 38 e 39.

⁴³ *Idem, ibidem*, p. 44.

⁴⁴ CHUANG TZU, *op. cit.*, p. 206.

⁴⁵ N. T: em inglês: *chopsticks*; em mandarim: *kuaizi* 筷子; em japonês: *hashi* 箸

⁴⁶ Para uma articulação mais detalhada dessa crítica a Merleau-Ponty, ver a minha discussão em SHUSTERMAN, Richard. *Body consciousness*, op. cit., capítulo 2.

observam o meu esforço? Minha consciência está calmamente observante ou ansiosamente afobada? Há também a questão se eu tenho habilidade e precisão em auto-observação somaestética. Talvez o meu senso somaestético de mim mesmo não seja muito claro e, portanto, eu nem mesmo percebo que eu fiquei ansioso, que a qualidade e a precisão da minha atenção aos meus dedos foi, assim, distraída, mesmo que os meus olhos continuem fixados sobre ele.

Algumas pessoas possuem habilidades sensório-motoras melhores do que outras e o treino é um dos modos pelos quais elas as adquiriram. Embora a abordagem fenomenológica de Merleau-Ponty presuma que toda pessoa normal goze do mesmo nível básico de percepção e ação espontâneas primordiais, que funcionam com eficiência milagrosa ou mágica (em contraste com casos patológicos extremos de lesões cerebrais ou outras formas de trauma), eu penso que a situação seja mais complexa. Muitos de nós conseguem se virar com hábitos sensório-motores que possuem várias falhas menores, o que não nos desqualifica quanto à normalidade, no sentido de termos um funcionamento padrão, mas que resultam em dor desnecessária, desconforto, ineficiência, fadiga mais rápida e uma tendência a certos erros ou acidentes.

Nós podemos compartilhar da apreciação de Merleau-Ponty quanto a nossa percepção somática implícita e irrefletida, mas poderíamos também reconhecer que tal percepção seja, muitas vezes, dolorosamente imprecisa e disfuncional. Eu posso pensar que estou mantendo minha cabeça para baixo quando movimento um taco de golfe, embora um observador veria facilmente que eu não faço isso. Disciplinas de educação somática utilizam exercícios de atenção representacional para tratar de tais problemas de percepção e de mal-uso dos nossos corpos no comportamento habitual e espontâneo, que Merleau-Ponty identifica como primordial e celebra como milagrosamente perfeito na *performance* normal. Portanto, se Merleau-Ponty pretende recapturar uma percepção primordial irreflexiva que seja universal e “imutável” e que seja necessária como terreno essencial para explicar todas as outras percepções e *performances*, minha abordagem pragmática é mais sensível às diferenças de subjetividade somática e, ao contrário, busca explorar e melhorar os nossos comportamentos ao atentarmos mais (embora não somente ou em maior parte) sobre ele de modo mais explicitamente consciente e reflexivo para que a nossa percepção e *performance* possam ser melhoradas. Trazer hábitos irreflexivos à consciência mais explícita é útil não somente para revisar os maus hábitos como para prover oportunidades para os desaprender e estimular novos pensamentos capazes de ampliar a flexibilidade e a criatividade da mente, o que, como algumas pesquisas sugerem, está, em parte, conectado ao melhoramento da plasticidade nas redes neurais do cérebro.⁴⁶

O valor da atenção somática explícita, crítica e mesmo reflexiva parece inegável não apenas nos estágios de aprendizado de várias habilidades e para os nossos esforços contínuos de extensão e refinamento delas, mas também para o processo de desaprender hábitos inadequados e substituí-los por melhores. Entretanto, pode a atenção somaestética explícita ou mesmo reflexiva ser direcionada, de modo útil, também à ação para além destes diversos estágios de aprendizado, para fases de maestria completa, quando o foco está na *performance* de sucesso ao invés do aprendizado? Há certamente um pressuposto, aparentemente fundado na experiência da vida real e em alguns estudos experimentais, segundo o qual a atenção

explícita aos meios corporais do movimento irá de algum modo nos distrair das finalidades da ação e, portanto, diminuir a *performance*. Mas, talvez, isso seja porque as nossas capacidades de atenção sejam insuficientemente treinadas para abrangerem tanto os nossos movimentos corporais quanto os objetivos da nossa ação. Nós parecemos capazes de ouvir atentamente à narração de notícias enquanto assistimos atentamente às imagens delas ou, ao invés disso, estando no tráfego, ouvi-las enquanto dirigimos. Talvez aqueles que sejam mais hábeis em prestar atenção ao comportamento corporal possam combinar atenção explícita ou reflexiva com *performance* suave efetiva, que, igualmente, atenda aos objetivos da ação.

Neste ponto, devemos nos referir ao argumento mais radical de Merleau-Ponty contra a reflexão somaestética: que tal reflexão, na verdade, seja impossível, pois nós não podemos verdadeiramente observar o corpo de um modo próprio. Ele “desafia a exploração e é sempre apresentado a mim por um mesmo ângulo... Isto é: ele está sempre perto de mim, sempre lá, para mim; nunca está realmente à minha frente, de modo que eu não o posso colocar diante dos meus olhos, ele se mantém marginal às minhas percepções, ele está comigo”. Eu não posso modificar a minha perspectiva em relação ao meu corpo tal como posso em relação a objetos exteriores. “Eu observo objetos exteriores com o meu corpo: eu os seguro, os examino, caminho ao redor deles, mas o meu corpo, em si mesmo, é algo que eu não posso observar. Para ser capaz disso, eu precisaria utilizar um segundo corpo”.⁴⁷ “Eu estou sempre no mesmo lado em que meu corpo está. Ele se apresenta a mim sob uma perspectiva invariável”.⁴⁸

A somaestética, em contraste, recorre às nossas experiências somáticas ordinárias para argumentar que nós podemos observar e, na verdade, observamos nossos corpos. Nós observamos nossas faces, nossos abdomes, não apenas por meio dos olhos e espelhos, mas por meio do toque das nossas mãos, para observar se precisamos nos barbear ou entrar em dieta e fazer exercícios. Nós podemos observar se nossos pés estão sujos ao vê-los, senti-los ou mesmo pelo cheiro de sua falta de limpeza. Nós podemos observar a posição dos nossos braços e pernas não apenas os olhando e tocando, mas sentido as suas posições por dentro, proprioceptivamente. Em resumo, nós podemos explorar os nossos corpos das diferentes perspectivas dos vários sentidos corporais. Para além destas práticas ordinárias de observação somática, uma variedade de disciplinas meditativas é estruturada para enfatizar o autoexame crítico consciente do soma.

Merleau-Ponty, contudo, argumenta que a observação do corpo é, em princípio, impossível por conta de razões teóricas. Seu argumento sustenta-se, aparentemente, sobre duas pressuposições filosóficas de fundo. A primeira é o pressuposto bastante enraizado de que a observação crítica requer alguma separação – uma distância crítica – daquilo a que se observa. Porém, uma vez que nunca podemos nos separar dos nossos corpos, observá-los parece impossível para nós, a despeito das nossas sensações disso na experiência diária. A segunda suposição é que a subjetividade que percebe ou observa deve ser essencialmente diferente daquela do objeto de observação. Entretanto, como o corpo, na qualidade de “subjetividade primária” da pessoa, é sujeito perceptivo, intencional e ativo, ele não pode ser também o próprio objeto percebido. Se reconhecermos o corpo como sujeito, ele não pode ser percebido como um objeto, já que sua essência e papel completos estão totalmente focados na subjetividade da percepção, da sensação e da ação propositada.

⁴⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of perception*. London: Routledge, 1962, p. 90 e 91.

⁴⁸ *Idem*, *The visible and the invisible*. Evanston: Northwestern University Press, 1968, p. 148.

⁴⁹ Ver PLESSNER, Helmut. *Die Stufen des Organischen und der Mensch: einleitung in die philosophische Anthropologie*. Berlin and Leipzig: De Gruyter, 1928, e *Laughing and crying: a study of the limits of human behavior*. Evanston: Northwestern University Press, 1970.

Defensores da reflexão somática podem desafiar efetivamente o argumento de Merleau-Ponty, confrontando a suposição de que a distância necessária à observação crítica do corpo requer uma impossível perspectiva fora-do-corpo. Nós podemos examinar criticamente aspectos da nossa experiência somática sem migrarmos dos nossos corpos para uma putativamente desencarnada. Nós utilizamos um dedo para sondar um inchaço sobre a nossa face; utilizamos a língua para descobrirmos e removermos os traços de comida sobre nosso lábio superior ou sobre os nossos dentes. Nós discriminamos ou acessamos nossa dor na própria experiência dolorosa, não apenas após ela ter passado e nós estarmos, neste sentido, além ou fora dela. Em miúdos, o autoexame somático provê um modelo de crítica imanente por meio do qual a perspectiva crítica da pessoa não requer estar totalmente fora da situação criticamente examinada, mas apenas requer uma perspectiva refletiva e destacada sobre ela, que não seja totalmente absorvida pelo imediato daquilo que esteja sendo experimentado. Ao invés de ser vista como externa, a perspectiva pode ser melhor descrita como, de algum modo, periférica ou às margens do foco de atenção e experiência da pessoa. Em outras palavras, se o foco imediato da atenção constitui o centro absorvente imediato da experiência, a consciência somática reflexiva pode ser descrita como descentrada ou, conforme a útil terminologia de Helmut Plessner, como tendo uma posição “excêntrica”.⁴⁹

Tais perspectivas por meio das quais a subjetividade somática da pessoa retorna e examina a sua própria experiência somática são alcançadas, às vezes, por disciplinas esforçadas de atenção (como yoga, *zazen* etc.), mas a posição de distância ou de reflexão descentrada do sujeito, desde a qual ele observa o seu corpo com atenção focada explícita, muitas vezes, também surge espontaneamente por meio de experiências de dissociação somática, quando a coordenação espontânea irreflexiva é perturbada, estimulando, assim, uma atenção crítica reflexiva e descentrada ao que está acontecendo. Nós podemos compreender a possibilidade da distância crítica, que, não obstante, é imanente no soma, reconhecendo a complexidade do soma e dos seus modos de consciência. Como o soma envolve uma complexidade de funções e formas intencionais de atenção perceptiva, também a consciência somática crítica envolve alguns aspectos do complexo arranjo de sistemas do soma examinando outros aspectos desta complexidade. Portanto, uma dimensão essencial do soma humano é que ele serve tanto ao sujeito que observa quanto ao objeto observado. Como seres que monitoram criticamente a si próprios e, propositadamente, usam a si próprios, humanos são, ao mesmo tempo, criaturas que agem impulsivamente e pensam deliberadamente; tanto a espontaneidade quanto a reflexão pertencem à natureza humana, que é sempre também um produto cultural, já que até mesmo os nossos impulsos espontâneos são tipicamente produtos de hábitos, desejos e necessidades adquiridos em um contexto sociocultural.

É, portanto, muito mais frutífero considerar o contraste entre reflexão e espontaneidade uma complementaridade produtiva ao invés de ser um dualismo do tipo “ou um ou o outro”, no qual quem defende um deve rejeitar o outro. Eu não consigo perseguir esta linha de argumentação aqui, explorando os meios pelos quais espontaneidade e reflexão poderiam ser combinados ou integrados nos intervalos das fases de nosso comportamento de modo mais eficaz, entretanto, parece claro que o pensamento clássico chinês seja de valia na apreciação da sua complementaridade.

Tradução recebida em 24 de julho de 2019. Aprovada em 17 de agosto de 2019.

Memória, história e identidade:

o caso da
“escola uspiana
de história”

Muse Inquietanti. Giorgio de Chirico. 1924, fotografia (detalhe).



Diego José Fernandes Freire

Doutorando pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor substituto do Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio Grande do Norte. Autor do livro *Contando o passado, tecendo a saudade: a construção simbólica do engenho açucareiro em José Lins do Rego (1919-1943)*. João Pessoa: Ideia, 2015. diego5739@gmail.com

Memória, história e identidade: o caso da “escola uspiana de história”¹

Memory, history and identity: the case of “escola uspiana de história”

Diego José Fernandes Freire

RESUMO

Este artigo discute o texto “A escola uspiana de história”, de Maria Helena Rolim Capelato, Raquel Glezer e Vera Lucia Amaral Ferlini, publicado em 1994 na revista *Estudos Avançados*, a partir de uma articulação entre memória e identidade. Objetiva-se analisar a maneira como essas três historiadoras uspianas enunciaram uma identidade historiográfica em profunda ligação com uma memória disciplinar e institucional vinculada à Universidade de São Paulo, em especial à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Dividido em três grandes momentos, o trabalho relaciona ainda tal enunciação identitária com a historiografia brasileira das últimas décadas do século passado. Como uma identidade historiográfica uspiana foi produzida, escrita e enunciada? Eis a questão orientadora do artigo.

PALAVRAS-CHAVE: memória; identidade; historiografia brasileira.

ABSTRACT

This article approaches the text “A escola uspiana de história”, by Maria Helena Rolim Capelato, Raquel Glezer and Vera Lucia Amaral Ferlini, published in 1994 in the journal *Estudos Avançados*, based on the connection between memory and identity. I intend to discuss the way those three historians from USP have enunciated a historiographic identity in a strong connection with a disciplinary and institutional memory tied to São Paulo University, specially the Faculty of philosophy, Letters and human sciences. Divided into three great moments, the article also relates this enunciation of identity to the brazilian historiography in the latest decades of last century. How a historiographic identity from USP was produced, written and enunciated? That's the issue of the following text.

KEYWORDS: Memory; identity; brazilian historiography.



Não há busca identitária sem memória e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento de identidade.

Joel Candau²

¹ Uma primeira versão deste artigo foi apresentada como trabalho de conclusão da disciplina Cultura e Representação, ministrada pelo Prof. Dr. Alessandro Kerber, no âmbito do PPGH da UFRS no primeiro semestre de 2018. O texto foi ainda debatido no grupo de pesquisa do Prof. Dr. Fernando Nicolazzi, docente da mesma instituição. A todos aqueles e aquelas que contribuíram com esta versão final (inclusive a Capes) manifesto meu agradecimento.

² CANDAU, Joel. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2016, p. 15.

No dia 29 de setembro de 2017, a edição *on-line* do jornal da Universidade de São Paulo (USP) publicou em seu *site* um polêmico artigo intitulado “A História Econômica na USP”. Assinado por três professores da casa, o texto critica frontalmente os critérios avaliativos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), fundação pública ligada ao Ministério da Educação e Cultura do Brasil, criada em 1951 e, desde 1976, responsável por avaliar todos os cursos de pós-graduação

do país (PPG). Em 2017, o PPG em História Econômica da USP recebeu as notas 2 e 3, para os cursos de mestrado e de doutorado, respectivamente, numa escala que varia de 1 a 7. Diante dessa avaliação “fraca e irregular”, conforme as categorias da Capes, a recomendação oficial da fundação foi pelo seu descredenciamento, cabendo, entretanto, recurso. De toda forma, o texto *on-line* indica que o repúdio à posição assumida pela Capes se fez antes mesmo da formalização de um recurso.

Para além do universo da USP, a má avaliação repercutiu em outros meios de comunicação. O tradicional jornal paulista *Folha de S. Paulo*, em 12 de outubro de 2017, acolheu em seu *site* uma reportagem com a seguinte manchete, em negrito: “Curso de pós em História Econômica da USP tem nota baixa e pode fechar”.³ O *Globo*, jornal carioca, também deu visibilidade ao assunto, conforme evidencia uma matéria de outubro de 2017, estampada em seu *site* sob o chamativo título “Professores da USP criticam método de avaliação da Capes”.⁴ Em face da ressonância do assunto, julgamos que se faz necessário dispensar uma atenção mais detida ao texto “A História Econômica na USP”, tanto por ele representar a visão de atores diretamente envolvidos como por haver sido o fator deflagrador da celeuma.

Everaldo Andrade, Lincoln Secco e Marisa Midori Deaecto, professores que não só lecionam na USP como também realizaram suas etapas de formação (graduação, mestrado e doutorado) em tal instituição de ensino, assim protestaram quanto ao tratamento dado ao PPG em que trabalham:

*A avaliação meramente quantitativa não reflete a qualidade de nossos cursos. Quem em sã consciência diria que a História Econômica, na principal Universidade do País, é a pior entre todos os programas avaliados? O corpo docente é reconhecido pela excelência de suas pesquisas, publicações em revistas acadêmicas nacionais e internacionais, livros premiados, reeditados e traduzidos no exterior. Além disso, tem enorme incidência no debate público. Quem pode mensurar esse complexo, no qual pesquisa, ensino e extensão compõem o DNA da atividade uspiana?*⁵

Como se vê, este fragmento textual – que recebeu destaque no *site*, inserido na *homepage* entre aspas e em letras azuis – procura confrontar a avaliação da Capes ao expor uma série de qualidades e características que seriam próprias do PPG em História Econômica da USP, e que o colocariam em posição de reconhecimento nacional e internacional. O elenco de virtudes apresentadas e reivindicadas seria igualmente a marca de uma singularidade, traços únicos e distintivos de uma chamada “atividade uspiana”. O que seria essa “atividade uspiana”? E qual seria o seu DNA?

O texto-manifesto dos historiadores da USP ancora-se não só no repúdio ao que os seus autores entendem como “quantitativismo da Capes”, fruto de um “Estado empresarial guiado pelas metas de eficiência privada incompatíveis com a pesquisa científica”⁶, mas, além disso, em uma pretensa identidade típica da USP, mais precisamente do Departamento de História (DHIS) e do PPG de História Econômica. Afinal, “a USP já formava doutores na área. Isso desde 1942, quando reconheceu os títulos de Eurípedes Simões de Paula e Alice Piffer Canabrava. Nossos antigos docentes, na esteira de Fernand Braudel, professor da Cátedra de História das Civilizações, e de Caio Prado Junior, aluno da primeira turma de História e Geografia, inauguraram uma tradição que se desdobrou num programa vocacionado ao estudo da História”.⁷

³ Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2017/10/1926428-curso-de-pos-em-historia-economica-da-usp-tem-nota-baixa-e-pode-fechar.shtml>>. Acesso em 15 out. 2017.

⁴ Disponível em <<https://oglobo.globo.com/sociedade/educacao/enem-e-vestibular/professores-da-usp-criticam-metodo-de-avaliacao-da-capes-21904974#ixzz4uyKWxcl1>>. Acesso em 15 out. 2017.

⁵ Disponível em <<http://jornal.usp.br/artigos/a-historia-economica-na-usp/>>. Acesso em 8 out. 2017.

⁶ *Idem*.

⁷ *Idem*.

⁸O historiador Carlos Fico, na época coordenador da área de História na Capes, respondeu aos argumentos dos professores da USP ignorando o passado desta instituição, fazendo questão de ratificar os procedimentos objetivos e racionais da avaliação adotada. Ver <<https://www.youtube.com/watch?v=6AanRxgTHVg>>. Acesso em 17 jan. 2019.

⁹No sentido de bens imateriais, o capital simbólico refere-se à capacidade dos indivíduos, grupos e instituições de possuírem certas propriedades distintivas, as quais lhe conferem um prestígio e uma boa reputação social em espaços específicos. Ver BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia do campo científico*. São Paulo: Editora Unesp, 2004, e *idem*, *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1996.

¹⁰ Ver GRENDI, Eduardo. *Repensar a micro-história? In: REVEL, Jacques. Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

¹¹ Ver CANDAU, Joel, *op. cit.*, p. 183.

¹² *Idem, ibidem*, p. 106.

Nesses termos, a memória do passado disciplinar do DHIS da USP foi acionada para conferir tradição e autoridade ao espaço institucional avaliado negativamente pela Capes. Como atribuir notas baixas a um programa de pesquisa histórica que já contou em suas fileiras historiadores internacionais como Fernand Braudel? O passado evocado aqui vem justamente para tensionar o presente, afirmando a historicidade e, sobretudo, a identidade específica do PPG em História Econômica.

O fato de tal memória ser reivindicada em um contexto de tensão entre duas instituições de alta expressão atesta contundentemente sua força. Se a Capes legitima sua autoridade legal a partir do presente e do futuro (ela, como se sabe, tem em suas mãos o poder de decidir se esse ou aquele PPG permanece ou não credenciado), o PPG em História Econômica da USP usa a memória do seu passado para se afirmar como merecedor de uma consideração especial.⁸ A memória, então, torna-se um instrumento de luta, “capital simbólico”⁹ que reveste seus portadores de triunfos diferenciadores. No “mercado historiográfico”, expressão cara ao historiador italiano Eduardo Grendi, utilizada para pensar as relações entre historiografia, ciência e sociedade¹⁰, o passado disciplinar do DHIS da USP lhe assegura um *status* particular e elevado que o credencia a questionar todo e qualquer princípio avaliativo vindo de instituições externas como a Capes. De certo modo, é como se a tradição da USP blindasse o DHIS de todo e qualquer juízo negativo que pudesse macular sua honra e prestígio intelectuais.

Pode-se apontar ainda que Everaldo Andrade, Lincoln Secco e Marisa Midori Deaecto mobilizaram aquilo que o antropólogo francês Joel Candau denominou de “memória forte”, isto é, uma memória organizadora de um conjunto de experiências pretéritas de um dado grupo, capaz de fornecer a este um senso de unidade, de pertencimento, de tradição, em uma palavra, identidade.¹¹ Forte aliada desta, a memória entra em cena para justificar um suposto “nós”, desenhando no presente um conjunto cujos traços já apareceriam no passado. A polêmica retratada até aqui pavimenta o caminho deste artigo, cujo interesse maior consiste em discutir um pretenso *ethos* uspiano dos historiadores e historiadoras da USP.

Em vez de confirmar ou negar esse “DNA uspiano”, almeja-se problematizá-lo, com base na relação entre memória e identidade tal qual sugerida por Joel Candau, sublinhando a retroalimentação entre esses dois termos na enunciação de um “ser uspiano”. Nessa perspectiva, esses conceitos também são entendidos a partir de

*Uma abordagem discursiva que vê a identificação como uma construção, como um processo nunca completado – como algo sempre “em processo”. Ela não é, nunca, completamente determinada – no sentido de que se pode, sempre, ‘ganhá-la’ ou ‘perdê-la’; no sentido de que ela pode ser, sempre, sustentada ou abandonada. Embora tenha suas condições determinadas de existência, o que inclui os recursos materiais e simbólicos exigidos para sustentá-la, a identificação é, ao fim e cabo, condicional; ela está, ao fim e cabo, alojada na contingência.*¹²

Termos dinâmicos, memória e identidade possuem seus fluxos e devires, sendo mobilizados socialmente por todo grupo ou instituição minimamente organizados. Nesse sentido, na sequência utilizaremos como principal fonte de análise um artigo publicado em 1994 por três



profissionais ligadas umbilicalmente à USP e que, de maneira sintomática, se intitula “A escola uspiana de história”, de autoria de Maria Helena Rolim Capelato, Raquel Glezer e Vera Lucia Amaral Ferlini.¹³ A escolha deste texto justifica-se não apenas por causa da historicização (memorialização?) do passado disciplinar uspiano ligado à historiografia produzida na instituição, como por sua relevância para a história da historiografia brasileira.¹⁴

Tomando por base tal fonte textual, questionamos: como uma identidade uspiana foi aí concebida, vocalizada e escrita? De que modo essa identidade foi enunciada? Como explicar tal enunciação? Eis as questões estruturadoras deste artigo.

Do passado ao presente

Ao contrário do que apontou um estudioso da historiografia brasileira, “A escola uspiana de história” não foi originalmente produzido para um livro de balanço.¹⁵ Sua inserção na obra *Produção histórica no Brasil*, organizada por Maria Helena Rolim Capelato, deu-se posteriormente. O contexto de produção é outro, em que pese a proximidade temporal com o citado livro. Sua aparição deu-se em *Estudos Avançados*, periódico que surgiu em 1987, produto da reunião de esforços do Instituto de Estudos Avançados (IEA) da USP. Trazendo, desde o início, a marca da USP, tal revista organizou em 1994, mais precisamente no seu volume 8, número 22, uma edição – com mais de 600 páginas – em comemoração aos 60 anos da universidade à qual se vincula. O objetivo do empreendimento consistia em “levantar e ordenar informações relativas aos estudos de Humanidades e Ciências Básicas a partir da fundação da Universidade em 1934”, procurando realizar tanto uma “crônica das origens” quanto um “balanço da situação atual”.¹⁶

Publicada no dia primeiro de dezembro, esse número abrigou nomes de importantes intelectuais da USP, como Miguel Reale, Marilena Chaui, Eduardo Portella, Florestan Fernandes, Maria Isaura Pereira de Queiroz, Aziz Ab’Saber, Antonio Candido, José Arthur Giannotti, Bento Prado Junior, Carlos Guilherme Mota e tantos outros, o que indica o empenho dos idealizadores em congregar em uma edição celebrativa representantes da comunidade uspiana. O então reitor da USP, Flávio Fava de Moraes, também se somou a essa iniciativa, o que reforça ainda mais o tom institucional do empreendimento.

Tal edição acolheu o artigo de Maria Helena Rolim Capelato, Raquel Glezer e Vera Lucia Amaral Ferlini na sessão “Humanidades”¹⁷, na qual se procurava traçar a origem histórica e o perfil intelectual dos vários departamentos que compõem a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas (FFLCH) da USP. Além dessas historiadoras, outros profissionais da área se fizeram presentes, como o mencionado Carlos Guilherme Mota e Maria Odila Leite da Silva Dias, Miriam Lifchitz Moreira Leite, José Jobson de Andrade de Arruda, José Sebastião Witter e Ulpiano Bezerra de Meneses. Essa presença massiva de historiadores e historiadoras indica contundentemente que a preocupação com o passado institucional foi a base da proposta editorial e forneceu o mote da publicação.

O trabalho das três historiadoras enveredou por uma memória sobre o passado que, nos idos de 1994, estava relativamente consolidada. Textos, livros, eventos, prédios e documentos formavam já uma verdadeira

¹³ CAPELATO, Maria Helena Rolim, GLEZER, Raquel e FERLINI, Vera Lucia Amaral. A escola uspiana de história. *Estudos Avançados*, v. 8, n. 22, São Paulo, 1994.

¹⁴ Segundo a plataforma Scielo, até o momento, tal texto possui quase 60 citações. Ele foi republicado em 1995, abrindo o livro de CAPELATO, Maria Helena Rolim (org.). *Produção histórica no Brasil: 1985-1994*: catálogo de dissertações e teses dos programas e cursos de pós-graduação em História, 3 vols. São Paulo: USP/Anpuh, 1995.

¹⁵ Ver MALERBA, Jurandir. Notas à margem: a crítica historiográfica no Brasil dos anos 1990. *Textos de História*, v. 10, n. 1 e 2, Brasília, 2002, p. 187.

¹⁶ BOSI, Alfredo. Editorial. *Estudos Avançados*, v. 8, n. 22, São Paulo, 1994, p. 1 e 5.

¹⁷ Ao todo, apresentam-se 8 sessões: Nossa Universidade; Uma visão crítica; Depoimentos; Perfis de mestres; Humanidades; Exatas e Naturais; Ciências Básicas e Naturais nos Campi do interior e Apoio cultural.

¹⁸ Uma rápida visita ao prédio de História (e Geografia) da USP nos dias atuais revela a presença da memória francesa, estampada, por exemplo, no principal auditório do local, denominado Fernand Braudel. Quadros, fotos e nomes de sala, espalhados pelo prédio, evocam os professores estrangeiros oriundos da França. Aryana Lima Costa, em tese merecidamente premiada, discutiu tal memória, em franco diálogo com o ensino de história, articulando esta área com a história da historiografia brasileira. Ver COSTA, Aryana Lima. *De um curso d'água a outro: memória e disciplinarização do saber histórico na formação dos primeiros professores no curso de história da USP*. Tese (Doutorado em História Social) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2018.

¹⁹ O nosso programa. *Revista de História*, v. 1, n. 1, São Paulo, 1950, p. 1 e 2. Tal apresentação foi redigida por Eurípides Simões de Paula, professor e fundador da revista.

²⁰ Ver RODRIGUES, Lidiane Soares. Armadilha à francesa: homens sem profissão. *História da Historiografia*, n. 11, Ouro Preto-Rio de Janeiro, 2013.

²¹ Todas as produções foram publicadas na *Revista de História*. Ver CAMPOS, Pedro M. O estudo da história na FFCL da USP. *Revista de História*, v. 8, n. 18, São Paulo, 1954; CAMPOS, Pedro M. Esboço da historiografia brasileira nos séculos XIX e XX. *Revista de História*, v. 22, n. 45, São Paulo, 1961, e PAULA, Eurípides S. de. Algumas considerações sobre a contribuição da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a historiografia brasileira. *Revista de História*, v. 43, n. 88, São Paulo, 1971. Para exemplos mais contemporâneos de atualização dessa memória uspiana, ver FREITAS, Sonia Maria de. *Reminiscências*. São Paulo: Maltese, 1993, e MOTA, Carlos Guilherme. Ecos da historiografia francesa no Brasil. In: *História e contra-história*. São Paulo: Globo, 2010.

²² CAMPOS, Pedro Moacyr. Esboço da historiografia brasileira nos séculos XIX e XX, *op. cit.*, p. 153.

rede memorial a respeito dos grandes nomes do DHIS da USP. De Fernand Braudel nos anos 1930 a Charles Olivier Carbonell na década de 1970, de Alice Canabrava a Emilia Viotti, passando por Eurípides Simões de Paula, Eduardo de Oliveira França e Sergio Buarque de Holanda, a história da historiografia na USP era evocada, constituindo-se como uma memória forte na época do sexagenário da universidade paulista.¹⁸ Para ficar empiricamente mais patente a existência dessa memória, basta dizer que em 1950, no texto-programa do primeiro número da *Revista de História*, periódico universitário vinculado ao DHIS da USP, o tempo pretérito era assim evocado: “Já em 1937, quando ainda lecionava na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, o ilustre Prof. Fernand Paul Braudel – com quem tivemos a honra de trabalhar na qualidade de assistente –, pensávamos em fundar uma Revista destinada à divulgação de trabalhos históricos, não só de professores e assistentes, mas também de licenciados e alunos. [...] Aparece assim a nossa Revista”.¹⁹

Ao longo do tempo, a evocação da chamada missão francesa, conjunto de professores que veio da França para auxiliar na criação dos cursos de Humanas da USP²⁰, marcou várias gerações de docentes e discentes brasileiros que passaram pelo DHIS da USP. As aulas ministradas por historiadores como Fernand Braudel, Jean Gajé, Émile Léonard, entre outros franceses que atuaram na fundação da universidade paulista, representam um *topos* recorrente na reencenação do passado do DHIS, realizado pelas mais diferentes produções. Os alunos desses mestres, muitos dos quais foram seus assistentes e se tornaram docentes na FFLCH, trataram de criar e, frequentemente, de atualizar essa memória, mantendo-a viva, como evidenciam os textos de Pedro Moacyr Campos e Eurípides Simões de Paula²¹, todos produzidos bem antes dos anos 1990. O primeiro historiador, no início da década de 1960, ressaltava que

*Para São Paulo e Rio de Janeiro vieram professores franceses, cujos nomes jamais serão esquecidos, ao tratar-se da história cultural do país: Émile Coornaert, Fernand Braudel, Henri Hauser, Eugène Albertini, Jean Gajé. Sob a orientação deste último as cadeiras de história, em São Paulo, principiaram a formar seus primeiros doutores; por mais defeituosas que fossem as teses apresentadas, em virtude de condições dominantes, não se pode negar representarem um grande progresso. Pela primeira vez no Brasil, trabalhava-se metodicamente, sob a orientação de um mestre europeu, e dava-se ao movimento de autocrítica, que fermentava na elite brasileira, uma nova direção.*²²

Dez anos depois Eurípides Simões de Paula reforçou o mesmo mito de origem, sedimentando ainda mais a memória dos pais fundadores do DHIS da USP:

Em 1934, tivemos a honra de sermos aluno de Émile Coornaert, eminente professor do Collège de France, especialista em História Econômica da Idade Média. De 1935 a 1937 e, ainda, em 1947, tivemos entre nós o Prof. Fernand Paul Braudel, aquele que, merecidamente, vem sendo identificado como o “papa” da historiografia francesa contemporânea [...].

Dando continuidade ao programa preestabelecido, e sempre com a colaboração do governo francês, lecionou de 1938 a 1945 o Prof. Jean Gagé, então da Faculdade de Letras da Universidade de Estrasburgo e atualmente do Collège de France, não menos notável do que os seus antecessores [...].

Finalmente, esteve regendo cursos na nossa Faculdade o Prof. Émile-Guillaume Léonard [...].

Assim, sem desmerecer os mestres nacionais, queremos ressaltar mais uma vez quanto devemos aos nossos professores franceses, e o grande papel que representaram na formação cultural da nossa geração.²³

A tônica dos argumentos de Pedro Moacyr Campos e Eurípides Simões de Paula não é outra senão a da contribuição estrangeira, modelo de argumentação corriqueiro em relatos de origem. Ambos os textos procuram salientar a maneira como a historiografia paulista da USP se desenvolveu e gerou tantos frutos proveitosos para os estudos históricos no Brasil. Uma excepcionalidade parece atuar aqui como pressuposto de análise.

Dessa forma, “A escola uspiana de história” debruça-se sobre um terreno marcado por traços, pontos e retalhos firmemente assentados por uma memória anterior. O trabalho das autoras consistiu mais em uma afirmação e atualização dessa memória do que de uma fabricação nova. O “trabalho de memória” empreendido, ou seja, o esforço de memorização em busca dos primórdios do que se designou “escola uspiana de história” implicou uma continuidade em relação a uma memória anterior, e não em uma ruptura com esta. Para ser mais preciso, pode-se afirmar que o “trabalho de memória” das referidas autoras equivale a uma espécie de gestão do passado, reiterando uma dada recordação dos tempos idos do DHIS da USP. Nesse sentido, para usar mais uma expressão de Paul Ricoeur, o trabalho efetuado é digno de verdadeiros “atletas da memória”²⁴, os quais continuam uma operação de enquadramento do passado, mantendo determinada visão e sensibilidade sobre essa temporalidade.

Profundamente ligada a essa lembrança das origens da FFLCH da USP, em que lugares (a universidade e a Faculdade de Filosofia), personagens (os professores) e acontecimentos (as aulas) já dados confirmam a tríade constitutiva da memória de que fala Michel Pollack²⁵, uma identidade uspiana é reivindicada. Não à toa, ela é alojada, originalmente, no universo dos primórdios: “o início da escola uspiana de história deve ser compreendido na complexa conjuntura nacional dos anos trinta que, de um lado, levou à criação da Faculdade de Filosofia e, de outro, propôs repensar o país, através da reflexão sobre o passado”.²⁶ Assim como toda memória tem seu ponto inicial, seu marco de origem, a identidade também necessita ancorar-se em começos, momentos e monumentos de criação e fundação. É assim que o “DNA historiográfico uspiano” é colocado já na origem da própria Universidade de São Paulo, na ocasião em que esta é fundada.

Adensando essa origem da identidade uspiana, “A escola uspiana de história” trabalha com a ideia de formadores, entendendo-a como “os primeiros historiadores uspianos, alunos e professores das primeiras turmas da Faculdade e que representaram a conjunção das preocupações intelectuais correntes no Brasil na época com a orientação dos mestres da missão francesa”.²⁷ Aqui, o vínculo com a memória das origens da USP ressurgiu novamente, na medida em que destaca o ponto primevo dos intelectuais europeus que fundaram a universidade. De fato, na verbalização de uma identidade uspiana, a presença francesa aparece como elemento distintivo, marcador intelectual da diferença e, portanto, da singularidade. Afinal, os formadores, antes de formarem, precisam ser formados, de maneira que a missão francesa comparece justamente como os historiadores internacionais que formaram os seus pares nacionais da USP.

²³ PAULA, Eurípides Simões de. Algumas considerações sobre a contribuição da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a historiografia brasileira, *op. cit.*, p. 429-431.

²⁴ A respeito das noções de “trabalho de memória” e “atletas de memória”, ver RICOEUR, Paul. A memória exercitada: usos e abuso. In: *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 77.

²⁵ Ver POLLACK, Michel. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, v. 5, n. 10, Rio de Janeiro, 1992, p. 201.

²⁶ CAPELATO, Maria Helena Rolim, GLEZER, Raquel e FERLINI, Vera Lucia Amaral. A escola uspiana de história, *op. cit.*, p. 349.

²⁷ *Idem.*

²⁸ Para o caso carioca, ver FERREIRA, Marieta de Moraes. Os professores franceses e o ensino da história no Rio de Janeiro nos anos 30. In: MAIO, Marco C. e BÔAS, Gláucia V (orgs.). *Ideias de modernidade e sociologia no Brasil: ensaios sobre Luiz de Aguiar Costa Pinto*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 1999. Para o gaúcho, ver RODRIGUES, Mara Cristina de M. A formação superior em história na UPA/URGS/UFRGS de 1943-1971. *História da Historiografia*, n. 11, Ouro Preto-Rio de Janeiro, abr. 2013.

²⁹ CAPELATO, Maria Helena Rolim, GLEZER, Raquel e FERLINI, Vera Lucia Amaral, *op. cit.*, p. 351.

³⁰ *Idem.*

³¹ BOSI, Alfredo, *op. cit.*, p. 2.

O que não é dito em tal texto, da mesma forma como também é pouco explicitado na memória uspiana das origens, é que “missões francesas” aportaram em outras universidades do país para a fundação de seus cursos de Ciências Humanas. Nas décadas de 1930 e 1940, o Rio de Janeiro, por exemplo, recebeu mestres estrangeiros para a criação dos cursos de História e Geografia na Universidade do Distrito Federal e na Faculdade de Filosofia da Universidade do Brasil, enquanto Porto Alegre acolheu igualmente intelectuais na estruturação da Universidade de Porto Alegre.²⁸ Tal silêncio é não só compreensivo – porque a explicitação desse fato arranharia a pleiteada singularidade da identidade uspiana –, como inevitável, pois toda e qualquer memória possui suas lacunas e ocultamentos, sejam esses esquecimentos deliberados ou inconscientes.

Segundo Maria Helena Rolim Capelato, Raquel Glezer e Vera Lucia Amaral Ferlini, assim se deu o nascimento da atividade uspiana de pesquisa histórica: “A ação dos franceses floresceu num ambiente intelectual propício. [...] Os professores vindos da França, para o primeiro semestre do curso, permaneceram pouco tempo, sendo substituídos por outros, também franceses, em início de carreira, que ficaram, no mínimo, dois anos. Alguns estabeleceram relações mais estreitas com o país, prolongando sua permanência. Formaram discípulos, com os quais dividiram a docência”.²⁹

Apesar do breve tempo de estadia, a missão francesa cumpriu seu objetivo, frutificou, gerando discípulos, verdadeiros continuadores da obra original. Na sequência do texto, confirmando um modelo de história da historiografia linear e teleológico, essencial para a construção de identidades, as três historiadoras frisam a contribuição dos fundadores, “a preocupação com a orientação metodológica e com o rigor da análise documental, iniciando uma relação com temas da historiografia francesa, especialmente a dos *Annales*, vanguarda na época”.³⁰

Essa caracterização da missão francesa como *célula mater* de todo um perfil intelectual posterior reaparece no editorial escrito por Alfredo Bosi para celebrar os 60 anos da USP. A linha de conexão entre este texto e “A escola uspiana de história” é incontornável: “Nunca é demais lembrar que o incremento à pesquisa básica foi a grande contribuição trazida pelos professores estrangeiros contratados pela USP desde o ano de sua criação. Muitos deles fizeram escola e deixaram discípulos que, por sua vez, formaram novas gerações de estudiosos, alguns dos quais ainda ativos na instituição”.³¹

Nessa relação, identifica-se a presença do *topos* de uma memória forte, a saber, o papel estruturante, sempre afirmado e evocado, da missão francesa na formação da USP, em especial na FFLCH. Conforme já assinalado, tal memória, pelo menos desde a segunda metade do século XX, é uma presença marcante nas diversas práticas simbólicas dos intelectuais da instituição, convertida em fundamento de uma reivindicação identitária.

Na esteira das reflexões de Paul Ricoeur em *A memória, a história e o esquecimento* – para quem a memória constitui no Ocidente a matriz cognitiva da historiografia –, sabe-se que a formulação identitária de uma atividade intelectual imaginada como tipicamente uspiana é tributária de uma visada memorialística. Daí os nexos de continuidade entre passado e presente, a linearidade temporal, o tom afetivo, o senso de pertencimento e de unidade que emergem dessa construção. Quando se aborda o passado uspiano, em particular a época da fundação da universidade e da missão francesa, a tendência é menos de ruptura e negação do que de aproximação,

o que gera a ideia de herança e herdeiros. Como na memória, o presente coloca-se sob o passado, recebendo deste seus lampejos luminosos de lembranças e sentidos progressos.

Tanto Alfredo Bosi quanto as autoras de “A escola uspiãna de história” urdiram seus textos se situando como tributários de uma herança intelectual. Como pontua Jacques Derrida, ao pensar a relação entre mestre e discípulo, “a herança nunca é um dado, mas uma tarefa”.³² O herdeiro precisa assumir sua herança. E os autores nacionais aqui citados assumiram sua herança, de modo que o epíteto historiador (ou intelectual) uspiãno, por eles mesmos usado, serve também para defini-los. A edição comemorativa de *Estudos Avançados* é, portanto, um grande canto jubilatório dos herdeiros em relação aos seus mestres e pais fundadores, um ritual narrativo que não só celebra as origens como anuncia a marca de um “nós”.

Tal análise ganha ainda mais consistência quando se atenta para o fato de que Maria Helena Rolim Capelato, Raquel Glezer e Vera Lucia Amaral Ferlini tiveram suas trajetórias profissionais de formação como historiadoras dentro da USP, onde cursaram graduação e pós-graduação, sob a orientação de professores profundamente ligados à universidade paulista.³³ E mais: no momento de produção do artigo, elas ocupavam postos de direção no DHIS da USP: Vera Lucia Amaral Ferlini era coordenadora do PPG em História Econômica, e Raquel Glezer e Maria Helena Rolim Capelato eram, respectivamente, chefe e vice-chefe de departamento. Tais informações, por sinal, foram inseridas ao final do artigo examinado, como que a ofertar suas credenciais profissionais e, por essa via, reafirmar suas identidades como historiadoras uspiãnas, logo, da “casa”.

Se a disponibilização das informações autorais é padrão dessa edição da revista, o diferencial do texto da tríade de historiadoras reside em ser ele o único, na sessão “Humanidades” – a qual contou com 36 artigos –, escrito por seis mãos, mãos que ocupavam na época postos de poder administrativo. Por isso mesmo, a voz das historiadoras parecem expressar, do alto de sua autoridade, o pensamento do DHIS da USP. Essa proximidade com o poder, embora no nível micro, faz dessa peça assinada por elas não tanto um documento como um monumento, erguido no altar dos pais fundadores, a quem se presta tributo.

A comemoração, como acentua Fernando Catroga, tende sempre a ser um gesto coletivo, um lembrar e celebrar juntos, para si, por si e para os outros, ocasião privilegiada para se afirmar uma identidade grupal e criar processos de subjetivação da forma de identificação afirmada.³⁴ Vem daí que faz total sentido a vocalização de uma pretensa identidade uspiãna em tal contexto festivo no qual a memória dá o tom. O mesmo se diga a propósito da tríplice autoria do texto, que reforça o caráter comemorativo da produção. Seis mãos juntas para reconstituir e enaltecer o passado do qual pretendem fazer parte, disso deriva o interesse em contar sua história. Memória e comemoração, umbilicalmente entrelaçadas, teceram os fios do passado, costurando uma história tanto da FFLCH como do DHIS da USP.

Por consequência, a noção de “escola” não desponta gratuitamente no artigo. A despeito de aludir timidamente a outros aspectos da conjuntura dos anos 1930 que influíram no DNA historiográfico uspiãno, o texto enfoca principalmente o DHIS da USP, como se este fosse uma comunidade em que diferentes gerações, concordes, sucedem-se através do tempo, guardando um mesmo *esprit de corp*. Por tal razão se fala em escola, tradição e, acima de tudo, identidade. Por mais que o DHIS da



³² DERRIDA, Jacques. *Espec-tros de Marx*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994, p. 95.

³³ O currículo das três historiadoras está disponível *on-line* na plataforma Lattes.

³⁴ Ver TORGAL, Luís Reis, MENDES, José Amado e CATROGA, Fernando (orgs.). *História da história em Portugal, séculos XIX e XX*. Coimbra: Temas & Debates, 1998, v. 2.

³⁵ MALERBA, Jurandir, *op. cit.*, p. 189.

³⁶ CAPELATO, Maria Helena Rolim, GLEZER, Raquel e FERLINI, Vera Lucia Amaral, *op. cit.*, p. 356.

³⁷ HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2012, p. 110.

USP revele desde sua criação uma importante diversidade, como destacou Jurandir Malerba³⁵, no interior da lógica memorialística das autoras o (e) vocativo “escola” faz bastante sentido na medida em que nela sobressai o “nós” pensado singularmente.

Essa unidade é retomada quando as autoras periodizam a história evocada a partir da noção de “geração”, lembrando significativamente o modelo explicativo usual da historicidade da École des Annales. Tal qual esta, a “escola uspiana de história” teria suas primeira e segunda gerações, as quais se sucederam aos formadores. Nessa ótica elas, em que pese o surgimento de algumas novas tendências de pesquisa, não rompem com a obra dos formadores, mantendo-se fieis à sua origem disciplinar e institucional. Os termos “escola” e “geração” indicam, pois, uma retórica baseada muito mais na identidade do que na diferença. O “eu”, ao pluralizar um “nós”, comanda o discurso, assentado sobre uma lógica identitária una e homogênea.

A expressão que abre o título do artigo reitera a noção de identidade como mesmidade, como grupo coeso e coerente, como um ser uno, cristalizado, quase que essencializado. Ainda que as das historiadoras façam ressalvas quanto a uma certa diversidade da “escola uspiana de história”, o que se configura mais fortemente é um perfil homogêneo:

*A análise da produção do Departamento de História, nesses sessenta anos [...] revela a existência de uma escola de historiadores uspianos, com alto grau de inbreeding. Essa endogenia, contudo, não deve ser considerada fator negativo, pois permitiu a consolidação de uma tradição de pesquisa histórica diferenciada. [...] Nesses sessenta anos, a partir da Faculdade de Filosofia, consolidou-se a formação de historiadores, com características comuns, que os diferenciam de outros existentes: a escola uspiana de estudos históricos, que formou seus próprios quadros e quadros para tantas outras escolas, no país. Seu estilo profissional de trabalho a diferencia dos autodidatas, dos Institutos Históricos e das Academias e dos historiadores geopolíticos do Itamaraty.*³⁶

Combatendo o esquecimento, tal perfil, embasado mais nas semelhanças do que nas diferenças, vai ao encontro das palavras de Stuart Hall sobre um dos efeitos da construção de identidades sociais: “a unidade, a homogeneidade interna, que o termo ‘identidade’ assume como fundacional, não é uma forma natural, mas uma forma construída de fechamento”.³⁷ Se há fechamento, logo há fronteiras, exterioridades que incluem a identidade uspiana, definindo-a.

Nesse caso, após arrolar os traços definidores do ser uspiano, realiza-se, em ato final, outro gesto comum à produção de identidades: a criação de alteridades. Se a identidade é inseparável de uma construção de si e para si, ela implica uma oposição a um “outro”, num jogo de alteridade essencial para a definição, pois esta também se faz pela diferença. Desse modo, autodidatas, isto é, historiadores não formados na e pela universidade (e que, no limite, não sofreram a influência do DHIS da USP, centro que, como é dito no artigo, formou os demais cursos superiores de História do país), representariam o contrário da identidade uspiana, seu anti-DNA, seu oposto, sua diferença. Com isso, o ser uspiano, a atividade historiográfica uspiana, é definido positiva e negativamente. Finda a elaboração simbólica da identidade, amparada e alimentada pela memória, calcada na evocação de um passado disciplinar.

Enfim, a exemplo de Everaldo Andrade, Lincoln Secco e Marisa Midori Deaecto, as historiadoras Maria Helena Rolim Capelato, Raquel Glezer e Vera Lucia Amaral Ferlini lançaram mão de uma metáfora naturalizante, proveniente do universo biológico – *inbreeding*³⁸ – para verbalizar um *ethos* uspiano. Não se está aqui distante da expressão “DNA uspiano”. Antes, pelo contrário, é a mesma estratégia discursiva de enunciação de uma identidade que se pretende fixa e firme, tal qual uma árvore cuja raiz está fincada profundamente no solo. Esse uso do passado como solo firme e estável lembra bem as advertências de Paul Ricoeur: toda identidade requerida, diante do tempo, é sempre frágil e vulnerável às ameaças, sendo fundamental o trabalho de ancoragem na memória, na história, na tradição, na razão etc.³⁹ É justamente esse exercício de fixação e solidificação que os historiadores e historiadoras do DHIS da USP realizaram, em nome de uma identidade historiográfica. Assim, tanto o texto de 2017 quanto o de 1994 foram produzidos com base em um regime de representação historiográfica semelhante, no qual o passado é, fundamentalmente, fonte de autoridade e de orientação para o presente e para o futuro.

Além do mais, quando se pensa a identidade como traços únicos e cristalizados, inegociáveis e inquestionáveis, o desejo por reconhecimento é fortíssimo, conforme aponta Nancy Fraser.⁴⁰ No fundo, o caso do PPG em História Econômica, referido no início deste artigo, insere-se nas batalhas de reconhecimento, daí se evocar o passado como que para lembrar ao presente o que foi o DHIS da USP e, conseqüentemente, enquadrar uma memória desse espaço. Ambos os textos – o das três historiadoras e o de Everaldo Andrade, Lincoln Secco e Marisa Midori Deaecto – alimentam o desejo de promover o encontro do presente com o passado cultuado. Neles parece haver o medo de que o hoje se esqueça do ontem, e o amanhã corra sem a lembrança dos tempos idos. Desencadeia-se, portanto, por intermédio dos historiadores e historiadoras em foco, um combate no e pelo tempo.

História e memória

As páginas do artigo aqui analisado foram escritas sob o efeito daquilo que Krzysztof Pomian denominou, para distinguir história e ficção, de “marcas de historicidade”, isto é, operações cognitivas que permitem a plausibilidade e a verificação do conhecimento produzido e que se reportam a uma realidade/referente extratextual.⁴¹ Tais elementos (nota de rodapé, diálogo bibliográfico, mapas e documentos que atestam fatos reais) estão na base da própria ideia de texto historiográfico. Dessa maneira, pode-se assinalar que Maria Helena Rolim Capelato, Raquel Glezer e Vera Lucia Amaral Ferlini escreveram historiografia, como atestam as 16 notas de rodapé do artigo, as referências a fatos pretéritos documentados e o diálogo com os pares, historiadores e demais cientistas sociais mencionados.

É com esses artefatos, com essas marcas de historicidade, que o passado da “escola uspiana de história” é reconstruído. Move o texto das historiadoras, inegavelmente, uma pretensão científica, o que, entre outros fatores, garantiu sua publicação em uma revista que se pretende “crítica, avançada, acadêmica e interdisciplinar”.⁴² Frise-se, aliás, que a edição comemorativa na qual ele foi inserido não renegou a dimensão acadêmica do periódico. Celebração e escrutínio científico do passado uspiano foram

³⁸ Segundo o *Cambridge Dictionary*, *inbreeding* relaciona-se “a situation in which plants, animals, or people are produced by breeding between closely related plants, animals, or people”. Disponível em <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/inbreeding>>. Acesso em 25 jul. 2018.

³⁹ Ver RICOEUR, Paul, *op. cit.*, p. 87.

⁴⁰ Ver FRASER, Nancy. Reconhecimento sem ética? *Lua Nova*, n. 70, São Paulo, 2007.

⁴¹ Ver POMIAN, Krzysztof. História e ficção. *Projeto História*, n. 26, São Paulo, 2003, p. 20 e 21.

⁴² Sobre a missão da revista, ver o editorial do número 1 em *Estudos Avançados*, v. 1, n. 1, São Paulo, 1987.

⁴³ CANDAU, Joel, *op. cit.*, p. 132 e 133.

⁴⁴ Sobre a relação entre historiografia oitocentista e identidade nacional, ver DETIENNE, Marcel. *A identidade nacional, um enigma*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, esp. capítulo 5.

⁴⁵ Ver NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003, p. 69.

⁴⁶ GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Usos da história: refletindo sobre identidade e sentido. *História em Revista*, v. 6, Pelotas, 2000, p. 22.

os dois vetores que guiaram a investigação dos editores responsáveis pelo ritual narrativo do festejo do sexagenário da USP.

Porém, toda essa dimensão histórico-científica está intimamente articulada com a memória, como se destacou nos tópicos anteriores. Como entender tal articulação entre história e memória? De que maneira se pode explicar o fato de que “A escola uspiana de história”, mesmo escrito por historiadoras profissionais e contendo marcas de historicidade, enunciou uma identidade uspiana a partir de uma memória forte da USP? Seria admissível sustentar que houve, então, uma corrupção ou contaminação da história pela memória? Com “A escola uspiana de história”, a relação de absoluta oposição entre história e memória pode e deve ser repensada.

O artigo aqui examinado se presta bem para demonstrar que a relação entre história e memória não é sempre de plena oposição. Como todo processo ou fenômeno investigado pela historiografia, tal relação deve ser pensada em contextos específicos. Do contrário, corre-se o risco de assumir acriticamente um discurso historiográfico disciplinar, segundo o qual o conhecimento histórico é o exato oposto da evocação memorial. Por mais que existam diferenças entre essas duas formas de conhecer o passado, contatos entre ambas costumam acontecer, como assinala Joel Candau:

*Em certos aspectos, a história toma de empréstimo alguns traços da memória. Como Mnemosyne, Clio pode ser arbitrária, plural, falível, caprichosa, interpretativa dos fatos, que se esforça em trazer à luz e compreender. Como a memória, a história pode recompor o passado a partir de “pedaços escolhidos”, tornar-se um jogo, objeto de embates e servir de estratégias militantes e identitárias. [...] A história é igualmente simplificadora, seletiva e esquecida de fatos. [...] Como todo mundo, os historiadores são pegos pelo trabalho de construção social da memória. A história, portanto, pode ser parcial e responder a objetivos identitários.*⁴³

Eis o ponto fundamental: a história, tanto quanto a memória, pode servir a fins identitários. Ambas participam do jogo social da identidade, criando e alimentando-o, mesmo quando, no caso da historiografia, isso ocorra com pretensões científicas. História, identidade: duas palavras que, como atesta a historiografia oitocentista do mundo ocidental, empenhada em “espelhar e biografiar a nação”⁴⁴, costumam encontrar-se.

Nesse sentido, a história da historiografia, como campo que procura historicizar a própria disciplina, voltando “o ferrão sobre si mesmo” – para usar uma metáfora de Nietzsche⁴⁵ – é uma área privilegiada para a reflexão em torno das zonas de contato entre Clio e Mnemosine. Outra não foi a intenção de Manoel Luiz Salgado Guimarães ao elaborar a noção de “memória disciplinar” e destacar que “é preciso que a própria escrita da história se submeta ao rigor do exame crítico como forma de dessacralizarmos uma memória construída acerca desta mesma escrita. Reconheço não ser este um esforço simples, uma vez que implica repensar os fortes traços narcísicos que marcaram a constituição da disciplina, e a tarefa de quebrar o espelho implica um doloroso repensar dos rumos de nosso ofício”.⁴⁶

A historiografia, como todo empreendimento social, necessita de identidade, isto é, de traços particularizantes, de símbolos, origens, acontecimentos e marcos, os quais são compostos e articulados de modo a formar “um ser”. Quem melhor do que os próprios historiadores e historiadoras da história para operar tais composições e articulações?



A história da historiografia não é sempre o local do discurso crítico, a instância desmistificadora das tradições e naturalizações realizadas por outros atores. Dependendo dos sujeitos envolvidos, das disputas em pauta e dos contextos institucionais, ela pode funcionar como a estratégia narrativa, legitimada pela disciplina e pela ciência, que erige e consagra determinados fundadores, escolas e bandeiras. E aqui a sedução da memória pode ser irresistível, criando a figura de “memoriadores”.⁴⁷ Ao dialogar com a categoria de “memória disciplinar”, Fernando Nicolazzi captou bem tal possibilidade: “Assim, a história da historiografia pode justamente atentar para as construções e reconstruções da memória disciplinar que sustenta no tempo o conhecimento histórico, inclusive percebendo como ela própria, na sua tarefa desmistificadora, acaba também por engendrar memórias disciplinares, algumas mais consistentes que outras, se afastando de algumas tradições e inventando ou reinventando outras”.⁴⁸

Desse modo, Maria Helena Rolim Capelato, Raquel Glezer e Vera Lucia Amaral Ferlini, como um *bricoleur*, selecionaram e montaram peças amputadas do passado para erigir uma história da historiografia produzida na USP. Ao levarem adiante tal bricolagem, fizeram mais do que contar uma história: vocalizaram uma identidade própria. História, memória e identidade – num jogo sinuoso e sincrético de saber e poder em que cada um dos termos se retroalimenta – são os elementos essenciais para se compreender a produção historiográfica em questão. “A escola uspiana de história” anuncia, desde o seu título, uma identidade já dada, *a priori*, como se o seu trabalho fosse apenas o de historicizá-la, como quem conta histórias sobre pessoas e acontecimentos acerca de cuja existência, no passado e no presente, ninguém duvida.

Escrito em um momento no qual a historiografia brasileira colhia os frutos da acentuada expansão verificada nos anos 1970-1980, em razão da implementação do atual sistema de pós-graduação e da ampliação de matrículas no ensino superior⁴⁹, o artigo das três historiadoras não deixa de ser uma afirmação, no interior do mercado historiográfico, do DHIS da USP frente a outros centros de produção de conhecimento histórico no Brasil. No início da década de 1990, o país contava com quinze PPGs em História, excetuada a USP. Desse total, quatro programas aglutinavam cursos de Mestrado e Doutorado, nos mesmos moldes do PPG em História da USP.⁵⁰ Até 1989, o PPG em História da USP, juntando o de História Social e o de História Econômica, produziu 131 dissertações de mestrado, enquanto os demais PPGs em História espalhados pelo Brasil, todos somados, alcançaram 534 trabalhos de mestrado, isto é, quatro vezes mais do que a produção uspiana.⁵¹

Tais informações ilustram uma situação nova em relação às décadas anteriores. A partir dos anos 1990, com a consolidação de vários PPGs em História, com cursos de Mestrado e Doutorado, o PPG em História da USP passou a lidar com a concorrência de outros centros de pesquisa. Na sociedade brasileira, o mercado historiográfico de fins do século passado ingressou numa fase de diversidade considerável que, nos anos posteriores – como comprova a atualidade – só iria aumentar progressivamente. O próprio estado de São Paulo, na cidade de Campinas, desde 1986, ofertava à comunidade acadêmica a possibilidade de Doutorado em História. Por sinal, segundo Edgar de Decca, um dos criadores daquele programa, o PPG em História da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) surgiu justamente para contrapor-se ao PPG em História:

⁴⁷ Ver HUYSSSEN, Andreas. *Culturas passado-presente: modernismo, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014, p. 13.

⁴⁸ NICOLAZZI, Fernando. História da historiografia e temporalidades: notas sobre tradição e inovação na história intelectual. *Almanack*, n. 7, Guarulhos, 2014, p. 32.

⁴⁹ Sobre a universidade brasileira nessas décadas e sua expansão, ver SCHWARTZMAN, Simon. O grande salto científico. In: *Um espaço para a ciência: a formação da comunidade científica no Brasil*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2015. Sobre historiografia nesse contexto de expansão institucional, ver FICO, Carlos e POLITO, Ronald. *A história no Brasil (1980-1989): elementos para uma análise*, v. 1. Ouro Preto: Editora da Ufop, 1992.

⁵⁰ Os PPGs eram da UFPE, UFRJ, UFF, Unicamp, PUC-SP, PUC-RS, Unesp-Assis, Unesp-Franca, UFPR, UFSC, UFRGS, Unisinos, UFG e UNB. UFF, Unicamp, UFPR e PUC-RS reuniam Mestrado e Doutorado. Informações retiradas de *Folha de S. Paulo*, 24 jun. 1991.

⁵¹ Os números para esse cálculo constam de FICO, Carlos e POLITO, Ronald, *op.cit.*, p. 43.

⁵² DECCA, Edgar de *apud* MO-RAES, José Geraldo Vinci de e REGO, José Marcio (orgs.). *Conversas com historiadores brasileiros*. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 270.

⁵³ Para mais informações sobre a implementação do sistema de pós-graduação no Brasil, ver PEREZ, Rodrigo. O engajamento político e historiográfico no ofício dos historiadores brasileiros: uma reflexão sobre a fundação da historiografia brasileira contemporânea (1975-1979). *História da Historiografia*, n. 26, Ouro Preto-Rio de Janeiro, jan.-abr. 2018.

⁵⁴ Para uma discussão mais aprofundada da historiografia brasileira dos anos 1980 até o início do século XXI, ver SANTOS, Wagner Geminiano dos. *A invenção da historiografia brasileira profissional, acadêmica: geografia e memória disciplinar, disputas político-institucionais e debates epistemológicos acerca do saber histórico no Brasil* (1980-2012). Tese (Doutorado em História) – UFPE, Recife, 2018.

⁵⁵ Ver MARCHI, Euclides, BONI, Maria Ignes de, SIQUEIRA, Marcia D. e NADALIN, Sérgio. Trinta anos de historiografia: um exercício de avaliação. *Revista Brasileira de História*, v. 13, n. 25/26, São Paulo, 1993.

⁵⁶ Ver RAGO, Margareth. A “nova” historiografia brasileira. *Revista Anos 90*, n. 11, Porto Alegre, 1999.

*A gente [recém-formados em História da USP] tinha que formar um campo à margem da História da USP. A USP, na época, não comportava o nosso grupo, pois não tinha espaço político que comportasse o ingresso de uma proposta de reformulação. Na Unicamp era diferente: a pretensão desta universidade era muito grande e inovadora; nós podíamos tentar fazer tudo, podíamos fazer um Departamento de História, uma pós-graduação, orientar pesquisa do modo que a gente bem entendesse, e isso tudo na USP não dava, devido à hierarquia que por lá reinava. Nós queríamos muito mais do que a USP poderia oferecer.*⁵²

A região sul do país, exemplificando a relativa diversificação espacial da historiografia brasileira, também assistiu ao surgimento de dois cursos de Doutorado em História, um na Universidade Federal do Paraná (UFPR), em 1982, e outro na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), em 1986.⁵³

Outro exemplo de nascente diversidade no campo historiográfico do final do século passado diz respeito à criação de revistas universitárias de história. Em 1981, surgiria a prestigiada *Revista Brasileira de História*, iniciativa da Associação Nacional dos Professores Universitários de História (Anpuh); em 1988, apareceria *Estudos Históricos*, articulada a instituições de ensino e pesquisa do Rio de Janeiro, e, por fim, em 1993 nasceria o periódico especializado em história *Anos 90*, vinculado ao Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Tais locais de produção e disseminação do conhecimento histórico no Brasil começariam a rivalizar com a *Revista de História*, tradicional órgão do DHIS da USP, descortinando novas possibilidades se à historiografia brasileira.

Com a ampliação dos PPGs em História e a criação dessas novas revistas, a década de 1990 oferecia aos historiadores e historiadoras brasileiros uma paisagem historiográfica distinta dos anos anteriores, em que diferentes projetos de modernização duelavam, formando uma espécie de arena historiográfica.⁵⁴ Além dos embates entre os historiadores da Unicamp e da USP, registre-se igualmente a atuação de alguns profissionais do DHIS da UFPR, os quais reclamavam para si papel importante na evolução da historiografia brasileira. Em 1993, tal posicionamento se materializou em artigo, publicado na *Revista Brasileira de História*, em que se salientava a contribuição do DHIS da UFPR, com destaque para a produção de uma história demográfica, tida como uma prática pioneira na historiografia nacional.⁵⁵ Assim, o passado da historiografia brasileira, o seu desenvolvimento e evolução, era pensado sem se prender, necessariamente, ao âmbito da USP, às vezes até independentemente desta instituição.

Frente a essa nova conjuntura na qual o PPG uspiano em História não exercia mais uma absoluta soberania e centralidade na produção do conhecimento histórico, emerge a enunciação de uma “escola uspiana de história”. A verbalização dessa identidade, apoiada em uma memória forte que atrai para si até mesmo protocolos disciplinares da história, tem a ver com esse presente do campo historiográfico brasileiro, diversificado tanto em polos geográficos de produção como em temas, objetos, teorias e métodos, a ponto de Margareth Rago – historiadora graduada na USP mas pós-graduada na Unicamp – afiançar que a década de 1990 viu nascer uma nova historiografia brasileira⁵⁶, alimentada em larga medida por trabalhos saídos dessa última instituição. Sob esse aspecto, a republicação do artigo “A escola uspiana de história” em um livro de 1995 acerca da historiografia

brasileira entre 1985-1994 faz total sentido: assinala mais um momento de afirmação do “DNA uspiano” de pesquisa histórica.

Conforme ressalta Pierre Bourdieu, o conceito de identidade é reivindicado sempre em um contexto de batalha simbólica, de luta pelo direito de enunciação de si, dos outros e da realidade, instituindo determinadas visões e valores.⁵⁷ O *front* de guerra é o nascedouro do reclame identitário, de modo que este só vem à baila no tumulto dos conflitos e adormece e emudece apenas no momento em que desaparecem os ruídos da peleja. Afinal, não foi em uma conjuntura bélica que a pretendida “atividade uspiana de pesquisa” e “A escola uspiana de história” encontraram sua condição de dizibilidade? Os historiadores e historiadoras da USP, ameaçados, ontem e hoje, procuraram se apegar e se firmar na crença de um *ethos* próprio e particular. Memória, história e identidade: termos que asseguram ilusões de permanência em meio ao tempo voraz, formas de recolher e tentar juntar os pedaços de um ser que se fragmenta e se dispersa na neblina da existência.

Artigo recebido em 2 junho de 2019. Aprovado em 30 agosto de 2019.

⁵⁷ Ver BOURDIEU, Pierre. Identidade e representação: elementos para uma reflexão crítica sobre a ideia de região. In: *O poder simbólico*. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

Edição e engajamento político:



a Editora
L&PM nos
anos 1970

Flamarion Maués

Doutor em História pela Universidade de São Paulo (USP). Professor de História no Instituto Federal de São Paulo, *campus* Registro. É autor, entre outras obras, de *Livros que tomam partido – edição e revolução em Portugal: 1968-1980*. Lisboa: Parsifal, 2019. flamaues@gmail.com

Edição e engajamento político: a Editora L&PM nos anos 1970¹

Edition and political engagement: the L&PM publishing house in the 1970s

Flamarion Maués

RESUMO

Este artigo discute a fusão entre ação editorial e engajamento político oposicionista no Brasil na década de 1970, durante a ditadura iniciada em 1964, analisando a atuação dos editores responsáveis pela Editora L&PM, de Porto Alegre, criada em 1974, e procurando entender como essa ação a transformou em uma casa editorial politicamente ativa, em âmbito regional e nacional. Acredito que este estudo colaborará para a compreensão da síntese entre edição e política no Brasil no período final da ditadura, bem como das relações e mediações então estabelecidas. Além disso, permitirá uma reflexão sobre o papel que a edição política desempenhou no Brasil, buscando uma visão mais ampla do seu significado.

PALAVRAS-CHAVE: edição política; história editorial no Brasil; editoras de oposição.

ABSTRACT

This article discusses the merger between editorial action and opposition political engagement in Brazil in the 1970s, during the dictatorship begun in 1964, analyzing the performance of editors responsible for Publishing House L&PM, from Porto Alegre, created in 1974, and trying to understand how this action transformed it into an editorial house politically active, in regional and national scope. I believe that this study will contribute to the understanding of the synthesis between editing and politics in Brazil in the final period of the dictatorship installed in 1964, and of the relations and mediations that provided such synthesis. In addition, it will allow a reflection on the role that the political edition played in Brazil, seeking a broader understanding of its meaning.

KEYWORDS: political edition; editorial history in Brazil; opposition publishers.



Este trabalho se insere em uma série de estudos que venho desenvolvendo sobre a edição política no Brasil e em Portugal, nos anos 1970 e 1980, buscando, em perspectiva comparada, o entendimento de como se deu a síntese entre edição e política nesses dois países, permitindo uma visão mais concreta das relações e mediações estabelecidas, bem como do papel dos editores nesse processo. A partir da análise da história da L&PM, destacarei como as ações de seus editores no campo editorial vinculavam-se ao seu engajamento político, mas sem subordinar um aspecto ao outro, ou seja, compreendendo também que a ação editorial guarda certa autonomia em relação à política, mesmo quando ela é politicamente comprometida. Assim, será possível trazer à tona uma parte do papel dos editores de livros políticos no Brasil no período final da ditadura, destacando como a sua ação editorial, ou seja, sua atuação no campo da cultura e da comunicação, tornou-se um importante elemento naquela luta.

¹ Este texto é parte do estágio pós-doutoral desenvolvido na Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (USP), sob supervisão da professora Sandra Reimão, e que contou com apoio de bolsa da Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

Pretendo, dessa forma, refletir sobre o papel que a edição política desempenhou no Brasil, buscando uma compreensão mais ampla do seu significado. Procuraremos também entender como alguns aspectos peculiares da conjuntura política e do mercado editorial influenciaram a ação dos editores da L&PM.

Editoras de oposição

Desde meados da década de 1970, o Brasil viveu um processo político que levou ao fim da ditadura iniciada com o golpe de 1964. A abertura política – protagonizada pelas oposições e pela cúpula militar do regime – inicia-se em 1974, com o governo Geisel e será um processo longo, somente se encerrará dez anos depois, e que alternará avanços e recuos. Nesse período, quando as lutas contra o poder discricionário cresceram, houve o incremento, no campo editorial (livros), da edição de obras de caráter político, na maior parte dos casos de cunho oposicionista. Há como que um surto do que podemos chamar de edição política, com a publicação de livros políticos, marcadamente de obras vinculadas ao pensamento de esquerda, dentro de um movimento mais amplo de contestação política e cultural. Ganharam importância editoras de cunho claramente político-ideológico, muitas delas com vinculações a partidos ou grupos políticos.

A atuação dos editores responsáveis por estas casas editoras vinculava de modo direto ação editorial e engajamento político. Foi uma forma de atuação editorial realizada com intenção política de intervenção social. Partia de um projeto editorial e/ou empresarial de fundo político, cujo objetivo era divulgar, debater ou defender ideias políticas publicamente na sociedade. Esta definição de edição política será desenvolvida mais adiante.

No período final da ditadura, algumas dessas editoras tiveram um caráter claramente oposicionista, o que permite caracterizá-las como “editoras de oposição”. A categoria editoras de oposição foi por mim definida, em relação ao Brasil, em minha dissertação de mestrado.² Elas ganham relevo, em nosso país, a partir de meados dos anos 1970³, quando ocorre uma revitalização de editoras com perfil marcadamente político e de oposição ao governo militar iniciado em 1964. Editoras que já tinham certa tradição na edição de obras políticas, como *Civilização Brasileira*, *Brasiliense*, *Vozes e Paz e Terra*, voltam a atuar de forma mais ousada politicamente, editando livros que tratavam de temas que punham em questão a ideologia, os objetivos e os procedimentos do regime de 1964. Ao mesmo tempo, novas editoras surgem com o projeto de publicar livros com claro caráter político de oposição. Alguns exemplos são as editoras Alfa-Ômega, Global, Edições Populares, Brasil Debates, Ciências Humanas, Kairós, Hucitec, L&PM, Graal, Codecri, Vega e Livramento, entre outras.

Os livros de oposição publicados por essas editoras podem ser classificados da seguinte forma: clássicos do pensamento socialista, obras de parlamentares de oposição, depoimentos de exilados e ex-presos políticos, livros-reportagem, memórias, romances políticos, romances-reportagem, livros de denúncias contra o governo. Este segmento ganha impulso mais significativo a partir de 1977-78, com o retorno à cena pública do movimento estudantil e do movimento sindical, em particular com as greves no ABC paulista, e o avanço da campanha da anistia.

² Cf. SILVA, Flamarion Maués Pelúcio. *Editoras de oposição no período da abertura (1974-1985): negócio e política*. Dissertação (Mestrado em História Social) – FFLCH-USP, São Paulo, 2006. A dissertação foi posteriormente editada em livro. Ver MAUÉS, Flamarion. *Livros contra a ditadura: editoras de oposição no Brasil, 1974-1984*. São Paulo: Publisher, 2013.

³ Mas é importante assinalar que na década de 1960 já havia algumas editoras isoladas que tinham um perfil oposicionista, como a *Civilização Brasileira* e a *Brasiliense*.

⁴ SILVA, Flamarion Maués Pe-
lúcio. *Livros contra a ditadura*,
op. cit., p. 54.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 54.

⁶ Ver MOLLIER, Jean-Yves. Quando o impresso se torna uma arma no combate político: a França do século XV ao século XX. In: DUTRA, Eliana Freitas e MOLLIER, Jean-Yves (orgs.). *Política, nação e edição: o lugar dos impressos na construção da vida política. Brasil, Europa e Américas nos séculos XVIII-XX*, v. 1. São Paulo: Annablume, 2006.

⁷ No que converge com Jürgen Habermas na ideia geral de que o impresso desempenhou o papel determinante na constituição de um espaço público a partir das discussões e tertúlias que, essencialmente no século XIX, começaram a surgir em espaços como os cafés, nos quais se foi engendrando a noção que mais tarde se veio a designar de opinião pública. Ver HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

⁸ MOLLIER, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 260 e 269.

⁹ Ver HAGE, Julien. *Feltrinelli, Maspero, Wagenbach: une nouvelle génération d'éditeurs politiques d'extrême gauche en Europe Occidentale 1955-1982*. Thèse (Histoire Contemporaine) – Université de Versailles Saint-Quentin-En-Yvelines-Batiment D'Alambert, Paris, 2010.

¹⁰ *Idem*, Collections politiques et effets de sens: littérature et politique dans les nouvelles maisons d'édition politique d'extrême gauche au cours des années 1960 et 1970. *Cahiers du CRHQ*, n. 2, Caen, 2010, p. 2. Disponível em <<http://www.unicaen.fr/mrsh/crhq/cahiers/2/c2a3-Hage.pdf>>. Acesso em 17 out. 2012.

¹¹ Ver SIMONIN, Anne. *Les éditions de Minuit, 1942-1955: le devoir d'insoumission*. Paris: Imec, 1994.

¹² HAGE, Julien. *Feltrinelli, Maspero, Wagenbach*, *op. cit.*, p. 44.

As editoras de oposição são aquelas que “tinham perfil nitidamente político e ideológico de oposição ao governo militar, com reflexos diretos em sua linha editorial e nos títulos publicados”.⁴ Isso significa que

*a marca distintiva de uma editora de oposição é o fato de ela ter perfil de oposição ao governo militar e ter publicado certo número de livros de oposição. Um número suficiente, na produção daquela editora, para que fique claro que tais livros representavam parcela importante da produção da empresa. Disso resulta que os referenciais básicos para saber se uma editora pode ser chamada de editora de oposição são o perfil político e ideológico da editora, determinado pelas simpatias e filiações políticas de seus proprietários e/ou editores, e o seu catálogo de livros publicados.*⁵

A edição política

Jean-Yves Mollier, ao analisar o papel do impresso como arma no combate político na França, em um amplo período que vai do século XV ao século XX⁶, aponta para algumas questões que nos podem ser úteis para o estudo da edição e do livro políticos.

O autor sugere que o impresso é uma das bases para a formação de uma opinião pública⁷, com especial força nos períodos de agitação política. E indica que é quando as lutas políticas se acentuam – e o impresso político ocupa um lugar estratégico nestas lutas, contribuindo fortemente “para fazer a política descer às ruas” – que aumenta o vigor do sistema editorial, “peça essencial na produção e difusão da literatura política”. E “a multiplicação desses escritos sediciosos é o signo que pressagia uma mudança importante”. No caso da França pré-revolucionária, afirma ele, o impresso “teve um papel excepcional para solapar as bases do regime”.⁸

Evidentemente, ao tratar do impresso, Mollier abarca um universo bem mais amplo do que o do livro, pois inclui também a imprensa, o panfleto, o folheto, os cartazes etc. Mas podemos transpor e adaptar algumas de suas sugestões para o período do nosso estudo e para o campo mais restrito da edição de livros políticos. Particularmente interessante me parece a ideia de que os momentos de maior agitação e lutas políticas propiciam condições para o fortalecimento do sistema editorial e, podemos inferir, dentro dele dos setores que buscam dar à edição um sentido de intervenção política. Desse modo, a edição política liga-se estreitamente às lutas políticas que se travam na sociedade em que ela se insere.

Outra referência relevante para meu estudo, no que diz respeito à conceituação do que é a edição política e das características de uma editora política, é a investigação de Julien Hage sobre três editoras políticas que ele classifica como de extrema-esquerda, surgidas entre 1955 e 1964: a Feltrinelli, na Itália; a Maspero, na França; e a Wagenbach, na Alemanha.⁹ Tais editoras são de certa forma continuadoras de um tipo de editora política cujo “modelo e paradigma”¹⁰ seria a francesa Éditions de Minuit, criada clandestinamente na França ocupada em 1942.¹¹

Para Hage, as editoras sobre as quais se debruçou constituíram uma “tribuna das vanguardas intelectuais e estéticas de seu tempo”. E mesmo sujeitas a censura, “repercutiram a emergência de uma nova esquerda nutrida pelo anti-imperialismo e à margem dos partidos comunistas e social-democratas”, e foram “as precursoras do desenvolvimento do livro político”¹² na Europa ocidental. Elas utilizaram o livro para “difundir uma mensagem política à luz do terceiro-mundismo e do renovado movimen-

to operário, e para promover o casamento entre edição e política de uma maneira criativa e militante”.¹³

Seus editores (que eram também os proprietários) apresentavam três perfis de editor muito diferentes: o empresário (Giangiacomo Feltrinelli), o intelectual (François Maspero) e o editor literário (Klaus Wagenbach).¹⁴ E representavam também três modelos específicos de edição política: a grande casa de edição profissional (Feltrinelli), o livreiro-editor (Maspero) e a pequena casa de edição literária (Wagenbach).¹⁵ São editoras “engajadas politicamente, e nas quais esta orientação constitui a sua razão de ser e estrutura o seu catálogo”.¹⁶ Assim, “se a literatura permaneceu no centro das preocupações desses atores, ela por vezes ficou em segundo plano em benefício de uma produção mais diretamente política e pragmática, imediatamente relacionada com a atualidade”.¹⁷

Hage conclui que essas editoras “contribuíram para a renovação da oferta editorial, para a promoção do documento político e dos textos teóricos, para novas formas de paraliteratura, e de ciências sociais e militantes”, em um contexto “de um compromisso resolutivo na promoção do livro a custo acessível”.¹⁸ E é pela interação entre esta oferta editorial renovada e “uma demanda social pontual ou duradouramente politizada que se pode sem dúvida definir melhor o livro político, assim como por uma série de características que fundamentam uma natureza ou um ‘tipo’ muito bem definido e determinado”.¹⁹

Ao analisar de forma mais ampla a edição política, Hage destaca a forte determinação simbólica e política das obras publicadas pelas editoras políticas como uma das bases de identidade destas editoras, “forjadas tanto por suas estratégias editoriais como por seus engajamentos militantes”.²⁰ E afirma que a valorização dos elementos paratextuais é uma das suas características principais, particularmente por meio de recursos como os prefácios e o aparelho crítico (notas explicativas, por exemplo). “A multiplicação e enriquecimento destes paratextos [...] sublinham uma politização crescente da oferta editorial, assim como um alargamento dos públicos visados, que resultam em uma complexificação das estratégias editoriais”.²¹

Outra experiência editorial significativa em meu quadro de referências, por suas características particulares, é a da La Cité Éditeur, editora militante suíça criada por Nils Andersson em 1958. François Valloton relaciona o surgimento da La Cité à emergência de “uma nova geração de editores europeus que, no contexto da descolonização e das transformações na extrema-esquerda internacional, vão associar de modo estreito engajamento político e editorial”.²² Entre esses editores estariam, além de Andersson, François Maspero e Jérôme Lindon (Éditions du Minuit) na França, Giangiacomo Feltrinelli na Itália e, alguns anos depois, Klaus Wagenbach na Alemanha. Eles levaram adiante “o mesmo combate pela liberdade de expressão contra a razão de Estado, um interesse pelo terceiro-mundismo e pelos debates que agitavam a ‘nova esquerda’ nestes anos”.²³

A partir dessa amálgama de sugestões, como podemos definir a edição política? A edição política pode ser definida como aquela que vincula de modo direto engajamento político e ação editorial, o que significa dizer que é a edição feita com intenção política de intervenção social, ou seja, que parte de um projeto editorial e/ou empresarial de fundo político, cujo objetivo é promover a divulgação e o debate de determinadas ideias políticas publicamente na sociedade, posicionando-se em defesa dessas

¹³ *Idem*, François Maspero, éditeur partisan. *Contretemps*, n. 15, Paris, fev. 2006, p. 104. Disponível em <<http://www.contretemps.eu/wp-content/uploads/Contretemps%2015.pdf>>. Acesso em 24 out. 2012.

¹⁴ Ver *idem*, Collections politiques et effets de sens, *op. cit.*

¹⁵ Ver *idem*, Julien. Feltrinelli, Maspero, Wagenbach, *op. cit.*

¹⁶ *Idem*, François Maspero, éditeur partisan, *op. cit.*, p. 104.

¹⁷ *Idem*, Julien. Collections politiques et effets de sens, *op. cit.*, p. 6.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ *Idem*.

²¹ *Idem*.

²² VALLOTON, François. Edition et militantisme: le catalogue de La Cité: Editeur (1958-1967). In: BURNAND, Léonard, CARRON, Damien et JEANNERET, Pierre. *Livre et militantisme: La Cité Editeur, 1958-1967*. Lausanne: Editions d'en bas, 2007, p. 20.

²³ *Idem*.

²⁴ MACHADO, Ivan Pinheiro. Entrevista ao autor em 4 de julho de 2016. Todas as demais citações de Machado são dessa entrevista, a menos que sejam identificadas de forma diferente.

²⁵ Ver MACHADO, Rosana Pinheiro e SALAINI, Cristian Jobi. Coleção L&PM Pocket: desafios do mercado editorial brasileiro. Disponível em <<http://www.espm.br/Publicacoes/CentralDeCases/Documents/LPM.pdf>>. 2010. Acesso em maio 2012.

²⁶ VASQUES, Edgar. O consumo do não consumidor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 nov. 1974.

²⁷ CYRNE, Moacy. Humor gráfico: do Sul ao Nordeste. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 jan. 1976.

ideias. Assim, a editora política caracteriza-se pelo engajamento político, que estrutura o seu catálogo.

A casa editorial que realiza a edição política poderá, em certos casos, manter vínculos orgânicos com instituições políticas, como por exemplo partidos e associações cívicas. Mas poderá também ser iniciativa de um indivíduo, ou grupo de indivíduos, que a título pessoal (ou do grupo) empenha-se no ramo editorial e busca que esta atividade reflita, em alguma medida, a sua forma de ver e interpretar o mundo (este é o caso da L&PM, analisada neste artigo). Em ambos os casos o engajamento se dá pela defesa de certos princípios, ideias e causas, e se materializa nos livros editados, como resultado da íntima ligação entre edição e engajamento.

Principalmente nas editoras políticas que tinham vínculos com grupos ou partidos, era marcante a militância de editores, autores e colaboradores em torno das ideias que as animavam. Por isso, estas editoras podem também ser caracterizadas como editoras políticas militantes.

A L&PM Editores

A L&PM Editores foi fundada em Porto Alegre em agosto de 1974 pelos arquitetos gaúchos Ivan Gomes Pinheiro Machado e Paulo de Almeida Lima. Inicialmente chamou-se Lima & Pinheiro Machado Editores, passando pouco depois a ser denominada d L&PM Editores. A editora surgiu para publicar um livro com as charges do personagem Rango, de autoria do cartunista Edgar Vasques, amigo de Pinheiro e Lima na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Ivan Pinheiro Machado relembra as origens da editora: “Nós tivemos uma agência de publicidade, éramos muito guris, e a gente fez essa agência porque tinha a possibilidade de ter clientes e tal. E era o Paulo Lima, o Edgar Vasques e eu. E o Edgar Vasques era muito conhecido porque era um grande desenhista e fazia um personagem que era o Rango, que era muito famoso, inclusive ele fez até n’*O Pasquim*, mas era publicado aqui pela Caldas Júnior.”²⁴

O personagem surgira quando Vasques foi chamado para cobrir as férias de Luis Fernando Veríssimo no jornal *Folha da Manhã*, e logo se tornou sucesso.²⁵ Com o fim da agência de publicidade, os três jovens amigos se viram diante da questão do que fazer em termos profissionais. “E aí, até numa provocação ao sistema, falamos: Vamos publicar o Rango, vamos fazer uma editorinha e publicar o Rango. Aí em 1974 a gente reuniu o material do Rango e publicamos”, conta Machado. Para ele, a iniciativa tinha muito a ver com o que o antropólogo Darcy Ribeiro chamava de “insciência da juventude”.

Rango era um personagem que fugia aos padrões, ainda mais no momento de ditadura em que vivia o país. Vasques o definia como “o marginal, o cara que está à margem, não o bandido”.²⁶ Nas palavras do crítico Moacy Cyrne, “Rango move-se em um mundo dominado pela fome e pela marginalização social, cujas referências concretas podem ser localizadas no contexto político e econômico da própria latino-americanidade”.²⁷ Para Machado,

O Rango era muito gozado porque ele era super-radical, contra o sistema, era um miserável que vivia dentro de uma lata de lixo e de lá ele fazia filosofia a respeito da pobreza, a respeito do país, tudo que acontecia ele comentava, sempre do viés

do miserável, do marginal, política ou economicamente. E era um negócio que era odiado pela direita, mas paradoxalmente era publicado no jornal mais conservador de Porto Alegre, e pelo cara mais poderoso do estado, que era o Breno Caldas, dono da Companhia Caldas Júnior. Era publicado na Folha da Manhã, que era o jornal “moderno” da Caldas Júnior, que publicava o tradicionalíssimo e centenário Correio do Povo. Então, isso era contraditório, ninguém entendia como o Breno Caldas permitia publicar. E como era publicado no jornal do Breno Caldas, a própria censura, a repressão, tinha medo de meter a mão, entende? Então ele ia publicando lá o Rango.²⁸

Para editar o livro, havia a necessidade de abrir uma empresa, uma editora. Foi então que surgiu a L&PM. Machado recorda: “E de sacanagem a gente fez aquela coisa das empresas antigas, Lima e Pinheiro Machado Editores Ltda. De sacanagem! E registramos. Mas vimos que ficou muito grande, e botamos L&PM. E o pessoal da faculdade fez o logotipo, que na época era um logotipo meio parecido com os do beisebol americano. Aliás, o logotipo se mantém até hoje. A gente tem dois, o clássico, que é esse original, e depois fizemos o outro, que é da L&PM Pocket”.²⁹

Origens familiares ligadas à política e ao jornalismo

As trajetórias familiares de Ivan Pinheiro Machado e Paulo Lima são importantes para se entender o perfil que a L&PM teve desde a sua fundação. Machado é filho do advogado Antônio Pinheiro Machado Neto, que havia sido deputado constituinte estadual em 1946 pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), com pouco mais de 20 anos de idade. Depois do golpe de 1964, exilou-se na Itália no começo dos anos 1970. Retornou em pouco tempo e era uma figura de destaque na oposição à ditadura em Porto Alegre. Ivan teve alguma atuação política na faculdade e esteve na Itália algum tempo, acompanhando seu pai no exílio. Paulo Lima é filho do jornalista Mario de Almeida Lima, diretor da sucursal de *O Estado de S. Paulo* em Porto Alegre. Seu pai era grande amigo de Paulo Brossard, figura de referência na oposição legal ao regime, e muito ligado à oposição. Mario Lima tinha uma livraria muito conhecida na cidade, a Livraria Lima.

Assim, ambos os fundadores da editora vinham de ambientes de oposição, em que se buscavam caminhos para combater a ditadura brasileira. Machado, vinha do lado da oposição comunista do PCB, muito importante nesse período, e Lima do lado da oposição mais liberal, “democrática”. É da amizade entre Machado, Lima e Vasques que vai surgir o livro *Rango*, que deu origem à L&PM. Machado conta como foi: “Então fizemos o *Rango*, que era um livro de 80 páginas. O livro foi feito de forma curiosa, porque a gente não tinha um tostão, então a gente fez graças a um amigo nosso, muito engraçado, que tinha uma gráfica, que deixou a gente imprimir o livro num sábado”. Este amigo era Alfredo Oliveira.³⁰

Machado recorda como foi a impressão do primeiro livro: “Ele liberou a gráfica depois de a gente encher o saco dele, mas colocou uma condição: só não pode usar o preto. Dissemos: tá bom. Então chegamos na gráfica e tinha um monte de latas de tinta meio vazias, e a gente começou a misturar tudo, vermelho, amarelo, verde, misturamos aquele monte de tinta que ia ser jogada fora e deu uma lata de tinta que ficou marrom. E imprimimos o livro com aquela tinta”.³¹ Aliás, a cor usada na impressão gera até hoje interessantes interpretações:

²⁸ MACHADO, Ivan Pinheiro, *op. cit.*

²⁹ *Idem.*

³⁰ Ver LUCCHESI, Alexandre. Ivan Pinheiro Machado: pessoas que criam ideias para livros digitais não entendem de cultura. *Zero Hora*, Porto Alegre, 9 ago. 2014. Disponível em <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2014/08/ivan-pinheiro-machado-pessoas-que-criam-ideias-para-livros-digitais-nao-entendem-de-cultura-4571719.html>>. Acesso em 23 mar. 2015.

³¹ MACHADO, Ivan Pinheiro, *op. cit.*

³² *Idem.*

³³ *Idem.*

³⁴ *Idem.*

³⁵ *Idem.*

Eu dei várias palestras em universidades, e uma vez uma moça na faculdade de comunicação, aqui em Porto Alegre, comentou: “A L&PM sempre foi de vanguarda, no primeiro livro ela rompe com o paradigma da tinta preta, é impresso com tinta marrom”. E foi mesmo. Eu até achei legal a interpretação dela, mas tive que dizer o que ocorreu. Eu falei: olha, eu lamento destruir a tua belíssima tese, mas acontece o seguinte... Como fizeram pra nós de favor o Rango.³²

A primeira edição, em agosto de 1974, foi de 5 mil exemplares. Os editores queriam realizar um ato político para marcar o lançamento do livro. E, de acordo com Machado, isso ocorreu:

Fizemos o lançamento na Faculdade de Arquitetura. Naquela época não tinha rede social, mas tinha uma coisa incrível, quando tu lançava uma ideia era um rastilho, ainda mais no campus, que era no centro da cidade. E convidamos o Brossard, o Pedro Simon, os caras. O pai do Lima fez uma divulgação pelo lado da esquerda mais democrática, o meu pai pelo lado da esquerda mais radical. E foi um grande acontecimento, incrível, foram mais de mil pessoas, vendemos mais de mil livros. Durou quase oito horas o lançamento, tinha comício, pessoas fazendo discurso. E chegavam todas as personalidades da oposição gaúcha pra participar.³³

O evento foi no mês de agosto, pouco mais de três meses antes das eleições de novembro de 1974 que marcaram uma grande vitória do partido da oposição, o MDB (Movimento Democrático Brasileiro), inclusive no Rio Grande do Sul, onde Paulo Brossard foi eleito senador. O lançamento, na memória de Machado, tornou-se um grande ato de reunião de todos os setores de oposição no estado.

Logo em seguida, outro fato veio marcar este primeiro momento da L&PM. A Feira do Livro Porto Alegre, tradicional evento da cidade, que ocorre anualmente no mês de outubro desde 1955. A L&PM, que havia lançado em agosto de 1974 *Rango*, vai participar de sua primeira feira naquele ano. E não passou despercebida: seu único livro foi o mais o mais vendido durante o evento. Machado e Lima alugaram uma Kombi e colocaram na praça onde se realizava a feira. “E tiramos outra edição, antes da feira, aí já foi numa gráfica, foi uma briga pra conseguir chegar no mesmo marrom da primeira edição, até que chegamos num marrom parecido. E foi o livro mais vendido da Feira do Livro”, conta Machado.³⁴

Durante esses primeiros momentos da L&PM a editora não tinha sede, funcionava numa sala improvisada no escritório de advocacia do pai de Ivan. Apesar desse sucesso inicial, a editora não garantia o sustento dos proprietários. Machado relata que só foram “viver da editora muito tempo depois”. Segundo ele, “durante certo tempo a gente subsidiava o nosso trabalho fazendo trabalhos fora da editora. Eu trabalhei como jornalista, tanto com fotografia como com texto, trabalhei em muitos veículos aqui de Porto Alegre, as sucursais... Pra ganhar a vida”.³⁵

Mas o sucesso de *Rango* teve também o seu preço. A repercussão da obra chamou a atenção da censura, que se sentia incomodada por um personagem cuja característica maior era ser miserável e faminto, numa época de “Brasil grande potência” e de “milagre econômico”. E os procedimentos habituais de intimidação foram colocados em prática:

Entrementes, eu fui chamado à Polícia Federal [...] me chamaram pra prestar esclarecimentos sobre uma obra que estava sendo lançada ilegalmente. Eles não podiam



obviamente apreender porque já tinha saído no jornal. Mas aí eles inventaram... Como o formato era um formato meio estranho³⁶, eles inventaram que era uma revista. E como revista, na época, tinha que ter o registro junto à Polícia Federal, tinha que ter um registro especial pra circular... e a gente não tinha esse registro, obviamente, porque era um livro.³⁷

Quem interrogou Machado foi Roque Chedid, que chefiava o setor de censura da Polícia Federal em Porto Alegre.

Aí o cara me chama e diz: “Nós vamos apreender esse negócio”. E aí nós armamos um esquema, porque o grande medo era entrar [no interrogatório] e não sair... então armamos um grande esquema em que até o Érico Verissimo estava no meio, estava todo mundo em alerta com a minha entrada na PF, e o Érico, que era muito amigo do pai do Lima, inclusive fez o prefácio do Rango... O Érico era um cara importante, escritor, então qualquer rolo, se eu demorasse a sair lá da Polícia Federal, iam mobilizar o pessoal. [...] E o cara da PF começa a ler na minha frente. Eu sentado... O livro tinha 80 páginas, ele folheava, folha por folha. E falava: “O que é isso aqui? Piada de coronel, isso não dá, isso é um lixo”. E folheava, e folheava... e quando chegou no final ele disse: “Nós vamos recolher porque isso aí não é livro, é revista”. E eu disse: “Não, doutor (tinha que chamar de doutor), isso aí é livro”. “Não é nada, desde quando livro é essa porra! Grampeado, porra!”. Aí eu disse. “O senhor leia o prefácio!”. E aí foi um negócio sensacional, inesquecível, porque no prefácio o Érico abre assim: “Recomendo este livro com o maior entusiasmo”. E eu disse: “É o Érico Verissimo quem está dizendo”. Aí deu um rolo na cabeça do cara da PF. Pô, o Érico Verissimo dizendo que era um livro? Ele me olhou com uma cara de ódio e disse: “Olha, te manda daqui. Pega essa tua imundície. Tu te livrou dessa vez, agora abre o teu olho, guri”. Eu lembro dele dizendo isso.³⁸

O sucesso de *Rango* alavancou a editora e também a carreira de Edgar Vasques como cartunista. O personagem gerou mais cinco livros: *Rango 2* e *Rango 3* foram lançados em 1975; *Rango 4*, em 1976; *Rango 5* e *Rango Bis* (que reunia os volumes já lançados) em 1977.

A consolidação, com humor e política

Diante do êxito obtido com *Rango*, Lima e Machado viram que seria possível pensar seriamente em se tornarem editores profissionais. “De repente, tu és o campeão de vendas da Feira do Livro. O que fazer depois disso? Editar outro livro. Ganhar dinheiro a gente nunca ganhou (risos). O que conseguimos fazer foi montar uma empresa e viver dessa empresa. Isso custou mais de 10 anos”.³⁹

O humor marcou o início da L&PM e a editora prosseguiu nessa linha. Além da sequência da série *Rango*, foram lançadas obras como *Tubarão parte II*, coletânea de Luis Fernando Veríssimo, Edgar Vasques, Fraga, Ronaldo, Juska, Merten, Santiago, R. Pereira, Canini, Batisow, Marco Aurélio, em 1976; *Nobre do princípio ao fim*, de Carlos Nobre (1976) e *O time do bagaço*, de Zequinha (1976). Essa linha se consolidou nesse ano com a edição dos dois volumes da *Antologia do humor*, obra que reunia 82 humoristas brasileiros. Posteriormente autores como Millôr Fernandes, Caulus e Luis Fernando Veríssimo tornariam a L&PM uma referência nacional em livros de humor.⁴⁰ Para Machado, “Apesar da feroz censura que havia na época, tinha uma

³⁶ O livro tem o formato de 15,5 cm X 22,5 cm, mas o que o diferencia dos livros em geral é que ele deve ser lido na horizontal, ou seja, a lombada do livro é na parte menor (15,5 cm).

³⁷ MACHADO, Ivan Pinheiro, *op. cit.*

³⁸ *Idem.*

³⁹ *Idem apud* LUCHESE, Alexandre, *op. cit.*

⁴⁰ Ver CAPORAL, Angela. De Edgar Vasques a Woody Allen. *Jornal do Brasil*, 20 maio 1978. Disponível em <<http://bndigital.bn.br/acervodigital>>. Acesso em 1 abr. 2015.

⁴¹ MACHADO, Ivan Pinheiro, *op. cit.*

⁴² LIMA, Mário de Almeida. Prefácio. In: BROSSARD, Paulo. *Oposição*. Porto Alegre, L&PM, 1976, p. 9.

⁴³ MAUÉS, Flamarion. Os livros de denúncia da tortura após o golpe de 1964. *Cadernos Cedem*, v. 2, n. 1, São Paulo, 2011, p. 50.

⁴⁴ MACHADO, Ivan Pinheiro, *op. cit.*

⁴⁵ *Idem.*

válvula de escape que era o humor. Então os caras ficavam muito perplexos... a gente publicou muito livro de humor".⁴¹

Ao mesmo tempo, desde 1975, a L&PM iniciou também uma linha de livros mais diretamente voltados para a política. Esta linha, que seria uma das marcas registradas da L&PM em sua primeira fase, levou à criação da Coleção Política, em 1975. O primeiro livro da coleção foi *Oposição*, que reunia discursos parlamentares de Paulo Brossard, já então eleito senador pelo MDB gaúcho. A obra é composta por discursos proferidos por Brossard como deputado federal (1967-71) e senador (1975), e reproduzidos praticamente da mesma forma como foram publicados nos *Anais do Senado Federal*. Como destaca Mario de Almeida Lima no prefácio do livro, tais discursos "não sofreram uma revisão final e trazem assim os defeitos da improvisação a que faltam, ainda, a vibração da voz do orador e a pugnacidade que Brossard costuma dar às suas intervenções nos debates".⁴²

Esse tipo de obra com a reprodução de discursos parlamentares havia surgido em 1974, quando a Editora Paz e Terra, de Fernando Gasparian, publicou *Oposição no Brasil, hoje*, "um livro de pronunciamentos políticos de Marcos Freire, advogado pernambucano e deputado federal pelo MDB, que concorria à eleição para o Senado naquele ano, e sairia vencedor".⁴³ Esse livro parece ser o modelo inicial para vários outros que surgiram posteriormente, sempre de autoria de parlamentares da oposição e com a reprodução de discursos proferidos no parlamento e, quase sempre, publicados da mesma forma como haviam sido editados nos anais oficiais. Criou-se, podemos dizer, um gênero editorial: o livro de parlamentar da oposição. Tais obras parecem ter sido uma forma de apoiar a ação de parlamentares oposicionistas (inclusive nos períodos eleitorais) e, ao mesmo tempo, um modo das editoras que publicavam esses livros se precaverem contra problemas com a censura, uma vez que tais obras reproduziam textos já editados nos *Anais* do Senado ou da Câmara Federal, o que de certa dificultava a ação da censura contra elas.

Ivan Pinheiro Machado confirma que a inspiração para o lançamento do livro de Brossard veio de Gasparian, de quem era muito amigo: "E a gente descobriu um grande veio, que eram os discursos, porque uma vez publicados nos Anais do Senado eles não podiam ser censurados. Então a gente passou, com o Gasparian... O Gasparian tinha o [semanário] Opinião, tinha a [editora] Paz e Terra... a gente fez uma frente e publicamos um monte de coisas. Até estivemos na lista da Veja várias vezes com discursos parlamentares. Isso começou em 1975, por aí, foi bem no começo."⁴⁴

Machado afirma também que foi Fernando Gasparian quem teve a ideia inicial de publicar os discursos de parlamentares da oposição:

*O Gasparian inventou esse negócio. Ele tinha know-how de censura, por causa do Opinião. [...] O Gasparian chega um dia e me diz: vamos pegar os discursos dos caras e vamos publicar. Aí ele começou com o Marcos Freire, depois ele publicou outros. E nós publicamos o Simon, o Brossard, o Teotônio Vilela, que era o cara do outro lado que passou pro nosso lado. Era uma figura emblemática da oposição, porque era o cara que era da Arena e que recusou a ditadura. Publicamos dele A pregação da liberdade [1977], na época ele ainda era da Arena.*⁴⁵

Em outubro de 1976, ou seja, cerca de um ano após o lançamento do livro *Oposição*, a L&PM publicou o segundo volume da Coleção Política,

o livro *MDB: uma opção democrática*, do então deputado estadual Pedro Simon, presidente do Diretório Estadual gaúcho do partido. Brossard lançaria, sempre pela L&PM, mais três livros do mesmo tipo: *O ballet proibido* (1976), *É hora de mudar* (1977) e *Chega de arbítrio* (1978), que alcançaram grande sucesso de vendas, tendo figurado por várias semanas nas listas de livros mais vendidos de não ficção da revista *Veja* e do jornal *Leia Livros*.

O sucesso dos livros de Paulo Brossard teve dois aspectos fundamentais para a L&PM: a consolidou como uma editora de oposição, já que o senador era uma das principais vozes de denúncia das arbitrariedades no parlamento; ao mesmo tempo, representou um grande apoio econômico à editora, uma vez que não foi necessário pagar direitos autorais ao autor. De acordo com Machado, “O Brossard nunca cobrou direitos autorais, e vendeu muito livro! Nunca quis receber!”.⁴⁶ Isso se devia basicamente à relação de amizade que havia entre Brossard e o pai de Paulo Lima. Desse modo, sem dúvida Brossard colaborou muito para o desenvolvimento da editora e para sua saúde financeira. E nessa linha de livros de parlamentares, houve ainda *Pregação da liberdade*, de Teotônio Vilela, lançado em 1977. Vilela era senador por Alagoas, tornara-se um dissidente da Arena (o partido do governo) e viria a ser um dos líderes da luta pela anistia.

Depois dos dois primeiros anos de atividade quase semiamadora, a L&PM começou a se organizar de forma mais profissional. A partir de 1977 a L&PM passou a editar obras de autores de literatura e teatro: Josué Guimarães (*É tarde para saber*, 1977; *Enquanto a noite não chega*, 1978), Millôr Fernandes (*Devora-me ou te decifro; É...*, 1977; *Flávia, cabeça, troncos; A história é uma história*, 1978), Moacyr Scliar (*Mês de cães danados*, 1977; *Deuses de Raquel*, 1978), Mario Quintana (*Pé de pilão; A vaca e o hipogrifo; e Esconderijos do tempo*, 1980) eram alguns dos autores brasileiros, aos quais se juntaram, no final da década de 1970, os estrangeiros Woody Allen (*Cuca fundida; Nada e mais alguma coisa*, 1978; *Sem plumas*, 1979), Eduardo Galeano, Carlos Fuentes e Adolfo Bioy Casares, entre outros.

Em abril de 1977, a edição do livro *1964 visto e comentado pela Casa Branca*, do jornalista Marcos Sá Correa, que tratava da Operação Brother Sam em 1964, gerou certo receio nos editores da L&PM. “A gente começou a ter problema de ser seguido, tinha uns caras que ficavam na frente do escritório [...]. Aí fomos para o Rio de Janeiro, eu e o Lima. E quando livro saiu a gente achou que ele ia ser apreendido, mas não foi”, lembra Machado.⁴⁷

As memórias do general

Em 1978 ocorreu o que Machado chama de “o grande problema”, com a publicação do livro do general Olympio Mourão Filho, *Memórias: a verdade de um revolucionário*. O general havia sido um dos comandantes militares do golpe de 1964, mas posteriormente passou a discordar dos rumos do regime militar e foi colocado no ostracismo. Essas memórias, publicadas apenas após a sua morte, seriam “um documento precioso para o estudo dos idos de março e de seus protagonistas e figurantes”, feito por um personagem “passional”, e seriam “contraditórias, imodestas [...] sinceras e desbocadas”.⁴⁸

Paulo Sérgio Pinheiro, na época professor de Ciência Política na Unicamp e colaborador da revista *IstoÉ*, afirmou que os textos do livro

⁴⁶ *Idem*.

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ NUNES, Augusto. Rude e franco. *Veja*, São Paulo, 15 fev. 1979.

⁴⁹ PINHEIRO, Paulo Sérgio. O velho general botou para quebrar. *IstoÉ*, São Paulo, 14 fev. 1979.

⁵⁰ MACHADO, Ivan Pinheiro, *op. cit.*

⁵¹ *Idem.*

⁵² Ver Filha não quer livro de Mourão. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 ago. 1978.

⁵³ MACHADO, Ivan Pinheiro, *op. cit.*

“provavelmente não receberam nenhum retoque, tais as atrocidades que contêm nos comentários contra seus pares e os homens de seu tempo”.⁴⁹

Machado narra como o livro chegou até a L&PM:

O historiador Hélio Silva era muito amigo do meu pai. [...] Um dia, estávamos num jantar, ele diz: “Puxa, eu tenho um texto bombástico que eu dei pro Ênio [Silveira, da editora Civilização Brasileira], mas ele não quis publicar, o [Fernando] Gasparian [da editora Paz e Terra] também não quis, ninguém quis publicar, a Vozes não quis, porque realmente é estapafúrdio o texto, o autor diz horrores dos milicos”. Era o livro do Olympio Mourão Filho [...]. Estávamos eu e o Lima, e nós dissemos: “Nós publicamos”. Meu pai ainda disse: “Vamos ver, quem sabe a gente pensa melhor...”. E eu disse: “Não pai, o cara é milico, o que vai acontecer?”. O Hélio Silva ficou feliz da vida. [...] o Mourão doou pra ele os originais com a incumbência de publicar, então ele estava louco com isso, ele queria publicar de qualquer jeito.”⁵⁰

Machado recebeu os originais e os leu. Eis sua reação:

Aí eu li o livro e eu me apavorei. Eu até dei uma censurada. Isso é uma coisa que eu nunca disse, eu tirei umas coisas que ele falava, algumas poucas coisinhas, porque eu falei, isso vai... Porque ele dizia horrores do Médici, do Costa e Silva – dele dizia que era viciado em jogo e corno; era daí pra baixo. [...] Uma das coisas que eu tirei, por exemplo... Ele chegava e dizia assim: “O filho da puta do Médici”. Eu não posso botar isso. Eu tirei o “filho da puta”. A história que me perdoe, mas não eram as bolas dele que estavam em jogo, eram as minhas. E mesmo assim o livro foi apreendido. A orientação que eu tinha do advogado, meu pai, com esse livro, é que devíamos tirar aquilo que pudesse dar motivo a uma apreensão não política.”⁵¹

A notícia da publicação foi veiculada na segunda semana de fevereiro de 1978 pelo *CooJornal*, periódico alternativo editado por uma cooperativa de jornalistas de Porto Alegre, que divulgou trechos da obra. No entanto, o livro somente foi publicado em fins de agosto de 1978. Porém, quando o livro estava pronto mas ainda na gráfica, a filha de Mourão pediu na Justiça a apreensão da obra, alegando que as memórias eram propriedade dos descendentes do general.⁵²

Machado fala sobre o episódio de apreensão, que teve ares rocambolescos:

Meu pai estava no fórum quando viu uma movimentação, foi ver o que era, e alguém disse a ele que estavam fazendo a apreensão de um livro em segredo de justiça. [...] Aí ele nos ligou e disse que iam prender o livro: “Vão pra lá, avisem a imprensa”. Aí nós avisamos a sucursal d’O Estado de S. Paulo, d’O Globo, do Jornal do Brasil, todo mundo, e aí os jornalistas foram pra lá, e chegaram junto com a polícia. Foi um rolo. [...] A polícia chega e diz: “O senhor é o editor? Então o senhor está detido”. [...] Tudo isso era na expedição da gráfica, então os carros estavam todos por ali, bem perto do lugar onde o livro estava sendo apreendido. [...] Quando eles [os policiais] foram lacrar os livros, eu falei com o Aramis, que era o motorista, e a Ângela Caporal, que era a repórter do Jornal do Brasil... falei pra Ângela: “Fala pro Aramis que eu vou me atirar ali atrás”. O carro deles era uma Brasília. “Vamos ver o que acontece”. E ela falou: “Por mim tudo bem”. Eu fui saindo devagarinho, ninguém estava olhando e eu pum! E a Brasília ainda não era quatro portas, tinha que abrir, e eu abri, empurrei o banco e mergulhei. E fiquei lá. E o Aramis foi saindo, saindo, e eu fui embora.”⁵³

A liberação da obra ocorreu somente em fevereiro de 1979, cerca de seis meses depois: “Houve uma batalha judicial e o meu pai fez um trabalho incrível, conseguiu uma liminar. Como era uma liminar ficamos com medo de que ela fosse cassada. Então armamos um superesquema com a Varig – a velha e gloriosa Varig –, nós tínhamos amigos lá, e eles disseram que iam armar um esquema em que a polícia não ia conseguir entrar [para impedir a distribuição do livro]”.⁵⁴

O livro tornou-se imediatamente um *best-seller*, inclusive graças à repercussão que a sua apreensão em 1978 havia tido, gerando grande expectativa em torno da obra. Ela apareceu pela primeira vez na lista dos livros mais vendidos de não ficção da revista *Veja* em 15 de fevereiro de 1979, já em segundo lugar. E nela permaneceu por mais de 8 meses.

O grande *best-seller*: O analista de Bagé

Entre 1979 e 1984 a L&PM editou a revista *Oitenta*, que teve nove edições e era publicada no formato de livro, reunindo ensaios, artigos, entrevistas, resenhas de livros e quadrinhos. Os editores da revista eram Ivan Pinheiro Machado, José Antonio Pinheiro Machado, Paulo de Almeida Lima, Eduardo Bueno, José Onofre e Jorge Polydoro.⁵⁵

Machado lembra com orgulho da revista:

*A Oitenta foi inspirada na Revista da Civilização Brasileira. A nossa ideia era fazer uma revista cultural, de oposição. E passamos a editar um monte de gente, desde o Leandro Konder, o Carlos Nelson Coutinho, Marcos Faerman, deputados, o Luis Fernando Veríssimo, textos estrangeiros, fomos a primeira revista brasileira a publicar o Cornelius Castoriadis. Era uma revista aberta, culturalmente aberta a todas as manifestações. Não tinha uma linha editorial, a linha editorial era ser uma revista de oposição, mas que não era só de oposição, porque a gente publicava de tudo, o discurso do Neruda quando recebeu o Nobel, textos jornalísticos do Gabriel Garcia Marques. [...] A revista vendia uma edição, vendia pouco. A tiragem era de 5 mil exemplares. Ela virou cult depois que acabou.*⁵⁶

Um marco que consolidou a L&PM no mercado editorial brasileiro foi o enorme sucesso do livro *O analista de Bagé*, de Luis Fernando Veríssimo, publicado em 1981, um dos maiores sucessos de venda da década.⁵⁷ De acordo com Machado, ele representou “o upgrade da editora como *business*”, pois o livro “explodiu na Feira do Livro e depois foi para a capa da *Veja*”.⁵⁸

A primeira edição, em 1981, esgotou-se rapidamente, e em oito meses o livro já estava na 50ª edição, tendo vendido 160 mil exemplares.⁵⁹ O livro de crônicas tem como personagem central o personagem o “analista de Bagé”, uma sátira a alguns lugares-comuns sobre práticas psicanalíticas e a certos aspectos da cultura regional gauchesca. “Em *O analista de Bagé*, o autor ilustra o estereótipo imputado aos bageenses, de pessoas rudes, muito práticas e objetivas, com a cultura completamente centrada no Rio Grande do Sul e nos hábitos dos gaúchos, para criar histórias pitorescas, nas quais descreve o relacionamento entre um psicanalista e seus pacientes”⁶⁰, fazendo também críticas a questões políticas e sociais em destaque naqueles anos.

Na crônica “Bagé”, Veríssimo descreve algumas características do “analista”: “Ele recebe os pacientes de bombacha e pé no chão” e chama seus clientes de “índio velho”. Já na crônica “Finitude”, ele esclarece:

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ Ver L&PM 40 anos: uma história de ideias e aventuras. Página eletrônica da L&PM Editores. Disponível em <<http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805133&SecaoID=845253&SubsecaoID=384748>>. Acesso em 16 maio 2015.

⁵⁶ MACHADO, Ivan Pinheiro, *op. cit.*

⁵⁷ Cf. MACHADO, Rosana Pinheiro e SALAINI, Cristian Jobi, *op. cit.*

⁵⁸ MACHADO, Ivan Pinheiro *apud* LUCHESE, Alexandre, *op. cit.*

⁵⁹ Informação dos editores constante da orelha do livro *Outras do analista de Bagé* (Porto Alegre, L&PM, 1982), de Luis Fernando Veríssimo.

⁶⁰ CONTAVE, Natalia de Figueiredo. *Amor Veríssimo: estudo sobre a adaptação de crônicas de L. F. Veríssimo*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2016, p. 24. Disponível em <<http://tede.mackenzie.br/jspui/bitstream/tede/2979/5/Natalia%20de%20Figueiredo%20Contave.pdf>>. Acesso em 19 set. 2019.

⁶¹ VERÍSSIMO, Luis Fernando. *O analista de Bagé*. Porto Alegre: L&PM, 1981, p. 48.

⁶² Ver CONTAVE, Natalia de Figueiredo, *op. cit.*

⁶³ MACHADO, Rosana Pinheiro; SALAINI, Cristian Jobi, *op. cit.*

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ L&PM 40 anos: uma história de ideias e aventuras. Página eletrônica da L&PM Editores, *op. cit.*

*Existem muitas histórias sobre o analista de Bagé, mas não sei se todas são verdadeiras. Seus métodos são certamente pouco ortodoxos, embora ele mesmo se descreva como 'freudiano barbaridade'. [...] Foi ele que desenvolveu a terapia do joelhoço. Diz que quando recebe um paciente novo no seu consultório a primeira coisa que o analista de Bagé faz é lhe dar um joelhoço. Em paciente homem, claro [...]. Depois do joelhoço o paciente é levado, dobrado ao meio, para o divã coberto com um pelego.*⁶¹

Os casos de *O analista de Bagé* foram também publicados como crônicas em alguns jornais, além de serem adaptados como histórias em quadrinhos, também editadas pela LP&M. Foram ainda adaptados para o teatro.⁶² De certa forma, seu sucesso retomou as origens da L&PM, ligadas ao humor crítico e cáustico de *Rango*. Sete anos depois do início de suas atividades, a editora chegava, novamente pelo humor, ao êxito comercial que lhe possibilitaria dar um salto na sua trajetória empresarial.

Outras coleções da editora nesse período foram Alma Beat, que publicou autores como Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs e Lawrence Ferlinghetti, Quadrinhos L&PM (que chegou a 120 títulos), a *Revista de Filosofia Política* (em convênio com o Departamento de Filosofia da UFRGS), além de obras de ficção, reportagens, biografias e filosofia.

Uma editora que soube se reinventar

Apesar dos êxitos editoriais, a empresa enfrentou graves problemas financeiros nos anos 1990, em virtude da crise econômica do país e de problemas administrativos: "A instabilidade econômica que gerava índices inflacionários de até 80% ao mês fez com que a empresa fizesse uso de duplicatas, recurso financeiro que levou a um processo de endividamento crescente. A editora não resistiu ao início do Plano Real [1994], momento em que vivia de empréstimos e a renda obtida com a venda de livros era usada para o pagamento de juros. Na época, a L&PM não conseguia mais pagar seus fornecedores, nem os autores".⁶³

Nesse quadro, em 1997 a editora estava tecnicamente falida. Face a essa situação, os proprietários viram-se diante da opção de vendê-la ou realizar uma mudança nos seus rumos. Em 1998 surgiu concretamente uma proposta de compra da L&PM, feita pela Editora Ediouro. Nesse contexto, "Para sair da crise, os sócios estavam em dúvida entre adotar um novo modelo de publicação (inspirado nos livros europeus de bolso) ou vender a empresa. Nesse cenário, eles haviam contratado um consultor inglês, Ken Baxter, para pensar em soluções para a empresa. [...] o conselho mais marcante recebido por este profissional foi passado da seguinte maneira: 'Não a vendam; vocês ainda vão ficar ricos com esse negócio de livro de bolso'".⁶⁴

Machado e Lima optaram por não vender a L&PM. Adotaram um novo modelo de publicação, cuja base eram os livros de bolso (*pocket-book*). Isso passou por um plano estratégico de pagamento de dívidas e pela reestruturação geral da empresa. Em 2002 teve início a coleção L&PM Pocket (livros de bolso no formato 11 cm x 18 cm), que transformou o perfil da editora e a colocou em um novo patamar no mercado brasileiro. A coleção foi, de acordo com a editora, "construída com base em quatro pilares fundamentais: textos integrais, alta qualidade editorial e industrial, preços baixos e distribuição 'total', atingindo todo o Brasil".⁶⁵ Ela se caracteriza pela ampla abrangência de temas e obras editadas, pelo preço mais baixo,



pela ampla distribuição, inclusive em pontos de venda não tradicionais, e pelo bom acabamento dos livros (costurados e colados, e com papel de qualidade).

O papel político da L&PM

A L&PM foi uma editora criada por jovens com o objetivo de participação política e cultural, em uma situação de repressão e ditadura. Sem ter sido inicialmente pensada como um empreendimento comercial de fôlego, acabou descobrindo um nicho de atuação que fez com que alcançasse sucesso imediato e, por isso, deu continuidade a suas iniciativas buscando aproveitar e ampliar o espaço aberto pelo seu primeiro título, *Rango*. Foi a partir disso que surgiram planos mais amplos e audaciosos, tanto politicamente como comercialmente.

Desde seu primeiro lançamento, a L&PM marcou seu perfil político e de oposição à ditadura. Mas certamente foi com a Coleção Política, de livros de parlamentares de oposição – com destaque para o gaúcho Paulo Brossard –, que esse perfil se consolidou, ao mesmo tempo que o sucesso desses livros fez repercutir a ação da editora nacionalmente e colaborou decisivamente para o êxito comercial da L&PM. As obras de Paulo Brossard formaram um conjunto de quatro livros, editados entre 1975 e 1978, que tiveram ampla repercussão e ótima vendagem, mostrando a aceitação que tinham junto a uma parcela do público leitor, e mostrando também que foram um eficiente instrumento de reverberação da ação parlamentar da oposição, levando mais longe os discursos proferidos no parlamento e que, até a sua edição em livro, estavam disponíveis somente aos leitores do *Diário Oficial*.

Pinheiro Machado recorda do clima político do momento em que esses livros foram lançados: “Eu acho que a gente tinha medo, é óbvio que tinha medo. Mas a gente fazia as coisas. [...] Mas sempre tinha um certo receio. Eu tinha mais cuidado, porque tinha minha história familiar, meu pai tinha sido preso várias vezes, meu irmão tinha sido preso”.⁶⁶

Com a edição dessas obras, a L&PM ajudou a abrir um novo espaço no campo editorial brasileiro para os livros políticos, que ganhavam cada vez mais destaque. A imprensa registrou esse movimento editorial e o sucesso de vendas que ele obteve, como podemos ver neste comentário: “A política como tema capaz de levar aos primeiros lugares nas paradas de sucessos literários, eis uma surpresa impossível de ser adivinhada para este 13º ano [1977] do regime instalado em 1964”.⁶⁷

Esse ressurgimento de livros sobre a conjuntura política, e ainda por cima com um caráter francamente crítico ao governo ditatorial, marcava uma mudança, ainda que limitada, no clima político do país, o que também era registrado pela imprensa: “A ressurreição dos livros políticos revela, em última análise, que a situação, por pior que esteja, está muito longe da época em que não se falava nem se escrevia por puro e simples medo”.⁶⁸ Para Pinheiro Machado, “Todos esses livros eram atos políticos, e geraram eventos políticos, lançamentos, noite de autógrafos”.⁶⁹ Assim, constatamos que a atuação de algumas editoras de livros, entre as quais a L&PM, colaborou nessa alteração da situação política nacional, ao mesmo tempo em que refletia tais mudanças, ousando cada vez mais politicamente, com novos lançamentos que denunciavam as arbitrariedades às quais os brasileiros ainda estavam submetidos.



⁶⁶ MACHADO, Ivan Pinheiro, *op. cit.*

⁶⁷ GAJARDONI, Almyr. Tempo de política. *Vêja*, São Paulo, 15 jun. 1977, p. 119.

⁶⁸ ABADÉ, João. As livrarias como tribuna. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31 dez. 1977.

⁶⁹ MACHADO, Ivan Pinheiro, *op. cit.*

⁷⁰ MACHADO, Ivan Pinheiro, *op. cit.*

⁷¹ *Idem.*

As histórias pessoais e familiares de Ivan Pinheiro Machado e Paulo Lima foram determinantes para a linha de oposição seguida pela editora em seus primeiros anos, tanto pela orientação política seguida como pelos contatos que possibilitaram. Mas a ação política da L&PM não se restringia à Coleção Política. Outras obras lançadas pela editora, além da revista *Oitenta*, tinham um claro viés político oposicionista. Foi o caso, por exemplo, dos livros de humor, que, como destacou Pinheiro Machado, traziam quase sempre um conteúdo político de forma mais leve. Um autor representativo dessa linha era Millôr Fernandes, de quem a L&PM editou, entre outras obras, *Liberdade, Liberdade* (em parceria com Flávio Rangel, 1977), *Flávia, cabeça, troncos* (1977) e *Bons tempos hein?!* (1979).

Outra linha em que a política se destacava foi a de livros sobre a realidade brasileira sob a ditadura. Aí destacaram-se: *1964 visto e comentado pela Casa Branca*, de Marcos Sá Correa (1977); *Opinião x censura: momentos da luta de um jornal pela liberdade*, de José Antônio Pinheiro Machado (1978); *1964: golpe ou contragolpe?*, de Hélio Silva (1978); *Memórias: a verdade de um revolucionário*, de Olympio Mourão Filho (1978); *113 dias de angústia*, de Carlos Chagas (1979); *Os expurgos na UFRGS* (1979); *Ensaio insólito*, de Darcy Ribeiro (1979); *Estado de sítio* (roteiro do filme), de Costa Gavras (1979); *A invasão* (ficção política, 1979), de José Antonio Severo.

Houve ainda uma série de lançamentos de obras de ou sobre pensadores e líderes de esquerda: *Lênin no poder*, com textos de Lênin (1979); *Fidel: a nova escalada dos não alinhados*, organizado por José Montserrat Junior (1980); *Lukács*, de Leandro Konder (1980); *Gramsci*, de Carlos Nelson Coutinho (1981); *Testamento de Sartre*, com textos de Jean Paul Sartre (1980); *Grandes escritos anarquistas*, organizado por George Woodcock (1981).

Machado julga, mais de 40 anos após o surgimento da editora, que sua trajetória tem a marca da coerência:

*Acho que a L&PM é a editora que sobrou daquela época, ou seja, que não mudou o seu caráter e a sua personalidade. Nós somos uma evolução daquilo que a gente começou lá na década de 1970. Acho que a própria linha editorial da editora sempre foi coerente com um pensamento cultural democrático, de liberdade de valores humanísticos, ela nunca se afastou disso. A gente nunca optou por questões comerciais em detrimento deste nosso caráter, desta nossa ideia de trabalho, e de vida também.*⁷⁰

Sobre o papel político que a editora teve, ele avalia:

*A gente fez o que achava que tinha que fazer. Ninguém estava ali querendo entrar pra história. Era uma parte de uma geração que tentou se expressar de alguma forma e protestar, enfim, incomodar. A gente incomodou muito, tenho muito orgulho disso. Claro que teve outros, como o Ênio Silveira, o Fernando Gasparian, que foram caras que estavam nos centros maiores, Rio e São Paulo, que eram muito mais visados do que nós. Mas a gente também não estava pensando em ser mais do que ninguém. A gente fez o que podia fazer, e o que achava que podia fazer. [...] A editora sempre foi uma expressão do que a gente achava.*⁷¹

Após a reformulação pela qual passou a editora no final dos anos 1990, a L&PM vem expandindo sua atuação nos últimos anos, tendo como suporte principal a Coleção L&PM Pocket, da qual já foram lançados mais de mil títulos e vendidos mais de 30 milhões de exemplares. Ela publica também livros nos formatos tradicionais e, desde 2010, sem falar de ou-

tros em formato eletrônico, havendo se associado à sido empresa DLD (Distribuidora de Livros Digitais), ao lado das editoras Record, Objetiva, Sextante, Rocco e Planeta.⁷²

Artigo recebido em 24 de maio de 2019. Aprovado em 17 de julho de 2019.

⁷² Em 2017 a DLD foi comprada pela Bookwire Brasil, filial nacional da distribuidora de conteúdo digital alemã Bookwire. Ver KOIKE, Beth. DLD, de livro digital, é vendida para Bookwire Brasil. *Valor Econômico*, São Paulo, 1 out. 2017. Disponível em <<https://valor.globo.com/empresas/noticia/2017/10/01/dld-de-livro-digital-e-vendida-para-bookwire-brasil.ghtml>>. Acesso em 20 set. 2019.

A questão racial e a identidade negra na produção intelectual da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro:

a Revista Brasileira de Folclore

e o Museu da Campanha

de Defesa do Folclore

Brasileiro (1961-1974)

O povo do sertão. Raul Lody. 2006, capa do livro, fotografia (detalhe).



Elaine Cristina Ventura Ferreira

Mestre em Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio). Doutoranda em História pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). cristi-nane@oi.com.br

A questão racial e a identidade negra na produção intelectual da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro: a *Revista Brasileira de Folclore* e o Museu da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1961-1974)

The racial issue and black identity in the intellectual production of the Campaign for the Defense of Brazilian Folklore: the Revista Brasileira de Folclore and the Campaign for the Defense of Brazilian Folklore Museum (1961-1974)

Elaine Cristina Ventura Ferreira

RESUMO

O objetivo deste artigo é traçar uma reflexão sobre a questão racial na produção intelectual da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB) e verificar até que ponto a identidade negra em torno das religiões de matrizes africanas foi ou não afirmada no discurso nacional. Para tanto, as fontes analisadas se basearam em alguns artigos contidos na *Revista Brasileira de Folclore* e nos catálogos da exposição do Museu da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (MCDFB). A abordagem comparativa fundamentou a metodologia do estudo. A pesquisa permitiu identificar que, no momento em que a produção intelectual da CDFB operou a construção da identidade nacional pela via do folclore, os conflitos raciais que envolviam aquelas religiões foram ocultados, reafirmando de um modo diferente a identidade negra.

PALAVRAS-CHAVE: *Revista Brasileira de Folclore*; Museu da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro; identidade negra.

ABSTRACT

This article reflects about the racial issue in the intellectual production of the Campaign for the Defense of Brazilian Folklore (CDFB, as per its Portuguese acronym) and explores to what extent the black identity built around African-derived religions was or not asserted in the national discourse. To this end, the sources analyzed were based on a number of articles from the *Revista Brasileira de Folclore* and on the exhibition hosted by the Campaign for the Defense of Brazilian Folklore Museum (MCDFB as per its Portuguese acronym). The study methodology was a comparative approach. The research identified that, during the period when the CDFB intellectual production built national identity through folklore, the racial conflicts involving those religions were concealed, and the black identity was asserted in a different way.

KEYWORDS: *Revista Brasileira de Folclore*; Campaign for the Defense of Brazilian Folklore Museum; black identity.



A formação do campo de estudos sobre o folclore e o negro no Brasil associou-se ao processo de construção da identidade nacional, o qual, simultaneamente, definiu o “outro” na abordagem sobre a nacionalidade. Esse “outro” eram os setores não pertencentes ao universo das elites brancas¹: os índios e os negros em particular. O antropólogo Wagner Gonçalves da Silva, por exemplo, assinalou que os estudos sobre o folclore no Brasil surgiram, no século XIX, vinculados à literatura. Para o autor, na prática intelectual brasileira, desde os Oitocentos, o folclore havia se tornado um campo de estudos dos segmentos não pertencentes ao universo das elites, os não “letrados”, e nesta classificação estavam inclusos negros e índios.

¹ Ver GRYNSPAN, Mário. *Ciência, política e trajetórias sociais: uma sociologia histórica as elites*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999. O conceito de elites é uma categoria instrumental que deve ser contextualizado para ser compreendido. No campo das Ciências Sociais e da História, ele é polivalente e assume diferentes faces de acordo com o substantivo que o qualifica. Isso se dá porque o termo elites pode se referir a um segmento, seja político, econômico, militar, jurídico, entre outros. Em sentido genérico, o conceito se refere aos setores que estão no topo da hierarquia social, detendo privilégios variados. O que chamamos de elites brancas, neste trabalho, se liga aos setores dirigentes que, ao elaborarem um projeto de nação, privilegiaram a si próprios como protagonistas no discurso da identidade nacional em detrimento dos segmentos negros, mas também dos indígenas, que ficaram em posições subalternas. Esses grupos excluídos vieram a ser denominados, por certos historiadores, como o “outro” no discurso da nação.

Desde pelo menos o século XIX os intelectuais brasileiros utilizavam o termo “folclore” para designar as tradições culturais, ou seu estudo, produzidas pelas camadas “não ilustradas” da população e tidas como espontâneas e preservadas em contos lendas, mitos festas, etc.

[...] As manifestações culturais do negro, por preencherem essas definições, foram particularmente alvo dos primeiros estudos de folclore no Brasil, como os de Sílvio Romero, nos quais se ressaltou a contribuição dos africanos na literatura nacional.²

A historiadora Vanda Serafim, em sua dissertação de mestrado sobre a trajetória intelectual do médico maranhense Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906), chamou a atenção para o pioneirismo do autor nos estudos sobre as religiões de matrizes africanas e para os diferentes posicionamentos disciplinares por ele assumidos.³ Para Serafim, Nina Rodrigues pode ser visto, ao mesmo tempo, como médico, ogã, folclorista, etnólogo, antropólogo e católico. Intelectual consagrado e cientista, abordou as religiões de matrizes africanas como legítimos objetos de estudo, sob a influência do cientificismo e evolucionismo de seu tempo. De acordo com Vanda Serafim, em razão dos diferentes lugares disciplinares que ocupou Nina Rodrigues, seu pensamento não pode se restringir às teorias evolucionistas. Vem daí sua proposta: “Mostraremos os diferentes sujeitos existentes no discurso de Nina Rodrigues, enfatizando o caráter sociológico/antropológico de sua obra, a fim de compreender que seu discurso sobre as religiões africanas não deve ser pensado como mero reflexo das teorias sociais darwinistas e evolucionistas sociais, mas inserido num contexto amplo de conflitos sócio-culturais”.⁴

Segundo o antropólogo Sérgio Ferretti, após trinta anos do falecimento de Nina Rodrigues e durante duas décadas, o alagoano Arthur Ramos (1903-1949), formado em medicina e conhecido etnólogo, folclorista, psicólogo social e antropólogo, deu continuidade aos estudos sobre as religiões de matrizes africanas e o folclore. Para Ferretti, enquanto na época de Nina Rodrigues o pensamento cientificista fundamentou os estudos sobre as práticas religiosas de matrizes africanas, com Arthur Ramos a teoria culturalista, desenvolvida pela antropologia americana, orientou as pesquisas sobre essas culturas.⁵ Já para a antropóloga Mariza Corrêa, a retomada dos estudos sobre o negro se deu com a fundação, na Bahia, da Escola Nina Rodrigues, por Arthur Ramos em 1931, agregando diferentes intelectuais, entre os quais se destaca, por exemplo, Édison de Souza Carneiro (1912-1972), negro e filho de pais baianos.⁶ A partir da instituição fundada por Ramos, pode-se perceber a emergência de um campo intelectual sobre o negro brasileiro.

Em sua pesquisa de mestrado, o historiador Júlio Cláudio da Silva salientou o labor intelectual que surgiu no cenário brasileiro na década de 1930, época de intensos estudos sobre as culturas de matrizes africanas, o folclore e o negro. Para o autor, a formação desse campo intelectual ocorreu em torno de interpretações a respeito do papel das populações e das culturas de origem africana na sociedade brasileira, demonstrando a importância do tema. Assim, estavam em jogo, na formação dessa área de estudos, a consagração de uma intelectualidade que buscava para si um pioneirismo, por um lado, e, por outro, a identificação das contribuições das culturas africanas no debate sobre a identidade nacional. E, nessa linha, Júlio da Silva assinala que, “ao buscar uma explicação para o retardo do ‘estudo dos elementos africanos incorporados à nossa nacionalidade’, Ro-

² SILVA, Vagner Gonçalves da. Construção e legitimação de um campo do saber acadêmico (1900-1960). *Revista USP*, n. 55, São Paulo, set.-nov. 2002, p. 101.

³ O que chamamos hoje de religiões de matrizes africanas, com o passar dos anos, foi ganhando novas significações. Nos tempos de Nina Rodrigues, eram designados cultos fetichistas. Com Édison Carneiro e Arthur Ramos, esses cultos foram denominados religiões negras. O estudo das fontes nos fez perceber que, na medida em que os estudos do folclore se consolidavam, os cultos fetichistas passaram popularmente a ser chamados de macumba, catimbó, pagelança, candômbé etc. Ao longo deste artigo, optamos por nos referir às práticas religiosas de origem africana como “religiões de matrizes africanas”.

⁴ SERAFIM, Vanda Fortuna. *O discurso de Nina Rodrigues acerca das religiões africanas na Bahia do século XIX*. Dissertação (Mestrado em História) – UEM, Maringá, 2010, p. 25.

⁵ Ver FERRETTI, Sérgio. *Reperendo o sincretismo*. São Paulo: Edusp, 2013.

⁶ Ver CORRÊA, Mariza. O mistério dos orixás e das bonecas: raça, gênero na Antropologia brasileira. *Etnográfica*, v. 4, n. 2, Lisboa, 2000.

⁷ SILVA, Júlio Cláudio da. *O nascimento dos estudos das culturas africanas, o movimento negro no Brasil e o antirracismo em Arthur Ramos (1934-1949)*. Dissertação (Mestrado em História) – UFF, Niterói, 2005.

⁸ Ver SILVA, Vagner Gonçalves da, *op. cit.*, p. 92.

⁹ Cf. LIMA, Vivaldo da Costa e OLIVEIRA, Waldir Freitas de Oliveira. In: *Cartas de Édison Carneiro a Arthur Ramos*. São Paulo: Corrupio, 1987. No começo dos anos 1930 vinham despertando interesse as pesquisas efetuadas pelo médico psiquiatra Ulysses Pernambucano, as quais procuravam estabelecer relações válidas entre os processos mentais e a presença, em determinados setores, da cultura popular de procedência africana. Não obstante certas acusações feitas ao referido congresso, como a de haver estimulado a exploração política do negro brasileiro, ele foi capaz de incentivar os estudos sobre esse tema e de ressaltar a necessidade do seu aprofundamento.

¹⁰ Ver SATRIANI, Luigi M. Lombardi. *Antropologia cultural e análise da cultura subalterna*. São Paulo: Hucitec, 1986, p. 53.

¹¹ Ver SILVA, Rita Gama. *A cultura popular no Museu de Folclore Édison Carneiro*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

¹² CARNEIRO, Édison. Abertura. In: VÁRIOS AUTORES. *O negro no Brasil: trabalhos apresentados ao 2º Congresso Afro-Brasileiro (Bahia)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937.

quete–Pinto revela a incipiência da antropologia e da etnografia no Brasil, sem que com isso deixe de propor uma direção ou encaminhamento para o problema – a construção da disciplina, ou em suas palavras, ‘um programa’ de estudos afro-brasileiros”⁷.

O ambiente intelectual da década de 1930 gerou diversas obras sobre as culturas africanas, escritas sob o ângulo da religião e do folclore, assim como eventos sobre o negro no Brasil. Em 1933, foi publicado *Casa-grande & senzala*, livro que, como aponta o antropólogo Vagner Gonçalves da Silva, consagrou Gilberto Freyre como intelectual renomado nos estudos sobre o negro no Brasil e ampliou a visibilidade da Escola do Recife e dos intelectuais pernambucanos nos estudos sobre a cultura nacional.⁸ Na esteira de sua publicação, foi realizado, em 1934, o 1º Congresso Afro-Brasileiro em Recife, liderado pelo médico Ulisses Pernambucano, fundador da Escola de Medicina do Recife e responsável pelo Departamento de Higiene Mental, além de primo de Gilberto Freyre.⁹ Para o surgimento dos estudos sobre as culturas de matrizes africanas, dois campos de saberes foram decisivos: a antropologia e o folclore. Ao discutir as contribuições do folclore para a antropologia, Luigi Lombardi Satriani destacou que as duas disciplinas têm em comum o estudo da cultura, embora a disciplina do folclore tenha sido criada sob a ótica burguesa e buscasse estabelecer critérios de diferenciação entre a cultura das elites e a do povo. Para o autor, nos estudos oficiais de folclore, os conflitos sociais foram silenciados, prevalecendo a abordagem do povo como subalterno.¹⁰ Seja como for, os trabalhos sobre as culturas de matrizes africanas no Brasil transitaram entre o folclore e a antropologia e, portanto, não foi por acaso que diversos autores da década de 1930 escreveram obras em contato com esses dois campos.

Assim, livros emblemáticos sobre as religiões de matrizes africanas na perspectiva do folclore foram lançados, demarcando o posicionamento dos intelectuais nos debates a respeito das culturas de origem afro no Brasil. Arthur Ramos publicou *Etnologia religiosa* e *O folclore negro do Brasil* em 1934 e 1935, respectivamente. Também em 1935, Édison Carneiro lançou *Religiões negras* e, em 1936, *Negros bantos*. Nesse mesmo ano, foi criada a Sociedade de Etnografia e Folclore no interior do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, sob a direção de Mário de Andrade.¹¹ Em 1937, ocorreu, na Bahia, o 2º Congresso Afro-Brasileiro. Na abertura, o organizador Édison Carneiro reafirmou que o propósito dos estudos ali apresentados era traçar uma reflexão sobre a influência da cultura africana na formação do Brasil, reforçando o lugar do negro nos estudos do folclore.

*Este Congresso tem por fim estudar a influência do elemento africano no desenvolvimento do Brasil, sob o ponto de vista da etnografia, do folclore, da arte, da antropologia, da história, da sociologia, do direito, da psicologia social, enfim, de todos os problemas de relações de raça no país. Eminentemente científico, mas também eminentemente popular, o Congresso não reúne apenas trabalhos de especialistas e intelectuais do Brasil e do estrangeiro, mas também interessa a massa popular, aos elementos ligados por tradições de cultura, por atavismo ou por quaisquer outras razões, à própria vida artística, econômica, e religiosa do Negro no Brasil.*¹²

O elemento central desses eventos e dessas obras era a inclusão das culturas de origem africana no discurso da nacionalidade; daí a sua relevância. Na mesma época em que essas iniciativas foram concretizadas, as religiões de matrizes africanas eram alvos da perseguição estatal durante o

governo de Getúlio Vargas. Os estudos sobre as culturas africanas marcaram exatamente essa descoberta do “outro” e a sua inscrição na nacionalidade.

Outra iniciativa importante no desenvolvimento nos estudos sobre o negro e o folclore foi a criação da revista *Cultura Política*. Ao longo do período de sua circulação (1941-1945), esse periódico, editado no Rio de Janeiro por Almir de Andrade, sob as bênçãos do Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo, publicou 151 números com textos sobre a evolução social e política do Brasil, além de propagar os feitos do governo Vargas. O folclore e o negro faziam-se presentes, sobretudo, nas seções com o subtítulo de “a evolução social”, cujos artigos apresentavam o título de “o povo brasileiro através do folclore”. Objetivava-se, dessa forma, por meio do folclore, retratar um “rosto” para o Brasil em uma perspectiva evolucionista. O autor de grande parte desses artigos foi Basílio de Magalhães, que nasceu em Barbacena em 1874 e se formou em Engenharia pela Escola de Minas em Ouro Preto. Em seus textos, ao abordar o folclore, inscrevia as religiões de matrizes africanas em um conjunto de crenças pertencentes a uma coletividade, a brasileira, reforçando a relação entre folclore e nacionalidade. Lia-se, então, na chamada do artigo, feita pela editoria da revista:

*Em sua crônica inaugural reproduziu o autor uma sinopse dos folcloristas argentinos Rafael Jijena Sánches e Bruno Jacovella, sobre a qual tenciona basear as suas explicações acerca do folclore brasileiro. Distingue aqueles escritores o folclore espiritual do folclore etnográfico. Para a crônica de hoje escolheu o autor a letra “d” da primeira divisão, ou seja, o folclore místico religioso do Brasil. Inicia ele assim, o estudo das nossas crenças e superstições, da teologia e devoções do nosso povo: devoções aos santos, misturados ao fetichismo ameríndio e africano.*¹³

Em 1942, Gustavo Adolfo Luiz Guilherme Dodt da Cunha Barroso, nascido em Fortaleza, em 1888 e formado em Direito, publicou, nos anais do Museu Histórico Nacional, o artigo “O Museu Ergológico Brasileiro”.¹⁴ Para antropóloga Regina Abreu, o projeto de um museu ergológico revelava que a intelectualidade da época procurava, a partir do folclore, criar um discurso sobre a nacionalidade e materializar essa narrativa em uma instituição museológica. A autora observa que Gustavo Barroso teve atuação importante na produção desse discurso, especialmente através de suas ações no Museu Histórico Nacional, criado no Rio de Janeiro em 1922. Para Abreu, Gustavo Barroso foi um ator expressivo no processo de invenção da memória nacional que, ao projetar a criação de um museu ergológico, reconheceu o papel do folclore para alavancar um discurso sobre a nacionalidade capaz de incluir atores não pertencentes ao mundo das elites brancas.¹⁵

Em relação à emergência desse campo de reflexões sobre o folclore e as religiões de matrizes africanas, foi da maior relevância o papel desempenhado pelo Instituto Brasileiro de Educação Ciência e Cultura (Ibccc), órgão de representação da Unesco no Brasil pertencente ao Ministério das Relações Exteriores e presidido por Levi Carneiro, com Renato Almeida à frente da sua secretaria geral. Este último merece menção especial por sua decisiva atuação. Diplomata, advogado e folclorista de origem baiana, nasceu em 1895, formou-se em Direito pela Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais e trabalhou como advogado e jornalista, tendo falecido em 1981. Colaborou em diversos periódicos, como o *Monitor Mercantil e América*

¹³ MAGALHÃES, Basílio de. O povo brasileiro através do folclore. *Cultura Política*, n. 2, Rio de Janeiro, 1941, p. 267.

¹⁴ BARROSO, Gustavo. O Museu Ergológico Brasileiro. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 3, Rio de Janeiro.

¹⁵ Ver ABREU, Regina. Por um Museu de Cultura Popular. *Ciências em Museus*, v. 2, Rio de Janeiro, out. 1990, p. 61.

¹⁶ A virada da década de 1930 para 1940 deixou um solo fértil para os estudos de folclore no Brasil. As raízes da CDFB se ligam à criação da Unesco. O preâmbulo da Convenção de Londres que instituiu a Unesco, em 16 de novembro de 1946, determinou, em seu artigo 7, o estabelecimento, em cada país, de organismos compostos por delegados governamentais e por grupos interessados em educação, ciência e cultura. Esses agentes deveriam coordenar esforços nacionais, associá-los à atividade daquela organização e assessorar os respectivos governos e delegados em conferências e congressos.

¹⁷ *Diário Oficial*, Rio de Janeiro, 27 nov. 1947. Disponível na Comissão Nacional de Folclore. Biblioteca Amadeu Amaral do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, no Rio de Janeiro.

¹⁸ “Abertos os trabalhos [...] ficou estabelecido em definitivo o seguinte Plano de Atividades da Comissão Nacional de Folclore: IV- Reedição de obras clássicas brasileiras sobre o folclore, devidamente anotadas, para o que a Comissão deverá entender-se com quem de direito”. *Jornal do Comércio do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 10 jan. 1948. Instituto Brasileiro de Educação Ciência e Cultura/Biblioteca Amadeu Amaral do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, Rio de Janeiro.

¹⁹ Édison Carneiro chegou a se retratar diante de Luis da Câmara Cascudo pelo fato de haver anteriormente esquecido de classificá-lo como folclorista e, na sequência, ressaltou a sua contribuição no campo da poesia popular. CARNEIRO, Édison. Evolução dos estudos de folclore no Brasil – adendo e retificação. *Revista Brasileira de Folclore (RBF)*, n. 3, Rio de Janeiro, set.-dez. 1962, p. 48. No mesmo número, Nina Rodrigues foi lembrado, no centenário de seu nascimento, por suas produções intelectuais, situadas como pesquisas sobre folclore, e por seu pioneirismo no campo de estudo sobre as religiões de matrizes africanas.

Brasileira, do qual chegou a ser redator-chefe. Foi também diretor do Lycée Français (hoje Colégio Franco-Brasileiro) do Rio de Janeiro e chefe do serviço de documentação do Itamaraty, representando-o em missões oficiais no exterior. Possuía relações de amizade com os intelectuais de São Paulo e participou de movimentos artísticos, como a Semana de Arte Moderna de 1922. Seu empenho em favor do folclore também pode ser visto na sua própria atuação diplomática em países como França e Portugal.

Paralelamente, as iniciativas da Unesco¹⁶ ampliaram o cenário intelectual que reunia, desde os anos 30 e 40, uma grande diversidade de autores que estudavam o folclore e o negro brasileiro, como se constata no relato abaixo:

Reuniu-se no Salão de Leitura da Biblioteca do Itamaraty a Comissão de Folclore do IBECC, convocada pelo senhor Renato Almeida, seu Secretário Geral, para serem estabelecidos os programas de trabalho e tomadas várias outras providências, a fim de poder ser a mesma instalada em definitivo, pelo senhor Levi Carneiro, presidente do IBECC, em sessão plenária deste. Estiveram presentes D. Heloísa Torres, D. Dulce Martins Lamas, Doutor Gustavo Barroso, Maestro Lourenzo Fernandez e Dr. Herbert Serpa, tendo secretariado a sessão o Cônsul Vasco Mariz. Escusaram-se o Maestro Villa-Lobos e o Dr. Arthur Ramos [que] não puderam comparecer. Aberta a sessão, o Senhor Renato Almeida expôs as diretivas que a Comissão deve seguir, levantando desde logo um arquivo com os nomes das sociedades folclóricas e dos folcloristas brasileiros e estrangeiros, a fim de facilitar a permuta de dados, informações e material de estudos. Ajuntou que, na forma estabelecida pelas bases organizadas pela Diretoria do IBECC, [...] deveriam cooperar com os seus trabalhos e, desde logo, indicava os nomes dos Srs. Basílio de Magalhães, Luís da Câmara Cascudo, Cecília Meirelles, Joaquim Ribeiro, Oneyda Alvarenga e Mariza Lira.¹⁷

Depois de instalada a Comissão Nacional de Folclore, foi elaborado um plano de trabalho que teve como objetivo a cooperação entre intelectuais brasileiros e estrangeiros por meio de atividades de intercâmbio. Desde os anos 30 e 40, alguns intelectuais da comissão vinham desenvolvendo estudos sobre o folclore no Brasil e mantinham contatos pessoais, como, por exemplo, Arthur Ramos, Édison Carneiro e Gilberto Freyre, participantes dos 1º e 2º congressos afro-brasileiros. Outros autores, como Basílio de Magalhães, Gustavo Barroso e Câmara Cascudo já possuíam reconhecimento público. Nas propostas de trabalho da comissão incluíam-se o estabelecimento de relações entre as instituições federais, estaduais municipais de pesquisas sobre o folclore e a reedição de obras clássicas brasileiras.¹⁸ Essas iniciativas demonstravam que os folcloristas brasileiros buscavam delinear não só um campo intelectual e um posicionamento mais visível na cena cultural, mas igualmente uma rede de memórias, vista como um passo importante para o reconhecimento desse segmento intelectual. Não por acaso, nos artigos publicados na *Revista Brasileira de Folclore (RBF)*, Sílvio Romero, Amadeu Amaral, e até mesmo Nina Rodrigues, eram homenageados como folcloristas e tidos pelos autores da Comissão Nacional de Folclore como referências significativas.¹⁹

Estabeleceu-se uma relação direta entre folclore e a construção da identidade nacional e, nessa perspectiva, em 1958, sob o governo de Juscelino Kubitschek, a antiga Comissão Nacional de Folclore passou a ser chamada de Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), contando com Renato Almeida como um dos seus mais ativos integrantes.

Às dezessete horas e trinta minutos do dia vinte seis de agosto de mil novecentos e cinquenta e oito, no Salão nobre do Palácio da Educação, foi solenemente instalada, pelo Senhor Ministro da Educação e Cultura, Professor Clóvis Salgado, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, instituída pelo Decreto de número 43.178 de 05 de fevereiro de 1958 com a posse de membros do Conselho técnico do folclore órgão dirigente daquela Campanha, designados por portarias ministeriais publicadas no Diário Oficial de cinco de agosto de mil novecentos e cinquenta e oito, a saber: Mozart de Araújo, membro e Diretor Executivo da Campanha, Renato Almeida, membro nato, na qualidade de Secretário Geral da Comissão Nacional de Folclore, Manoel Diegues Júnior, este ausente por doença, Édison Carneiro e Joaquim Ribeiro.²⁰

O folclore se afirmou, assim, como um campo do saber e as religiões de matrizes africanas, como um de seus objetos privilegiados de investigação. Nessas circunstâncias é pertinente, a nosso ver, a formulação uma indagação que nos parece fundamental: como a identidade negra e a questão racial foram encaradas, nas produções intelectuais da CDFB, nesse momento em que o folclore passou a ser compreendido em uma perspectiva mais ampla, ou seja, sob a égide da construção de uma identidade nacional? Para responder a esta questão dividimos o restante do artigo em dois itens. No primeiro, faremos uma reflexão sobre a questão racial e a identidade negra na *RBF*. No segundo, mediante uma abordagem comparativa, identificaremos as semelhanças entre a abordagem da *RBF* e do MCDFB e refletiremos sobre como a questão racial e a identidade negra foram destacadas nesses espaços intelectuais.

A questão racial e a identidade negra na *Revista Brasileira de Folclore*

Os anos 1961-1964 marcaram a gestão do folclorista Édison Carneiro, na CDFB em substituição ao músico Mozart de Araújo, que ficou no cargo entre 1958 e 1961. Aquele período gestão coincidiu com um momento de grande instabilidade política, econômica e social, de alta inflacionária, da renúncia de Jânio Quadro se do crescimento dos movimentos sociais. Para o antropólogo Luis Rodolfo Vilhena, as ideias (de inclinação marxista, diga-se de passagem) de Édison Carneiro foram atrativas tanto para o governo Jânio Quadros quanto para o de João Goulart, uma vez que não lhe faltavam planos e projetos para o desenvolvimento dos estudos sobre o folclore brasileiro.²¹

Carneiro tomou posse no dia 21 de março de 1961, na sede da campanha, na Rua Santa Luiza, no Rio de Janeiro, assumindo a condição de responsável pela *RBF*, periódico de publicação quadrimestral, anteriormente dirigido por Renato Almeida, e que circulou de 1961 a 1976 em quarenta e uma edições. Suas páginas registravam, principalmente, a produção intelectual da CDFB, selecionando e legitimando o que seria objeto do folclore, portanto, da identidade nacional.²² Na *RBF*, os autores dialogavam entre si e conquistavam o *status* de folcloristas por meio de suas publicações ou das homenagens recebidas. Para Édison Carneiro, a revista foi um órgão de expressão, de grande valor simbólico, da CDFB e da cultura popular brasileira de uma maneira geral:

Todo movimento cultural tem seus próprios órgãos de expressão. Ao movimento folclórico brasileiro não faltaram publicações, de variada periodicidade – durante algum



²⁰ Ata de Instalação da Campanha de Defesa ao Folclore Brasileiro. Disponível na Biblioteca Amadeu Amaral, já cit.

²¹ Cf. VILHENA, Luis Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro – 1947-1964*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

²² Cf. CARNEIRO, Édison. *Dinâmica do folclore*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

²³ *Idem*, Apresentação. *Revista Brasileira de Folclore*, n. 1, Rio de Janeiro, set.-dez. 1961.

²⁴ SILVA, Ana Teles da. *Na trincheira do folclore: intelectuais, cultura popular e formação da brasilidade – 1961-1982*. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2015, p. 94.

²⁵ JÚNIOR, Manoel Diégues. A formação do folclore brasileiro: origens e características culturais. *Revista Brasileira de Folclore*, v. 2, n. 4, set.-out. 1962, p. 45.

*tempo no Estado do Rio de Janeiro e em São Paulo, atualmente no Espírito Santo, e Alagoas e em Santa Catarina. Faltava, porém uma revista de caráter nacional, posição que esta corajosamente assume. Apenas as páginas dessa revista serão um espelho do nosso entendimento crescente da realidade da vida popular brasileira.*²³

Em seu estudo sobre a RBF, a antropóloga Ana Teles da Silva examinou o lugar ocupado pelos estudos sobre o folclore, após o golpe civil-militar, e a construção da ideia de brasilidade. A autora tomou por folcloristas um grupo de estudiosos, acreditando que, dessa maneira, seria possível identificar a heterogeneidade de seus perfis e os diferentes lugares institucionais de cada um no conjunto dessa produção intelectual. Para ela, ao negro foi reservado um espaço de destaque nos textos sobre o folclore, fato que, no seu entender, se relacionava diretamente aos debates sobre a temática da identidade nacional.

*De modo geral, os autores publicados na RBF (1961-1976) e nos Cadernos de Folclore (2ª Série – 1975-1986) compreendiam as expressões populares de populações negras e pardas pelo viés de suas origens africanas. É preciso contextualizar essa abordagem retomando os debates sobre raça que tiveram início no Brasil no final do século XIX, pois esses estudiosos estavam inseridos num debate mais amplo sobre a influência africana na formação da cultura brasileira. Esta perspectiva ajudará também a entender as escolhas desses estudiosos quanto aos autores que utilizavam em seus artigos.*²⁴

A citação da autora nos ajuda a entender que, para além do conceito de folclore, estava em debate a ideia de uma identidade mestiça como discurso oficial da nação brasileira. Esta constatação nos conduz a perguntar como a questão racial e o problema da identidade negra em torno das religiões de matrizes africanas foram tratados no momento em que a ideia de um país mestiço estava sendo legitimada pelo folclore. Tal pergunta é socialmente relevante, pois estabelece uma relação direta com o tema da identidade negra e a sua reafirmação diante da nacionalidade. Se, no século XIX, as teorias raciais, como as defendidas por Nina Rodrigues, viam a mestiçagem como fracasso biológico e como degeneração, o folclore forneceu novos contornos a esse discurso, o que pode ser verificado em artigo do folclorista Manoel Diegues Júnior, publicado na RBF:

*Três correntes étnicas, portanto, apresentando exteriormente, cada uma delas, relativa unidade, mas jamais uniformização, portadoras, no fundo, de diversificadas condições culturais – e, no caso, os mais variados níveis de cultura –, trouxeram sua contribuição para a formação do Brasil; não só a sua formação populacional, mas também a sua formação cultural. O folclore brasileiro é basicamente o produto dessas três correntes, sem que se possa esconder o alicerce fundamental em que assentou; e que foi sem dúvida, o elemento português. Natural que assim sucedesse, por diversas razões. Em primeiro lugar, sendo a cultura mais adiantada, seria claro que se tornasse a preponderante, ou quando menos, a mais importante sem prejuízo da aceitação de valores culturais oriundos das outras correntes. [...] Surgiu, assim, desse entrelaçamento, ao contacto dos três grupos que aqui se encontraram, num momento histórico, os fundamentos do nosso folclore. E em consequência esse folclore se tornou um produto mestiço, um resultado disso que poderíamos chamar de mestiçamento cultural; ou, mais exatamente transculturação, que representa, no fundo, toda a formação brasileira.*²⁵

A mestiçagem, reconhecida como símbolo da nacionalidade pela via do folclore, apresentava-se como tema central na produção desses intelectuais exatamente num contexto em que as teorias raciais do século XIX eram vistas como ultrapassadas. O antropólogo Kabengele Munanga analisou o discurso da identidade de um país mestiço, tendo como ponto de partida o ocultamento dos conflitos raciais e os impactos sobre a reafirmação da identidade negra. No caso da identidade nacional brasileira, tais impactos são sentidos, acima de tudo, pelos efeitos da ideia de um país mestiço que põe a identidade negra na condição de subordinada perante à identidade nacional, porque, por serem mestiças, as heranças africanas acabam sendo suprimidas.

*O mito de democracia racial, baseado na dupla mestiçagem biológica e cultural entre as três raças originárias, tem uma penetração muito profunda na sociedade brasileira: exalta a ideia de convivência harmoniosa entre os indivíduos de todas as camadas sociais e grupos étnicos, permitindo às elites dominantes dissimular as desigualdades e impedindo os membros das comunidades não brancas de terem consciência dos sutis mecanismos de exclusão da qual são vítimas na sociedade.*²⁶

Em 1966, o folclorista Plínio de Almeida, noutro artigo inserido na *RBF*, buscou lançar luzes sobre a presença das culturas e religiões de matrizes africanas no folclore e defendeu a ideia de que os usos da tradição nas práticas culturais dos escravos se davam predominantemente pela perspectiva da adaptação, da aceitação e não do conflito ou da resistência. E isso acabava por silenciar as negociações, as tensões, as apropriações e ressignificações que marcam as experiências culturais da história da escravidão. Assim, “enquanto faltavam barulhos e levantes formados por escravos, sobravam, contudo, os batuques e os candomblés, que se espalhavam por toda a cidade, a ponto de ser preciso a polícia proibir alguns. E, cercadas as casas, nunca houve resistência por parte dos escravos”.²⁷

Avançando no tempo, em 1968, em mais um texto publicado na *RBF*, Renato Almeida discorreu sobre a contribuição do negro à formação do folclore nacional e reforçou a ideia de que a mestiçagem proporcionou a permanência dos africanos no Brasil. Como decorrência disso, ele reiterou a tese da tendência natural do negro a se adaptar, sempre na condição de subalterno, destituído de protagonismo e de capacidade de resistência:

*O negro se integrou ao folclore brasileiro pelos folk-ways que carrou e pela adaptação com outros povos formadores da nacionalidade. Não foi uma contribuição tranquila nem ordenada, como em certos aspectos a portuguesa, mas intensa e confusa, na qual dada, sobretudo, a sua condição de escravo, teria de cingir-se às variáveis condições do meio, onde era o elemento servil. E a penetração dos elementos afroídes não veio apenas de sua presença, mas do seu próprio valor, pois a formação brasileira foi beneficiada pelo melhor da cultura negra na África, como observa Gilberto Freyre. E isso, explica a importância e persistência do negro no Brasil. Em todas as manifestações do nosso folclore, quer na cultural espiritual, quer na material, a presença do negro é constante e, com a sua facilidade extrema de adaptar, apropriou-se de um sem-número de fatos e lhes deu o seu estilo, a tal ponto que os tornou coisa sua.*²⁸

Já em 1970, a *RBF*, em sua seção de notícias, referiu-se ao decreto-lei 1.100-A/63, que instituía a comemoração do “Dia da Mãe Preta”. A abor-

²⁶ MUNANGA, Kabengele. *Re-discutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 89.

²⁷ ALMEIDA, Plínio. Pequenas histórias de Macu-lê-lê. *Revista Brasileira de Folclore*, v. 6, n. 16, set.-dez. 1966, p. 268.

²⁸ ALMEIDA, Renato. O folclore negro do Brasil. *Revista Brasileira de Folclore*, v. 8, n. 21, maio-ago. 1968, p. 105.

²⁹ Noticiário. *Revista Brasileira de Folclore*, v. 10, n. 27, Rio de Janeiro, maio-ago. 1970, p. 151. Disponível na Biblioteca Amadeu Amaral, já cit.

³⁰ Ver FONTES, Virgínia Maria e MENDONÇA, Sônia Regina de. *História do Brasil recente – 1964-1992*. São Paulo: Ática, 2006.

³¹ Ver QUADRAT, Samantha Vaz e ROLLEMBERG, Denise (orgs.). *A construção social dos regimes autoritários: legitimando consenso e gerando consentimento no século XX – Brasil e América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

³² Ver SILVA, Jeferson Santos da. *O que restou é folclore: o negro na historiografia alagoana*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – PUC-SP, São Paulo, 2014, p. 10.



dagem do periódico privilegiou, mais uma vez, uma visão harmônica do contato entre o negro e as outras matrizes culturais, encobrindo os conflitos raciais, excluindo os preconceitos e exaltando a mestiçagem como discurso que, no final das contas, relega ao negro um lugar inferior na identidade nacional.

Considerando que o negro representa um dos elementos constitutivos da etnia brasileira e considerando ainda que a formação cultural do país se fez isenta de preconceitos explosivos e que, ao contrário, a interação social se processou, entre nós, de forma equilibrada e contínua, possibilitando a fusão dos elementos primários básicos, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro é de parecer que a instituição do Dia da Mãe Preta, conforme o projeto de lei 1.100- A/63, se traduz numa homenagem do povo brasileiro àquela mulher que nutriu sucessivas gerações de brasileiros, alguns dos mais ilustres homens da nossa pátria, nas letras, nas artes, nas atividades liberais em geral, no sacerdócio, nas armas, enfim, em todos os momentos, inclusive, no labor cotidiano, em que o Brasil se fez presente na História.²⁹

Retomar o contexto das publicações da *RBF* se mostra, portanto, um exercício importante, sobretudo pelo fato de que estávamos diante de um processo de afirmação de um discurso que, pela via do folclore, exaltava a mestiçagem quando o país vivia uma experiência política ditatorial. Como lembram as historiadoras Virgínia Fontes e Sônia Mendonça, o Estado brasileiro, sob a ditadura vigente, propagou uma ideologia de base organicista que teve como propósito difundir, por intermédio de políticas culturais específicas, a ideia de estabilidade e harmonia social por todo o chamado bloco ocidental.³⁰ Sobre este aspecto, Samantha Quadrat e Denise Rollemberg questionam como, nesse mesmo cenário, consensos foram criados e interesses diversos se acomodaram através de mecanismos que se traduziam em ganhos materiais e/ou simbólicos para distintos grupos sociais.³¹ No momento em que a *RBF* se consolidava como veículo de produção do conhecimento sobre o folclore – sendo este entendido como parte da identidade nacional –, a questão racial foi tratada sob o ponto de vista da harmonia e a identidade negra foi reafirmada de uma maneira diferente em torno do discurso nacional. Prosseguiremos a investigação, no próximo item, tentando perceber as formas pelas quais, mediante as abordagens sobre as religiões de matrizes africanas, a problemática racial e a identidade negra foram enfocadas no MCDFB. Além disso, e como complementarmente, discutiremos como o negro foi estudado na história social dos museus brasileiros, quando essas instituições passaram a exercer papéis indispensáveis na construção da identidade nacional.

A questão racial e a identidade negra em torno das religiões de matrizes africanas no Museu da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro

Para o antropólogo Jeferson Santos da Silva, coube aos estudiosos do folclore, na virada do século XIX para o XX, se debruçar sobre os estudos sobre o negro.³² Por isso, é pertinente nos interrogarmos acerca do seu lugar nos museus brasileiros no momento em que essas instituições eram acionadas para a construção da identidade nacional. É possível pensar que tal lugar poderia estar nos museus de folclore? Segundo a historiadora Nila Barbosa Rodrigues, na perspectiva museológica do antigo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), o projeto de nação

elaborado em torno do patrimônio nacional demarcava fronteiras sociais e raciais e, portanto, negros e índios não deveriam ser apresentados nessas instituições destinadas às elites brancas e aos seus grandes feitos.³³ Daí a conveniência de refletir sobre o próprio conceito de museu, levando em consideração a sua relação com as estruturas de poder, pois, historicamente, ele teve papel ativo nas discussões sobre a identidade nacional. Como salienta Michel Foucault, toda prática discursiva é uma forma de poder. Desse modo, o discurso, além de se associar ao poder, legitima uma vontade de verdade, o que significa dizer que a essência do discurso é o poder.³⁴ Sob tal ótica, é indispensável traçarmos uma reflexão sobre a perspectiva de nação que se difundiu nos museus de história e nos museus de folclore na medida em que, enquanto os primeiros elegeram como protagonistas as elites brancas (os grandes homens consagrados uma história factual), o “povo” teve o seu espaço nos segundos. Pudera! Essas instituições museológicas foram criadas como elementos de construção da identidade e da memória nacional, revelando, a existência de “dois Brasis”.

Em seus estudos sobre o Museu Histórico Nacional e o Museu Imperial, criados, respectivamente, em 1922 e em 1940, a historiadora e socióloga Myrian Sepúlveda dos Santos privilegiou uma abordagem conceitual da noção de museu no Brasil, buscando compreendê-lo, ao longo do tempo, em sua associação com o poder institucionalizado e em sua capacidade de conviver com os padrões dominantes do mundo atual. Tomando a relação entre história e memória como referencial teórico fundamental, a autora considerou o museu como espaço de reafirmação de um tempo e de uma memória. Sob esse aspecto, enquanto a narrativa do Museu Histórico Nacional foi construída para reafirmar os valores do passado e, por meio dos objetos expostos, legitimar uma história *magistra vitae* vinculada aos grandes homens da nação e aos feitos das elites, o Museu Imperial foi um instrumento de evocação da memória da monarquia e de D. Pedro II, cultivando-se a sua imagem como a de um homem patriótico, amigo da nação brasileira e fiel aos preceitos da família.³⁵

Sem perder de vista as observações acima, retomemos nosso tema mais específico. A partir de 1964, em substituição a Édison Carneiro, Renato Almeida passou a dirigir a CDFB e sua gestão marcou a criação do MCDFB, cuja concepção era prendia à ideia de construção da nação:

*Há duas faces predominantes no processo de uma cultura nacional. Uma pátria, qualquer pátria, não será, nunca, só um nome, uma bandeira, uma frase, um país. Uma Pátria só existirá, de fato, no limite em que houver uma continuidade de valores e de ideias, marcando, historicamente, a trajetória de um grupo humano sobre a face da terra. Os museus integram justamente a infraestrutura a que me referi, usada para retenção da experiência nacional. Os museus fazem, por assim dizer, a permanente captura das realidades importantes da vida nacional, através do armazenamento de imagens e coisas e promovem a verdade nacional junto às gerações que vão chegando. Sem museu não se estuda folclore. Sem museus, as nações acabariam por perder o conhecimento da própria identidade.*³⁶

Conforme noticiado pela RBF, o MCDFB foi inaugurado em uma data emblemática: 22 de agosto de 1968, Dia do Folclore:

Realizou-se, no Parque do Palácio do Catete, onde funciona o Museu da República, a inauguração do Museu de Folclore do Rio de Janeiro, resultante de um Convênio

³³ Cf. BARBOSA, Nila Rodrigues. *Museus e etnicidade – o negro no pensamento museal*: SPHAN, Museu da Inconfidência, Museu do Ouro Minas Gerais. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) – a UFBA, Salvador, 2012.

³⁴ Ver FOUCAULT, Michael. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

³⁵ Ver SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *História, tempo e memória: um estudo sobre museus*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – IUPERJ, Rio de Janeiro, 1989.

³⁶ Projetos prioritários à organização do Museu de Folclore da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. S./d. Disponível na Biblioteca Amadeu Amaral, já cit.

³⁷ Noticiário. *Revista Brasileira de Folclore*, v. 8, n. 21, maio-ago. 1968, p. 173.

³⁸ ALMEIDA, Renato. Discurso de abertura do Museu de Folclore, 22 de agosto de 1968. Disponível na Biblioteca Amadeu Amaral, já cit.

³⁹ CARVALHO, Wilma Thereza Rodrigues de. Cultos afro-brasileiros. Pronunciamento em 8 dez. 1972 no Museu de Folclore, Rio de Janeiro. Disponível na Biblioteca Amadeu Amaral, já cit.

⁴⁰ LODY, Raul. *O povo do santo: religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. XV.

*entre o Museu Histórico Nacional e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, pelo qual aquele incumbe à administração do novo órgão e a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro a sua organização técnico-folclórica. [...] A seguir os presentes visitaram os vários mostruários do Museu, com as suas coleções dispostas, conforme o gênero: instrumentos musicais, cerâmica figurativa e utilitária, objetos de pano e madeira, cestaria e esculturas etc., dentro do critério regional. Foi servida aos convidados uma taça de Champanha.*³⁷

O MCDFB e a RBF objetivaram, em uma perspectiva mais abrangente, representar a identidade nacional pela via do folclore. A abordagem comparativa permite identificar semelhanças entre as narrativas da RBF e do MCDFB a respeito da questão racial e da identidade negra. Nessa visão, vale ressaltar a concepção de folclore de Renato Almeida, que assumiu a direção do MCDFB desde sua criação, em 1968, até 1974: “o folclore é entendido como elemento que proporciona o intercruzamento cultural. [...] A cultura em suas diferentes faces é entendida como elemento regulador da sociedade devido ao seu aspecto harmônico”.³⁸

Se o folclore é concebido como um elemento cultural harmônico, como a questão racial e a identidade negra em torno das religiões de matrizes africanas foram tratadas nessa instituição? Em dezembro de 1972, o MCDFB inaugurou sua exposição “Cultos afro-brasileiros”, cuja narrativa sobre as religiões de matrizes africanas incorporou, na linha do pensamento de Renato Almeida, o discurso que harmonizava o folclore e diluía os conflitos raciais.

*Escolhemos o dia 08 de dezembro para inaugurar a presente exposição porque é uma das datas mais importantes dentro dos rituais dos cultos afro-brasileiros. É o dia dedicado à “Oxum”, Orixá dos rios e das fontes, deusa do rio Oxum, na África, filha de Yemanjá, casada com seu irmão Xangô. Outro motivo para escolhermos como tema de nossa exposição os cultos afro-brasileiros é a grande aceitação e difusão dos mesmos, em todos os estados brasileiros, e sua aceitação em todas as camadas sociais, sem distinção de raça, nível cultural ou religioso. As peças expostas são: a indumentária de “Omulú” confeccionada em palha da Costa; o “xarará”, bastão do deus Omulú; o adjá, sineta em metal para chamar o santo. As peças expostas fazem parte da coleção particular do Professor Raul Giovanni da Mota Lody e do acervo do Museu de Folclore Édison Carneiro.*³⁹

Na concepção de folclore do MCDFB, a questão racial e a identidade negra propagada em torno das religiões de matrizes africanas ocultavam os conflitos entre as raças. E, dessa maneira, no momento em que o museu, pela via do folclore, foi acionado para construção da identidade nacional, a identidade negra foi reafirmada como parte integrante da nacionalidade, porém “higienizada” e domesticada. De acordo com o antropólogo Raul Giovanni da Mota Lody, “quando se convertem símbolos de ‘fronteiras’ étnicas em símbolos que afirmam os limites da nacionalidade, converte-se o que era originalmente perigoso em algo ‘limpo’, ‘seguro’ e ‘domesticado’. Agora que o candomblé e o samba são considerados chiques e respeitáveis, perderam o poder que antes possuíam”.⁴⁰

Embora não seja nossa proposta estender a análise, frise-se que essa interpretação se manteve na história social do MCDFB até a década de oitenta, como se verificou, por exemplo, na gestão do antigo assistente de Édison Carneiro, o professor negro e folclorista Bráulio do Nascimento, que

conduziu a instituição por seis anos, de 1975 a 1981. Ao assumir a direção do museu, Nascimento imprimiu continuidade às diretrizes estabelecidas por seus antecessores, ou seja, por Édison Carneiro e Renato Almeida.⁴¹ Isso significou que as religiões de matrizes africanas mantiveram-se inseridas em uma perspectiva estabilizadora do folclore nacional, reforçando o discurso da harmonia racial, o que pode ser percebido pela leitura do catálogo da exposição permanente de 1980, segundo o próprio Bráulio do Nascimento:

*A importância do folclore, entre os componentes fundamentais da fisionomia cultural de um país, vem sendo cada vez mais destacada como elemento de equilíbrio entre os diversos fatores que se entrecruzam no processo cultural. A cultura popular pode intervir como elemento moderador no processo cultural, pois dispõe de instrumentos próprios para o equilíbrio necessário ao seu harmônico desenvolvimento.*⁴²

Considerando o contexto social e político em que discurso da harmonia racial foi legitimado, Amilcar Araújo Pereira refletiu sobre as relações entre as raças e a presença do movimento negro no Brasil, inserindo-as em um amplo panorama tanto de caráter histórico quanto de natureza social, destacando, em especial, os negros em situação diaspórica. O autor relembrou o longo percurso percorrido pelo movimento negro brasileiro em busca de projeção nacional e do reconhecimento do racismo como um aspecto estruturante da sociedade brasileira, sobretudo por meio do combate ao mito da democracia racial na década de 1970. Pereira ressaltou ainda a formação complexa do movimento negro contemporâneo, que engloba uma série de entidades, organizações e indivíduos em luta contra todas as formas de racismo e pela melhoria das condições de vida para os negros em geral.⁴³ Em um contexto de experiência autoritária, o campo de estudos do folclore e, em particular, a produção intelectual da CDFB legitimaram a identidade de um país mestiço e silenciaram os conflitos raciais, sendo estas exatamente, segundo Amilcar Araújo Pereira, as questões que os intelectuais do movimento negro, na mesma época, procuraram combater. Assim, no momento em que o discurso da mestiçagem e da harmonia racial ecoava nas produções intelectuais aqui analisadas, o Estado ditatorial buscava fortalecer-se politicamente recorrendo, entre outras coisas, à ideia de estabilidade social e de uma identidade que pairava sobre determinados embates que marcaram nossa história. E é aqui que situamos, portanto, as contribuições do campo de estudos do folclore, ao se afinarem com um projeto político-social mais amplo que, em nome da institucionalização do discurso de um país mestiço, promoveu a marginalização da identidade negra na própria linguagem museológica.

Artigo recebido em 7 de abril de 2019. Aprovado em 16 de outubro de 2019.

⁴¹ Ver NASCIMENTO, Bráulio. Discurso ao assumir o cargo de diretor executivo da Campanha de Defesa ao Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro, 1975. Disponível na Biblioteca Amadeu Amaral, já cit.

⁴² Ver *idem*, Introdução. *Catálogo da Exposição Permanente de 1980*, p. 9. Disponível na Biblioteca Amadeu Amaral, já cit.

⁴³ Ver PEREIRA, Amilcar Araújo. *O mundo negro: relações raciais e a constituição do movimento negro no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas/Faperj, 2013.

Desenho rococó nos manuscritos do Brasil do século XVIII: caminhos e expressões



Mapa do caminho entre o passo de Turitama e Santo Antonio. Rio Grande do Sul. Sem autoria. 1753, fotografia (detalhe).

Antonio Wilson Silva de Souza

Doutor em História da Arte pela Universidade do Porto, de Portugal. Professor de História da Arte e de Desenho Artístico em vários cursos de graduação e de Teoria e História da Arte no Programa de Pós-graduação em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). antoniowilsonsilv@gmail.com

Desenho rococó nos manuscritos do Brasil do século XVIII: caminhos e expressões

Rococo drawing in eighteenth-century brazilian manuscripts: routes and expressions

Antonio Wilson Silva de Souza

RESUMO

Este artigo aborda origens, características e difusão do rococó, destacando, de modo especial, a ornamentação dos manuscritos do Brasil no século XVIII. Apesar dos estudos realizados sobre o estilo, as peculiaridades do desenvolvimento do rococó merecem uma análise sempre atualizada e pormenorizada, sobretudo para se entender melhor a influência que a gravura francesa exerceu sobre a criação, o desenvolvimento e a propagação do estilo na Europa e no Brasil. A ênfase na ornamentação gráfica fundamenta o exame das suas particularidades, ao possibilitar maior entendimento sobre o significado que o desenho assume como manifestação autêntica da arte, o que permite afirmar que o rococó se tornou uma singular realidade na expressão da arte brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: ornato; rococó; arte brasileira.

ABSTRACT

The present article considers the origins, characteristics and diffusion of the rococo, highlighting, especially, ornamentation in eighteenth-century Brazilian manuscripts. Despite the existence of stylistic studies, the peculiarities of rococo development deserve analysis that is always current and detailed, above all in order to understand better the influence that French engraving exercised over the creation, development and diffusion of the style in Europe and Brazil. An emphasis on graphic ornamentation is the basis of the analysis concerning the particularities of the style, making possible a greater understanding of the significance which the design assumes as an authentic manifestation of art and allowing it to be established that the rococo became a singular reality in Brazilian artistic expression.

KEYWORDS: ornate; rococo; Brazilian art.



O conhecimento sobre o estilo rococó é devedor de um considerável número de obras de arte, estudos e pesquisas, hoje integrantes do acervo de bibliotecas, arquivos e museus com reconhecido mérito internacional. De crédito incontestado, essas instituições reservam largo espaço à produção dimanada do mundo acadêmico-científico, cujos autores (pesquisadores na sua maioria) revelam um sublinhado desejo de descortinar ainda mais as particularidades do também alcunhado estilo *rocaille*.

Nascido imediatamente após o estilo barroco, de cujo húmus extraiu, em boa parte, os nutrientes de seu pronunciado gosto decorativo, o rococó se viu entendido como extensão daquele estilo, permanecendo, deste modo, e por muito tempo, a ele vinculado como subordinado e dependente. E essa visão foi mantida e propalada por um número expressivo de historiadores da arte.

O clarão das luzes do rococó se fez perceber pela primeira vez em

Paris, no século XVIII.¹ Nasceu com o predominante objetivo de revestir os espaços habitados e frequentados pela burguesia e nobreza francesas e, aos poucos, se tornou um engenho artístico de fino trato ornamental. Contudo, na nascente, recebeu, de grande parte dos seus contemporâneos, um olhar depreciativo, visto que estavam habituados com o barroco que, apesar das inovações estilísticas propostas, acolhia as linhas gerais do clássico. Foi chamado, segundo essa visão detratora, de “gosto pitoresco” ou “gosto moderno”.² No entanto, o que designavam por esses termos nada mais eram que composições exibidoras de figuras bizarras. Tais figuras, cuja inclusão e predominância soavam descabidas, eram conhecidas na arte europeia, como bem podem provar os grotescos do renascentista Rafael Sanzio e as torsas figurações em água-forte de Jacques Callot, seiscentista francês. A observável recorrência de figuras estranhas – à época já conhecidas –, acompanhada de metódica assimetria e do abuso de formas curvas, dá configuração ao interesse pelo exótico, proporcionando, desta sorte, o surgimento do então chamado “gosto moderno”. Os artistas do estilo rococó abandonaram o peso decorativo do barroco, para apresentar obras com fulgor ornamental mais delicado, no entanto, assumiram a liberdade de expressões fantasistas. Mesmo em meio à visão desqualificativa de que foi objeto, o rococó se disseminou pela Europa, alcançando destacada posição no universo das artes decorativas.

Com identidade definida, de clara verve ornamental, o rococó assinalou várias expressões da arte setecentista europeia, de modo particular a arquitetura (fachadas e interiores), o mobiliário, a tapeçaria e a joalheria. Difundiu-se também na América, chegando ao Brasil, onde deu mostras de existência desde o século XVIII, vindo, no entanto, a se consolidar, enquanto estilo, em meados do século XIX.

Na arte brasileira, o rococó trilhou uma senda equiparável à dos seus ascendentes europeus. Por essa razão, há frequentes e significativas pesquisas sobre o estilo, de modo especial, na área da arquitetura e do mobiliário. No entanto, não é habitual encontrar referências ao *rocaille* no Brasil, no domínio da ornamentação gráfica, mais especificamente, na decoração de manuscritos. Assim, a realização de um recente estudo sistemático³ direcionado a esse tema tornou possível indagar e buscar substratos para atualizar a análise da produção *rocaille*. Esse espaço aberto instiga a novo olhar sobre abrangência e peculiaridades do rococó.

O ornato: paradigma do estilo *rocaille*

Um estudo que tematize o estilo rococó requer uma prévia reflexão sobre a concepção do seu elemento paradigmático: o ornato. Assunto controverso, o conceito de ornato nunca assistiu a uma convergência de entendimento na história da arte. Ponto de discordância, foi, por vezes, compreendido fora do seu contexto e, em decorrência, uma leitura desenraizada o reduziu a acessório. Nessa direção, sublevaram-se teorias de cunho tradicionalista que “como verdadeiras fórmulas antiornamentais conferiram ao ornamento um caráter complementar, como se, em sua retirada, não viesse a sofrer nenhum tipo de prejuízo senão estético e formal”.⁴

A ênfase no ornato como mero aparato a auxiliar na busca de datação e procedência de obras de arte tornou-o um simples recurso estilístico, o que reforçou sua dependência como expressão artística. Em contraposição a essa visão, o ornato é aqui assumido como tradutor da capacidade humana

¹ Para datação inicial do estilo rococó, seguimos referências da maior conhecedora da história da ornamentação rococó no mundo luso-brasileiro: MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse. *Information artistique et ‘mass media’ au XVIII^{ème} siècle: la diffusion de l’ornement grave rococó au Portugal. Bracara Augusta*, v. 27, n. 64, Braga, 1973.

² Essas denominações, que assumimos neste artigo, são referências da pesquisadora MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse, *op. cit.* p. 4.

³ Trata-se da investigação científica empreendida no estágio pós-doutoral (out. 2015-set. 2016), na Universidade Paris I – Panthéon Sorbonne, com a colaboração do Professor Doutor Jacinto Lageira. O projeto de pesquisa intitulado “O rococó e a linguagem do desenho no século XVIII: influências da arte francesa na ornamentação de manuscritos luso-brasileiros”, obteve apoio financeiro da Capes. Neste texto se lança mão de pesquisas realizadas durante o pós-doutoramento.

⁴ PEDRONI, Fabiana. Por uma definição do ornamento. *Atas do IX Encontro de História da Arte: circulação e trânsito de imagens e ideias na História da Arte*. Campinas, Unicamp/IFCH/CHAA, 2013, p. 80.

⁵ BONNE, Jean-Claude. De l'ornement à l'ornementalité: la mosaïque absidiale de San Clement de Rome. *Actes du Colloque International: le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge*. Poitiers, Université de Poitiers, 1997, p. 103: "sa première fonction est de célébration, quelle que soit par ailleurs la capacité des motifs ornementaux à remplir d'autres fonctions (symboliques, magiques, rituelles...)" (tradução nossa).

⁶ Ver REY, Alain. *Dictionnaire de la langue française*. Paris: Le Robert, 2000. Considerando a fonte linguística das línguas portuguesa e a francesa, a base etimológica do vocábulo "ornato" é a mesma. Assim, igual concepção de ornato permeia o repertório lusófono e o francófono. À vista disso, o recurso a esse léxico da língua francesa reforça nosso entendimento. Ademais, é bom ter presente que o 'ornato rococó', objeto deste artigo, teve origem circunscrita à cultura francesa, tornando, assim, pertinente esse apoio lexical de fundamento francofônico.

de criar e abstrair, de gerar e transformar, de individualizar e universalizar. Concebida desse modo, a ornamentação ganha foro de expressão artística em si mesma. Reconhecido ao ornamento seu grau de autêntica obra de arte, "sua função primeira é de celebração, qualquer que seja, aliás, a capacidade dos motivos ornamentais de cumprir a outras funções (simbólicas, mágicas, rituais ...)".⁵

Um outro aporte vem também reafirmar a concepção de ornato como obra de arte em si. Trata-se da etimologia da palavra 'ornato' que se origina na língua latina '*ordo*'⁶, com significado de 'ordem' e fundamenta o conceito de beleza na Antiguidade Clássica. Com base na genealogia linguística, a palavra ornato traduz o belo por ser gerado com o propósito de transcrever a beleza presente na natureza. Ademais, os latinos, em cujas origens terminológicas aqui buscamos fundamento, beberam de ainda mais longínqua fonte, que dava testemunho do harmonioso entrecruzar das concepções de ordem e de beleza. A tríade fundamental da filosofia grega assim o entendia. Sócrates, Platão e Aristóteles reconheciam que se alcança a beleza através da imitação da Natureza. E nesse aspecto, importa dimensionar o peso da palavra "imitar" na cultura da Grécia antiga que, em relação à criação de uma obra de arte, significava muito mais que transpor elementos para uma nova composição. A imitação traduzia o respeito pela proporção, pelo equilíbrio, pela harmonia, dentre outros fatores observáveis da natureza. A eleição e agregação de componentes da natureza direcionava a elaboração de uma nova ordem. Nesse sentido, no que se refere ao estilo rococó, o ornato caracteriza essa habilidade de ordenar, ou reordenar, elementos da cultura visual antecedente ou coeva do século XVIII; dessa atuação 'organizadora' têm origem composições de singular identidade a contribuir para a implantação e estabelecimento do perfil estilístico.

Tomada apenas sob o prisma da transmutação e composição, ou recomposição, de símbolos, a estética *rocaille* não se apresentaria como inusitada, nem apontaria singularidade. Pondo, contudo, a ênfase nos caprichosos elementos figurativos, na frugalidade requintada do surto ornamental e na luminosidade atenuada e oposta ao marcado contraste do barroco, pode-se chancelar ao rococó o posto de linguagem de elevada qualidade estética na arte de ornamentar, o que, aliás, constituía a sua especificidade.

O valor estético do rococó delata o papel que o ornato exerceu na geração e no estabelecimento da arte do século XVIII. Este valor, aliás, alcançou nas estampas seu meio mais habitual de disseminação e nos manuscritos, encontrou um recorrente espaço de expressão.

O desenho (ornato) rococó: percursos e propagação

As fronteiras cronológicas e boa parte das balizas temporais indicativas na história da arte são porosas, permitindo um certo grau de fluidez no estabelecimento da periodização dos estilos. Por essa razão, não se pode apenas considerar os referenciais matematicamente estabelecidos (século, década, ano etc.) como único fator delimitador para o enquadramento temporal dos estilos. A pluralidade de fatores implicados no processo de datação, tais como a política, a cultura, a geografia, dentre outros, leva a não negligenciar também a base filosófica que, associada aos demais aspectos, interfere na maturação estética. Sem esse entendimento, dificilmente se

alcançaria uma visão realista da sociedade, da gênese e desenvolvimento da arte, como de resto tornaria duvidável a caracterização dos múltiplos e cambiantes estilos artísticos.

Pondo ênfase somente na ornamentação em geral, a dificuldade para firmar periodização é mais intensa, por força de seu pertencimento (segundo visão tradicional), como adereço (ou acréscimo), à variadas expressões da arte. No entanto, apesar dessa dificuldade, a tradicional análise histórica mantém o ano de 1700, na França, como delimitação para o começo da fase de criação do rococó⁷, ou o que se poderia chamar 'proto-rococó'. O estilo rococó atingiu seu apogeu na França, entre 1730 e 1765. Contudo, é bom deixar claro que as circunstâncias ideais para o seu nascimento ocorreram durante o reinado de Luís XV (1715-1774), e por essa razão é também conhecido pelo nome deste rei.⁸ Essas datas já acolhidas pela história da arte são igualmente válidas para a história específica da ornamentação, considerando que o ornamento configura a face mais característica do estilo *rocaille*.

No que se refere à ornamentação de manuscritos, objeto em destaque no presente texto, o estabelecimento de cronologia para o estilo é muito frágil, porque não sendo o desenho considerado, à época (século XVIII), uma arte autônoma, não alcançou reconhecimento de sua dimensão estética. Embora os manuscritos sejam datados, os ornatos que neles tomaram forma interpenetram os limites de estilos variados, em que se reflete o movimento gradual das correntes artísticas. Correspondendo às demandas das demais expressões da arte, às quais se integrava como elemento estruturante subjacente, o desenho, mesmo apresentando essa noção de projeto⁹, não se viu elevado, no século XVIII, ao patamar de expressão artística autônoma. Esse pormenor, aliado ao caminhar descompassado entre as diversas técnicas artísticas, criou para a história do rococó uma periodização que não encontra equivalência plena com a ornamentação de manuscritos.

Para se entender melhor a história da ornamentação rococó, convém considerar as fases por que passa um estilo até chegar a sua plenitude: criação e maturação, implantação e estabilidade. Estas últimas etapas são garantidas, em boa parte, pela publicidade dos princípios fundantes do estilo, pela vulgarização de seu caráter (sua compleição), o que decorre dos meios disponíveis de difusão que permitem a evolução, a expansão e o desdobramento do paradigma do estilo.

A difusão de um estilo se dá, geralmente, através da propagação do padrão visual que o caracteriza e que é mantido pela pluralidade de expressões artísticas que o acolhem. Os primeiros exemplares do rococó chegaram à luz no final do terceiro decênio do século XVIII, na França. E, devido ao aperfeiçoamento dos métodos de imprensa na época, a difusão mais usual desse estilo ocorreu através das estampas, que serviam como meio de comunicação, codificando a informação visual oferecida na fase de produção. Atente-se para o fato que a produção se fundava na transcrição gráfica de uma obra de arte pré-existente para a configurar em outra técnica. Contribuem também para a difusão do estilo as conseqüentes tiragens, as redes comerciais, as cópias e falsificações, bem como a utilização que era feita das imagens.¹⁰ Essa recepção ou utilização do padrão estilístico é de importância para o estudo sobre a ornamentação de manuscritos, como se verá um pouco mais adiante.

O emprego da estampa nos séculos XVII e XVIII fundamenta um entendimento mais lúcido sobre a ornamentação em geral e permite co-

⁷ Ver MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse, *op. cit.*

⁸ Ver HUNTER-STIEBEL, Penelope. The continuing curve. In: COFFIN, Sarah D. *et al.* *Rococo: the continuing curve, 1730-2008*. New York: Smithsonian's Cooper-Hewitt, National Design Museum, 2008.

⁹ Uma substancial referência para o aprofundamento dessa questão é GOMES, Luiz Vidal Negreiros. *Desenhismo*. 2. ed. Santa Maria: Editora da UFSM, 1996. A leitura deste livro permite-nos afirmar que, em meio a constatações bibliográficas e documentais, se encontram registros de exaltação do desenho enquanto técnica de representação, sobretudo como auxiliar na execução de outras expressões da arte. Era recomendada a aprendizagem do desenho, em vários manuais de desenho dos séculos XVII, XVIII e XIX, sobretudo aqueles devotados à formação militar. Verdadeiro paradoxo: o desenho não gozava do estatuto de arte autônoma e, ainda assim, outras fontes também recomendavam seu domínio, apresentando-se mesmo como material de caráter pedagógico auxiliar no aprendizado do desenho, como era o caso dos manuais de caligrafia.

¹⁰ Ver HERMAN, Sandrine. *Estampes de l'ornementsous Louis XIV: création, interpretation & réception de l'oeuvre gravée de Paul Androuet du Cerceau (vers 1630-1710)*. Thèse (Doctorat) – École Doctorale VI-Paris IV/La Sorbonne, Paris, 2008, p. 1.

¹¹ Ver *idem*.

¹² No original: "Le véritable créateur du rococó ornamental". MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse, *op. cit.*, p. 8 (tradução nossa).

¹³ Ver *idem*, *op. cit.*

¹⁴ THUILLIER, Jacques. *Catalogues de la collection d'estampes de D. Jean V, roi de Portugal*. Organisée par Marie-Thérèse Mandroux-França. Lisbonne/Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Bibliothèque Nationale de France-Fundação da Casa de Bragança, 2003, p. 27.

¹⁵ KLAUSING, Flávia Gervásio. O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus. *Varia História*, v. 20, n. 31, Belo Horizonte, jan. 2004, p. 279 e 280.

nhecer melhor a feição *rocaille* da decoração de manuscritos. Porém, há aqui certa dose de dificuldade, porque não se trata somente da tentativa por uma circunscrição cronológica da produção ornamental, mas sobretudo de, paralelamente, penetrar um horizonte visual de composições e confrontações que propiciam embasado diagnóstico do caráter dinâmico de uma obra gravada.¹¹

Desta sorte, a difusão da estampa levou também à difusão do rococó, que se espalhou pela Europa e também pela América, onde ocupou expressivo lugar no universo das artes visuais. Uma série de estampas foi responsável por esse feito, sendo que algumas das quais foram extraídas de uma coleção de estampas intitulada *Livre d'ornements inventés et dessinés*, publicada em 1733, cujo autor, o francês Juste-Aurèle Meissonnier (1695-1750), considerado por Mandroux-França como "o verdadeiro criador do rococó ornamental"¹², deu indiscutível contribuição para a disseminação do ornamento tipicamente *rocaille*.¹³ Sob o impulso dessa coletânea de estampa de ornamento, como das coevas de mesma e diversa autoria, todas regidas por forte tom ornamental, o estilo rococó também se viu aplicado às laudas de manuscritos que se imbuíram da estilística vigente. Nesse contexto em que a estampa se tornou "fonte de uma outra História da Arte"¹⁴, o rococó colheu frutos do desenvolvimento editorial que tinha, então, como centros irradiadores a França e a Alemanha, sendo que esta última, nesse processo, se destacava.

*É também importante ressaltar o processo de internacionalização do estilo, através do intercâmbio de obras e artistas, mas, principalmente, por meio da divulgação em fontes impressas. Com a ascensão do mercado editorial de livros leigos — que tinha nas cidades francesas e na cidade germânica de Augsburg, seus principais centros irradiadores —, se deu a circularidade dos elementos constitutivos do rococó através dos tratados teóricos, manuais e gravuras, usados permanentemente nas oficinas e levados para terras distantes da Europa Central, Portugal e colônias, onde foram, posteriormente, reinventados.*¹⁵

Os autores citados, portanto, constataram que, em paralelo à gravura, houve outros meios de divulgação do rococó, fazendo menção a tratados de arquitetura e a manuais, entre os quais, podemos incluir, sem restar dúvida, aqueles dedicados à aprendizagem da caligrafia. Todavia, a gravura se sobressaía dos demais meios pelo seu forte impacto visual e pela sua aceitação social, razão por que desempenhou significativo papel na disseminação do paradigma do estilo. Com base nisso, se pode resumir essencialmente o percurso do ornato *rocaille*: estampa (gravura) – pintura decorativa – escultura, em geral, e estuque. Ponto de partida desse caminho, a estampa era fonte segura para pintores. A imagem impressa serviu de modelo a escultores e estucadores que, em trabalho colaborativo nos ateliers, não somente a copiavam, reproduzindo-a na inteireza, mas também a recriavam, reinventando, assim, os signos do estilo.

O desenvolvimento e a difusão do estilo rococó possibilitam entender melhor a própria natureza da arte de ornamentar, como também permitem aprofundar o conhecimento sobre a ornamentação dos manuscritos do Brasil no século XVIII. No entanto, tendo em mente os desdobramentos de que se imbuíu a arte de ornamentar, este estudo assume um caráter de desbravamento de um território com trilhas ainda a seguir. Esse investimento, entretanto, torna-se significativo e necessário porque pode

conduzir a reconhecer o desenho como uma autêntica manifestação da arte setecentista brasileira.

O rococó no desenho: os manuscritos e sua ornamentação

A convergência da atenção nos manuscritos encontra plausível justificativa para sua incorporação à presente reflexão sobre o rococó no desenho. De fato, os vínculos entre esse estilo artístico e o ornamento presente na literatura manuscrita se pautam sobre conexões históricas que confessam, e de certo modo emblematizam, a relação entre a escrita e o desenho. Uma outra razão vem também respaldar o olhar para essa associação: apesar do progresso das técnicas de impressão na Europa, a cultura no Brasil do século XVIII se manteve basicamente manuscrita.¹⁶ E os manuais de caligrafia¹⁷ que circulavam no mundo luso-brasileiro o comprovam.

Perpetrava a cultura brasileira setecentista a necessidade de aprender a escrever, o que impulsionou o desenvolvimento da habilidade de representação gráfico-visual, visto que o domínio da caligrafia evocava um saber sobre ornamentação e, por essa razão, conduzia à prática do desenho. Em estudo precedente¹⁸, foi possível constatar a dileção da sociedade do Brasil do século XVIII pela aprendizagem da escrita que, em evidente paralelismo, estimulava a destreza na técnica do desenho à pena para poder estampar as laudas dos documentos manuscritos (civis, militares e eclesiásticos) com primorosos ornamentos. A respeito do mérito de que se reveste o ato de escrever e, por consequência, a produção que dele resulta, é cabível mencionar que o manuscrito “possuía um caráter simbólico que não pode ser menos-prezado: singularidade, beleza e ineditismo eram paradigmas cultivados ainda durante o século XVIII. Nestes casos, a ornamentação dos documentos e a caligrafia erudita aumentavam o valor simbólico do objeto”.¹⁹

Desse modo, se foram tornando constantes, na consciência do mundo subtropical de domínio lusitano de então, as possibilidades de expressão gráfico-ornamental que se poderia galgar por meio do exercício do desenho. Elaborado recurso da comunicação escrita, o desenho, através do seu tom decorativo, acolhia os padrões estéticos dos estilos da arte, motivo pelo qual o manuscrito se tornou, no século das Luzes, *locus* indispensável para a realização de esmeradas composições de caris barroco. Convém aqui explicitar que, sob a invocação da palavra barroco, seja entendida não somente a unidade artística, mas também um sistema cultural e civilizacional. No entanto, é necessário afirmar que, se coube ao barroco a preponderância enquanto estilo que ultrapassou o âmbito da arte – impregnando toda a cultura, a mentalidade, da Europa seiscentista e do Brasil setecentista –, cumpriu também à estética rococó certo grau de coetâneo comparecimento, cuja dosagem foi suficiente para fertilizar a ação de decorar manuscritos, deixando, por seu turno, na cultura e na arte, um bem pronunciado vinco de fulgor ornamental.

Caprichosos como os traços barrocos, os ornatos rococós apresentam, no entanto, uma desconcertante sobriedade, firmando identidade às composições que, na sua quase totalidade, reservavam largo espaço à fantasia. Toda a investida ornamental do período baseava-se em um desenho no qual as regras compositivas, derivadas do estudo dos clássicos, cediam lugar à liberdade do autor, do artista.²⁰ Em relação ao rococó, essa liberdade tem origem no seu despreendimento das amarras ideológicas. A mais renomada

¹⁶ Verificar informações mais aprofundadas a esse respeito em ALMADA, Márcia. *Livros manuscritos iluminados na era moderna: compromissos de irmandades mineiras*. Dissertação (Mestrado em História) – FFCHF-UFMG, Belo Horizonte, 2006.

¹⁷ Um dos mais destacados, sobretudo pela ornamentação que emprega e divulga, é de autoria do brasileiro Manuel Andrade de Figueiredo, publicado em Lisboa em 1722: *A nova escola para aprender a ler, escrever e contar*. O uso desse manual dá testemunho do apreço ao aprendizado da escrita no século XVIII, seja em Portugal, quanto no Brasil.

¹⁸ Ver SOUZA, Antonio Wilson Silva de Souza. *O desenho no Brasil do século XVIII: ornato de documentos e figurinos militares*. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade do Porto, Porto, 2008.

¹⁹ ALMADA, Márcia. Caligrafia artística no século XVIII: Brasil e Portugal enlaçados nas letras de Manoel de Andrade de Figueiredo. *Navegações: Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, v. 4, n. 2, Porto Alegre, jul.-dez. 2011, p. 172.

²⁰ Ver COLLE, Enrico. *Il mobile rococó in Italia: arredi e decorazioni dal 1738 al 1775*. Milano: Electa, 2003.

²¹ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *Barroco e rococó nas igrejas do Rio de Janeiro*. Brasília: IPHAN/Programa Monumenta, 2008, v. 1, p. 139.

²² Importa ressaltar que a sociedade francesa do século XVIII viu surgir, em seu seio, o Iluminismo, que atribuía valor ao desenvolvimento da razão, portanto, de forte teor humanista, como também todo o processo que, na década de 80, eclodirá na Revolução Francesa, trazendo consigo os direitos humanos e os ideais libertários. Sem dúvida, esses e outros impulsos de natureza ideológica e política influenciaram os artistas e, por conseguinte, o estilo rococó que, apesar de não ter demonstrado sujeição a nenhuma instituição específica, acolheu a desdobramentos naturais da evolução da sociedade da época.

²³ Sobre o assunto, ver ADÃO, Áurea. *Estado absoluto e ensino das primeiras letras: as escolas régias (1772-1794)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

²⁴ Em Portugal e no Brasil do século XVIII, aqueles que aprendiam a escrever o faziam com o auxílio de um mestre de primeiras letras que, via de regra, se beneficiavam de manuais de caligrafia. Estes ensinavam a escrever, ler e contar. Porém, apresentavam estampas de ornamento que deveriam ser copiadas e, desse modo, tinham também claro objetivo de ensinar a desenhar, ou seja, ornamentar. Em geral, os aprendizes da escrita eram apenas homens membros da família real e os comerciantes.

²⁵ No original, “piaceri dela sorpresa”. COLLE, Enrico, *op. cit.* p. 7 (tradução nossa).

²⁶ *Idem*.

²⁷ Tomamos esse empréstimo do étimo francófono para dar maior ênfase à excentricidade original do estilo rococó.

²⁸ Ver DAVIDSON, Gail S. Ornamento of bizarre imagination. Rococo prints and drawings from cooper-hewitt’s Léon Decloux Collection. In: COFFIN, Sarah D. *et al.*, *op. cit.*

²⁹ No original: “sinuous, organic, sensuous – that is the mantra of this project”. HUNTER-STIEBEL, Penelope, *op. cit.*, p. 1 (tradução nossa).

autoridade no rococó no Brasil, Myriam Ribeiro, admite a dificuldade no entendimento do estilo que deixou sinais na arquitetura e na mobiliária brasileiras, nos períodos colonial e imperial, ao afirmar que o rococó “é de mais difícil compreensão que o barroco, em virtude do descompromisso de origem desse estilo com qualquer tipo de ideologia, de natureza religiosa ou até mesmo política”.²¹ Os rompantes do desenho barroco nasciam de acentuado impulso da esfera emocional, a retratar temas, na maioria das vezes, de cunho religioso; os desenhos rococós se originavam do engenhoso terreno da fantasia e, desatados dos grilhões da religião, davam vida às composições quiméricas que somente uma mão consciente da liberdade de expressão, dos desprendimentos ideológicos²² poderia realizar.

No que tange à ornamentação gráfica, essa liberdade dava mostra de maior flexibilidade, cuja abrangência alcançava um raio de proporções jamais visto. É bom ter presente que aqueles que sabiam escrever gozavam de credibilidade e respeito no mundo luso-brasileiro.²³ Assim, é muito pouco provável que o domínio da ornamentação de manuscrito tivesse sido alvo de vigilância e censura.²⁴ Nesse contexto, a iconografia rococó se viu acrescida de elementos fantasiosos advindos da consciência e do exercício de uma assentada liberdade expressiva.

Esse caráter de criação desvinculada de amarras ideológicas fez avultar na ornamentação *rocaille* a tendência a exhibir o inusitado. A propensão ao inabitual deriva-se do fato que o rococó, ao contrário do barroco, buscava preponderantemente tematizar a vida secular e galante da sociedade; não uma expressão contida nos meandros de regras religiosas, mas a vivência de uma liberdade que evocava os “prazeres da surpresa”²⁵, vertente que compõe a base desse estilo. No rococó, é exatamente a busca do inusitado para surpreender o espectador que move o artista, razão pela qual as composições do estilo são esquematicamente labirínticas, refletindo uma configuração típica dos jardins franceses. Deste modo, a fruição é direcionada para a busca do excepcional em cada pormenor, que se torna, por essa via, uma janela entreaberta a descortinar um horizonte de múltiplas interpretações e sensações. A busca da surpresa, radicada em uma expressão desatada, é a motriz das ornamentações próprias da estética *rocaille*.

Todavia, o florescimento do rococó não se explica somente pela liberdade de expressão. A oratória barroca foi rejeitada em função de critérios que punham a ênfase no “pitoresco”, no caprichoso, no “maravilhoso”. Em paralelo, registrava-se uma vertiginosa procura por variada tipologia ornamental, sem, contudo, se negligenciar o apreço pela ordem compositiva necessária à elaboração e ao bom êxito de uma obra de arte²⁶, postura que deixa injustificadas as ferrenhas críticas de que o rococó foi objeto na sua origem.

Por princípio, a ornamentação típica do estilo *rocaille* apresenta contornos extraordinários, uma confusa mistura de indiscriminados atributos, elementos “bizarros”²⁷ aguçados pela imaginação do artista. Seguindo essa direção, os desenhos decorativos de manuscritos exibiam uma irregular e confusa composição de juncos, palma, e uma variedade de plantas imaginárias que tanto provocaram tumulto no mundo da decoração.²⁸ Bem analisado, o “sinuoso, orgânico e sensual – que é o mantra desse projeto [rococó]”²⁹ consagrou os ‘prazeres da surpresa’ sem, contudo, pôr em causa as premissas da linguagem visual; tornou solene o fantasioso sem, porém, descuidar a atenção ao realismo clássico; celebrou o exótico mas – por paradoxo! – rendeu culto ao trivial. É por estampar o selo dessas proprie-

dades que, em grande parte, refletem aspirações de cunho social, que o ornato *rocaille* detém distinto e indiscutível valor estético. Considerando essa reflexão, pode-se afirmar que, assim como o barroco³⁰, o rococó foi não apenas um estilo da arte, mas um estilo de vida.

Irrompida na Europa do Setecentos, a mentalidade *rocaille* é atestada pelo conjunto de impressos daquela centúria. Parte significativa desses documentos foi compulsada por nós ao longo de um ano de pesquisa de pós-doutorado (out. 2015-set. 2016), na França, efetivada em algumas das mais célebres e fidedignas instituições, tais como a Biblioteca Nacional de Paris (de modo especial, no Setor de Estampas e Imagens), no Instituto Nacional de História da Arte e na Biblioteca do Museu de Artes Decorativas. A documentação compulsada se compõe, na sua quase totalidade, de estampas, a modo de pranchas individuais ou reunidas em volumes, cujos autores (decoradores e gravadores) tiveram atuação na França a partir de 1730. Alguns lograram reconhecimento à época, em razão de suas estampas serem consideradas como modelo para a arte da ornamentação de então. Dentre eles se deve, por mencionar, aqui, Juste-Aurèle Meissonnier (1695-1750).³¹ Toda a produção desse ornamentador³², e de outros que lhe deram prosseguimento, se tornou mais conhecida através da ação dos editores, em especial da Alemanha, que, acolhedores da expressão ornamental de origem francesa, a copiaram e a divulgaram. A publicação de estampas foi a garantia de difusão nacional e internacional do estilo rococó. Expandiu-se, assim, pela França e por outros países da Europa, entretanto, teve como centro difusor a Alemanha do Sul.

*Augsburg era, no começo do século XVIII, um centro editorial muito ativo e um importante difusor da circulação internacional dos modelos de ornamentos gravados. Editores como Jeremias Wolff (?-1724) fez lá uma especializada imitação de estampas estrangeiras, que eles exportavam em seguida para a Europa ou para a América Latina. Em Portugal, em particular, os ornamentos franceses [...] foram conhecidos, não somente em suas edições originais, mas sobretudo por suas imitações [...] alemãs das quais os mais numerosos exemplares estão ainda conservados nas coleções nacionais.*³³

As edições francesa e alemã foram, assim, as primeiras responsáveis pela difusão do rococó na Europa, através das estampas de ornamento, que eram elaboradas à guisa de modelo. Para se ter uma ideia do papel das edições de estampas na difusão do rococó, cabe aqui referir que em Portugal, na primeira metade do século XVIII, “o novo estilo foi apenas conhecido através de gravuras”.³⁴

Devido à temática abordada neste texto, torna-se importante fazer menção ao fato que “circulavam no mundo português, do Ocidente e do Oriente, e pela Europa, os riscos, ou coleções de estampas, de manuais e tratados, que serviam de modelos aos artistas”.³⁵ De fato, “a circulação de modelos e estampas [portanto] foi uma prática muito comum [também] na América portuguesa”.³⁶ E a mentalidade estética da época o exigia. Sem contar que o entroncamento de símbolos animado pelo uso da estampa orientou uma proposta estilística motivadora da criatividade dos artistas, a maioria dos quais nem sempre adstrita às artes decorativas, o que indica possibilidade de uma transposição de divisas dos gêneros artísticos.

Em Portugal, as estampas mantiveram função especial no desenvolvimento das artes decorativas, sobretudo a partir do reinado (1707-1750)

³⁰ Muitos historiadores da arte consideram o barroco um estilo de vida, mais do que um simples estilo artístico. É o caso de Maria Helena Occhi Flexor.

³¹ Ver MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse, *op. cit.* Segundo a pesquisadora, outros houve que tiveram atuação, tais como Jacques de Lajoue (1687-17610, p. e. Babel (1720-1775), F. de Cuvilliers (1698-1786) e F. Boucher (1703-1770). Destes, no entanto, encontramos pouca referência que fosse de real interesse para o presente estudo, razão pela qual, preferimos apresentar Meissonnier, considerado o genitor do rococó ornamental.

³² Ver LIEURE, Jules. *La gravure en France au XVIII^e siècle: la gravure dans le livre et l'ornement.* Paris et Bruxelles: Librairie Nationale d'Art d'Histoire G. Van Oest, Éditeur, 1927, p. 4. No original: “Vers la fin du XIX^e siècle on a appelé les artistes qui avaient utilisé ces arts ‘ornemaniste’”. “No fim do século XIX se começou a chamar os artistas que se dedicavam a essa arte de ‘os ornamentadores’” (tradução nossa).

³³ *Idem, ibidem*, p. 6. No original: “Augsburg était au début du XVIII^e siècle un centre d'édition très actif et un relais important de la circulation internationale et des modèles d'ornements gravés. Des éditeurs comme Jeremias Wolff (?-1724) s'y étaient fait une spécialité de la contrefaçon d'estampes étrangères, qu'ils exportaient ensuite en Europe ou en Amérique Latine. Au Portugal, em particulier, des ornemanistes français [...] furent connus, non seulement em leurs éditions originales, mais surtout par des contrefaçons [...] allemandes don't de plus nombreux exemplaires sont encore conservés dans les collections nationales” (tradução nossa).

³⁴ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de, *op. cit.*, p. 497.

³⁵ FLEXOR, Maria Helena Occhi. *Escultura barroca brasileira: questões de autoria.* Disponível em <<https://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/39f.pdf>>. Acesso em 10 fev. 2018.

³⁶ NÓBREGA, Michael Douglas dos Santos. *Circulação de imagens lusitanas no Além-Mar:*

cultura histórica e cultura artística na azulejaria barroca de Teotónio dos Santos na Paraíba colonial. Dissertação (Mestrado em História) – UFPB, João Pessoa, 2015, p. 44.

³⁷ PEREIRA, José Fernandes e PEREIRA, Paulo (orgs.). *Dicionário da arte barroca em Portugal*. Lisboa: Presença, 1989, p. 248.

³⁸ Ver MANDROUX-FRANÇA, Marie-Thérèse, *op. cit.*

³⁹ KLAUSING, Flávia Gervásio, *op. cit.*, p. 280 e 281.

do “magnânimo”, D. João V, monarca que teve como um dos nortes de seu governo investir no florescimento das artes e, para tanto, encomendou “vários volumes de gravura dos mais notáveis gravadores da época, destinados à Biblioteca do Paço Real”.³⁷ Dom João V chegou até mesmo a contratar artistas, equipe de gravadores, com a finalidade de ilustrar as edições da Academia Real de História.³⁸ Esse procedimento, em verdade, nunca foi estranho aos reis europeus do tempo do Iluminismo. E os registros dessa investida se fazem notar também além-mar, pois devido à colonização portuguesa, no Brasil há testemunhos verídicos da influência na arte do século XVIII que absorveu a estética rococó, apesar da vigência do barroco. Das Minas Gerais de então, encontram-se exemplos portadores de peculiaridades dignas de máxima atenção e, por esse motivo, mais adiante, encontrarão aqui destaque.

*A circularidade propiciada pelas fontes impressas permitiu à colônia brasileira receber a influência não só de Portugal, mas também da região da Alemanha e da França e, juntamente com as tradições locais, realizou-se um mosaico de interpretações do estilo rococó. É elucidativo pensar a aproximação entre o rococó germânico e aquele produzido em Minas — muitas vezes o que se delega como “original”, é uma peculiaridade do rococó religioso — e também a grande semelhança entre as duas sociedades, visto que, em ambas, a maioria dos artistas eram locais, formados em oficinas e eram fortemente ligados às tradições artísticas próprias da região e ao seu tipo específico de sensibilidade estética.*³⁹

Uma leitura e análise da ornamentação gráfica apresentada nos manuscritos deixa em evidência o seu vínculo com as estampas, lúcida consequência do processo de produção e circulação dessas gravuras. Processo que proporcionou a expansão do estilo rococó, que se proliferou de maneira a deixar sulcos na arte de ornamentar em todas as sociedades que tenha alcançado. É oportuno, e de certo modo torna-se uma questão de justa distinção, conduzir à esta reflexão um testemunho da propagação do estilo através do recurso à estampa, expondo, na figura 1, um exemplar em que se pode vislumbrar uma magistral representação do repertório da arte rococó, realizada pelo ornamentador francês Juste-Aurèle Meissonnier.

De origem setecentista, a estampa da figura 1 integra uma obra de tal modo representativa da época que mereceu ser reeditada pela Biblioteca do Instituto Nacional de História da Arte de Paris, onde tivemos a oportunidade de a compulsar. Inspirado por ares de grande originalidade, o traço de Meissonnier revestiu esse exemplar de ornamento de larga singularidade compositiva: construída com base em uma ritmada conjugação de formas curvilíneas que se volteiam e revolteiam, reproduzindo-se qual eco do modelo côncavo da rocalha, motivo decorativo utilizado com mais frequência pelos artistas nessa época. A sutileza do sombreado de baixo contraste produz uma auréola de sobriedade já esperada pela sociedade francesa do século XVIII. Atenção requer a representação floral que se conforma ao todo retratado, mas que também se lança sob o provável comando de um punho ansioso por esvoaçar as formas para criar ambiente propício ao fantasioso no conjunto. O caráter intencionalmente assimétrico dos elementos presentes na figura (cartelas, molduras) transmite tamanha força ao modelo que a estampa se torna anúncio de um novo estilo marcadamente distinto do antecessor barroco.

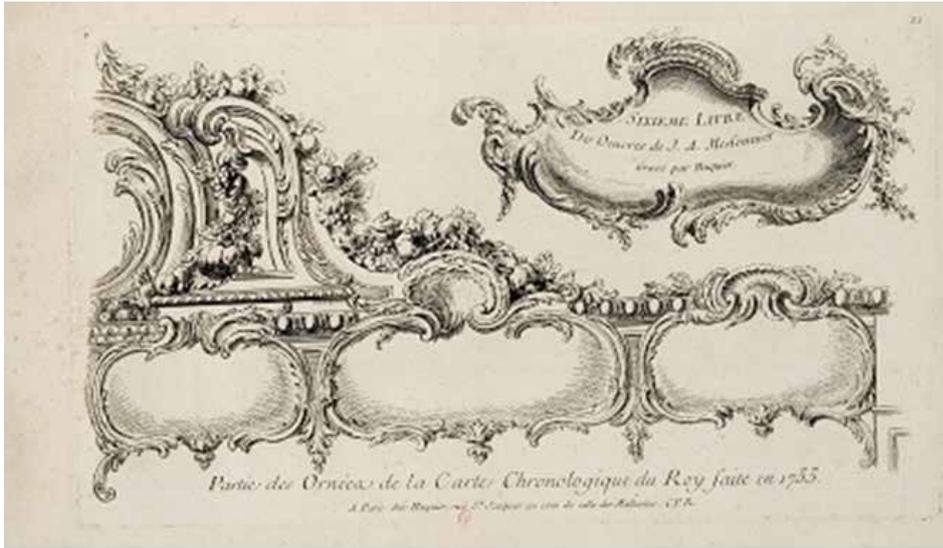


Figura 1. Estampa de ornamento. Juste-Aurèle Meissonnier. 1733.

Face ao elevado grau de apuro técnico e ao proeminente teor estético, as estampas suscitavam nas aspirações decorativas da sociedade setecentista o acolhimento dos então conhecidos fenômenos da repetição e da imitação, o que não destituía o valor artístico das produções ornamentais deles resultantes. Bem ao contrário, pois “é bom lembrar que o curso livre da cópia, na época, pode ser entendido como uma forma de expressar admiração”.⁴⁰ Imitar ou copiar não significava uma espécie de desvalorização da criatividade, mas o reconhecimento de méritos das mãos que conformaram novos caminhos na arte. “A execução da imagem [obras de arte em geral] baseava-se em modelos pré-existentes, e copiava, se não fielmente, pelo menos dentro do mesmo padrão e da mesma tipologia”.⁴¹ Desta sorte, “era considerado mais habilitado aquele que copiasse o mais fielmente possível os modelos ou os mestres”.⁴²

Não se perca de vista que, mesmo em meio às peculiaridades da nova proposta estética, os desenhistas e gravadores do século XVIII mantiveram profunda admiração pelos artistas do classicismo e respeitavam os cânones ou padrões por eles estabelecidos. Por longo tempo, na história e na cultura do vasto mundo ocidental se seguiu como parâmetro de qualidade estética os referenciais implantados pelos clássicos, ainda que, na maioria das vezes, se tenha notado o acréscimo de dados inovadores.

A admiração pelos clássicos fez reafirmar a função pedagógica das estampas. Nos ateliers, elas eram utilizadas com o fito de proporcionar boa formação de artesãos e artistas, de modo especial aqueles que se dedicavam à aprendizagem das expressões da arte requerentes de maior superfície, como são os casos da talha e da escultura. Para o domínio dessas manifestações artísticas se propugnava como necessidade fundamental o desenvolvimento da habilidade de desenhar e para esse concurso as estampas se aplicavam de modo eficaz. Algumas dentre elas foram deliberadamente realizadas para essa causa. Há registros de manuais de arquitetura da época que avivavam a imprescindibilidade do exercício do desenho e, por essa razão, eram acompanhados de estampas.⁴³ Episódicos e esparsos, esses manuais se apresentavam como real fonte inspiradora para a criação da estética *rocaille*.

⁴⁰ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de, *op. cit.*, p. 497.

⁴¹ FLEXOR, Maria Helena Occhi, *op. cit.*

⁴² *Idem.*

⁴³ Ver DECROSSAS, Michael et FLÉJOU, Luice (dirs.). *Ornements. XV^e-XVIII^e siècles: chefs-d'oeuvre de la Bibliothèque de l'INHA*, collection Jacques Doucet. Paris: Mare & Martin/Inha, 2014.

No quadro geral de entendimento da história da ornamentação gráfica, torna-se significativo e necessário considerar que as estampas apresentavam um nível acentuado de aplicabilidade e adaptação aos gostos da moda. Além do que, seus temas podiam ser transpostos para diversos materiais e suportes e isso porque elas emergiram como fonte para uma relativamente expressiva parcela de manifestações da arte.

Embora pouco se considere, a expressão da arte que de modo mais imediato acolheu a influência da decoração *rocaille* das estampas foi a ornamentação de manuscritos que, sob esse influxo, também revelou o dito 'gosto moderno'. A habilidade em reproduzir, adaptar, criar e recriar daqueles que executavam a arte de ornamentar merece ser posta em destaque. Nessa perícia técnica e na capacidade de apropriação e reconstrução iconográfica tiveram origem desenhos dignos de apreço. No entanto, por não terem sido assinados, quedaram-se no anonimato. Dentre esses desenhos, há espécimes que proscvem toda dúvida a respeito da influência da gravura na ornamentação dos documentos do Brasil no século XVIII, como atestam as figuras 2 e 3 postas mais adiante.

Para o estudo da ornamentação, expõe-se aqui, na figura 2, uma carta geográfica do Rio Grande do Sul, de origem setecentista. O autor optou por emoldurar todo o mapa e o fez com primor, posto que recorreu ao vocabulário da arquitetura religiosa do Setecentos, dando-lhe um tratamento baseado no *chiaroscuro* tipicamente barroco, tendente, no entanto, ao rococó, como se pode, com aplicada atenção, verificar. O mapa, assim, reclama a atenção exatamente pela presença dos ornatos, cujo traçado denota claro seguimento das normas de um estilo que já começava a dar sinais de vida no Brasil e que, caminhando, por certo período, *pari passu* ao barroco, se ia afirmando em virtude da sua fertilidade ornamental.

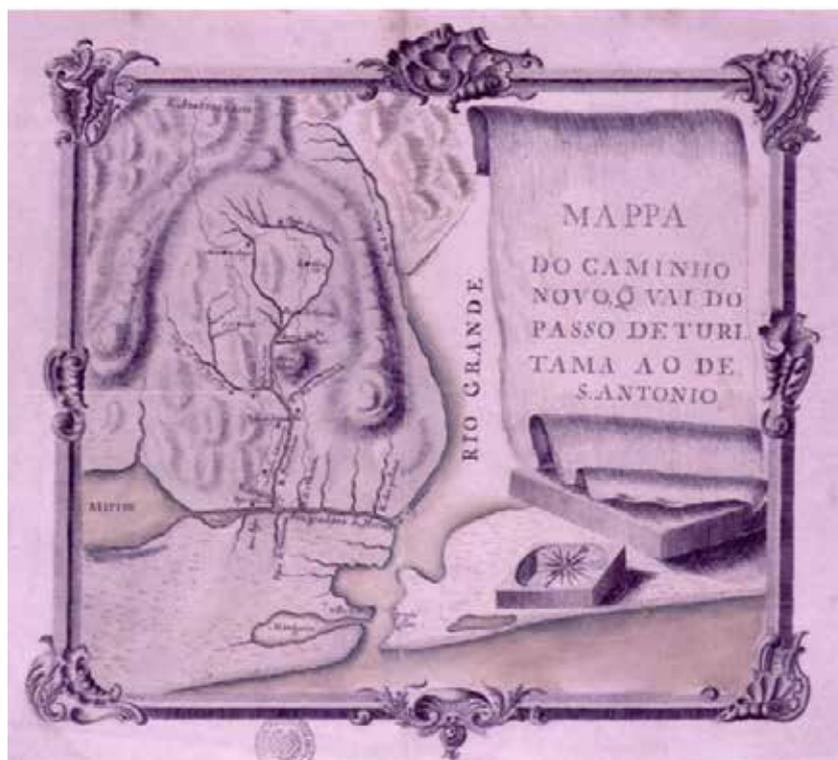


Figura 2. Carta geográfica. Sem autoria. 1753.

No sombreamento, o autor demonstra grande habilidade, assim como no desenho que revela maestria, visto que assimétrico nos pormenores e equilibrado no conjunto, formando uma composição em que o geometrismo e o classicismo se entrecruzam, através da reprodução de elementos de um imaginário que foge um pouco da linguagem religiosa para desembocar numa expressão mais ornamental, sintomática de avanço na transmutação estilística, ou na travessia para uma nova estética. Observe-se, na figura em alusão, a sintonia com o rococó que se apresentou com esplendor em algumas expressões da arte no Brasil do século XVIII. Esse caráter de exaltação e fulgor decorativo *rocaille*, apesar de apresentar maior conformação na arquitetura e na escultura, pode também ser atestado na ornamentação de manuscritos, dos quais as cartas geográficas se levantam com propriedade identificativa da índole ornamental. A configuração dos ornatos teve como provável referência para leitura e reprodução a padronagem difundida através de impressos de origem francesa ou alemã, considerando-se o transporte desses dados pela ação colonizadora portuguesa. É de consenso que “Portugal era o motor Atlântico e dominava boa parte dos trópicos no século XVIII”.⁴⁴ Essa influência europeia pode ser verificada no exemplar de carta geográfica. Tomando como referência a estampa do mestre Meissonnier (figura 1), logo se encontra a paridade dos elementos vegetalistas e dos concheados.

A frugalidade e a serenidade que abrandaram o forte esquema de organização ornamental barroca conduzem a um entendimento mais ampliado sobre a compleição deste exemplar. Atribuindo relevo à concentração regular de unidades ornamentais ao longo da cercadura, os arranjos não somente a integram como a definem. Contudo, a composição dos elementos ornamentais esparsos, mas coordenados, impregna esse exemplar de um inconfundível feitio *rocaille*.

Pode muito apropriadamente ser considerado como digno exemplar da arte brasileira o mapa apresentado na figura 3. Trata-se de um mapa comercial da capitania do Rio Negro.⁴⁵ O apuro técnico e a cor avermelhada do espécime infundiram na composição em aguada, técnica de desenho comum à época, um cunho solene. Revelando domínio da linguagem visual, o autor se mostra conhecedor das formas clássicas, porque constrói uma composição com austeridade e rigor próprios de um classicismo típico da fase final do Renascimento, porém cumulada do discurso visual barroco. No entanto, a composição é perpassada pela soltura e leveza almejadas pelo espírito e modo de expressão rococó. Uma vista pouco apurada sobre a figura 3 deduziria por uma simetria. Um olhar refinado, contudo, reconhecerá, na disposição das formas, uma tênue assimetria que não corrói o equilíbrio, mas, bem ao contrário, para ele contribui e o assegura sem o compromisso de uma combinação equitativa de elementos repetitivos.

Os concheados, as folhas de acanto, as reentrâncias, o contraste atenuado e um suave sombreamento, aliados à assimetria, conduzem ao reconhecimento de uma obra típica do terceiro quartel do século XVIII (no Brasil), quando elementos do rococó começavam a se afirmar com maior nitidez, sem, contudo, desnudar o caráter barroco animador desse desenho. Aos elementos destacados se acresce o tom avermelha do que contribui para a leitura de uma obra com *cariz* ornamental digno de nota.

Importa também lembrar que o mapa da figura 3 ostenta uma cercadura com decoração similar à de alguns dos congêneres contemporâneos, que registram a preocupação setecentista com a função

⁴⁴ NÓBREGA, Michael Douglas dos Santos, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁵ Fundada em 3 de março de 1755, a chamada Capitania de São José do Rio Negro, embora independente, era subordinada ao Estado do Grão-Pará e Maranhão. Cf. SERRÃO, Joel e MARQUES, A. H. de Oliveira. *Nova história da expansão portuguesa: o império luso-brasileiro (1750-1822)*. Lisboa: Estampa, 1986.

⁴⁶ No original: “parfois même plus d’importance et plus d’agrément que le sujet principal”. LIEURE, Jules, *op. cit.*, p. 22 (tradução nossa).

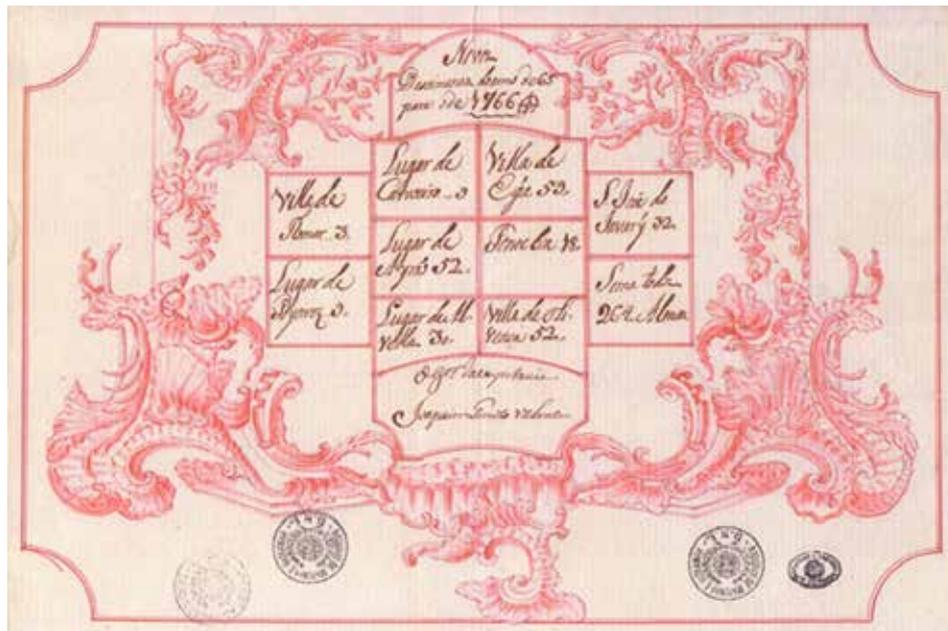


Figura 3. Mapa comercial do Rio Negro. 1766.

ornamental do desenho. Atenção às formas onduladas que se movimentam com uma sensualidade delicada. Elementos florais transmitem graça e leveza ao conjunto, provável influência do envolvimento do autor com a estética *rocaille*. A representação de folhagens da figura acena, por seu turno, para essa possibilidade.

A aplicação do tom claro do vermelho, amenizando a carga vibrante desta cor, pode traduzir uma visão serena da vida, uma concepção de mundo eivada de brandura, materializada no modo de projetar e organizar o ambiente social, que também perpassou boa parte das sociedades europeias no século XVIII. Reflexo desse sentimento, os ornatos eram recobertos pela sobriedade de tons para o que a técnica do desenho aquarelado se prestava com eficiência e adequação. A ornamentação de *per si* deve ser entendida como a chave da leitura estética dos desenhos, em razão das formas curvas que exhibe, da harmoniosa disposição de côncavos e convexos que, compactuando com a suavidade de tons, introduz no conjunto ares de transparência e luminosidade. Essas características deixam evidente um sucinto abandono da proposta barroca e uma leve marcha em direção a novo projeto acentuadamente ornamental insuflado pelo rococó.

Era recorrente a ornamentação de manuscritos se apresentar sob a forma de cercadura. A esta se atribuiu sempre atenção, visto que ocupavam um espaço de real valor, chegando a ter “às vezes, até mesmo, mais importância e mais atrativo que o assunto principal”.⁴⁶ Em geral, eram, em grande parte, comandadas por força do exercício da caligrafia e, no caso do rococó, prestando-se a um intento meramente ornamental, sem obediência a ditames quaisquer da simbologia cristã, como se pode exemplificar na figura 3 destituída de revestimentos ideológicos ou espirituais, deixando à parte dados que para esses sentidos também convergiriam, como a representação de flores.

Essas particularidades envolvem o manuscrito da figura 3 em uma marcante dificuldade de classificação estética. De um lado, a estrutura clássica e as formas acentuadamente barrocas; de outro, o refinamento e a

delicadeza dos moderados, mas evidentes, motivos *rocaille*. Entende-se essa dificuldade pelo fato que “na segunda metade do século XVIII, as doutrinas estéticas do barroco são substituídas pelas do rococó. O luxo permanece, mas se evidencia de um modo mais discreto, alastrando-se a uma base social mais ampla, diversificando-se na escala social dos encomendantes”.⁴⁷ Não se perca de vista que na época (segundo a datação) do mapa em questão (terceiro quartel do século XVIII), Portugal havia retomado o classicismo; o Brasil, porém, permanecia na expressão barroca que se mesclava com os rebentos da ornamentação *rocaille*, e de tal descompasso decorrem a sutileza e a complexidade na análise.

Se o olhar percorrer a estampa exibida na figura 1 e, logo em seguida, o mapa da figura 3 encontrará paridade nas formas e sobreposição, ou melhor, cruzamento de peculiaridades no desenho. Não passarão despercebidas as curvas em “C”, a dinamicidade das formas conchoidais e florais (estas ainda que parcas), a elaborada aplicação do atenuado, mas firme, sombreado na cercadura do mapa. Esses atributos modelam na ornamentação do mapa um semblante rococó. O barroco punha a tônica nos símbolos religiosos, como imagens de santos e anjos, fazendo eco ao discurso catequético e doutrinal da Igreja Católica; punha também acento no exagero e na abundância sempre chocantes. No rococó era evidente a *noble simplicité* articulada com um claro requinte. No entanto, há que se esclarecer que nos ornatos selecionados e aqui expostos, o tímido caráter não oculta a intensidade do espírito, nem a lentidão dos passos do estilo encobre a lucidez do percurso, nem a clarividência de objetivos e metas. Se é verdade que na gênese desses ornatos se encontra um provável impulso barroco, seu nascimento e sua evolução derivam de planejada maturação *rocaille*.

Interessa aqui reconhecer que não se registra perfeita correspondência estética entre a produção artística colonial (brasileira) e a metropolitana (portuguesa), o que leva a considerar os ornatos apresentados nas figuras 2 e 3 como expressões de culturas distintas que, no entanto, sorveram de comum fonte de inspiração, como atestam as estampas europeias. Assim, os signos da ornamentação, tais como concheados, curvas, flores, folhagens, dentre outros, por pertencerem ao universo figurativo corrente às estampas e às outras artes visuais (de modo especial a escultura, a arquitetura e a mobiliária) constatam a possibilidade de adaptação iconográfica, fundamentando o que se pode considerar como uma miscigenação estética. Ademais, a ausência de absoluta correspondência tem plausível explicação também no fenômeno já referido da cópia. “Imitar, aqui, não significa simplesmente copiar servilmente, mas selecionar o que imitar e reelaborar seu modelo mediante conhecimentos de regras da arte, da natureza e das criações antigas, concepção pertinente ao período. Ao mirar modelos gravados como fontes criativas, os artistas atualizavam-nas, em suas obras, a partir de concepções estéticas e habilidades que os circundavam”.⁴⁸

A cópia, de certa maneira, pode explicar essa hibridação e de modo algum resultava de uma reprodução irrefletida. O contato com elementos das culturas envolvidas e o cruzamento de dados identitários desdobravam-se em possibilidades de multivariada interpretação e de reconstrução, refletidas nas obras de arte como significativos acréscimos. Foi essa habilidade de reelaboração, de recriação, que fez despoletar a transição do barroco para o rococó. Myriam Ribeiro de Oliveira chega mesmo a afirmar que a fase do rococó no Brasil “foi o período mais criativo da contribuição mineira para

⁴⁷ MARQUES, Maria da Luz Vasconcelos e Souza Paula. *Mobiliário português do aparato do século XVIII: credência, consolas e tremós*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Universidade do Porto, Porto, 1997, p. 8.

⁴⁸ SANTIAGO, Camila Fernanda Guimarães. Os usos de gravuras europeias como modelos pelos pintores coloniais: três pinturas mineiras baseadas em uma gravura portuguesa que representa a Anunciação. *Temporalidades*, v. 3, n. 1, Belo Horizonte, jan.-jul. 2011, p. 189.

⁴⁹ OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de., *op. cit.*, p. 497.

⁵⁰ MINGUET, Philippe. *Esthétique du rococo*. Paris: J. Vrin, 1966, p. 676. No original: "il faut penser les styles de façon relative. Le classicisme détient une priorité de droit. Le baroque en écarté, il ne vise plus à la beauté, mais au sublime dans sa puissance et sa grandeur. Le rococo de son côté vise au jeu de la grâce" (tradução nossa).

⁵¹ Ver PEDRONI, Fabiana, *op. cit.*, p. 80.

a arte colonial".⁴⁹ E pode-se aqui comprovar, através dos exemplares de ornamentação em estudo (figuras 2 e 3), e afirmar que essa criatividade, em especial no âmbito da decoração de manuscritos, não estava circunscrita às Minas Gerais.

A análise dos desenhos aqui realizada permite constatar um hibridismo de estilos, aliás recorrente em vários exemplares da arte luso-brasileira do século XVIII, quando o barroco e o rococó viviam de mãos dadas, com predominância ora de um, ora de outro, sendo que, no caso da ornamentação gráfica, tomando como referência os espécimes em foco (figuras 2 e 3) este último estilo deixou sinais mais elucidativos. Contudo, "é preciso pensar os estilos de modo relativo. O classicismo detém uma prioridade de direito. O barroco se distancia, pois não visa mais à beleza, e sim ao sublime em sua potência e grandeza. O rococó, por seu turno, visa ao jogo da graça".⁵⁰ Portanto, os estilos paralelos ou sucessivos se interceptam através da partilha de elementos comuns, dialogam apoiados na comunhão de signos e, por vezes, anulam as contradições de seus propósitos, quando se acolhem mutuamente.

Seria uma temeridade ajuizar pela exclusiva atuação da gravura como influente no desenvolvimento do rococó no Brasil. No entanto, do papel que ela exerceu na evolução da ornamentação *rocaille* dos manuscritos não há que duvidar. Provam-no as equivalências formais, estilísticas e iconográficas. Grande parte do vocabulário ornamental constitutivo da arte brasileira do século XVIII era difundido pelas estampas europeias que, desse modo, operaram como uma gramática para a linguagem do estilo rococó.

O reconhecimento de que as gravuras não foram a única fonte, mas certamente a principal referência, não representa uma restrição da criatividade, mas implica afirmar um influxo enriquecedor da concepção e produção de obras de arte, elaboradas e realizadas mediante a confluência de elementos culturais relacionados às vivências do ornamentador, seu entendimento da arte, sua formação. É a partir da aproximação entre a fonte inspiradora e o contexto de sua própria história, suas experiências e saberes, que o autor dos ornatos exerce a faculdade de criar. O desenvolvimento da comunicação visual se fundamenta não somente na reprodução do que se vê, mas também e com maior propriedade na transcrição do que se sabe, na experiência de conhecimentos adquiridos na vivência em sociedade, resulta, deste modo, da equipagem cultural.

A especificidade da difusão do rococó e os caminhos trilhados pelo estilo podem esclarecer a própria natureza da arte de ornamentar: apropriação do conjunto de símbolos peculiares das culturas e sociedades implicadas, interpretação dos dados, elaboração temática com reprodução e/ou recriação de signos. Em abono da verdade, esse é um caminho encetado por toda expressão da arte. É desta maneira que o ornato ultrapassa sua existência enquanto paramento identificador de estilo e se reveste do caráter estético distintivo de toda manifestação artística. Nesse sentido, toda arte é, na sua essência, ornamental – e aqui se evoca o sentido etimológico do termo. Na sequência dessa linha de pensamento, vale mencionar que pesquisadores atentos à história do ornamento têm chegado à compreensão de que fazer história da arte abstendo-se de fazer a história da ornamentação seria assumir o risco de incorrer em problemas delicados⁵¹, sobretudo em se tratando da arte do Brasil colonial.

Não se deve perder de vista que tratamos aqui de uma expressão da arte (o ornato) que, embora se tenha consolidado no Oitocentos (no Brasil),

já havia dado mostras de vida no século XVIII na Europa e no Brasil e, por essa razão, não deve haver estranhamento face à ocorrência das consequentes interpenetrações das balizas temporais, que em nada desautorizam a análise realizada, mas põe em destaque o caráter inusitado do modo de criação, desenvolvimento e difusão do estilo rococó.

A necessidade de se entender melhor o papel que o rococó desempenhou na História da Arte Brasileira fez o olhar incidir, mais uma vez, sobre a arte decorativa. E, nesse sentido, toldar a atenção sobre a ornamentação de manuscritos vem exaltar não somente fatores de ordem técnica específicos da representação gráfica, mas, sobretudo, significa reconhecer o valor do desenho enquanto formador e expressão do pensamento, fator que desempenha a mais segura função na apreensão e no evoluir da ciência, reflexo ímpar da história do pensamento e das culturas.

O desenho é um dos mais convincentes meios de que o ser humano se utiliza para desenvolver sua habilidade de criar novas formas e estetizar a natureza. O caminho da ornamentação é incontornável ao historiador da arte, porque lhe possibilita conhecimento mais enraizado na origem do ato de criação que parte *stricto sensu* de um projeto, aqui entendido como desenho. Universalmente constitutivo da essência das artes, o ornato é um testemunho da faculdade humana de representação. Manifesto, por vezes, em ínfimas dimensões, cada ornato é um horizonte de infinitas possibilidades em que se pode encontrar a amplitude do ato de criar. O rococó abriu as portas para que a graça e o requinte se tornassem fantasia na realidade de um novo modo de conceber a vida, razão por que toda a decoração desse estilo não pode ser vista como apêndice da arte do século XVIII, ou como um desmembramento do barroco. O rococó deu luz à fantasia, estigmatizando a História da Arte de um labiríntico contorno da existência através da, paradoxalmente moderada, aspiração ao absurdo. Uma simbiose de sonhos e naturalismo, um cruzamento de natureza e ficção, uma conciliação de luxo e simplicidade, um entrelaçamento de rompante e inação.

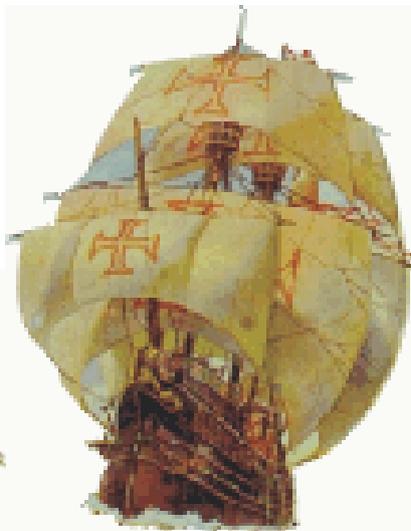
À luz da reflexão realizada neste texto, que pôs em destaque os percursos e as expressões peculiares do estilo *rocaille*, podemos afirmar que uma condensada harmonia entre o real e o sonho proporcionou uma estética fundada no baixo contraste, na quase nula contradição, conspirando para a gestação das formas de puro requinte que insuflaram o frescor de uma nova aurora na ornamentação de manuscritos: o despertar de outro e singular estilo da arte no Brasil do século XVIII. *Voilà le rococo!*

Artigo recebido em 25 junho de 2019. Aprovado em 8 de setembro de 2019.

Elocução de proa:

o *Diário da navegação*
(1769-1771) de Teotônio
José Juzarte

Navegação. Montagem, fotografia (detalhe).



Jean Pierre Chauvin

Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes (ECA) e do Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da USP. Autor, entre outros livros, de *Crimes de festim: ensaios sobre Agatha Christie*. São Paulo: Todas as Musas, 2017. tupiano@usp.br

Elocução de proa: o *Diário da navegação* (1769-1771) de Teotônio José Juzarte

Bow's elocution: about *Diário da navegação* (1769-1771) by Teotônio José Juzarte

Jean Pierre Chauvin

RESUMO

Neste artigo, examina-se o *Diário da navegação*, escrito pelo sargento-mor Teotônio José Juzarte no final do século XVIII. Orientado por preceitos de retórica e poética, pretende-se aproximar o leitor da mentalidade concebida pela coroa portuguesa, durante o reinado de Dom José I. Na análise, discute-se o lugar da narrativa de viagem, compreendida aqui como gênero próximo da épica, o que pressupõe ler o relato para além dos critérios anacrônicos de originalidade, marcas de subjetividade e autoria. Para isso, resgatam-se os vínculos entre a História (segundo a concepção de Heródoto) e a Retórica, em acordo com os preceitos de Aristóteles. O estudo considera o léxico empregado por Juzarte, propondo que o repertório adequa-se a tema, estilo e gênero afins.

PALAVRAS-CHAVE: Teotônio José Juzarte; História; Retórica.

ABSTRACT

In this article, we examine *Diário da navegação*, written by Major Teotônio José Juzarte on the end of 18th century. Guided by precepts of rhetoric and poetics, we intended to bring the reader closer to the mentality conceived by the Portuguese crown during the reign of Dom José I. In this analysis we discuss the place of the travel narrative as a genre close to the epic form, which presupposes reading this report beyond the anachronistic criteria of originality, marks of subjectivity and authorship. In this way, we rescue links between History (according to the conception of Herodotus) and Rhetoric, in agreement with the precepts of Aristotle. This study considers the lexicon used by Juzarte and propose that his repertoire is appropriate to the theme, the style and the genre.

KEYWORDS: Teotônio José Juzarte; History; Rhetoric.

¹ ARISTÓTELES. *Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 6.

² JUZARTE, Teotônio José. *Diário da navegação*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2000, p. 93.

³ TAUNAY, Alfredo d'Escagnolle. *História das bandeiras aulistas*, tomo 2. São Paulo: Melhoramentos, 1953, p. 144.

⁴ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2016, p. 22.

⁵ "Literatura, nessa acepção, só seria criado no final do século XVIII na França e na Alemanha, quando o termo passou a designar o conjunto de todos os textos que imitam ou representam as paixões por meio da palavra, com sensibilidade e imaginação". TEIXEIRA, Ivan. *Hermenêutica, retórica e poética nas letras da América Portuguesa*. *Revista USP*, n. 53, São Paulo, 2003, p. 140.



[...] é possível estudar a razão pela qual tanto são bem-sucedidos os que agem por hábito como os que agem espontaneamente, e todos facilmente concordarão que tal estudo é tarefa de uma arte.

Aristóteles¹

Isso é tudo o acontecido, na verdade além de muitas outras coisas, que, por não parecerem duvidosas ou menos verdadeiras, as não declaro.

Teotônio José Juzarte²

Era imaginoso o nosso itinerante.

Alfredo d'Escagnolle Taunay³

Desaprendemos na escola: a escrita da história seria imparcial e

desinteressada, produzida por homens honestos, em busca da verdade. Atento aos fatos e evidências (documentos, testemunhos ou monumentos), o historiador seria uma dentre as espécies de narrador dotada de virtudes imprescindíveis ao relato fidedigno e, portanto, desprovido de artifícios, já que reproduziria fielmente os eventos em estreita obediência e adesão à realidade que o circundava. Mas, como nos ensinou Jacques Le Goff, “Uma história é uma narrativa, verdadeira ou falsa, com base na ‘realidade histórica’ ou puramente imaginária”.⁴ Há décadas se sabe que, pelo menos até o final do Setecentos, a historiografia – assim como a poesia e outras artes – escrevia-se em acordo com determinadas convenções, herdeiras da tradição greco-latina, na Antiguidade. O que sucede à seleção e recolha de eventos, teoricamente dignos de compor o repertório do historiador, costuma acarretar em virulentas controvérsias no ensino de “literatura” (termo que só passou a existir, com o sentido que lhe damos hoje, a partir do Oitocentos).⁵ Costuma-se atribuir pouca importância aos documentos e versos produzidos no território luso-brasileiro, entre os séculos XVI e XVIII, a começar pela denominação de que seriam obras “maiores” e “menores”. Por essas e outras razões, supõe-se ser de interesse comentar o *Diário da navegação*, redigido pelo sargento-mor Teotônio José Juzarte entre março de 1769 e maio de 1771.⁶

Para isso, seria importante lembrar que a arte de investigar e a arte de persuadir nasceram durante o século V a. C., na Grécia: a História (cujo paradigma são as *Histórias* de Hérodoto) e a Retórica (sistematizada por Aristóteles, no século seguinte). Examinadas de perto, elas compartilhavam alguns procedimentos: 1. sendo “artes” da palavra, envolviam a aplicação de artifícios específicos que produziam “efeito de verdade”; 2. pressupunham a adequação do gênero, léxico e estilo à matéria de que tratavam. Nesse sentido, uma e outra traduziriam o conceito grego de *tekhné* (*ars*, segundo os latinos).

Mas História e Retórica têm outra virtude em comum: ambas foram alvo de duras ressalvas durante a Antiguidade. Como se sabe, no *Górgias* de Platão, Sócrates criticava a atuação dos sofistas, que se supunham capazes de persuadir quem quisessem sobre qualquer assunto. Seis séculos depois, um filósofo latino adepto das ideias de Platão faria algo parecido em relação às *Histórias* de Heródoto.⁷ Com efeito, em *Da malícia de Heródoto*, Plutarco fez ressalvas ao investigador grego, supondo que o seu estilo vivaz e agradável teria maior comprometimento com o “efeito” exercido pelas palavras do que com a sua exatidão, que se deveria pautar pelo testemunho e precisão dos fatos. A questão é controversa. Villalba I Varneda apresenta um contraponto fundamental ao de Plutarco, ao abordar a “Ars narrandi”: “No que diz respeito ao estilo e à forma da narrativa histórica, poderíamos lembrar que, para Políbio, o historiador deve dar atenção literária para que a narração [histórica] ilumine e não confunda”.⁸ De todo modo, a aproximação entre a História e a Retórica não será despropositada. No estudo à tradução das *Histórias* de Heródoto, Maria Aparecida de Oliveira Silva salienta que, “escrito em dialeto iônico, o texto de Heródoto traz expressões marcadamente orais, demonstrando que seu conteúdo passou por longo processo de composição oral. Sabemos ainda que parte do seu texto foi recitado em público, nas cidades de Atenas e Olímpia, o que lhe rendeu a fama de ser um bom recitador, tendo recebido uma quantia significativa como prêmio pela qualidade da sua leitura”.⁹

⁶ Em nova transcrição do *Diário da navegação*, que apresenta emendas à edição comemorativa da Edusp – utilizada neste trabalho –, Maria Aparecida Mendes Borges comenta o sentido originalmente dado à palavra “monção”, que se costumava aplicar a viagens daquele feitio e porte: “A palavra ‘monção’ significa ‘época ou vento favorável à navegação – do árabe *m’ausim*: a estação da peregrinação a Meca, tempo de Ceifa’. E era usada pelos portugueses para denominar os ventos periódicos que ocorriam nas costas da Ásia meridional. A monção de Juzarte [...] como todas no Brasil [...] submetia-se ao regime dos rios, partindo normalmente na época das cheias (março e abril), quando os rios eram mais facilmente navegáveis; assim, viagens menos arriscadas”. BORGES, Maria Aparecida Mendes. *Diário da navegação: edição e estudo de variantes dos manuscritos luso-brasileiros*. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – USP, São Paulo, 2011, p. 14. Ver CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário de etimologia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

⁷ “Decerto, sabemos que Heródoto é o autor das *Histórias*, obra na qual relata a guerra travada entre persas e gregos durante os anos 481 a 479 a.C., constituindo-se na mais antiga obra historiográfica do Ocidente. Sobre o conteúdo do escrito herodotiano, Schlögl informa que os debates políticos e religiosos fomentados pela democracia ateniense, bem como o pensamento filosófico e as encenações trágicas nos teatros de Atenas, influenciaram sobremaneira a composição de sua obra”. SILVA, Maria Aparecida de Oliveira. Introdução. In: PLUTARCO. *Da malícia de Heródoto*. São Paulo: Edusp, 2013, p. 42.

⁸ VARNEDA, Pèrre Villalba I. *Ars narrandi*. In: *The historical method of Flavius Josephus*. Leiden: E. J. Brill, 1986, p. 68. No original: “On the question of the style and the form of historical narrative, we may recall that for Polybius the historian must take great literary care so that historical narrating enlightens and does not confuse”.

⁹ SILVA, Maria Aparecida de Oliveira. Introdução. In: HERÓDOTO. *Histórias*: Livro I, Clio. São Paulo: Edipro, 2015, p. 8.

¹⁰ Argumento de Górgias, personagem do diálogo homônimo: “Maus, portanto, não são os que ensinam; responsável por isso e ruim não é a arte, sim segundo penso, quem a empregou para fins menos bons. A oratória está no mesmo caso”. PLATÃO. *Górgias*. São Paulo: Cultrix, 1970, p. 67.

¹¹ Argumento de Plutarco, adepto da tradicional escola platônica: “A muitos, ó Alexandre, o discurso simples e fácil de Heródoto, que não se aprofunda nos acontecimentos, ilude. A maioria vivencia isso em razão de seu caráter, pois, como afirma Platão, não é somente de extrema injustiça, o que não é parecer ser justo, mas também é obra de elevada malícia imitar um temperamento doce e generoso para que ela seja escondida”. PLUTARCO, *op. cit.*, p. 161.

¹² MEIER, Christian. Antiquidade. In: KOSELLECK, Reinhart et al. *O conceito de História*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 42.

¹³ HERÓDOTO, *op. cit.*, p. 28.

¹⁴ ARISTÓTELES, *op. cit.*, p. 12.

¹⁵ HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. *Revista Destiempos*, México D. F., 2008, p. 201.

¹⁶ KANTOROWICZ, Ernst H. *The King's two bodies: a study in mediaeval political theology*. Princeton: Princeton University Press, 1997, p. 193 e 194. No original: “Under the *pontificalis maiestas* of the pope, who was styled also ‘Prince’ and ‘true emperor’, the hierarchical apparatus of the Roman Church tended to become the perfect prototype of an absolute and rational monarchy on a mystical basis, while at the same time the State showed increasingly a tendency to become a quasi-Church or a mystical corporation on a rational basis”.

Tanto Sócrates, no século V a. C., quanto Plutarco, no primeiro século da era cristã, quiseram antepor discutíveis margens da honestidade (ao orador) e da veracidade (ao historiador), já que a arte retórica, conforme ensinada por Górgias, revelaria a má-fé do preceptor¹⁰; e a investigação, proposta como salvaguarda da memória por Heródoto, revelaria a sua malícia.¹¹

Como defende Christian Meier, durante a Modernidade os gêneros históricos continuam a retomar modelos, a partir de discursos considerados paradigmáticos. Esse estado de coisas se manteve, sem profundas alterações conceituais, pelo menos até o final do Setecentos, quando a “História” deixou de significar “relato” e passou ao estatuto de Ciência, Área do Conhecimento, Disciplina etc.: “Parece paradoxal que a palavra que mais tarde viria a designar ‘História’ não podia ser aplicada em seu significado específico original à pesquisa sobre a maior parte da História, porque, metodologicamente o passado, segundo Heródoto, só é pesquisável para as duas ou três últimas gerações”.¹²

Ora, o *Diário da navegação* de Teotônio José Juzarte atende, ainda que parcialmente, tanto aos preceitos de Heródoto quanto os de Aristóteles: é relato produzido “para que os acontecimentos passados não sejam extintos entre os homens com o tempo”¹³ e gênero “adequado a cada caso com o fim de persuadir”.¹⁴ O relato retém outro pressuposto do antigo modo de se fazer história: a longa e perigosa travessia pelos rios Tietê, Grande Paraná e Iguatemi, entre 1769 e 1771, embora narrada segundo um testemunho, não reivindicava para o comandante, em pessoa, a ideia de que se tratasse de uma jornada particular. Analogamente às jornadas épicas em verso, de que os navegantes portugueses provavelmente teriam notícia e buscavam se aproximar, os episódios do *Diário*: a) imbuem-se da noção de coletividade; b) evidenciam a submissão da *persona* que escreve à Coroa, em acordo com o *pactum subjectionis*. De acordo com João Adolfo Hansen,

*Os juristas contrarreformados juntaram à noção de res publica a de corpus mysticum, fundando com ambas a de corpo político. É a doutrina suareziana do pactum subjectionis do todo do reino como “corpo místico”, que fundamenta a sistematização e a centralização do poder monárquico e a conceituação do “bem comum”, que no século XVII define o estatuto jurídico da pessoa em Portugal e no Brasil. Lutero e outros reformados afirmam que o poder decorre diretamente de Deus, que envia os reis para impor ordem à anarquia dos homens corrompidos pelo Pecado original. Por meio dos jesuítas, principalmente, a Igreja católica combate as teses reformadas, afirmando que Deus certamente é origem do poder, como causa universalis ou causa universal da natureza e da história, mas não causa direta do mesmo, pois o poder decorre de um pacto de sujeição. Logo, a conceituação da natureza do Direito Natural que estrutura a forma mentis e a posição social dos súditos luso-brasileiros no pacto de sujeição é fundamental na definição do estatuto jurídico da “pessoa humana” figurada nas representações.*¹⁵

E, por fim, c) explicitam a causa a que se dedicam, como item de pertencimento ao *corpus mysticum*, nos termos de Ernst Kantorowicz: “Sob a *pontificalis maiestas* do papa, que era considerado ‘Príncipe’ e ‘Verdadeiro Imperador’, o aparato hierárquico da Igreja romana tendia a ser o protótipo perfeito de uma monarquia absoluta e racional de base mística, enquanto simultaneamente o Estado mostrava incrementar a tendência a se tornar uma quase Igreja ou uma corporação mística de base racional”.¹⁶

No século XVIII, estávamos longe dos diários de teor privado, que passaram a circular como artefato literário (burguês, individual e mercantil) durante o Oitocentos. Isso porque o *Diário da navegação* de Teotônio José Juzarte não era “propriedade” intelectual de um “autor”, ou de um “sujeito” que tentasse soar “original” por aspirar à glória “literária”, nem suporia a eventual circulação massiva do *Diário* entre os “plebeus” que cercavam, sem acessar, os espaços da corte. Seu relato seguia de perto a tradição das crônicas e relações de viagem que circulavam em Portugal desde o final da Idade Média. A produção de versos ou narrativas, durante o Setecentos, também era um modo de se distinguir na sociedade cortesã. Observar, de perto, as regras encontradas nos tratados de História, Retórica (e Poética) da Antiguidade – sem esquecer os manuais de cortesia –; seguir estritamente as *Ordenações* do Reino (conjunto de leis assinadas por Filipe II vigoravam desde 1603, nos domínios ibéricos) e renovar fidelidades à Igreja Católica conferem àquele tempo e lugar, ações codificadas, pautadas pela prescrição e a concepção moralizante. O diálogo entre os relatos de viagem e a *forma mentis* do reino português eram evidentes. Na síntese de Marco Antonio Silveira,

*Apesar das variadas classes sociais existentes no interior do Império lusitano, o que definia primordialmente a participação no grupo dirigente era o prestígio; daí o fato de a sociedade portuguesa apresentar uma estratificação estamental. Tal prestígio, capaz de conferir “nobreza” aos membros do estamento, cada vez menos, durante a época moderna, constituía privilégio exclusivo das antigas famílias proprietárias de terra. Pelo contrário, à proporção que as conquistas no Ultramar avançavam e tornava-se mais evidente que a economia lusa era eminentemente mercantil, os títulos honoríficos e a incrustação na máquina administrativa afirmavam-se como meios de distinção. Ambos os caminhos, afinal, aproximam do rei.*¹⁷

Em nossos dias, a menor atenção ao gênero (diário) e ao tema (viagem), especialmente na área de Letras, parece guardar relação com a supremacia dos gêneros artísticos, em detrimento dos textos circunstanciais ou de cunho “administrativo”¹⁸ – como sugere o título dado ao relato de Juzarte. Essa distinção, que se supõe tão objetiva e clara, entre os textos “artísticos” e os de cunho “administrativo”, provavelmente seja reforçada desde meados do século XIX, quando se passou a acreditar e defender que houvesse maior “espontaneidade” nas letras produzidas a partir da segunda metade do Setecentos (durante o chamado “arcadismo”), comparativamente aos artifícios abusivos de que se fez uso entre os séculos XVI e XVII. Analogamente à desvalorização das preceptivas como componentes nas letras coloniais, inverteu-se o sinal de “artístico” que, até o final dos Setecentos, era entendido segundo a concepção tradicional de representação verbal sujeita às regras da “arte” (*tekhné* > *ars* > arte), em que tema, gênero, léxico e forma eram acionados de acordo com o conceito de *decorum* – que pressupunha a adequação entre o assunto e a composição que o enformava.¹⁹ Conforme prescrevia o espanhol Antonio Lulio, no século XVI, ao evocar as lições de Aristóteles: “Resta-nos indagar que coisa convém à poesia de cada classe, que forma merece elogio. A primeira de todas e a mais destacada do gênero dramático é a tragédia. Nela se apresentam personagens [muito] insígnies, por exemplo, heróis e reis cujas façanhas e memória contém os antigos monumentos”.²⁰

Ressalvadas as diferenças entre as “espécies”²¹ de relato, poder-se-ia

¹⁷ SILVEIRA, Marco Antonio. *O universo do indistinto: Estado e sociedade nas Minas Setecentistas (1735-1808)*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 46 e 47.

¹⁸ “A questão que se coloca é a de não confundir ou hierarquizar as narrativas entendidas como ‘históricas’ e as narrativas ‘literárias’, como se uma correspondesse ao ‘real’ e a outra à ‘ficção’. O que distingue um e outro são os usos diferenciados que fazem das tópicas discursivas, da disposição textual e, muitas vezes, das figuras de elocução incorporadas no corpo do texto, mas não uma suposta fidedignidade em relação a um possível ‘real’ sobreposto ao texto ou incorporado às suas entrelinhas”. FELIPE, Cleber Vinicius do Amaral. *Itinerários da conquista: uma travessia por mares de papel e tinta* (Portugal, séculos XVI, XVII e XVIII). Tese (Doutorado em História) – Unicamp, Campinas, 2015, p. 18.

¹⁹ “A epopeia e a história, em termos retóricos, afinam-se aos gêneros demonstrativo (ou epidítico) e deliberativo, elogiando/aconselhando e/ou censurando/desaconselhando de forma instrutiva e deleitosa. Quanto às etapas do discurso, ambos os gêneros propõem tópicos de invenção, partes da disposição e figuras de elocução em conformidade com a verossimilhança e decoro próprios, propondo um estilo conveniente à matéria tratada”. *Idem, ibidem*, p. 17.

²⁰ LULIO, Antonio. *Sobre el decoro de la poética*. Madri: Ediciones Clasicas, 1994, p. 57 e 59.

²¹ Adota-se esta terminologia em conformidade com o que sugerem Michel Patillon (Cf. RUFUS. *Art rhétorique*. Paris: Belles Lettres, 2001) e Marcelo Lachat, a quem agradeço por ter facultado a leitura de seu ensaio (ainda inédito) *Nuevo descubrimiento del gran Rio de las Amazonas* (1641), de Cristóbal de Acuña, e *Viagem* (1746), de Pedro de Santo Eliseu: história, poesia e política sobre o Rio das Amazonas. Ver LACHAT, Marcelo. *Nuevo descubrimiento*, *op. cit.*, *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 21, n. 38, Uberlândia, jan.-jun. 2019.

²² FELIPE, Cleber Vinicius do Amaral, *op. cit.*, p. 13.

²³ PÉCORA, Alcir. *Máquina de gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 18.

²⁴ Cícero defendia três modos de lograr persuasão (*tria officia*): convencimento (pela razão), comoção (pela paixão) e agrado (pelo deleite). A esse respeito, ver TRINGALI, Dante. *Introdução à retórica*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1988, p. 21 e 22.

²⁵ Ver MARCOVITCH, Jacques. Prólogo. In: JUZARTE, Teotônio José, *op. cit.*, p. 8. Alguns dos exemplares da coleção *Uspiana* foram comercializados por preço diferenciado, na época, graças à qualidade do papel (couché fosco com gramatura de 120g/m²) e capa dura (em cartão supremo, com gramatura de 350 g/m²), encimada por letras douradas. Nessa edição, o *Diário da navegação* ocupa setenta e quatro páginas, no formato de 22,5 por 29,5cm. A despeito do apelo estético com que o exemplar foi editado, não é o nome do sargento-mor Teotônio José Juzarte que vai na capa, tampouco na lombada do volume. O *Diário* é assinado por Jonas Soares de Souza e Miyoko Makino, identificados como organizadores do material. Somente na página 12, a primeira da “Apresentação” ao livro, consta o nome do relator da viagem realizada entre 1669 e 1671.

²⁶ FRANÇA, Jean Michel Carvalho. Um épico da colonização. *Folha de S. Paulo*, 8 abr. 2001. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/esp/mais/fs0804200114.htm>>. Acesso em 6 jan. 2019.

aplicar ao *Diário* de Juzarte as precauções contra abordagens superficiais e impressionistas, que atribuem critérios indevidos a textos de outro tempo e lugar. Conforme salienta Cleber Vinicius do Amaral Felipe,

É possível distinguir, em geral, três posturas recorrentes no que se refere aos estudos da História Trágico-Marítima: uma delas apreende esta narrativa como gênero novo, noticioso, marginal, híbrido, escrito com maior “liberdade” em relação aos protocolos retóricos se comparado aos gêneros “canônicos”; outra costuma associá-los à estética maneirista ou barroca para justificar a presença de uma suposta “retórica da decadência”; a última destaca seu teor “disfórico” e apreende os relatos como sendo a contraparte “realista” da fantasiosa “euforia” épica.²²

Do mesmo modo que não se aplicavam juízos de valor, como “obscuro”, “confuso” ou “dicotômico” à poesia dita “barroca”, não se atribuíam elementos “pré-românticos” aos versos produzidos durante o chamado “arcadismo”, nem se julgavam os diários de navegação como mais ou menos “agradáveis”, “espontâneos”, “originais” etc.; mas, sim, de acordo com o grau de informatividade e clareza que traziam, o potencial de exploração do lugar, a possibilidade de aumentar os súditos da Coroa nas possessões do reino etc. Como pretende produzir certos efeitos, o *Diário da navegação* exagerava feitos, com vistas a estimular determinadas reações, de modo similar ao que sucedia na correspondência dos jesuítas, que não eram “absolutamente uma tábua em branco impressionada por acontecimentos vividos pelos missionários – nem objetivamente, como representação ou notícia da gente e terra do Brasil; nem subjetivamente, como impacto sentimental ou expressivo dessa notícia em certa mentalidade católica europeia”.²³ Tudo isso sem perder de vista a maior ou menor obediência – do cronista, piloto ou comandante de expedição – aos preceitos do gênero em que a sua narrativa se inscrevia, com a expectativa de persuadir(em) os destinatários, os mais e os menos graúdos, a que se destinavam, como ensinava Cícero.²⁴

Reedição

Em 2000, duzentos e vinte e nove anos após a redação do *Diário*, a Editora da Universidade de São Paulo, em parceria com a Imprensa Oficial do Estado editou doze obras consideradas representativas da historiografia nacional, como forma de celebrar os “500 anos do Brasil”, como afirmava o ex-reitor Jacques Marcovitch no “Prólogo”.²⁵ A edição foi saudada por diversos jornais, em que se destaca a resenha de Jean Michel Carvalho França, para quem: “Juzarte não é um homem de grande cultura nem tem destacados dotes literários, mas seu diário, escrito numa linguagem seca e objetiva, constitui, ao lado do *Divertimento admirável* (1783), de Manuel Cardoso de Abreu, o mais precioso e rico documento disponível sobre a navegação fluvial no Brasil Colônia”.²⁶

De volta ao livro. Após a sucinta “Apresentação” (oito páginas, incluindo as dez notas de rodapé) escrita por Jonas Soares de Souza e Miyoko Makino, somos introduzidos ao texto, iniciado na página vinte e um do volume. O *Diário da navegação* se estende por setenta e quatro páginas e precede a versão fac-similar, bem como os mapas da navegação – desenhados pelo próprio sargento-mor – e reunidos pela primeira vez, em único volume, ao texto. Os pesquisadores concluíram tratar-se de “notas de viagem, toscas e

rudes, de soldado semianalfabeto, mais cheias de interessantíssimos informes”.²⁷ Talvez se pudesse supor, com muitas reservas, que não houvesse primor de estilo na redação, desde que o *Diário* de Teotônio José Juzarte fosse comparado com outros relatos de seu tempo e lugar.

Por outro lado, deve-se salientar que o documento foi escrito por um homem de graduação relativamente modesta, incumbido de comandar a “jornada monçoeira” (termos de Afonso d’Escragnolle Taunay).²⁸ De todo modo, para além de discussões em torno da linguagem e do estilo, trata-se de documento importantíssimo, especialmente caso a hipótese do leitor seja reconstituir parcialmente a *forma mentis* de um punhado de homens letrados, a ocupar cargos nas forças subordinadas à capitania de São Paulo e, em segunda instância, à Coroa.

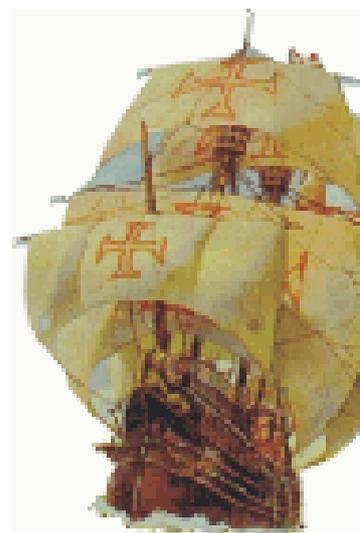
O *Diário da navegação* constitui documento de outros tempos e lugares. Portanto, precisa ser lido com olhos menos viciados que os autores de histórias da literatura “brasileira” – quase sempre fundados em anacronismos – que comprometem o teor e a pertinência do que se lê, à cata das “intenções” do “autor”. Conforme alertava Ivan Teixeira, “nesse processo de acomodação do passado aos interesses do presente, formulou-se um programa de desconsideração sistemática pelo conhecimento das normas específicas de produção textual de cada um dos períodos”.²⁹ Objetivamente, expedições como aquela sob o comando de Teotônio José Juzarte eram operações complexas e de enorme proporção, maiormente para os padrões da época. No espaço de três dias, o sargento-mor nomeia os principais rios a serem percorridos por “quase oitocentas pessoas” em “trinta e seis embarcações”.³⁰ Eles partem do porto de Araraitaguaba (que corresponde, atualmente, ao município de Porto Feliz, no interior de São Paulo) e seguem até as bordas do Iguatemi.

Espécies discursivas produzidas entre os séculos XV e XVIII, os diários são aparentados às crônicas do reino e das relações de viagem. Esta lição, ensinada por Jaime Cortesão no estudo introdutório à *Carta* de Pero Vaz de Caminha (publicado em 1943), autoriza-nos a discutir alguns aspectos que se imagina serem levados em conta pelo leitor. De acordo com o historiador português,

*As primeiras relações [de viagem] foram por certo traçadas no mar pelos escrivões das caravelas do Infante D. Henrique. No livro ou livros de bordo, inscreviam-se com os dados de carácter geográfico sobre os novos descobrimentos – rumos, número de milhas ou léguas percorridas, terras descobertas e nomenclatura imposta – as trocas comerciais realizadas com os indígenas, sob a forma de despesa e de receita. Como era lógico os escrivões apontavam essas notas progressivamente e dia a dia, ao sabor dos acontecimentos. Daí os livros ou relações dos escrivões tomarem a forma de diários, ainda que sem continuidade inalterada.*³¹

Em Portugal, a tradição de escrever diários e congêneres remontaria a meados do século XV, o que explicaria o fato de que “todos os oficiais de el-rei, desde o capitão-mor da Índia até aos escrivões e pilotos, empolgados pela epopeia, deslumbrados pelo cenário sempre variado dos mundos novos, quando não trabalhados por ambições secretas e ruins, tomavam da pena e endereçavam ao rei cartas-narrativas, em que fulguram catanadas épicas ou palpitam informações de gentes e terras peregrinas”.³²

Teotônio José Juzarte não foi o primeiro (nem o último) a empreender a jornada pelos rios do Tietê, Paraná e Iguatemi. Antes desse português



²⁷ SOUZA, Jonas Soares de e MAKINO, Miyoko. Apresentação. In: JUZARTE, Teotônio José, *op. cit.*, p. 18.

²⁸ Ver TAUNAY, Alfredo d’Escragnolle, *op. cit.*, p. 139.

²⁹ TEIXEIRA, Ivan, *op. cit.*, p. 138 e 139. Por sua vez, Cleber Felipe ressalta que “discorrer sobre um mundo extinto significa admitir a impossibilidade de reconstitui-lo em sua completude. Logo, refazer os passos dos homens de outrora não significa ressuscitar suas intenções ou vontades, mas repor suas escolhas narrativas, levantar hipóteses sobre seus encadeamentos e propor uma forma verossímil de concebê-las”. FELIPE, Cleber Vinicius do Amaral, *op. cit.*, p. 9.

³⁰ JUZARTE, Teotônio, *op. cit.*, p. 21.

³¹ CORTESÃO, JAIME. O autor e sua obra. In: *A Carta de Pero Vaz de Caminha*. Lisboa: INCM, 1994, p. 15 e 16.

³² *Idem, ibidem*, p. 17.

³³ Ver TAUNAY, Alfredo d'Escragno, *op. cit.*, p. 140 e ss.

³⁴ Ver SOUZA, Jonas Soares de e MAKINO, Miyoko, *op. cit.*, p. 19.

³⁵ JUZARTE, Teotônio, *op. cit.*, p. 15.

³⁶ “Teotônio José Juzarte, que na folha de rosto do seu *Diário* se intitula sargento-mor, posto outrora correspondente à graduação de major, desempenhou papel de destaque sobretudo no governo de Dom Luís Antônio de Sousa, de 1765 a 1775”. SOUZA, Jonas Soares de e MAKINO, Miyoko, *op. cit.*, p. 15.

³⁷ JUZARTE, Teotônio, *op. cit.*, p. 24.

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 25.

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 27.

⁴⁰ *Idem*.

assumir aquela longa e temerária empresa, havia relatos de que a viagem teria sido aventada, e parcialmente levada adiante, por D. Luís de Céspedes, em 1628; por João Antônio Cabral Camelo, em 1727; por D. Antônio Rolim de Moura (futuro conde de Azambuja), em 1751.³³ Decorridos alguns anos da façanha operada pela tripulação e passageiros sob o comando de Juzarte, o brigadeiro José Custódio de Faria escreveu um *Diário de viagem da cidade de S. Paulo à Praça de Nossa Senhora dos Prazeres do Rio Iguatemi (1774-1775)*.³⁴ É razoável supor que o conhecimento de experiências prévias em navegação pelos perigosos rios tenha prevenido os tripulantes sobre como proceder, ao se depararem com redemoinhos, corredeiras, ondas, tempestades e outros fenômenos.

Narração

Percorramos o *Diário da navegação*. Antes de principiar a jornada, vinham os preparativos. Cada canoa compunha-se de “oito homens”, a saber: piloto, proeiro e remeiros. Durante a jornada, tripulação e passageiros se alimentariam basicamente de “feijão, farinha de mandioca ou de milho, toucinho e sal [...], exceto alguma caça ou peixe se o há”. Súditos que são, os navegantes hasteiam, na popa da canoa maior (denominada “capitânia”) “uma bandeira com as armas portuguesas”.³⁵

Além de relacionar e descrever as pessoas, seus mantimentos e demais haveres, o sargento-mor³⁶ reproduz o modo como conduziam a embarcação: “Nesta canoa embarca o guia [...] que é um homem dos mais práticos e inteligentes daquele sertão, ao qual todos os mais pilotos obedecem”.³⁷ O depoimento é muito relevante. A disposição dos tripulantes reproduz a concepção hierárquica que caracteriza o burocrático Estado português: o guia precede os pilotos, que estão acima dos proeiros; estes, por sua vez, mandam nos remeiros.

No *Diário* de Teotônio José Juzarte, chamam atenção os constantes anúncios sobre os “perigos” enfrentados pela expedição, dentre eles a convivência com “bichos que se metem muito, os quais são as cobras de extraordinária grandeza e diversas qualidades”.³⁸ Embora pretenda ser “relato de navegação”, o diário prenuncia ações, o que vai de encontro às normas que regulavam a composição de diários, relações, crônicas de viagem e congêneres, destinados às autoridades locais e à Metrópole: “Das dificuldades destes rios e seus perigos darei ao diante notícia, como também do gentio suas armas, e figuras”.³⁹

Mas, a viagem ainda não começou. Antes de partirem, as trinta e seis embarcações assistirão ao conjunto de rezas coletivas e receberão a bênção do “pároco”. Após entoarem todos a “ladainha de N. Senhora”, as Canoas finalmente deixam o porto. O narrador declara ter gasto “entre o porto de Araraitaguaba e a povoação de Guatemi dois meses e dois dias, e em toda a viagem dois anos e dois meses; que, pelo expressado [...] se virá no conhecimento dos trabalhos, fomes, necessidades, perigos e mortandade que sofremos”.⁴⁰ Afora repetir certas fórmulas discursivas, outra característica merece ser destacada. Relato parcial que o diário é, determinados episódios são sumariados, tratados como acontecimentos de menor monta, enquanto outros são sobrevalorizados – como se constituíssem episódios mais relevantes ou dignos de figurar em uma obra sabidamente destinada à Coroa, que dava sequência à tradição de narrar as conquistas ibéricas na América, entre os séculos XVI e XVIII. Alfonso Mendiola recorda, a esse

respeito, que

Alguns manuais de retórica da segunda metade do século XVI espanhol começam a tomar la proposta de Petrus Ramus: dar primazia à lógica (argumentação) sobre a retórica (estilística). A lógica aparece como una espécie de armação formal e a retórica como seu vestido. Ao final do século XVII, o discurso sobre o método terminará por substituir os manuais de retórica. Todavia, apesar do impulso de Ramus para a retórica restringida, a educação jesuíta manterá a vigência da retórica, em sentido amplo, no século XVIII adiante.⁴¹

A tradição ensina o decoro. O ajuste conveniente de lentes, por parte do diarista, não era sinal de idiosincrasia, nem marca exclusivista do “seu” *Diário*. Algo similar se observa na *Carta* redigida por Pero Vaz de Caminha, em que Capistrano de Abreu atesta que “uma lacuna e bem notável sente-se na epístola [...]: o sol ardente, o luar, as constelações novas, tão diversas das do hemisfério setentrional, não lhe arrancaram uma referência sequer. A sua ignorância de singraduras e marinhas se estenderia aos fenômenos astronômicos?”⁴²

Reembarquemos. Tendo-se abordado de que matéria o *Diário* trata, passemos à distribuição de suas partes: Introito/Preparativos para a Viagem – entre as páginas 22 e 31; Narração sobre o Rio Tietê – entre as páginas 32 e 51; Relação de Cachoeiras do Rio Tietê – entre as páginas 52 e 53; Narração sobre o Grande Paraná – entre as páginas 54 e 68; Narração sobre o Iguatemi – entre as páginas 69 e 94. Os relatos do sargento-mor detalham a dura rotina dos tripulantes. Ela se divide, basicamente, em três momentos, ao longo do dia. Os trabalhos relativos à navegação aconteciam todos os dias, aproximadamente entre as oito e as dezessete horas. Desse horário em diante, preparavam-se as refeições a serem consumidas no dia seguinte e, à noite, embicavam-se as embarcações em barrancos, onde tripulação e passageiros, “arranchados”, pousavam. Alternativamente, atavam-se as canoas umas às outras, à margem do rio, e se instalavam mosquiteiros, além de outras coberturas, que protegiam tripulantes e passageiros de insetos e outros animais, durante o descanso noturno.

Após dois dias e meio, despendidos nos preparativos para a longa jornada pelos rios, eis que em treze de abril “Principia o Diário da navegação destes [daqueles] rios”⁴³. Afora a regularidade que empresta ao relato, as constantes referências aos perigos, distâncias e procedimentos relacionados à navegação sugerem que essas repetições não seriam gratuitas. Provavelmente, ao anunciar as “nuvens” de mosquitos, ou descrever “cobras, onças e tigres”, Teotônio José Juzarte pretendesse atribuir evidência e emprestar maior vivacidade ao relato.

Nesse sentido, o relato se aproxima da tradição épica, pois se trata de uma narrativa de feitos maiores, dignos de figurar no *Diário* – documento cujo destinatário inicial é o governador da capitania de São Paulo e os representantes da Metrópole portuguesa. Como se supõe, Juzarte teria conhecimento do paradigma herodotiano, o que explicaria, inclusive, a presença da hipérbole e da hipotipose⁴⁴, como figuras retóricas que mobilizam o *páthos* e produzem efeito de realidade. Essa aproximação do modelo grego parece ser consistente, tendo em vista o modo como procedia Heródoto: “Para responder porque havia a guerra, quais eram as suas causas, Heródoto recorre [...] ao motivo homérico, ou seja, a acontecimentos que eram interpretados a partir de categorias que derivam da *Ilíada*. Para

⁴¹ MENDIOLA, Alfonso. La amplificación en el género epidictico del siglo XV. *Historia y Grafia*, n. 43, México D. F., 2014, p. 5.

⁴² ABREU, J. Capistrano de. *O descobrimento do Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 188.

⁴³ JUZARTE, Teotônio, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁴ “[*Hypotypose*] figura de enunciação, reagrupa o conjunto variado de procedimentos que tornam vivaz e realista uma narração ou descrição, com o objetivo de provocar emoção, o riso, por um efeito de realidade”. ROBRIEUX, Jean-Jacques. *Éléments de rhétorique et d’argumentation*. Paris: Dunod, 1993, p. 71.

⁴⁵ EYLER, Flavia Maria Schelee. Heródoto de Halicarnaso. In: PARADA, Maurício (org.). *Os historiadores: clássicos da História*. Petrópolis-Rio de Janeiro: Vozes/PUC-Rio, 2012, p. 12.

⁴⁶ HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da *ekphrasis*. *Revista USP*, n. 71, São Paulo, 2006, p. 88.

⁴⁷ BOULAY, Bérénger. Effets de présence et effets de vérité dans l'historiographie. *Littérature*, n. 159 (Écrire l'histoire), 2010. Disponível em <http://www.fabula.org/atelier.php?Effets_de_presence#_ftnref>. Acesso em 1 jan. 2018. No original: "Le latin *evidentia* traduit le terme grec *enargeia* qui désigne, en contexte rhétorique, non pas une figure particulière, mais un effet du discours consistant à susciter l'imagination du lecteur ou de l'auditeur de manière à lui faire «voir» ce qui est décrit ou raconté".

⁴⁸ SINKEVISQUE, Eduardo. Usos da *ecfrase* no gênero histórico seiscentista. *História da Historiografia*, n. 12, Ouro Preto, 2013, p. 46.

⁴⁹ "Varonil, a técnica do sublime exige do orador tudo o que também atribui-se, geralmente às propriedades do herói". GAMA, Luciana. A retórica do sublime no "Caramuru": poema épico do descobrimento da Bahia. *Revista USP*, n. 53, São Paulo, 2003, p. 125.

⁵⁰ *Idem*, *ibidem*, p. 122 e 123.

⁵¹ Ver PÉCORA, Alcir, *op. cit.*, p. 18 e ss.

⁵² "Durante o século XVI já não se realizam juízos legais, à maneira antiga; por isso a narração é tematizada com respeito ao gênero epidítico. Além disso, os primeiros manuais de como escrever história são dessa época, e o gênero histórico se caracteriza como uma variante do epidítico. A história é vista como um relato para jogar através da moral as acciones passadas. Por isto, a qualidade de brevidade da *narratio* é abandonada nessas obras, e substituída pela narração desmembrada, baseada na *amplificatio*". MENDIOLA, Alfonso, *op. cit.*, p. 3.

ele, os grandes confrontos entre os helenos e os bárbaros começaram em virtude do rapto de Ío ou Helena de modo que a "vendeta" repetida trazia consigo uma escalada de coisas nefastas".⁴⁵

Mas, como representar vivacidade no relato testemunhal? João Adolfo Hansen relembra que, "na *ekphrasis*, a palavra é especificada segundo várias qualidades que se aplicam fazendo o discurso convergir para o efeito de *enargeia* ou *evidentia*: pura, clara, nítida, nobre, rude, veemente, brilhante, vigorosa, complicada, elegante, ingênua, picante, graciosa, sutil, agradável, vivaz – bela, enfim".⁴⁶ A seu turno, Bérénger Boulay observa que a palavra "latina *evidentia* traduz o termo grego *enargeia*, que designa, em contexto retórico, não somente uma figura particular, mas um efeito do discurso que consiste em suscitar a imaginação do leitor ou do auditório, de maneira a fazê-lo 'ver' o que é descrito ou racontado".⁴⁷ Ao se debruçar sobre os gêneros narrativos que circularam no século XVII, Eduardo Sinkevisque aponta para o fato de que, "na elocução do gênero histórico seiscentista a *ecfrase* é fundamental para a composição da narrativa, sendo exercitada de modos específicos pelo gênero. Ela é formada a partir de descrições e digressões amplificativas, cujo efeito de verdade, e não sua finalidade, é a vivacidade (*enargeia*) historiográfica".⁴⁸ Com ou sem limitações, em tese, decorrentes de sua ocupação modesta, Teotônio José Juzarte parece dar continuidade ao gênero narrativo que ainda vigorava em Portugal no século seguinte.

Quanto à linguagem (ou elocução) empregada pelo comandante da expedição, observa-se que ele busca aferir exatidão e objetividade ao relato. Sob essa ótica, a repetição de determinadas expressões, como "amanhecendo este dia", parece atribuir à narrativa maior fidelidade e linearidade ao que se descreve, como se a rotina diária contagiasse a dicção do próprio narrador. Simultaneamente, o sargento-mor reivindicava para si e a tripulação certos gestos de heroísmo.⁴⁹ O brilho projetado na narrativa espelharia as virtudes do comandante que a assina? É possível afirmá-lo, caso aproximemos a espécie "diário" dos poemas épicos que circulavam naquele tempo. Por exemplo, ao analisar *O Caramuru* de Santa Rita Durão, Luciana Gama percebeu que o fato de enaltecer obstáculos e adversários implicava elevar a estatura dos próprios navegantes, para além do nível ordinário dos homens fincados na terra: "Estamos sob o domínio do estilo sublime quando o que nos deleita não são os engenhos utilizados na imitação, mas justamente quando o efeito é tão grande que não há espaço para que se perceba a técnica utilizada".⁵⁰

Ao lançar mão de artifício similar, Juzarte não estaria sendo "espontâneo" (como reparou Alcir Pécora⁵¹, ao analisar as cartas do padre Antônio Vieira, escritas com quase um século de antecedência). Tampouco a *persona* do diarista estaria empenhada na exatidão do relato (como defendia Plutarco, na ressalva a Heródoto). Como *amplificatio*⁵², um recurso ensinado nos tratados da Antiguidade, recorrer à descrição hiperbólica de feras, animais peçonhentos, pedras, correntezas e tempestades permitiria ao narrador aproximar o teor do *Diário* às grandes jornadas que caracterizavam os textos de viagem redigidos por escrivães e pilotos portugueses, desde meados do século XIV.

Outro efeito logrado pelo sargento-mor era afiliar-se a *auctoritas* relacionada ao gênero. A "autoria" não tinha a importância que assumiu a partir do século XIX⁵³; mas, pode-se supor que fosse imprescindível ao sargento-mor evidenciar as suas virtudes de homem corajoso e letrado, a

perseverar como condutor da expedição, soldado de Deus e do Rei, pois habilidoso nas armas e cristãmente virtuoso⁵⁴, como recomendava a patristica: “Segundo Agostinho, a virtude é uma boa qualidade da mente. No entanto, não pode estar em alguma espécie de qualidade, senão na primeira, que é a do hábito. Logo, a virtude é um hábito”.⁵⁵ Produzido por um homem que se pretende distinguir entre os seus e exibir-se da melhor forma perante os superiores na longa correia administrativa – como o governador da capitania de São Paulo, Dom Luís Antônio de Sousa Botelho e Mourão, em relação ao sargento-mor –, o *Diário* alterna acontecimentos e eventos, conforme a perspectiva (ora rente aos acontecimentos, ora mais apartada deles) implementada por Juzarte. Logo nos primeiros dias da longuíssima jornada, relatam-se dois partos entre as passageiras, bem como uma disfunção intestinal, que atingiu a muitos mais: “assim se levou toda a manhã do dia doze de abril. Porém, inda aqui não pararam tantos incômodos, trabalhos e impertinências, porque estando tudo na forma do dito sobreveio uma diarreia geral por homens, mulheres e crianças, de tal sorte que, uns escondidos pelo mato, outros desfalecidos que não se moviam de um lugar, outras crianças em artigo de morte, a tudo isso se supria na melhor forma que permitia a ocasião e o país”.⁵⁶

Além de prometer relatos futuros, o diarista alterna fórmulas discursivas que marcam a passagem do tempo, na forma do que foi e ficou “dito” ou “expressado”. Essa oscilação entre as matérias que “foram” e “terão sido” soma-se às mudanças de registro (ou elocução) dos assuntos. Ora se narram gestos maiores, como a proteção de uma jovem mãe, ameaçada de morte por seus familiares contrários à sua gravidez; ora acontecimentos menores, como a narrativa dos métodos com que se enfrentou a diarreia coletiva “a uns dando-lhes remédios pela boca, a outros ajudando-se com cristéis e outros remédios, que se usam, pela via, para impedir a moléstia de que já estavam todos tocados, a que se chamava vulgarmente corrução”.⁵⁷ Como se disse, o *Diário* de Juzarte não traz inovações, nem se trata de obra original, solta no vácuo e desvinculada dos gêneros que a precederam. Como salienta Sinkevisque, o testemunho importa como método, e não como traço “individual”:

*Os modelos da história seiscentista remontam à chamada Idade Média e à Antiguidade greco-romana. Trata-se de um gênero das letras a ser lido por meio da Poética e da Retórica aristotélicas e da Arte Poética de Horácio, pois o discurso se faz in ordo naturalis (Horácio), com elocução na primeira pessoa testemunhal, de um narrador não autor das matérias, mas ponderador, que discorre ou faz arrazoados e juízos a respeito de ações sucedidas a particulares. A testemunha ocular é uma das posições da persona historiador. Ela pode ser fabricada pelo testemunho de outros, por meio da recolha da oralidade ou da leitura das auctoritates do gênero que, entretanto, não deixa de se fazer com a credibilidade da visão.*⁵⁸

Isso se verifica com frequência nas entradas do *Diário*. Ao longo da travessia, o sargento-mor descreve dezenas de cachoeiras, cada uma identificada por nomes de origem tupi, motivados pela semelhança com animais e elementos da natureza, ou a assinalar circunstâncias específicas. Providencialmente ou não, a primeira queda d’água evoca a presença de ninguém menos que o padre José de Anchieta, que ali estivera com os índios, dois séculos antes:



⁵³ Conforme salienta João Adolfo Hansen, “é apenas no século XVIII que surge o autor-presença e a generalização atual da autoria, como identidade ideal e/ou causalidade psicologista, é invariavelmente a de esquemas projetivos muito próximos aos da exegese cristã que alegava a santidade do Autor quando se pretendia provar o valor de um texto”. HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo de literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 14.

⁵⁴ Ao resgatar a “*vita*” exemplar de Bernardo Vieira Ravasco, secretário de estado do Brasil, em exercício na Bahia entre 1646 e 1697, Marcelo Lachat constatou que as biografias sobre o poeta participavam de uma “*elaboração*” da vida exemplar de Ravasco, fundada no “*topos* antigo [...] das ‘armas e letras’ [...] recorrente nas letras portuguesas e luso-brasileiras dos séculos XVI a XVIII, confere verossimilhança à [sua] *persona* histórica”. LACHAT, Marcelo. *Saudades de Lidia e Armido, poema atribuído a Bernardo Vieira Ravasco: estudo e edição*. São Paulo: Alameda, 2018, p. 15.

⁵⁵ AQUINO, Tomás de. *As virtudes morais*. Campinas: Ecclesiae, 2012, p. 18.

⁵⁶ JUZARTE, Teotônio, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁷ *Idem*.

⁵⁸ SINKEVISQUE, Eduardo, *op. cit.*, p. 47.

⁵⁹ JUZARTE, Teotônio, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁰ TAUNAY, Alfredo d'Escrag-nolle, *op. cit.*, p. 144.

⁶¹ JUZARTE, Teotônio, *op. cit.*, p. 33.

⁶² *Idem, ibidem*, p. 33 e 34.

⁶³ *Idem, ibidem*, p. 34.

⁶⁴ *Idem*.

Em outro tempo navegou por esta cachoeira um religioso da companhia de Jesus de virtude chamado o Pe. José de Anchieta, qual andava catequizando os índios, e pregando-lhe missão, os quais vindo com ele em uma canoinha a embarcaram no meio desta cachoeira, largando o padre no fundo da mesma, passando muito tempo, vendo que o padre não surgia acima, cuidando estaria já morto, mergulhou um dos índios ao fundo e o achou vivo sentado em uma pedra rezando no seu breviário, e por isso ficou o nome a esta cachoeira de Abaramanduaba.⁵⁹

O acento anedótico do episódio não impediria que fosse lido feito evento exemplar, como se Juzarte evocasse e justificasse a evangelização dos índios, realizada duzentos anos atrás. Ao proceder dessa maneira, o comandante da expedição não só reafirmava as virtudes do perseverante Anchieta; ressaltava, também, a própria crença do soldado em Deus, sua fidelidade católica à Igreja e evidente submissão à Coroa. Embora o objetivo da missão fosse povoar vilas à margem do Iguatemi, a aproximação entre o padre e o sargento convertem a ambos em soldados que agiam em nome do cetro e da mitra, pela expansão do reino e o aumento do rebanho. Teotônio José Juzarte sobrevaloriza os “perigos” (talvez a palavra mais repetida ao longo do seu relato). De acordo com Taunay, “não há passo difícil em que o nosso autor não lhe pormenorize os trabalhos e riscos”.⁶⁰ Dentre as sucuris, corais, jararacas e cascavéis que a expedição mata, a tiro de bala, há aquelas “tão venenosas que mordendo em qualquer pessoa instantaneamente fica sem vista e entra a exalar sangue pelos olhos, boca e nariz, e pelas unhas e o mais que dura vivo são vinte e quatro horas”.⁶¹

Homens bravios e, no geral, destemidos, sua fé em Deus não impede padecerem com tormentas vindas do céu, às quais respondem com alguma fuga e muita reza: “passamos esta noite sofrendo esta tão horrorosa tempestade molhando-se tudo, e caindo dois raios que, despedaçando e desgalhando grossas árvores, nos vimos quase nos últimos fins de vida entoando todos a ladainha de N. Senhora e cada um se recomendava ao santo de sua maior devoção”.⁶² O dia quinze de abril de 1769 amanhece com a triste, mas sintética notícia, de uma criança morta, “à qual se deu sepultura no mato”.⁶³ De modo geral, a tônica do relato é a do desconforto, no que o *Diário* também lembra o procedimento adotado pelos jesuítas, ao redigirem cartas aos irmãos da ordem, a autoridades eclesiásticas e da coroa, com o intuito de reforçar o caráter emergencial de suas petições.

Na narrativa, aos percalços rotineiros somam-se aos redemoinhos na água e tormentas no céu as raízes altas e os animais ferozes e peçonhentos. Ao reiterar os múltiplos desafios enfrentados pela tripulação, o sargento-mor realça uma das virtudes cardeais do valoroso soldado, ainda mais se defensor da fé católica: a coragem. Por aí se vê que o fato de se tratar de um diário não assegura isenção, tampouco impede que o sargento-mor acrescente dificuldades aos perigos com que efetivamente lida. Nesse sentido, ações restauradoras são mencionadas quase “ao acaso”, a sugerir que houvesse pouco tempo e ralas condições para se banquetear, durante a tenebrosa viagem: “Depois de comermos alguma coisa [...], seguimos nossa viagem”.⁶⁴ Nem faltou a narração de episódios aparentemente menores, como o restabelecimento de um dos passageiros, resistente à “ração” e que havia desistido de viver: “a este tempo soube que um homem se achava esmorecido, e que não comia havia três dias, o qual se achava deitado escondido fora da comunicação das mais pessoas, o qual fiz conduzir, e consolando-o, e fortificando-o com vinho e sustento, foi tornando a si, e

me disse que por acanhado e melancólico esperava ocasião de se deixar ficar e morrer naqueles matos”.⁶⁵

Verdade

Pode-se vislumbrar o impacto que esse relato terá provocado nos raros e discretos leitores do Setecentos. A elocução (aproximada das parábolas do *Antigo testamento*, mas também dos evangelhos) faz com que Juzarte atribua a si mesmo a virtude da compaixão e encarne o poder de consolar a alma e curar fortificar o corpo do homem. Como ensinava Santo Agostinho: “Se com razão é chamado próximo aquele a quem devemos prestar serviço ou de quem devemos receber o ministério da misericórdia, está claro que neste preceito, pelo qual nos é ordenado que amemos ao próximo, estão incluídos também os santos anjos”.⁶⁶ O fato de Teotônio José Juzarte ser devotado a Deus também interfere no modo como inventa, dispõe e se expressa. A memória sobre os procedimentos náuticos deve ter chegado através de relatos com que tomou contato, ou dos quais teve notícia. Já as suas ações teriam variada motivação: servir ao governador da capitania de São Paulo; cumprir os desígnios da Providência; expandir os negócios e as almas do reino; receber provimentos; lançar o nome na história do reino etc.

Por essa razão, ao relacionar virtudes próprias, ele parecia seguir os rigorosos preceitos da tradição escolástica. Como observava Reinhart Koselleck,

*No sentido de uma História revelada por Deus, Agostinho, por exemplo, havia constatado que as representações históricas tratam de instituições humanas, mas que a própria História (“ipsa historia”) não é uma instituição humana. Pois aquilo que aconteceu e não pode ser revertido, isso faz parte da sequência dos tempos (“in ordine temporum habenda sunt”), cujo fundador e administrador seria Deus. Não há dúvida de que a historicidade de Jesus como fonte empírica da revelação contribuiu em muito para dar ao conceito de História uma pretensão enfática à verdade.*⁶⁷

Ao retratar a si mesmo como homem generoso, enérgico, mas brando, o sargento-mor reforça a projeção do seu *éthos* paternal. O artifício é engenhoso, pois lhe permite reafirmar-se como comandante da expedição, protetor dos oprimidos, súdito fiel de Deus e da Coroa, a conduzir o seu rebanho com relativa segurança pelos caminhos mais tortuosos, como se se tratasse de uma *via crucis* com “dois anos e dois meses” de duração. Juzarte é quase a imagem de Jesus.

Não só o rio oculta pedras, nem a selva esconde insetos e feras. A tripulação também lida com solos inférteis e de pouco fruto: “achamos um grande campo, no qual fica o morro de Araraquara-mirim e, subindo por ele acima, o que custou muito por ser escabroso e escaldado, chegamos sobre a sua coroa, a qual tem muitas cortaduras”.⁶⁸

As entradas do *Diário* sugerem que não havia pouso que muito durasse, nem percurso que percorrido sem maiores sustos e dificuldades. Alternando a viagem entre navegação e repouso às margens, de um lado se contornam pedras e desviam de correntes, ondas e redemoinhos; de outro, abrem-se picadas estreitas para atravessar os apetrechos por detrás das cachoeiras. No mato, a presença das feras é quase certa:

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona. *A doutrina cristã*. São Paulo: Edições Paulinas, 1991, p. 78.

⁶⁷ KOSELLECK, Reinhart. A configuração do moderno conceito de História. In: KOSELLECK, Reinhart *et al.*, *op. cit.*, p. 125.

⁶⁸ JUZARTE, Teotônio, *op. cit.*, p. 36.

⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 39.

⁷⁰ *Idem, ibidem*, p. 40.

⁷¹ *Idem, ibidem*, p. 41.

⁷² Ver PÉCORÁ, Alcir, *op. cit.*, p. 13.

⁷³ TAUNAY, Alfredo d'Escagnolle, *op. cit.*, p. 143 e 144. Conforme Pere Villalba I Varneda, a "arte da narrativa tem a missão de apresentar eventos, personalidades e instituições de modo inteligível e racional. Isso pode levar o historiador a voos tão exagerados da emoção, a ponto de afetar a integridade da verdade histórica". VARNEDA, Pere Villalba I, *op. cit.*, p. 67.

⁷⁴ JUZARTE, Teotônio, *op. cit.*, p. 41.

⁷⁵ *Idem, ibidem*, p. 42.

*passamos a cachoeira chamada Guaimicanga, que quer dizer em português ossos de velha; esta cachoeira passamos com muito perigo, porque não tem passagem por terra, porque de um e outro lado do rio são paredões de pedra [...] daí saímos seguindo nossa viagem até as cinco horas, que fizemos pouso para aí ficarmos de noite, o qual roçando-se o mato para se acomodar a gente se achou uma grande cobra cascavel, a qual se matou a tiros, que tinha onze palmos de comprimento, e quinze cascavéis, que quer dizer tinha quinze anos, porque cada ano lhe nasce um.*⁶⁹

Evidentemente, tantos desafios, dentro e fora da água, redundavam no endurecimento da faina compartilhada pelos passageiros e membros da expedição, comandados por Juzarte. Afora aludir aos perigos da natureza, é recorrente a valorização do trabalho, tópico de primeira plana: "chegou a noite, cuidou-se em descansar-se de tão laborioso trabalho". A expressão é repetida poucas linhas abaixo, associada ao que ficou de fora da narração: "tão laborioso trabalho, além de outros muitos sucessos que por não ser oportuno não declaro".⁷⁰ Quer dizer, nem tudo entra no relato, pois há critérios para se registrar o que vale mais mencionar. Na entrada de vinte e cinco de abril de 1769, apesar de todo o esforço, "soltou [se] uma embarcação dentro da qual se achavam dormindo uma mulher, seu marido e dois filhos"⁷¹, afinal recuperada a muito custo pelos tripulantes, em uma complexa operação de resgate. Para provocar o maravilhamento dos leitores, como recomendava Longino, e ressaltar a valentia dos navegantes, determinados episódios contam com artifícios, a exemplo das longas distâncias percorridas, os árduos trabalhos, os monstruosos fenômenos da natureza – carro-chefe dos inescrutáveis desígnios de Deus.

Para além de informar os poderes locais (e metropolitanos) sobre os rios e povoações, no *Diário* de Juzarte a veracidade importa menos que a eficácia. Lido dessa forma, ele obedece ao teor, forma e estrutura das relações de viagem e cartas enviadas pelos jesuítas, quando se aventuravam entre o litoral e o interior do território. Em acordo com Alcir Pécora⁷², "A 'realidade', pelo menos enquanto dotada de algum sentido e não puro caso ou ocorrência, imbrica-se de modo inalienável aos enunciados persuasivos".

Na década de 1920, Afonso d'Escagnolle Taunay já havia chamado atenção para alguma imprecisão do relato: "Juzarte, que descreve os perigos da navegação do Tietê, cachoeira e corredeira, uma por uma, deixa-se por vezes levar-se a extraordinárias exagerações.⁷³ Assim, atribui a altura da queda das águas no Avanhadava [...] Talvez um *lapsus calami* o levasse a escrever braça por palmo". De todo modo, a descrição do salto de Avanhadava é uma das mais belas do *Diário*: "É este salto de Avanhadava uma obra da natureza cuja altura excede a cinquenta braças que, despenhando-se por ele copiosas águas ao ponto que faz uma agradável vista e figura, causa pavor e medo, porque fazendo várias figuras, em umas partes à imitação de degraus de sepulcro, em outras fazendo vários redemoinhos pendurados pelor ar, em outras formando grossas e dilatadas fontes à maneira de chafarizes".⁷⁴

Nada mal para um "soldado semianalfabeto". O fato é que ao êxito, que consiste em superar determinado obstáculo, sucedem novos e maiores desafios: "seguimos nossa viagem, passamos por uma cachoeira de muito perigo e com muitas voltas, e pedras escondidas debaixo da água, cuja, em razão dos muitos rodeios, se chama Bacraie, que quer dizer em português escaramuça do gato".⁷⁵ Por vezes, o perigo maior estava em examinar algum fenômeno mais de perto: "vimos que uma grande sucure, desenrolando-se

à maneira de uma amarra de navio fazendo grande batalha na água, nos investia; e como isso fosse quase noite fugimos”.⁷⁶ À medida que a viagem prossegue, o sargento-mor enfileira termos do jargão náutico. Como lhe interessa enaltecer a coragem e a valentia dos navegantes, eventos que não ofereciam maior perigo recebem menor atenção que os demais: “seguimos e daí passamos por uma ilha com uma itaipava chamada a ilha de Pirataraca, esta não foi muito perigosa; seguimos e fomos passar por outra ilha chamada do mato seco com uma cachoeira no fim muito perigosa, enquanto comprida, chamava Iaiva-piru, que quer dizer em português mato feio, a qual se passou com muitas voltas”.⁷⁷

Essas e outras desventuras só eram superadas provavelmente graças à “misericórdia de Deus”⁷⁸ e às “recomendações que tinha do meu general para que não me escapasse coisa alguma”.⁷⁹ A despeito da tamanha devoção, o inferno subira até as águas. A quantidade de insetos vorazes constitui relato à parte. É o caso das “formigas, que eram tantas, e cada uma do comprimento de uma polegada, que inquietavam tanto a gente que ninguém dormiu, uns trepados em árvores, outros metidos na água do rio”.⁸⁰

Os obstáculos, enfrentados a todo instante pela expedição, não impedem que, instado ao dever do ofício, o sargento-mor perseguisse fugitivos de Cuiabá, o que realça outra virtude do comandante: a sede de fazer justiça e a prontidão para prender homens à margem da lei: “a isto logo me embarquei em uma canoinha com cinco soldados [...] e comigo outra canoinha com o tenente de aventureiros Bento Cardoso, e fomos dar-lhe caça rio acima a toda pressa, e navegamos todo o dia sem levarmos nem quê comer”.⁸¹ Embora a ação tivesse sido em vão, Teotônio José Juzarte justifica o fracasso da “caça” humana, em razão do tempo que teriam de despender e da reduzida quantidade de alimentos disponível. As jornadas permitem afirmar que a expedição percorria uma légua por hora, em média – de acordo com os cálculos do sargento-mor. No dia quatro de maio de 1769, ao atravessar por terra uma cachoeira com “quase meia légua”, passageiros e tripulantes padeceram com uma “nuvem de marimbondos”. Os insetos “são tais que chegam a matar gente pela sua quantidade, além de ser finíssima a dor da sua picada, e onde mordem logo incha a parte”.⁸²



Artifício

As aventuras pelo rio Tietê e seus afluentes termina em sete de maio, ocasião em que a expedição chega ao rio Grande Paraná: “aqui se concluiu a navegação desde a Araraitaguaba até este lugar, cento e trinta léguas e meia, quarenta e seis cachoeiras e itaipavas, e demos fim a tantos perigos, tantos trabalhos, tanto sofrer de insetos e bichos”.⁸³ Após relacionar as cachoeiras, dando seu nome em tupi e a tradução para o português⁸⁴, o sargento-mor passa a relatar os acontecimentos sucedidos no grande Paraná, rio “à semelhança de mar, e assim quer dizer grande Paraná, que em Português é o mesmo que grande mar”.⁸⁵ Uma das principais diferenças deste rio, em relação ao Tietê, está na largura das águas, que chega a “mais de quatro léguas”. Embora seu leito seja navegável, estava sujeito a grandes ondas, provocadas pelo vento e era repleto em “imundícies”⁸⁶, sem contar a grande população de jacarés.

Dentre as cenas mais impressionantes do *Diário* há esta: “No meio deste grande rio Paraná há um só rodaminho em porção circular, o qual

⁷⁶ *Idem, ibidem*, p. 43.

⁷⁷ *Idem*.

⁷⁸ *Idem*.

⁷⁹ *Idem, ibidem*, p. 44.

⁸⁰ *Idem*.

⁸¹ *Idem, ibidem*, p. 45.

⁸² *Idem, ibidem*, p. 48.

⁸³ *Idem, ibidem*, p. 51.

⁸⁴ Ver *idem, ibidem*, p. 52 e 53.

⁸⁵ *Idem, ibidem*, p. 54.

⁸⁶ *Idem*.

⁸⁷ *Idem, ibidem*, p. 55.

⁸⁸ *Idem, ibidem*, p. 56.

⁸⁹ ALBUQUERQUE-GARCÍA, Luis. El "relato de viajes": hitos y formas en la evolución del género. *Revista de Literatura*, n. 145, Madrid, 2011, p. 16.

⁹⁰ JUZARTE, Teotônio, *op. cit.*, p. 58.

⁹¹ *Idem, ibidem*, p. 59.

⁹² *Idem, ibidem*, p. 61.

⁹³ *Idem, ibidem*, p. 62.

⁹⁴ *Idem, ibidem*, p. 63.

alcança de uma margem a outra, que andando continuamente as águas em volta, são tais as ondas que causam medo". Linhas a seguir, o sargento-mor compara a força do rio ao homem: "continuamente estão estas águas nesta paragem à maneira de um homem que respira". Em meio à travessia do rio, um acidente quase leva o guia; mas "foi Deus servido livrar-nos de um tão grande perigo".⁸⁷

A inconstância pauta os relatos: "fomos saindo com muito trabalho, susto e perigo; aqui saíamos de um perigo, acolá enalhávamos em outro, enfim foi este dia o de mais susto".⁸⁸ Parece claro tratar-se de um recurso empregado pelo sargento-mor para sugerir seu caráter industrioso, como *persona*, e realçar o elevado grau das façanhas realizadas sob seu comando. Como mensurar o grau de ficcionalização no relato produzido por Juzarte? Luis Albuquerque-Garcia tenta responder a essa questão, considerando a longa tradição "literária":

*Não sou o primeiro a sustentar, portanto, que a maioria das grandes obras da literatura universal são livros de viagem. A Eneida, A Divina Comédia, O Quijote... Se faz necessário discernir o género "relato de viagens", sintagma cunhado com um sentido muito preciso por Carrizo Rueda (1997), da literatura de viagens em geral. Os "relatos de viagem" contemplam, a meu ver, traços fundamentais [...]: (1) são relatos factuais, em que (2) a modalidade descritiva se impõe à narrativa e (3) em cujo balanço entre o objetivo e o subjetivo tendem a decantar-se do lado do primeiro, mas, em consonância, em princípio, com o seu carácter testemunhal.*⁸⁹

Por ser um "diário de navegação" que mapeia os territórios visitados, há momentos em que a dicção do sargento-mor se aproxima dos tratados redigidos por naturalistas, antes e durante o século XVIII. Repare-se em como ele narra a descoberta dos jabutis: "achamos uma ilha no meio do rio Grande, desembarcamos nela, achamos ser uma grande praia de areia com algum matinho pequeno e, passando por esta ilha, achamos enterrada na areia quantidade de dúzias de ovos dos tais bichos chamados Javotins".⁹⁰

Herói que pretende ser, Juzarte sabe as artes do comando. No dia doze de maio, o comandante da expedição menciona dois índios, sem deixar claro se já integravam a expedição, ou se se tratava de nativos da região, em trabalho compulsório: "mandamos mergulhar nela [lagoa] dois índios os quais duvidaram dizendo que ali nunca entrou ninguém, e com efeito sempre se meteram na água até o pescoço; mas como era muito funda não só temeram a fundura, como alguma sucuri ou jacaré que os apanhasse; com efeito saíram os homens, e ao sair vimos que por debaixo da água havia grande movimento dos tais bichos".⁹¹

A proporção que a viagem avança, avoluma-se a quantidade de "doentes". As desventuras continuam. O *Diário* reforça os perigos, recorrendo ao já conhecido vocabulário do infortúnio: "não há muita comodidade para se fugir depressa desses perigos porque se encontram grandes paredões de pedras perpendiculares ao barranco do rio; com muito fundo e altura babojando as águas neles; estas circunstâncias fazem com que se navegue com muito susto e cuidado".⁹² No dia dezessete de maio, após duas horas de navegação, os navegantes percebem que se armava tempestade. Deus dá; Deus tira: "quis Deus quando chegamos a ele [barranco] achá-lo com lugar para saltarmos".⁹³ Em meio à tormenta, "adoeceu muita gente [...] ia demorando a viagem e os mantimentos já poucos".⁹⁴ A julgar pelo relato do sargento-mor, por diversas vezes os viajantes haviam escapado à morte

certa, graças aos desígnios do mesmo Deus que lhes despencaram redemoinhos, correntes, insetos em nuvem, feras e animais peçonhentos. Além das tempestades, é claro: “estivemos vendo passar esta monstruosidade de madeiras mais de uma hora, e dando graças a Deus de termos escapado daquele perigo, porque se nos apanhasse dentro do rio, despedaçando-nos as embarcações, uma só pessoa escaparia”.⁹⁵

Ao longo da travessia pelo grande Paraná, o vento “teimoso” foi um dos piores adversários dos tripulantes. Além de retardar a jornada, amplificava a quantidade de doentes e induzia a falta de mantimentos, a ponto de o sargento-mor admitir que cogitavam “abreviar a jornada”. Após muitas idas e vindas, a contornar as grandes ondas provocadas pelos fortes ventos, a expedição chegava ao rio Iguatemi em 24 de maio de 1769. O sargento-mor conclui a segunda parte do relato com novo cálculo: “Tem este rio Grande Paraná de curso desde a barra do Tietê a barra do rio Gatemi setenta léguas e três quartos”.⁹⁶

O rio Iguatemi é descrito como “largo e fundo na sua entrada, suas águas são boas, são bordadas suas margens de muitos palmitos, corre com sua violência”.⁹⁷ A alegria dos viajantes era evidente. Afinal, eles haviam vencido o Grande Paraná. Mas a sensação de relativa tranquilidade duraria pouco tempo. Em vinte e oito de maio, logo que saíram a navegar, “veio uma tão grande tempestade de chuva, relâmpagos e trovões tão arrebatados com tanta violência que parecia o fim do mundo; com isto, embicando em terra, juntando-nos todos, se entoou a ladainha de Nossa Senhora”.⁹⁸

No dia dois de junho, a expedição recebe a ajuda de “duas embarcações” com “trinta e tantos homens com o capitão-mor regente João Martins Barros”. Após trocarem efusivos cumprimentos, “logo se repartiu a gente de refresco pelas embarcações, descansando os miseráveis, que já não podiam mais trabalhar”. O *Diário da navegação* seguia o seu ritmo, com relatos em todos os dias, desde o início da expedição, no alto do rio Tietê. Eis que, em três de junho, aconteceu grande mudança: “Aqui ficamos a noite do dia três para o dia quatro e deste falhamos até o dia onze, que sempre fez mau tempo, por cuja razão não seguimos viagem para a povoação”.⁹⁹

De fato, a próxima entrada do *Diário* será uma breve nota em onze de junho. No dia seguinte, Juzarte concentra em único tópico o relato de várias semanas. Daí em diante, os eventos serão bastante resumidos, considerando que a entrada de doze de junho se estenderá até setembro daquele ano. Em suma, o relato torna-se menos descritivo e a ação ganha mais força. Os registros, por data, no *Diário da navegação* seguem este formato até onze de junho de 1769. A partir do dia seguinte, o relato perde a divisão explícita em dias e torna-se gradativamente menos parcimonioso. O sargento-mor passa a sintetizar os acontecimentos e eventos, de modo a condensar os meses finais daquele ano e os que seguem, até maio de 1771.

Relator disciplinado, Juzarte continua a narrar episódios informativos e, certamente, capazes de provocar maior assombro, como a chegada de um “pedestre” que “trazia cinco flechadas que lhe deu o gentio no campo”, em novembro de 1769¹⁰⁰; ou a fuga de “nove soldados pagos e uma mulher”, em fevereiro de 1770¹⁰¹, recapturados e presos pelos portugueses, sob as ordens do próprio sargento-mor. Impressionam ainda, em particular, as doenças e mortandades, que reduziam drasticamente o efetivo dos soldados e povoadores, ao longo dos meses: em maio de 1770, achavam-se “somente onze pessoas de trabalho sãs, além de alguns oficiais”.¹⁰² Por sinal, somente em janeiro de 1771 chegariam socorros da banda espanhola.

⁹⁵ *Idem, ibidem*, p. 64.

⁹⁶ *Idem, ibidem*, p. 68.

⁹⁷ *Idem, ibidem*, p. 69.

⁹⁸ *Idem, ibidem*, p. 70 e 71.

⁹⁹ *Idem, ibidem*, p. 73.

¹⁰⁰ *Idem, ibidem*, p. 84.

¹⁰¹ *Idem, ibidem*, p. 85.

¹⁰² *Idem, ibidem*, p. 87.

Considerem-se essas notas como convite à leitura atenta do *Diário da navegação*. Se possível for, a salvo de anacronismos – em particular aqueles mais evidentes, capazes de sobrepujar as informações (as hipérboles, as hipotiposes e os demais artifícios, em prol do efeito de verdade) forjados pelo sargento-mor português.

Artigo recebido em 2 de junho de 2019. Aprovado em 3 de setembro de 2019.

Errâncias apollinairianas:



mitos e
fatalidades
do moderno



Guillaume Apollinaire. 1904-1905, pintura (detalhe).



Oswaldo Fontes Filho

Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Departamento de História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e do Programa de Pós-graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Autor do livro *Merleau-Ponty na trama da experiência sensível*. São Paulo: Unifesp, 2012. osvaldo.fontes@unifesp.br

Errâncias apollinairianas: mitos e fatalidades do moderno

Apollinairian wanderings: myths and fatalities of the modern

Oswaldo Fontes Filho

RESUMO

Este texto percorre alguns lugares na obra literária de Apollinaire que são motivados pelas errâncias urbanas do autor. Uma modernização do olhar ali se evidencia: investido de um viés alegórico e mítico, a favor de um inusitado sentimento de estranhamento do banal cotidiano, esse olhar concorre a um jogo lírico, por vezes elegíaco, que o escritor estabelece entre tempos, objetos e figuras. O errante apollinairiano concede, assim, polissêmica profundidade para o espaço e o tempo vividos, sobre fundo de uma despersonalização crescente imposta pela metrópole moderna. A adesão do poeta às formas da vida citadina revela-se, por fim, potência órfica de transfiguração lírica e mítica do presente.

PALAVRAS-CHAVE: errância; modernidade; Apollinaire.

ABSTRACT

This text goes through some places in the literary work of Apollinaire that are motivated by the urban wanderings of the author. A modernization of the gaze is evident there: invested with an allegorical and mythical bias, in favor of an unusual feeling of estrangement from the banal and the quotidian, it concurs to a lyrical, sometimes elegiac, game that the writer establishes between objects and figures, and between the past, the present and the future. The wandering Apollinaire, thus, expresses polysemic depth for lived space and time, over an increasing depersonalization imposed by the modern metropolis. The adhesion of Apollinaire to the forms of urban life reveals, at last, orphic power of lyrical and mythical transfiguration of the present.

KEYWORDS: wandering; modernity; Apollinaire.



Je ne vis que passant [...] Et détournant mes yeux de ce vide avenir/En moi-même je vois tout le passé grandir/Rien n'est mort que ce qui n'existe pas encore/Près du passé luisant demain est incolore. Apollinaire. Alcools.

Il faut être absolument moderne.

Rimbaud. *Une saison en enfer.*

Pourquoi faut-il être si moderne ?

Apollinaire. "Manuscrito".

As práticas do vagar urbano são reconhecidas, desde os primeiros passos do *flâneur* baudelairiano, como uma experiência de inequívoca modernidade por conta da abertura do imaginário que promovem. As narrativas resultantes da frequência das descontínuas solicitações da

grande metrópole, particularmente os agenciamentos de signos dela resultantes, invariavelmente operam como desvios das habituais configurações anestesiadas das identidades e dos desejos. Como bem salienta Walter Benjamin, o andarilho moderno experimenta o sentido pleno de “uma palavra lançada ao acaso”, de toda uma “agitação exterior [que] mistura e sacode as ideias”¹, razão por que a *flânerie* termina por se revelar errância, um jogo da deriva, rumo aos “fatos-escorregões” e aos “fatos-precipícios” de um Breton particularmente desorientado, “testemunha espantada” de tudo quanto intriga no urbano.² Para a geração de Apollinaire, a deambulação alimenta uma fulgurante constelação de sentidos, apta a propor o trânsito entre o prosaico e o maravilhoso, entre a pintura dos costumes e os altos volteios de renovadas lírica e mitologia, entre desencantamento e transfiguração.

Fato é que o deambular moderno procede a uma “exploração fantasmática e mítica do real”.³ Apollinaire, em particular, parece exprimir em suas andanças uma “dramaticidade agressiva” que bem caracteriza o poeta moderno.⁴ Em sua lírica, a multidão revela-se lugar de questionamento dos sentimentos de absoluto, registro propício aos exercícios de contraposição que beneficiam um “comportamento inquieto do estilo”. É caso de lembrar como os espaços evocados em “Zone”, poema liminar de *Alcools* (publicado nas *Soirées de Paris* n. 11, em dezembro de 1912) – urbanidades industriais, subúrbios fantasmáticos, centrais elétricas que se elevam como catedrais dos novos tempos – prestam-se a tradução de um cenário de relação consigo do poeta, nuançada de mortificação e horror da finitude.⁵ Com efeito, a multidão em Apollinaire comumente se transfigura em cortejo de mortos, e lembra que, como anota Paul Valéry em 1924 (em *Variété*), a metrópole moderna é o espaço da “infinidade dos indivíduos”, um “rio de vontades separadas”, fonte de um “maravilhoso mal-estar da multiplicação dos sós”. Esse mal-estar, diga-se, está na base da modernidade artística, como o sentimento de uma individualidade que procura imprimir a seu estilo um valor de intervenção junto às incertezas surgidas com a metrópole. Uma urbanidade metamórfica reflete a consciência de um eu inquieto; excessiva, multifacetada, dir-se-ia “cubista”; ela é o registro mais notável de uma irreduzível tensão entre representação do eu e do mundo, de um sentimento persistente de incompletude, desequilíbrio, dissonância.

Não surpreende, pois, que se insinue na expressão da solidão moderna uma ambiguidade entre fascínio pelo novo e angústia pelo antigo que desaparece, esta um sentimento não propriamente nostálgico, mas reação incomodada às incertezas advindas da repentina transformação urbana, social e cultural.⁶ “Incertitude, ô mes délices; vous et moi nous nous en allons ; comme s’en vont les écrevisses ; à réculons, à réculons ”, lê-se em *Le bestiaire ou cortège d’Orphée* (1911). Há em Apollinaire um modo do deambular que é a condição a um tempo do arlequim e do moderno andarilho urbano: desinteressado de persistir na *caritas* baudelairiana, que exige ao fim o compromisso com certa idealidade, o poeta enceta um olhar enviesado, equilibrista entre o elegíaco e o burlesco, modo de levar a expressão pessoal, ainda que ancorada em sólida erudição emprestada aos fundos cruzados da mitologia antiga e da Bíblia, às múltiplas personagens deslocadas da metrópole. Apollinaire é um “ilegítimo”, como o quer Max Jacob, e tal desde *L’enchanteur pourrissant* de 1909 (uma busca da identidade, na figura de Merlin, filho do diabo). Razão porque desvela-se próximo aos “sem nome”, imigrantes, loucos e saltimbancos que povoam os versos de

¹ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l’apogée du capitalisme*. Paris: Payot, 1974, p. 470.

² Ver BRETON, André. *Nadja*. Rio de Janeiro: Imago, 1999, p. 20.

³ ANDRIOT-SAILLANT, Caroline. «Tu marches dans Paris tout seul parmi la foule”: la poésie moderne en quête de soi (Baudelaire, Apollinaire, Breton). In: PAUL, Jean-Marie. *La foule: mythes et figures*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005. Disponível em <<https://books.openedition.org/pur/34637>>. Acesso em 15 jul. 2018.

⁴ Ver FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 17.

⁵ Ver *idem*.

⁶ Ver JACQUES, Paola B. *Elogio aos errantes*. Salvador: Edufba, 2012, p. 61.

⁷ Ver RENAUD, Philippe. Le musicien de Saint-Merry. *Cahiers de l'AIEF*, n. 23, 1971, p. 190. Disponível em <https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1971_num_23_1_981>. Acesso em 2 ago. 2018.

⁸ Ver APOLLINAIRE, Guillaume. *Cœuvres poétiques complètes*: tome I, Paris: Gallimard, Coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 89.

⁹ Ver CLIFFORD, James. Ethnographie polyphonie collage. *Revue de Musicologie*, 68, 1982.

¹⁰ Ver JACQUES, Paola B., *op. cit.*, p.116.

¹¹ BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie moderne. In: *Écrits sur l'art*. Paris: Le Livre de Poche, 1992, p. 517 e 519.

¹² APOLLINAIRE, Guillaume. Le voyageur. *Alcools*. Édition de Didier Alexandre. Université Paris-Sorbonne/ Labex Obvil, 2014. Disponível em <http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/apollinaire/html/apollinaire_alcools.html>. Acesso em 13 ago. 2018.

¹³ APOLLINAIRE, Guillaume. *Cœuvres poétiques complètes*: tome I, *op. cit.*, p. 183.

¹⁴ FRIEDRICH, Hugo, *op. cit.*, p. 148.

Alcools, figuras de certa deriva e desenraizamento modernos. Não parece, pois, despropositado atribuir-lhe aquela “alegria de errar” – “je chante la joie d’errer et le plaisir d’en mourir” – que caracteriza “O músico de Saint-Merry”, avatar do poeta que tanto se assemelha a um misterioso espectro vindo de Além para testemunhar presenças e ausências, o passado longínquo e o presente já fugidio. Um errante pelas ruas de Paris, o maravilhoso “Músico” erra igualmente pela imensidão caótica do psiquismo do autor, como nas profundezas de um labirinto.⁷

O poeta experimenta, efetivamente, o sentimento de ser “o espectador da Humanidade que [se] oferece maravilhosos divertimentos”, como escreve em “Le passant de Prague”.⁸ “Você é um homem-época”, assim o define em 1916 o compositor Alberto Savinio. Mas essa presença em seu tempo – ainda que nos ditos “poemas-conversaço” ela se faça na dispersão e desinvestimento mesmo do eu do poeta – não resulta tanto num exercício de afastamento voluntário do lugar mais familiar e cotidiano, quanto numa identificação com o que ali ocorre de excepcional. Nesse sentido, a poesia de Apollinaire confirma aquela “etnologia às avessas” de que fala James Clifford (1982)⁹, tão ao gosto da época, e que implica em inverter postura clássica: não tornar familiar o estranho longínquo ou exótico, mas flertar com uma estranheza (no sentido do *Unheimlich* freudiano, vetor de desorientação) encontrável no prosaísmo cotidiano da cidade moderna em transformação, capaz de, num virar de esquina, oferecer ao olhar o incompreensível do que é propriamente familiar.¹⁰

Em *Le peintre de la vie moderne*, Charles Baudelaire já identificara no *flâneur* a essência da experiência do tempo presente: através do “grande deserto de homens”, ver para além do “prazer fugidio das circunstâncias, [...] esse algo que nos permitirá chamar a modernidade”. Baudelaire entende assim “extrair da moda o que ela pode conter de poético no histórico, tirar o eterno do transitório”: dualidade, pois, que anuncia a célebre definição que obriga a representação moderna (em particular a poesia) a renovar seus modos expressivos, entre finitude e eternidade: “a modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e imutável”.¹¹

À leitura de *Alcools*, vê-se que a evocação dessa nova sensibilidade parece se abrir por motivos elegíacos que carregam no tom pático: “Ouvrez-moi cette porte où je frappe en pleurant”.¹² O poeta, mitólogo das excitações modernas, carrega sua voz lírica de um tom agônico, dilacerado entre as “duas margens”: o íntimo e o universal, o familiar e o estranho, o antigo e o novo – ele que se quer o juiz da “longa querela da tradição e da invenção, da Ordem e da Aventura”.¹³ Fato é que a moderna metrópole pontua a impossibilidade de uma relação regeneradora com o mundo. Assim, se a voz lírica parece por vezes se comprazer com o que está à margem, nas brechas, nos desvios, é por gosto do que modifica expectativas, do que surpreende, e não do que se reconhece cabalmente ou que se promete a alguma eternidade. É conhecida, a propósito, a poética do bizarro e da surpresa na prosa de imaginação de Apollinaire. Ela se configura na conferência de 1917 *L’esprit nouveau et les poètes*, espécie de manifesto fundador de uma estética que inscreve as surpresas do cotidiano nas práticas artísticas. Cumpre lembrar que é na surpresa – “na dramaticidade agressiva de sua forma de expressão dirigida contra o leitor”¹⁴ – que Apollinaire identifica o diferencial de novidade da lírica moderna. Breton, mais tarde, chamará a atenção ao elemento de imprevisto nos textos de Apollinaire, em parte

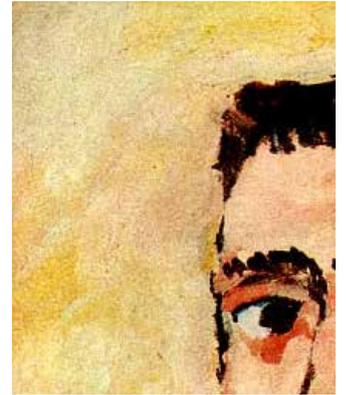


para valorar as *trouvailles* propostas pela escritura automática, em parte para acentuar certo “gosto moderno”, paradigmático no autor de *Alcools*.

Gosto pela desarmonia dos sons e cores das ruas industriais da “cidade metálica”, pelas “viris aglomerações onde vomitam e cantam os metálicos santos de nossas santas usinas”, pelas “noites de Paris embriagadas do gim flamejante da eletricidade”, ou então pela estridência da “manada de ônibus berrantes”.¹⁵ Os lugares “sem qualidade” que a cidade moderna multiplica, suas máquinas, objetos e sons que comumente o bom gosto repulsa, não estão presentes nos poemas de Apollinaire em favor de alguma apologia futurista do moderno ou então de uma sublimação surrealista de primeira hora: são, antes, dignificados como objetos líricos, elementos de uma renovada composição elegíaca do presente. As chaminés esfumaçadas, as pontes e os aeródromos, as ruas dos subúrbios industriais, os ruídos e luzes da noite, as inscrições e placas que “estrepitam como papagaios”: mil detalhes que reportam o liame visceral de Apollinaire, que se diz o “esôfago de Paris”, com o domínio do visível e do sensível. “Domínio do devir, de que se desvia o simbolismo idealista, e que o poeta de *Alcools* considera por ainda guardar fé na capacidade de transfiguração do real por parte da linguagem poética”.¹⁶ “Apenas renovam o mundo aqueles assentados em poesia”, sustenta Apollinaire em 13 de julho de 1909 em poema lido por ocasião do casamento do amigo André Salmon, uma epifania poética que se detém, voz litânica, no desencantamento do mundo, na descida aos Infernos, nas errâncias alucinadas. “Nous partîmes alors pèlerins de la perdition/A travers les rues à travers les contrées à travers la raison”.¹⁷

Ocorre de o errante apollinairiano não esconder sua ambiguidade: deixa-se fascinar pela modernização, mas também reage a ela, lastima o fugidio que ela produz. A ressaltar que *Le flâneur des deux rives* se inicia nos ritmos de uma reminiscência pesarosa: o poeta recorda como “as pálidas chamas de algumas lâmpadas de petróleo” outrora iluminavam em particular rua parisiense um “maravilhoso concerto de pássaros”, lembrança sobre fundo de arqueologia urbana das inscrições murais em deterioração – das ruas “sobrecarregadas de inscrições, de *graffiti*, para falar como os antiquários” –, dentre outras reverberações da vida anônima da grande cidade. Assim, em 1913, Apollinaire profetiza o fim da Montparnasse que abrigara os emigrados da Montmartre desfigurada pelos “proprietários e arquitetos”: ele deplora que “cubistas, bandidos, poetas órficos”, pequenos ateliês assim como seus lugares de boemia, sejam pouco a pouco expulsos pela fisionomia renovada da metrópole.¹⁸

Nessa metrópole metamórfica o poeta experimenta um café barato num balcão de “bar vigarista”, ou o ar viciado da estação de trem plena de pobres emigrantes; observa sair embriagada de uma taberna de rua barulhenta “a falsidade mesma do amor”; perambula por uma Paris de violenta luxúria, de “mulheres ensanguentadas” no “declínio da beleza”; lamenta, por fim, o próprio errar por entre as vitalidades do presente (“J’ai vécu comme un fou et j’ai perdu mon temps”). Se “Zone” coloca no coração mesmo da poética moderna a multidão anônima da zona comercial/industrial parisiense (“os diretores, os trabalhadores, as belas estenodati-lógrafas”), a evocação de uma inusitada rítmica das massas desencoraja qualquer sentimento de continuidade: “j’ai vu ce matin une jolie rue dont j’ai oublié le nom”. O valor de evocação permanece como novidade poética, na ligação que insinua entre uma exterioridade saturada e uma interioridade esvaziada¹⁹, mas também como capacidade de “abarcá-la de um só golpe de



¹⁵ APOLLINAIRE, Guillaume. *Zone*. *Alcools*, op. cit.

¹⁶ LENTENGRE, Marie-Louise. *Apollinaire: le nouveau lyrisme*. Paris: J.-M. Place, 1996, p. 209 e 210.

¹⁷ APOLLINAIRE, Guillaume. *Poème lu au mariage d’André*. *Alcools*, op. cit.

¹⁸ Ver HAZAN, Eric. *A invenção de Paris*. São Paulo: Estação Liberdade, 2017, p. 184 e 185.

¹⁹ Ver ANDRIOT-SAILLANT, Caroline, op. cit.

²⁰ Ver APOLLINAIRE, Guillaume. *L'esprit nouveau et les poètes. Œuvres en prose complètes*: tome II. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 7. Disponível em <https://fr.wikisource.org/wiki/L%E2%80%99Esprit_nouveau_et_les_po%C3%A8tes>. Acesso em 2 ago. 2018.

²¹ BONNEFOY, Yves. *Poésie et photographie*. Paris: Galilée, 2014, p. 36.

²² *Idem*.

²³ APOLLINAIRE, Guillaume. *Zone. Alcools, op. cit.*

²⁴ Ver LIGER MARIE, Fabienne. *Le moi et le monde : quête identitaire et esthétique du monde moderne dans l'oeuvre poétique de Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars et Vladimir Maïakovski*, 2014, p. 127 e 128. Disponível em <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01207047/document>>. Acesso em 13 ago. 2018.

²⁵ APOLLINAIRE, Guillaume. *La chanson du mal-aimé. Alcools, op. cit.*

²⁶ ANTELO, Raúl. O ponto de vista subjectile. *Travessia: Revista de Literatura*, n. 33, Florianópolis, 1996, p. 88.

²⁷ BONNEFOY, Yves, *op. cit.*, p. 38.

²⁸ APOLLINAIRE, Guillaume. *Calligrammes*. Paris: Gallimard, 1966, p. 26.

²⁹ JACOB, Max *apud* PLEYNET, Marcelin. Apollinaire illégitime. In: *Comme la poésie la peinture*. Saint-Loup-de-Naud: Éditions du Sandre/Éditions Marciana, 2010, p. 10. Disponível em <http://www.pilefacebis.com/sollers/IMG/pdf/Apollinaire_illegitime.pdf>. Acesso em 11 ago.2018.

vista passado, presente e futuro”, de arrematar uma “unidade essencial capaz de provocar o êxtase”, como preconiza o teórico das artes visuais.²⁰

Apollinaire é filho de uma época em que a eletricidade se torna “matéria moderna, depurada de todo mito”.²¹ O crepitar da mecha de gás de outrora “animava as sombras”, mesclava de inquietude o conhecido; mas também “estendia para o fora os mitos pelos quais se reforçavam as convicções, as crenças”.²² Com a iluminação elétrica, o alhures se faz o outro do aqui, “nos cerca de nada”, e torna a cidade “sugestão de exterioridade, de matéria nua, de acaso”. Donde a constância com que os versos apollinairianas jogam com o movimentar contrastado de luz e sombra. “Les étincelles de ton rire dorent le fond de ta vie”²³ : a imagem retoma o papel da luz; a luz que vem se combinar com o fundo faz-se símbolo de uma existência insistente em seu tom bariolado que o poeta procura estimar.²⁴ A percepção intensificada pela iluminação artificial produz suas particulares fantasmagorias. “Au tournant d’une rue brûlant/De tous les feux de ses façades/Plaies du brouillard sanguinolent/Où se lamentaient les façades”.²⁵ É possível mesmo assumir que “o poder da experiência moderna se completa ao deparar-se com um sujeito esvaído identificado com o nada. Superação da metafísica e desbordamento interpretativo simulam assim marchar *pari passu*”.²⁶ De fato, no esvaziamento dos signos e emblemas de uma concepção de conjunto do mundo, pode-se dizer que “o ambiente humano se tornou anônimo, neutro, tristemente desconhecido”.²⁷ Ao transbordamento de sentidos da trama de símbolos dos pórticos das igrejas sucede uma onipresente “declaração de não-ser”, e a aspirada aptidão a escutá-la, apanágio do poeta. A Paris de Apollinaire é já matéria para a *memorabilia* fotográfica, “complemento das próximas insinuações da placa fotográfica”, o que a iluminação elétrica não faz senão confirmar, “tornando-as [essas insinuações] mais imediatamente perceptíveis”. Assim, por entre as diversidades do mundo moderno, o poeta avança uma composição por vezes cintilante: “Du rouge au vert tout le jaune se meurt/ [...] La fenêtre s’ouvre comme une Orange/Le beau fruit de la lumière”.²⁸ Apollinaire procura pelos matizes de si mesmo na homotopia de luz que doravante se impõe.

Seria possível, então, ver em Apollinaire aquela “intensificação da vida nervosa” que resulta da mudança rápida e ininterrupta de estímulos interiores e exteriores gerados pelo ambiente urbano de que fala Georg Simmel em seu ensaio fundador de 1903 intitulado “As grandes cidades e a vida do espírito”? Procura, como o homem das multidões de Edgar Allan Poe, comentado por Baudelaire, “onde fervilha vivamente a matéria humana”, nessa paradoxal consonância entre o transitório e o imutável? Seja como for, Max Jacob descreve sua dinâmica particular: “eterna ronda [...] de uma calçada a outra, em todos os quarteirões de Paris, a todas as horas. Volteava, rodava, olhava, ria, revelava os detalhes dos séculos passados, os bolsos repletos de papéis que lhe inflavam as ancas, ria ainda, se espantava”.²⁹ Agarrar-se à agitação pública é dar mostra de sensibilidade à potência de estranhamento do cotidiano, que reside exatamente em seu estado de eminente obsolescência e desaparecimento. Donde o paradoxo de “Zone”: o poema que reflete a sensibilidade aos novos tempos se inicia sob os auspícios de um fim (“A la fin tu es las de ce monde ancien”), para imediatamente prosseguir com o sentimento de usura dos próprios signos de modernidade e da vacuidade de todo empenho em demover o passado: “Ici même les automobiles on t’air d’être anciennes/La religion seule

est restée toute neuve la religion/Est restée simple comme les hangars de Port-Aviation”. Por vezes, o tom blasfematório denuncia o impulso em marcar de melancólica ironia a apreciação do moderno: “C’estle Christqui monte au ciel mieux que les aviateurs/Il détient le record du monde pour la hauteur”.³⁰ Não surpreende que o poeta, que em seu caminhar dá-se um mostruário do mundo, termine por evocar o paradoxo da escritura poética: um movimento imóvel, suspenso, ainda que no ritmo perpétuo da criação. “Nous marchons nous marchons d’un immobile pas”, escreve nos *Poèmes à Lou*.

Sedução mortífera das vitrines

Janelas sobre o mundo, as vitrines são para Apollinaire metonímias do moderno –como o foram para Balzac, que exaltava em 1830 “o grande poema da vitrine [que] canta suas estrofes coloridas desde a Madeleine até a porta Saint-Denis”.³¹ Mas a janela não vale tanto pela transparência quanto pela concentração luminosa que propõe. O ofuscamento parece cristalizar “em sua pátina enrijecida toda a inquietante e vaga espessura outrora dispersa no tecido concreto da sombra”.³² No conto “Le départ de l’ombre” (1911), da coletânea *Le poète assassine* – uma transposição fantástico e mítica do destino imaginário do autor, entre o vivido e o sonhado –, a vitrine reverbera fatais emanações. Um casal se detém diante de uma loja de antiguidades na qual se expõem “mercadorias provenientes do serviço de penhoras”: objetos de disparatadas origens, quinquilharias de toda ordem formam ali “um lamentável manual de história civil”. Jóias, roupas, quadros, bronzes, bibelôs, livros, “o mundo inteiro e todas as épocas” se misturam “como os mortos no cemitério”.³³ Um renovado estatuto dos objetos parece então se ilustrar, afeito aos mostruários da moderna metrópole, como fósseis inéditos de uma mistura, desordem ou indistinção, como detalhes por vezes ínfimos do infernal fluxo de uma grande cidade. De certo modo, diga-se ainda, o poeta é sensível aos marcadores dos momentos “depressivos” do objeto moderno, como assinalaria dentro em pouco Walter Benjamin.

Não é por acaso que no conto de Apollinaire venha-se acrescentar às seduções da mercadoria um sentimento de inquietante estranheza e, sobretudo, de suspeita: o episódio de deslumbre diante de uma vitrine teria algo a ver com uma poética do declínio (ou mesmo do destino fatal) – o que se dispersa e/ou se deposita alimenta continuamente a imaginação do poeta. “Le départ de l’ombre” é marcado pelo prenúncio misterioso da morte da personagem feminina. O bricabraque de vitrine é mesmo porta de entrada para um mundo de sortilégios, por conta do proprietário judeu da loja que no passado “examinava as sombras”, nelas previa o destino, “ao sol do sabbat”. Um judeu errante, com a lembrança de ter um dia se tornado “o próprio acaso”, inicia o jovem casal aos sortilégios hebraicos. Por fim, o narrador constata, não sem “um prazer singularmente atroz”, que Louise, companheira de um amor já findo, não mais se fazia acompanhar de sua sombra. Iniciada nos jogos sedutores dos brilharecos de vitrine, a cena aponta para seu alegórico desenlace fatal. Contada na primeira pessoa, a narrativa mostra-se a confissão um tanto obsessional de uma voz tenebroso – suas lembranças lhe vêm como “moscas [que] pousam sobre a face ou sobre as mãos” (de um cadáver, entende-se) –, voz que usufrui de sua secreta inclinação a apreciar “a morte de uma bela mulher” – “Aujourd’hui

³⁰ APOLLINAIRE, Guillaume. *Zone. Alcools, op. cit.*

³¹ BALZAC, Honoré de *apud* HAZAN, Eric, *op. cit.*, p. 366.

³² LIGER MARIE, Fabienne, *op. cit.*, p. 244.

³³ APOLLINAIRE, Guillaume. *Œuvres poétiques complètes: tome I, op. cit.*, p. 336.

³⁴ *Idem, ibidem*, p. 335.

³⁵ *Idem*. O motivo já estava presente no conto de 1902 “L’obituaire”, inspirado em uma visita ao cemitério de Munique: “un cimetière presque désert / les morts grimaçaient dans leur cellule vitrée / un visiteur seul qui claquai[t] des dents [...]». Os mortos serão resgatados à vida por um “anjo em diamante”, dando início a alegre passeio das sombras na companhia do narrador, que retira por fim a moralidade, ligada às formas alegóricas com que Apollinaire investe suas memórias: “y a-t-il rien qui vous élève comme d’avoir aimé un mort ou une morte? On devient si pur qu’on en arrive dans les glaciers de la mémoire à se confondre avec le souvenir. On est fortifié pour la vie et l’on n’a plus besoin de personne”. A poesia, em seu viés de exorcização dos desencantos (amorosos), procura reter o passado. A geleira, o diamante, a célula vítrea, o que se apresenta translúcido e resistente presta-se, pois, a figurar um quimérico intemporal, “o tempo que se cristaliza no seio do transitório”. ONDO, Marina. *La peinture dans la poésie du XXe siècle*: tome 1. Paris: Éditions Connaissances et Savoirs, 2014, p. 66. Disponível em <<https://livreonline.net/fr/209501-la-peinture-dans-la-po%C3%A9sie-du-xxe-si%C3%A8cle>>. Acesso em 1 ago. 2018.

³⁶ Ver LIGER MARIE, Fabienne, *op. cit.*, p. 154.

³⁷ APOLLINAIRE, Guillaume. *La maison des morts*. *Alcools*, *op. cit.*

³⁸ MAULPOIX, Jean-Michel *apud* LIGER MARIE, Fabienne, *op. cit.*, p. 241.

³⁹ APOLLINAIRE, Guillaume. *Les fiançailles*. *Alcools*, *op. cit.*

tu marches dans Paris les femmes sont ensanglantées”, lê-se, ao final de “Zone”–, a pressentir “o cadáver de uma jovem quando se passa diante de uma morgue com porta ornada de pinturas brancas”.³⁴ Assim procedem, na narrativa esotérica de Apollinaire, as transferências entre a loja e a morgue, entre o desejo e a perda.

Um olhar crepuscular, no começo do poema “La maison des morts”, depara-se com a exposição através de uma vitrine dos corpos de recém-falecidos “à espera da sepultura”. O poeta não reprime aqui a analogia com as mercadorias expostas nas butiques da moda. Os ancestrais lugares dos signos e emblemas cedem espaço doravante aos renovados locais de exposição. O efêmero dos novos costumes não prescinde do reconhecimento público a qualquer preço. “A l’intérieur de ses vitrines/Pareilles à celles des boutiques de modes/Au lieu de sourire debout/Les mannequins grimaçaient pour l’éternité”.³⁵ A comparação mostra um olhar de apreço pela fabulação, pelo resgate que o maravilhoso pode propor. Ao enquadrar uma visão fantasmagórica que aproxima mortos e vivos, a vitrine é abertura metonímica ao mundo e suas alteridades; ela transparece, ainda, o desejo de materializar alguma forma de sublimação do tempo presente.³⁶ Assim, convidadas pelo poeta a deixar seu mórbido mostruário no cemitério, os mortos passam a integrar “de braços dados” alegre cortejo: “Nous traversâmes la ville/ Et rencontrions souvent/ Des parents des amis qui se joignaient/ À la petite troupe des morts récents/ Tous étaient si gais/ Si charmants si bien portants/ Que bien malin que aurait pu/ Distinguer les morts des vivants”.³⁷

A vitrine significa a um tempo o insaciável sonho de transparência do lirismo, sua aspiração a certa transcendência e seu face a face com o inefável. À semelhança da janela, em sua transitividade, “ela figura o trabalho de cristalização da escritura”.³⁸ Ambiguidade última de uma consciência poética que une apoteose modernista do poeta e sua relativização: “Mais nos pieds ne se détachent qu’en vain du sol qui contient les morts”, retém Apollinaire, em seu *Les peintres cubistes*, como um recalque da tensão entre tradição e modernidade. O olhar do poeta, como aquele do teórico das artes visuais, permanece atrelado à história, às formas fugidias de seu passado; o olhar em *Alcools* não deixa de ser, afinal, remissivo: “j’ai eu le courage d’être arriéré/ les cadavres de mes jours marquent ma route et je les pleure/ [...] Et les roses de l’électricité s’ouvrent encore/ Dans le jardin de ma mémoire”, assinala Apollinaire em “Les fiançailles”.³⁹

A poética apollinairiana assume que o espaço urbano moderno, em seu expurgo do antigo, fornece ao imaginário matéria renovada para uma transfiguração poética. As imagens, ali, empreendem uma visão agônica dessa virada dos tempos. O poeta escreve comumente na familiaridade das técnicas. Alguns versos de “La maison des morts” fazem mesmo pensar como a celeridade da memória vai *paripassu* com a dinâmica das impressões visuais: “Rapide comme une mémoire/Les yeux se rallumèrent /De cellule vitrée en cellule vitrée”. Em seguida se lê: “Le ciel se peupla d’une apocalypse/ Vivace/ Et la terre plate à l’infini/ Comme avant Galilée/ Se couvrit de mille mythologues immobiles”. Uma vivacidade apocalíptica resgata do outrora figuras, lendas, mitologias, com que despertar os mortos. A cidade nunca deixa de ser universo mítico, palco de narrativas nas quais aparecem e desaparecem corpos, gestos, sentimentos, nas quais se joga a sorte frente à morte.

Inventários e bricabraques do efêmero

Um conjunto heteróclito de artigos, de objetos perdidos na memória e de outros achados nas reminiscências; uma enumeração caótica, por vezes paratática, determina um modo de reconstruir e de proferir a experiência fatal da modernidade. O bazar de “Le départ de l’ombre” remete, inevitavelmente, àquele outro a que nos convida Balzac em *A pele de onagro*. A modernidade se define por um “sensível heterogêneo”, para usar da expressão de Jacques Rancière⁴⁰, a partir do qual retraçar os esquemas da nova arte de modo a construir “um poema interminável”. A perspectiva do heteróclito, diga-se, não é raro na obra de Apollinaire. Testemunham seu gosto particular pelo ecletismo e pela alteridade as célebres fotografias de seu apartamento do Boulevard Saint Michel, *cafarnaum* no qual se misturam pinturas de vanguarda, fetiches africanos, marionetes, *objets trouvés* de toda natureza. Assim, seus textos por vezes evocam objetos fragmentários, detritos, restos abandonados, comumente de pouco valor. A cada vez, esses objetos se veem reunidos segundo uma associação inquietante, a favor de um tom fantástico da narrativa (o reconhecido gosto do poeta pelas histórias extraordinárias; pela poética da “surpresa” que está no cerne mesmo do “espírito novo”), ou então por simples gosto da incongruência e de bizarrices de toda ordem. A enumeração seria fastidiosa: dos “materiais disparatados” dos artistas negros em *La vie anecdotique* aos punhados de ervas, os dentes de suínos e os pedaços de ferragens em “Mélanophilie”, passando pelas inúmeras referências ao mundo industrial das máquinas e objetos comerciais em *Alcools*.

Em *Le poète assassiné*, um capítulo intitulado “Mode” fornece o inventário de uma estética da vida citadina em que se conjugam o “bizarro”, o “fantasioso” e o “heteróclito”, três elementos-chave da estética apollinairiana.⁴¹ Enumera-se ali uma série de elementos do vestuário (pelerines, chapéus, botas, luvas), ornados dos mais inverossímeis materiais: pedaços de cortiça, papéis envelhecidos, espinhas de peixe, conchas, pequenos espelhos, cascas de nozes, grãos de café etc. A inovação se faz ousada, pois que se fabricam “sapatos em vidro de Veneza e chapéus em cristal de Baccarat” em lugar dos usuais tecidos e couros. É possível reconhecer nessa voracidade da moda algo da perspectiva da arte plástica contemporânea a Apollinaire que se serve dos materiais provenientes de outros domínios ou desprovidos *a priori* de valor estético de modo a ampliar os recursos de sua poética.⁴²

O léxico proveniente de uma vida citadina enriquecida em suas excentricidades marca doravante um esforço de poetização do ordinário, do insignificante, mesmo do vulgar. Uma poética considerada a partir dos objetos da nova cultura material (usinas, linhas elétricas, trens, estações), que ela faz entrar na esfera da combinação artística, talvez ajude a entender a célebre crítica de Georges Duhamel (em *Mercure de France*, n. 384, 15 jun. 1913) quando da publicação de *Alcools*, em abril de 1913: “veio desaguar nessa pocilga uma multidão de objetos heteróclitos, alguns de valor, mas nenhum produto da indústria do próprio mercador. Esta é uma das características da feirante de velharias: ela revende, não fabrica”.⁴³

Uma cultura do heteróclito prescinde das regras do bom gosto, ou das hierarquias da estética. “É possível partir de um fato cotidiano: um lenço que cai pode ser para o poeta uma alavanca com a qual ele erguerá um universo”.⁴⁴ A passagem, em *L’esprit nouveau et les poètes*, permite

⁴⁰ Ver RANCIÈRE, Jacques. *A revolução estética e seus resultados*. São Paulo: Projeto Revoluções, 2011. Disponível em <<http://www.revolucoes.org.br>>. Acesso em 30 jul. 2018.

⁴¹ Ver LEE, Yi-Pei. *La poétique du “bizarre” et de “la surprise” dans la prose d’imagination de Guillaume Apollinaire*. Thèse (Doctorat en Littérature et Civilisation Françaises) – Université Sorbonne Paris Cité, Paris, 2016, p. 324. Disponível em <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01539432/document>>. Acesso em 10 ago. 2018.

⁴² Ver *idem*.

⁴³ DUHAMEL, Georges *apud* DÉCAUDIN, Michel. *Apollinaire*. Paris: Le Livre de Poche, Coll. Inédit: Littérature, 2002, p. 103.

⁴⁴ APOLLINAIRE, Guillaume. *Le flâneur des deux rives*. Paris: Éditions de la Sirène, 1918.

⁴⁵ MAULPOIX, Jean-Michel. Apollinaire en Arlequin. Observations sur le lyrisme de Guillaume Apollinaire dans *Alcools. Fabula / Les colloques*. Disponível em <<http://recherche.fabula.org/colloques/document1688.php>>. Acesso em 5 e 6 ago.2018.

⁴⁶ MAULPOIX, Jean-Michel, *op. cit.*

⁴⁷ Cf. APOLLINAIRE, Guillaume. *Saltimbanquese crépuscule. Alcools, op. cit.*

⁴⁸ BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Éditions du Seuil, Coll. Points, 1972, p. 39.

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ *Idem.*

lembrar como em Apollinaire o lirismo permanece “uma questão de elevação e de queda”.⁴⁵ O termo “lirismo”, sabe-se, é impregnado dos sentimentos de exaltação, de entusiasmo, de paixão; modernamente, ele conserva por vezes o sentido pejorativo do que é excessivo. Contudo, no lirismo de Apollinaire uma disposição de espírito renovada se desenha pela desdramatização corrente entre o alto e o baixo, o *spleen* e o ideal. O poeta aspira ao enlevo, mas não teme a queda, fatalidade de uma modernidade imersa no circunstancial. Donde a exaltação que se perfila ao longo de alguns poemas a todo um heteróclito/heterogêneo advindo do baixo, do ordinário: cartazes publicitários, placas de rua, bicos de gás ou os gastos edredons dos emigrantes. Intersticial, o eu lírico “empresta voz ao que não a tem (as coisas mudas) ou ao que é impossível, fora de alcance, estrangulado (o desejo, a aspiração) ou evanescente como as sombras remontando do passado”.⁴⁶ Ele lhes moderniza as vestes, ainda que seja para ornar os novos alteregos do poeta: errantes e oniristas de todo gênero, ciganos, boêmios, saltimbancos vindos do teatro de feira, ou mesmo o Arlequin da *comedia dell'arte*.⁴⁷

A multiplicação das facetas de si, por força desse nomadismo poético e sentimental sensível ao efêmero, trai um sentido agudo da descontinuidade. “Exaltar a vida sob qualquer forma que ela se apresente”: a proposição programática que caracteriza o “espírito novo” desdobra-se a partir da apreciação do cubismo (“físico” e “órfico”), ocupado em desconstruir os objetos em variados fragmentos, em inundá-los de tempos sucessivos. Mas a descontinuidade constitui, igualmente, marca composicional: versos de rítmica quebrada, afeitos a contrastes e rupturas sintáticas, os *calembours*, as associações inesperadas, visam alimentar a surpresa moderna, retêm de certo modo um caminhar que se quer disfuncional, vagabundo.

Barthes fornece a justa medida do estatuto que o objeto assume nesse universo da descontinuidade: “no momento mesmo em que a retração das funções faz a noite sobre os nexos do mundo, o objeto assume no discurso um lugar de concessão: a poesia moderna é uma poesia objetiva”.⁴⁸ Se a natureza se torna “um descontínuo de objetos solitários e terríveis”, é porque nada mais lhes garante “um sentido privilegiado, um emprego ou um serviço, ninguém lhes impõe uma hierarquia, ninguém os reduz à significação de um comportamento mental ou de uma intenção”.⁴⁹ Se Apollinaire é justo representante do que Barthes diz ser o “esfacelamento da palavra poética”, é porque em sua poesia o objeto de algum modo se absolutiza em suas venalidades, torna-se “uma sucessão de verticalidades”, manifesta-se “pleno de todos os seus possíveis”. Conclui Barthes: “ele não pode senão balizar um mundo não preenchido, por isso mesmo terrível”.⁵⁰

O nascimento é um acaso, mas a morte que faz da reunião de heteróclitos uma totalidade momentânea reduz ou anula esse acaso, e o transforma em destino. Os destinos em “La chanson du mal-aimé” permanecem impenetráveis, por força dos “demônios do acaso”, cuja música “faz dançar nossa raça humana”, na descida de costas aos Infernos, condição que de certo modo antecipa aquela do *Angelus novus* que Paul Klee pintaria em 1920 e que se tornaria posteriormente o anjo da história de Benjamin Seja como for, uma poética do acaso persegue caligrafias de objetos cuja errância de algum modo se deposita, permitindo inesgotável leitura. Assim, o investimento nos bricabraques poéticos – as enumerações paratáticas de objetos se oferecendo às mais diversas associações de ideias; sem falar do caráter

acumulativo do lirismo novo que procede por justaposição e composição—, procedimento que Apollinaire partilha com Blaise Cendrars dentre outros, é prova de um crescente gosto pela disjunção dos elementos formais, por uma dispersão sintáctica que permite romper com a comunicação clássica em favor de uma aposta na aproximação entre realidades distantes.⁵¹

A propósito, talvez se possa falar de um processo de eclosão de um mundo sensível no qual, e para o qual, no que diz respeito à arte, o conceito de meio (*milieu*) substitui o de *medium*. Assim, um caligrama de Apollinaire, à semelhança das solarizações de Man Ray ou das fantasias noturnas de Brassai, é arte de um renovado mundo sensível no qual, comenta Rancière, “luz e movimento são ambas direta e simultaneamente experimentadas e experimentadoras: um mundo de interstícios e velocidades onde a matéria é espiritualizada numa força luminosa e condutora e onde pensamento e sonho têm a mesma solidez”.⁵² O que nos leva ao encontro dessa ideia de arte e de mundo ligada ao regime *milieu*, prossegue Rancière, é a intenção, moderna por excelência, de formar, no coração mesmo desse “sensório global chamado ser de massa, o sensório particular do homem de massa capaz de ler os sinais sociais e apropriar a produção em massa para si próprio”, como o faz Apollinaire em face dos prospectos, catálogos, cartazes “que cantam alto”⁵³ no cotidiano de uma Paris que se moderniza.

A arte seria uma inscrição mnemônica que, ao transpor o vivido para o âmbito do jogo de apresentação, tenta dominar o passado. Dessa forma, bem o sabe um moderno como Apollinaire, as narrativas se transformam também em receptáculos que transportam diferentes momentos, que aportam e penetram em outros presentes e que, nesse empenho, os ressignificam. Toda arte é, pois, arte da memória e da recordação. Tal é o caso de *Le flâneur des deux rives*, inteiramente consagrado a lembranças parisienses, como uma resistência ao fluxo do tempo, resistência que a consciência da saúde precária intensifica. “A salvaguarda literária de paisagens efêmeras [como bem observa Peter Read] nem por isso anula uma tristeza, ainda que lírica, diante da mortalidade e usura do tempo”.⁵⁴

As errâncias pelo tecido urbano permitem atos de indulgência no recolhimento de todo um mostruário do caos residual, que Benjamin dirá, um pouco mais tarde, possibilitar uma completa arqueologia da cidade humana. De fato, não deixa de haverem Apollinaire um pouco da disposição do *lumpensammler* da grande metrópole; conseqüentemente, a exuberância do mundo apreendida doravante do ponto de vista do baixo, dos refugos da história. Alguém já disse, a propósito das crônicas do poeta em torno das enchentes de Paris em 1908, que a modernidade se inicia pela (auto)destruição. Assim, a embriaguez de *Alcools*, pode-se estimar, é a um tempo moderna e decadente.⁵⁵ Não surpreendente, pois, o renascer dos misticismos (das mitologias revisitadas) em uma ordem discursiva que a princípio oferece as garantias da razão experimental. Contrariamente a seus escritos de arte, em sua lírica Apollinaire não enuncia um diagnóstico sobre os destinos da arte moderna, mas designa o *milieu*, por assim dizer, de toda sensibilidade atualizada junto ao conhecimento do mundo na perspectiva do que neste declina ou se transfigura. Talvez a modernidade não se deixe equacionar tanto por afirmações beatas das grandezas da eletricidade ou da velocidade quanto pelos signos que restam por ser decifrados nos “fósseis das revoluções passadas ou nos hieróglifos bárbaros da novidade industrial”.⁵⁶

⁵¹ Ver WEISGERBER, Jean (org.). *Les avant gardes littéraires au XXème siècle*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984, p. 804.

⁵² RANCIÈRE, Jacques. O que “*médium*” pode querer dizer: o exemplo da fotografia. *ARTisON*, n. 4, 2016, p. 34. Disponível em <<http://artison.letras.ulisboa.pt/index.php/ao/article/view/101>>. Acesso em 27 jul. 2018.

⁵³ APOLLINAIRE, Guillaume. *Zone. Alcools*, op. cit.

⁵⁴ READ, Peter. Améthyste et labyrinthe architectures parisiennes dans l’oeuvre de Guillaume Apollinaire. *Cahiers de l’AIEF*, n. 42, 1990, p. 96 e 97. Disponível em <https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1990_num_42_1_1730>. Acesso em 26 jul. 2018.

⁵⁵ Cf. FAUDEMAY, Alain. La brisure et l’écoulement: plaisirs de la douleur dans l’écriture d’Apollinaire. In: BIONDI, Carminella et al (orgs.). *La quête du bonheur et l’expression de la douleur dans la littérature et la pensée françaises*. Genebra: Droz, 1995, p. 335. Disponível em <<https://www.droz.org/france/fr/1762-9782600001090.html>>. Acesso em 15 ago. 2018.

⁵⁶ RANCIÈRE, Jacques. Le poète du monde nouveau. In: *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l’art*. Paris: Galilée, 2011, p. 87.

Fantasmagorias

Apollinaire é frequentador assíduo dos lugares de produção de arte. Ali descortina uma mescla de ignóbil e de maravilhoso que lhe nutre o imaginário. No conto “La serviette des poètes”, um pintor “colocado no limite da vida, nos confins da arte”, leva uma vida de notívago doméstico com sua companheira em um humilde ateliê. Em tempos distintos, quatro poetas são convidados à sua mesa, sem nunca se encontrarem. A cada visita, fazem uso do mesmo guardanapo. Restos então se acumulam ali. Pouco a pouco, a sujeira se coagula no tecido: manchas de ovo, um rastro escuro de espinafre, marcas de lábios vinosos, uma espinha de peixe, um grão de arroz ressequido, cinzas de tabaco. Um dos convivas, estando tuberculoso, o guardanapo infame pouco a pouco transmite seu mal aos demais poetas. Um a um, estes adoecem. Um a um, falecem. Após as mortes sucessivas dos quatro amigos, o pintor e sua companheira descobrem que os rostos dos poetas defuntos começam a se delinear nos quatro cantos do guardanapo. Eles ali compõem uma espécie de lençol de Verônica, trama sobre a qual se depositam os traços daqueles que convidavam a “fugir aos limites da arte, nos confins da vida”. Um milagre assim se produz em um local de profanas libações, longe da austeridade dos lugares de devoção religiosa. Uma sinalética sagrada se reproduz em lugar inesperado, sob um teto coberto de “percevejos a guisa de estrelas”.⁵⁷ Ainda que infecto, o ateliê de Justin Prérogue não deixa de ser um lugar de peregrinação dos espíritos, templo divino das trocas e criações artísticas e literárias. Ali, os “quatro poetas incomparáveis” se prestam à mesma precariedade dos meios; seus poemas, contudo, mostram-se invariavelmente “admiráveis”. O tecido estranhamente maculado constitui, pois, inesperado emblema de uma poética que mescla o sórdido e o maravilhoso. Deposição dos vestígios do passado, transposição como que aquiropoiético dos traços de figuras mortas, vocação memorialista de uma poética sobre fundo de fantasmagórico alegorismo.

Não se poderia pensar que com as sombras principiam os problemas para o espírito? Enxergá-las à plena luz do dia força a considerar os sortilégios da visão, seus modos de manipulação do espectador. Frequentá-las na obscuridade da noite implica fazer a parte das reverberações de lembranças, o balanço entre invenção e alucinação, a estimativa do poder das sobrevivências. Em Apollinaire, as sombras propiciam o aparecimento de uma espectralidade de vida própria. O conto “La promenade de l’ombre” (1918) joga sutilmente com a dissociação do corpo e de sua sombra. Apesar da morte física (o desaparecimento do corpo), a sombra de um militar permanece viva, flanando pelas ruas. O narrador, seguindo os passos dessa misteriosa aparição, “mancha viva e sutil”, medita sobre o sentido da morte. O espectro errante (que procura por sua noiva, a quem, por fim, oferece terno beijo de adeus) faz pensar num mundo povoado de formas efêmeras ou inconsistentes, propício a encontros exaltantes. O conto, a caráter fabular, termina por uma espécie de “moralidade”, raro momento positivo no tenebrismo apollinairiano: vã é a morte, mera atenuação da presença; ela não tem menos realidade que “a sombra interior da qual podemos seguir os contornos projetados sobre a memória e cuja sutileza azulada esposa a lembrança”.⁵⁸

A imagem fugaz da sombra, anamorfose implacável da silhueta humana, talvez seja um dos motivos mais recorrentes de uma nova sensibilidade às incertezas expressas pela modernidade. A sombra é mesmo



a imagem da labilidade, do indefinível, do fugaz. Privação de luz, ela é ausência por toda parte presente no mundo, um não-ser que por fim conta no visível. E visto a frequência com que aparecem em *Alcools* “sombras vivazes”, sobre fundo de paisagem em trânsito, de uma cidade-instante, por vezes espetáculo acelerado a bordo do trem, vê-se como elas incorporam particular virtude evocatória.

As silhuetas sombreadas sempre foram consideradas capazes de expor a alma, mesmo em seus aspectos ignorados. Razão porque o motivo da sombra indicia, ainda, o tema do duplo, o obsessivo temor da dispersão do eu: sua deambulação invariavelmente equivale a uma decomposição. Ao interrogar a realidade dos corpos, a sombra denuncia a infidelidade das imagens capturadas pelo olhar errante na metrópole. Ganha, porém, contornos fascinantes ao exteriorizar uma inquirição doloroso de si, em meio a um clima de fatal instabilidade.



Caráter fatal das coisas modernas

Observe-se a obra de um artista caro a Apollinaire, Giorgio De Chirico, particularmente empenhado em reativar mitos arcaicos na modernidade. Apollinaire ali reconhece uma arquitetônica de “sensações agudas e modernas”: torres ornadas de relógios, de estátuas, imensas praças desertas, arcadas fantasmagóricas, por vezes um trem surreal no horizonte. São esses marcadores de uma “arte interior cerebral”, analisa Apollinaire, na criação de espaços de um onirismo investigativo. Com o que seduzir o poeta. Mesmo porque “das inquietações que abalam o princípio de identidade, passa-se à consciência do absurdo da realidade; da ‘mirada interior’ que submete a percepção do real à ambivalência do onírico passa-se à representação concreta dos sonhos”.⁵⁹

Em uma pintura como *Still life Turin*, a sombra de uma mão desencarnada pintada sobre um muro denota inquietante indicialidade. O gosto pelo mistério, que o pintor partilha com o poeta, investe ainda o “enigma da fatalidade”, título de uma tela de 1914 na qual uma bizarra luva rosa evoca esotéricos efeitos de formas geométricas. Escreve a seu respeito De Chirico: “os tristes sopros da tarde balouçavam sobre a porta da butique a luva de borracha colorida de terríveis unhas douradas; ela me indicava de seu índice, dirigido para a calçada, os signos impenetráveis de uma nova melancolia”. A propósito dessa luva inquietante Apollinaire registra, na edição de *Paris-Journal* de julho de 1914: “o Sr. Giorgio de Chirico acaba de adquirir uma luva de borracha rosa que é uma das mercadorias mais impressionantes que se encontram à venda”; artefato destinado a tornar “mais comoventes e assustadoras” as obras por vir, deduz o articulista. “Interrogado sobre o pavor que poderia suscitar essa luva”, complementa sarcasticamente Apollinaire, “ele fala prontamente de escovas de dente ainda mais medonhas, inventadas recentemente pela arte dentária, a mais recente e talvez a mais útil de todas as artes”.⁶⁰

Não deixa de haver, aqui, o reconhecimento da utilidade do que se presta a transfigurar sensações inconfessadas. Nas pinturas “estranhamente metafísicas” de De Chirico particular topografia alquímica, restos de uma cidade-fantasma ou então “interiores metafísicos” prestam-se a enquadrar mesas que invadem o primeiro plano, aonde vem se depositar toda sorte de objetos de procedência onírica. Assim, a luva de borracha rosa refaz sua aparição no célebre *Le chant de l’amour* ao lado de um busto antigo: uma

⁵⁹ ROBERT MORAES, Eliane. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2010, p.102.

⁶⁰ APOLLINAIRE, Guillaume. *Articles au Paris-Journal*. Université Paris-Sorbonne/Labex Obvil, 2015. Disponível em <http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/apollinaire/apollinaire_paris-journal#apo1914-05-05B>. Acesso em 15 ago. 2018.

⁶¹ André Breton retoma a passagem, ligeiramente modificada, em *Les pas perdus*: “Pour dépeindre le caractère fatal des choses modernes, la surprise est le ressort le plus moderne auquel on puisse avoir recours”. O motivo retornaria uma vez mais em *Le surréalisme et la peinture*, mas desta feita referido ao pintor Francis Picabia.

⁶² RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges *apud* DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe: ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris : Minuit, 1995, p. 103.

composição de elementos heteróclitos em seu paroxismo. Ao convocar deliberadamente o bricabraque da cultura urbana do início do século XX, ao fornecer-lhe a mesma potencialidade simbólica que aquela dos objetos do nobre gosto, o surrealismo (diga-se, o “espírito novo”) consegue particularizar uma fórmula para o maravilhoso e extrair uma mitologia renovada das banalidades do mundo contemporâneo.

Artefatos industriais enigmáticos alimentaram continuamente o imaginário surrealista. Assim, a máscara de metal descoberta por Breton e Giacometti no mercado das pulgas e fotografada por Man Ray para *L’amour fou*, a máquina de caça-níqueis de Édén Casino dos *Vases communicants* ou, ainda, a luva de bronze de *Nadja*. A luva rosa de De Chirico, presente em *Le chant de l’amour* e em *L’énigme de la fatalité*, inscreve-se assim num inventário de materializações talismáticas da novidade e do absurdo da vida moderna. Vê-se, enfim, o compromisso surrealista com uma mitologia explicitamente moderna, donde se sobressai o acúmulo incongruente de objetos mostrados nas vitrines, como aquela da “Passage de l’ Opéra” em *Le paysan de Paris* de Aragon: uma espécie de arqueologia do inconsciente contemporâneo — “o ponto nevrálgico da consciência de uma época”, como assinala Aragon —, e uma implícita rede de alusões poéticas a favor da predileção por decisivas, porque irredutíveis, conexões entre ordens heteróclitas de objetos. O mais significativo é que Apollinaire associe o viés combinatório do estilo de De Chirico com a insígnia mesma do modernismo, qual seja, a capacidade de surpreender: “É ao meio mais moderno, a surpresa, que esse pintor recorre para retratar o caráter fatal das coisas modernas”, escreve em 15 de março de 1914 em *Soirées de Paris*.⁶¹

Por volta de 1914 surge o motivo mais instigante, comum aos dois autores: o manequim sem rosto. O novo personagem povoaria os espaços picturais de De Chirico nos próximos anos. A figura se tornaria emblemática para o surrealismo de Breton, assim como para os neo-Dadaístas. Quanto a Apollinaire, ele lhe inspira uma pantomima intitulada *A quelle heure un train partira-t-il pour Paris?* na qual um flautista sem rosto empreende enigmática perambulação por um antigo quarteirão de Paris. A peça retoma motivo já presente em “Le musicien de Saint-Merry”, poema de extraordinário caráter heteróclito escrito seis meses antes, com seu personagem de um enigmático “homem sem olhos, nariz ou orelhas”. Surgindo no início do poema como figura de esperança, desintegra-se por fim, após promover estranha e espectral procissão – motivo claro em Apollinaire da errância (“Je chante la joie d’errer”) – de “mordonnantes mériennes” (prostitutas que ministram “la petite mort”). Um antropomorfismo assim mortificado, de fundo sexual, de que dão testemunho tantas representações contemporâneas a Apollinaire, nada tem de metafísico. Como lembrará alguns anos mais tarde Ribemont-Dessaignes, relativamente à figura sem rosto de De Chirico, tratar-se-ia, ali, de uma “realidade inegável”, em nada devedora da metafísica, realidade indicativa que seres vivos “parecem ter-se tornado objetos inanimados, mais mortos que os mortos”.⁶²

A insistência das aparições do manequim mutilado nos textos de Apollinaire é, uma vez mais, emblemática do investimento nos reflexos fantasmáticos de si, sobre fundo de uma modernidade que engendra seus artifícios e desvios. Desde “L’émigrant de Landor Road”, de 1904-1905, a figura do manequim de vitrine surgia premonitória de uma partida aventurosa, e infrutífera, para longe da memória de si. Manequins sem cabeça, “desnudos” e “vítimas” funcionam como o bizarro desdobraimento do eu,

reverberando em uma lírica para a qual as errâncias marcam de fatalidade cada dobra da vertigem urbana moderna oferecida ao olhar do poeta.

Artigo recebido em 14 de abril de 2019. Aprovado em 11 de junho de 2019.

Mistérios da canção regionalista

Ruy Barata, Paulo André e Fafá de Belém. S./d., fotografia (detalhe).



Antonio Maurício Dias da Costa

Doutor em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (USP). Professor da Faculdade de História e dos Programas de Pós-graduação em História Social da Amazônia e em Antropologia e Sociologia da Universidade Federal do Pará (UFPA). Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *Cidade dos sonoros e dos cantores: estudo sobre a era do rádio a partir da capital paraense*. Belém: Imprensa Oficial do Estado do Pará, 2015. makosta@bol.com.br

Mistérios da canção regionalista*

Mysteries of regional songs

Antonio Maurício Dias da Costa



*Na floresta
O canto das Iaras ecoou
Uma estrela surgiu tão cintilante
E a mata iluminou
Luz menina
Voz que encanta, sobressai
Entre tantas
No Teatro da Paz
O canto da sereia ecoou
Na mais linda tradução do poeta
Paranatingueando
O Brasil cantou
Esse rio
Minha e tua mururé
Piso no peito da lua
Deito no chão da maré*

Samba-enredo “Fafá de Belém, estrela do norte em fá maior”. Escola de Samba-Rancho Não Posso Me Amofiná. Campeã Especial de 2002 de Belém do Pará. Carnavalesco: Cláudio Rêgo de Miranda

A canção e seus mistérios. É por esse caminho que Edilson Mateus Costa da Silva nos conduz neste seu livro revelador, *Ruy, Paulo e Fafá*. Mas não por mistérios do sobrenatural. As revelações aí contidas apontam para a eficácia da canção como canal de comunicação entre os artistas, os produtores, a mídia e o público em geral. Letra e música tornam-se, nas palavras do pesquisador, modelos e conceitos, oriundos da vida social e aptos a reinventá-la por meio da imaginação artística. Na obra dos artistas em foco, a palavra cantada (e musicada) propõe-se como narrativa de uma sociedade sobre si mesma, na direção do que o autor chama de regional-popular. Voltarei a isso adiante.

Vai longe no tempo a proposição intelectual de que a música expressa a “alma do povo”. A ideia desenvolvida pelos filósofos românticos europeus desde fins do século XVIII desembarcou no Brasil das primeiras décadas do século XX, com a busca modernista pela “verdadeira música brasileira”. É certo que a “música nacional” não foi descoberta de forma

* Este texto figurará como prefácio do livro de SILVA, Edilson Mateus Costa da. *Ruy, Paulo e Fafá*: a identidade amazônica na canção paraense. Belém: Nepam (no prelo), que contará com orelha assinada por Adalberto Paranhos.

pura, como se queria. Entretanto, o trabalho de musicólogos, folcloristas e literatos revelou os vários caminhos da produção da música popular, especialmente numa primeira fase correspondente ao intervalo entre 1920 e 1940. Tal variedade, por sinal, contribuiu inclusive para se repensar a ideia de popular na música, dadas as influências estrangeiras e eruditas detectadas pelos pesquisadores nas criações de origem rural.

O que se descobriu com essas pesquisas, ou se constatou mais tarde, é que a produção musical e sua repercussão são campos dinâmicos de interação entre sujeitos, de intercâmbio entre visões de mundo e de circulação cultural, considerada a sua fluidez e predominante imaterialidade. Mas, simultaneamente, ela pode estipular repertórios simbólicos que se impõem junto à sociedade, dotados até mesmo de força política. É nesta chave que entra em cena a noção de regional-popular desenvolvida por Edilson Mateus Silva. Enunciados e imagens propostos na canção popular produzida na capital paraense nos anos de 1970 emergiram como narrativas catalisadoras de visões socialmente estabelecidas sobre o regional.

O regional, em termos políticos e culturais, acaba por ser uma expressão menor do nacional, ao mesmo tempo a ele condicionado. Nação e região formam um par combinado e se reforçam mutuamente quando agentes políticos e artísticos atuam em seus nomes. Mais ainda: região não pode ser pensada em exclusão ao nacional. Há entre os dois planos uma continuidade visceral, uma relação complementar, pela qual se mantém o jogo metonímico entre a parte e o todo. No mundo da canção popular, a região desponta também como um constructo poético, com força para imiscuir-se na imaginação coletiva a ela devotada.

O regional-popular presente nas canções de Ruy Barata, Paulo André e Fafá de Belém constituiu uma vertente do regionalismo musical brasileiro na Amazônia, recriado a partir da década de 1970. O regionalismo amazônico que aí se enuncia é concebido e imaginado como comunidade política e cultural, a despeito da diversidade etnicorracial e dos caminhos diversos na história de ocupação socioespacial da região. A suposta unidade humana e espacial amazônica é promovida como evidência poético-musical, componente do repertório mais amplo da música popular brasileira.

A música regional amazônica de Ruy, Paulo e Fafá ganhou ressonância ancorada em condicionantes estilísticos, mercadológicos, políticos e culturais próprios dos anos de 1970 no Brasil. É o caso, por exemplo, dos projetos de “integração” da Amazônia ao país ensejados pelos governos militares. Em meio à propaganda do regime pelo povoamento das “terras sem homens” pelos “homens sem terras” da região Nordeste, a expressão poética do regional na obra de escritores paraenses do período invocava paisagens naturais e elementos da vida cotidiana da população ribeirinha.¹ Esta foi uma temática orientadora do discurso político incorporado de forma implícita ou explícita nas canções do trio de artistas. Além do mais, tal orientação criativa permitiu o ingresso dessas obras na vitrine do mercado musical brasileiro, exatamente quando se consolidava o rótulo MPB como complexo artístico-musical de escala nacional.

Ruy, Paulo e Fafá formam como que um contínuo de produção musical que vai da atividade poético-musical da cena artística belenense nos anos 1960 até a inserção no mercado fonográfico no Brasil a partir de 1976. Ruy Paranatinga² Barata, literato oriundo da geração de poetas emergentes em Belém nos anos 1940, desenvolveu sua carreira artística e política na capital paraense, tornando-se referência como intelectual de esquerda que

¹ Vide os livros lançados nesse período por Dalcídio Jurandir, Benedicto Monteiro, Lindanor Celina e João de Jesus Paes Loureiro.

² Por isso o “paranatingueando” no samba-enredo da Escola de Samba-Rancho Não Posso me Amofiná, na epígrafe deste texto.

³ O primeiro LP de Fafá (de 1976) tem como título uma composição de Waldemar Henrique, “Tamba-tajá”, presente na segunda faixa do lado A do disco. Ela foi lançada originalmente pelo músico paraense no Teatro do Cassino Beira-Mar, no Rio de Janeiro, em 1934, e gravada pela primeira vez pela cantora Antonieta Fleury de Barros em 1949.

⁴ Canções gravadas por Fafá de Belém foram acolhidas na teledramaturgia da Rede Globo quase ininterruptamente entre 1975 e 2002, ocorrendo um salto após isso para telenovelas exibidas em 2014 e em 2017: “Filho da Bahia” (*Gabriela*, 1975); “Xamego” (*Saramandaia*, 1976); “Sedução” (*O pulo do gato*, 1978); “Foi assim” (*Te contei?*, 1978); “Ontem ao luar” (*A sucessora*, 1978); “Confidência” (*Cabocla*, 1979); “Sexto sentido” (*As 3 Marias*, 1980); “Pano de fundo” (*Baila comigo*, 1981); “Bicho homem” (*Terras do sem fim*, 1981); “Bilhete” (*Sol de verão*, 1982); “Paixão” (*Guerra dos sexos*, 1983); “Promessas” (*Eu prometo*, 1983); “Aconteceu você” (*Champagne*, 1983); “Você em minha vida” (*Amor com amor se paga*, 1984); “Coração aprendiz” (*Roque Santeiro*, 1985); “Doce magia” (*De quina pra lua*, 1985); “Pra não mais voltar” (*Sinhá moça*, 1986); “Personagem” (*Mandala*, 1987); “Cheiro no cangote” (*Sassaricando*, 1987); “Coração do agreste” (*Tieta*, 1989); “Conversa bonita” (*Rainha da sucata*, 1990); “Nuvem de lágrimas” (*Barriga de aluguel*, 1990 / *A regra do jogo*, 2015); “O homem que amei” (*Pedra sobre pedra*, 1992); “Poeira de estrelas” (*A viagem*, 1994); “É tão bom te amar” (*A indomada*, 1997); “Eternamente” (*Torre de Babel*, 1998); “Doce prisão” (*Força de um desejo*, 1999); “Sob medida” (*Porto dos milagres*, 2001 / *A força do querer*, 2017); “Só nós dois” (*Sabor da paixão*, 2002); “Pauapixuna” (*Amor eterno amor*, 2012) e “Escândalo” (*Alto astral*, 2014).

combateu o regime militar instalado em 1964. Barata atuou como militante do Partido Comunista Brasileiro por longo período de sua vida e legou à literatura brasileira uma importante obra assinalada por engajamento político e vinculação a temas regionais. Suas criações poéticas mais relevantes estão nos livros *Anjo dos abismos* (publicado em 1943 pela José Olympio Editora), *A linha imaginária* (lançado em 1951 pela Edição Norte) e *Violão de rua* (volume da série “Cadernos do Povo Brasileiro”, do Centro Popular de Cultura da UNE, editado pela Civilização Brasileira em 1962).

Alguns dos poemas de Ruy Barata foram convertidos em “canções” pelo “violão de rua” de seu filho Paulo André, cantor e compositor surgido em Belém nos festivais musicais estudantis realizados na cidade desde fins dos anos 1960. Paulo André integrou uma geração de jovens inovadores da canção popular e da poesia feita no Pará, que reuniu personagens como João de Jesus Paes Loureiro, Simão Jatene, Cleodon Gondim, Galdino Penna. Sua produção acompanhou os desdobramentos da Música Popular Brasileira no cenário nacional entre as décadas de 1960 e 1970. Sua obra, portanto, assumiu o emblema da MPB como marcador cultural orientador de uma vertente dominante no mercado musical brasileiro no período. Paulo André viu sua carreira deslançar a ponto de adquirir relativa projeção nacional nessa época, com a gravação dos LPs *Nativo*, em 1978, e *Amazon River*, em 1980, ambos pela Continental. Apesar disso, suas composições somente alcançariam grande repercussão na voz de Maria de Fátima Moura Palha, a Fafá de Belém.

O nome artístico da cantora denota sua posição adventícia nos círculos de cantores e compositores baseados no eixo Rio de Janeiro-São Paulo em meados dos anos 1970. Desde o primeiro disco gravado, Fafá passou a ser uma espécie de porta-voz (ou “porta-bandeira”) nacional de um novo regionalismo amazônico. Seus registros das canções de Paulo André e Ruy Barata compuseram, vistos em sequência, como que um conjunto discursivo sobre a Amazônia. O regionalismo da MPB feita na Amazônia pela tríade artística acrescentou-se às ondas regionalistas abrigadas nas artes paraenses desde a segunda metade do século XIX.

Especulo que haja uma linha de continuidade longínqua e embaralhada que liga o repertório amazônico das canções interpretadas por Fafá de Belém aos escritos de José Verissimo e Inglês de Souza sobre “cenas amazônicas”, surgidos a partir da década de 1870. A linha sutil mantém ligação com as obras de escritores modernistas do Pará dos anos 1920, como Bruno de Menezes e Abgvar Bastos, incorporadores de temas negros e indígenas na literatura regional. Essa conexão se estende também às composições regionalistas de destacados pianistas como Waldemar Henrique³ e Gentil Puget, igualmente filiados à geração de artistas inovadores da década de 1920. Adiante, a conexão tornou-se direta com a obra poética de escritores que despontaram na Belém dos anos 1940 em diante, entre eles o próprio Ruy Barata. Esse acúmulo de antecedentes artísticos somou-se à difusão e à criação de repertórios regionalistas da MPB na década de 1970, com possibilidades de ingresso no mercado musical nacional. Nesse período, a Amazônia, nas canções de Fafá, embalou parte da trilha de novelas da Rede Globo⁴ e virou tema de videoclipes, recheados de imagens de florestas, rios, vestes e adereços indígenas e rurais.

Fafá foi catapultada à condição de representante do “novo” exotismo amazônico no âmbito da canção popular brasileira. Seus discos de início de carreira seguiram a trilha das constantes “redescobertas” da Amazônia pelo

Brasil, particularmente no mercado fonográfico. Os LPs *Tambá tajá* (1976), *Água* (1977), *Banho de cheiro* (1978), *Estrela radiante* (1979) e *Crença* (1980) apresentaram, com regularidade, uma ou duas composições da dupla Paulo André e Ruy Barata. Suas letras e mesmo o clima musical das gravações evocam uma atmosfera amazônica, com referências fluviais, beiras de rio, vento, flora regional, preamar, sem contar temas românticos ambientados na zona boêmia de Belém.

Na linha de raciocínio do importante estudo de Durval Muniz de Albuquerque Júnior sobre a “invenção do Nordeste”, a música de Paulo André e Ruy Barata nos discos de Fafá de Belém contribuiu com a produção do imaginário nacional sobre a Amazônia em meio à proliferação de poemas, romances, filmes e peças teatrais sobre essa temática nos anos 1970. Nesse sentido, a obra de arte voltada para o entretenimento assume o papel de produtora de realidade, ao disseminar modos de dizer e ver o regional no palanque privilegiado dos meios de comunicação.

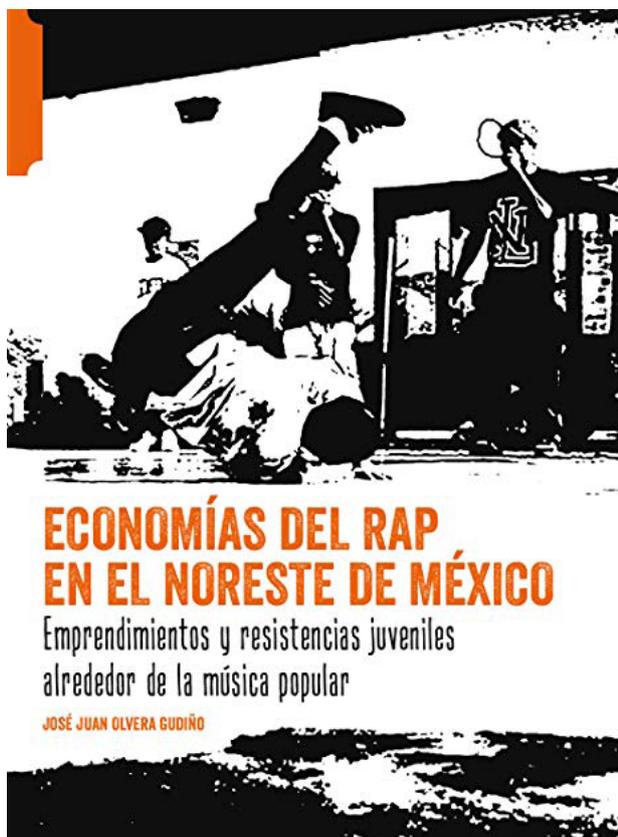
No período, os governos ditatoriais dos militares conduziam projetos econômicos de integração da região Norte à matriz de desenvolvimento do país. A modernização conservadora do regime militar impôs a exploração de recursos naturais na Amazônia em detrimento da melhoria das condições de vida da população local e das levas de migrantes vindas em busca de trabalho e de novas perspectivas de subsistência. Nas grandes cidades, a expansão do acesso a bens de consumo ampliou a possibilidade de compra de discos, aparelhos de som e televisões a pessoas situadas nas camadas médias. O investimento de gravadoras estrangeiras no mercado fonográfico brasileiro, ao lado da iniciativa de empresários locais, abriu caminho para a crescente inserção, no sistema de estrelato nacional, de artistas da canção popular oriundos do Norte e Nordeste.

Tal conjuntura explica a conexão entre regional-popular e nacional-popular no domínio da canção nessa época: a moderna tradição musical paraense representada por artistas como Ruy, Paulo e Fafá prestou sua contribuição, a partir das margens e na chave do exótico, para a formação de uma vertente artístico-mercadológica da Música Popular Brasileira, com desdobramentos até os dias atuais. Este é o principal “mistério” elucidado neste livro. Peço perdão pela revelação antecipada! O autor enfrenta a polissemia da música-canção, das capas de disco e dos vídeos cruzando-os com textos jornalísticos e registros memorialísticos. O resultado foi uma brilhante dissertação de mestrado, a qual tive a honra de orientar, e que chega agora ao público na forma (mais leve!) de livro. Que o prazer da leitura nos ajude a entender e apreciar a força sociológica da canção, da *performance* e da criação em nosso mundo aparentemente duro e materialista.

Texto recebido em 17 de outubro de 2019. Aprovado em 7 de novembro de 2019.



Ao redor do rap: economia, cultura e resistências juvenis no noroeste do México



Roberto Camargos

Doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Pós-doutorando vinculado ao Programa de Pós-graduação em História da UFU. Bolsista PNPd/Capes. Autor de *Rap e política: percepções da vida social brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2015. robertoxcamargos@gmail.com

Ao redor do *rap*: economia, cultura e resistências juvenis no noroeste do México

Around rap: economy, culture, and youth resistances in northwestern Mexico

Roberto Camargos

OLVERA GUDIÑO, José Juan. *Economías del rap en el noreste de México: emprendimientos y resistencias juveniles alrededor de la música popular*. Ciudad de México: Ciesas, 2018, 274 p.



José Juan Olvera Gudiño, doutor em Humanidades e sociólogo das questões culturais, dedicou parte dos últimos sete anos de suas atividades profissionais – como professor e pesquisador do Centro de Investigaciones y Estudios Superiores em Antropología Social (Ciesas), localizado em Monterrey/México – a investigações acerca de músicas e artistas populares da região noroeste do México¹. Interessado especialmente nas experiências dos/das *rappers*, ele produziu e coletou uma vasta documentação sobre MCs, DJs, *beatmakers*, produtores culturais, empresários, lojistas, entusiastas e outros sujeitos que empenharam parte de suas vidas na configuração de uma cena local de *hip hop*. Conjugando elementos dessa rica pesquisa etnográfica e documental com pertinentes aportes teóricos, metodológicos e históricos, o autor analisa e descreve as redes econômicas e de sociabilidades em torno do *rap* sem perder de vista aspectos sociais de um contexto marcado por violências e inseguranças (física, social, econômica etc.). Dialogando com artistas e sujeitos de pouca projeção e com outros de inegável impacto em âmbito nacional, as análises expostas em *Economías del rap en el noreste de México* passam por processos econômicos, migratórios, educacionais, culturais, midiáticos e políticos, assinalando forte presença social do *rap* na região estudada.

O trabalho mobiliza reflexões sociais e material empírico variado na tentativa de entender aspectos relevantes das novas configurações culturais do país em que foi desenvolvido, elegendo como pilares do exercício de interpretação e análise social as dificuldades em se pensar os fenômenos culturais no México sem levar em conta os fluxos migratórios com os EUA, o papel dos jovens nos processos de culturalização da economia e, ainda, a importância de associar os dados e indicadores macrossociais às práticas dos jovens (como encaram a incerteza laboral e de renda, como criam meios de subsistência e como constroem redes de colaboração, por exemplo). Essas e outras potentes questões para se refletir sobre a sociedade e a cultura emergem do interesse primário de José Juan Olvera: compreender e explicar o que fazem os *rappers* para viver com o *rap* e, especialmente, para viver do *rap*. Aqui, cabe destacar, viver com/do *rap* engloba um amplo e flexível conjunto de estratégias que permite a seus promotores a existência material (organização de eventos com vendas de ingressos, cobrança de cachês, venda de camisetas, produção musical, trabalhos educativos relacionados ou em diálogo com o *hip hop*) para criar e interpretar suas composições.

¹ O autor define o território delimitado para a pesquisa como um conjunto de espaços sociais formado pelos estados de Tamaulipas, Coahuila, Nuevo León e a parte sul do Texas, considerados ainda os vínculos socioculturais com Zacatecas, Durango e San Luis Potosí.

O livro, que oferece ao leitor um substancial e detalhado painel das práticas vinculadas ao *rap* produzido por jovens de 15 a 35 anos da região noroeste do México, organiza sua narrativa em dois eixos expositivos que sintetizam os movimentos de pesquisa e reflexão enfrentados pelo autor. O primeiro, “Enfoques, conceptos y contexto sociohistórico”, se debruça sobre as questões de ordem teórica e histórica. Já o segundo, “Etonografía. Economías del rap en el noreste de México”, é focado na investigação empírica e documental que se valeu de fotografias, impressos diversos, dados estatísticos, indicadores sociais, diários de campo e de observação participante, entrevistas, músicas, vídeos e toda sorte de rastros que enriquecem suas análises. Ao final alinham-se conclusões gerais que resumem as condições de certos grupos de jovens mexicanos, submetidos a experiências de uma dinâmica laboral acelerada e de pouca estabilidade, expostos a vulnerabilidades sociais diversas e com vidas profundamente impactadas pela intensificação da violência no contexto/momento da pesquisa.

O capítulo 1, “La diversidad de economías en un contexto regional”, é integralmente direcionado à construção de um contexto para a pesquisa. Aí o sociólogo descortina aos seus interlocutores o México do qual se ocupa, tomado como terreno de grandes e profundas diferenças regionais que atingem de maneira mais aguda enormes parcelas da juventude que constituem o grosso da população desempregada do país. Esses jovens tiveram suas vidas comprometidas pelas mudanças estruturais geradas pelas reformas neoliberais implantadas pelo Estado, que reduziu investimentos nas áreas sociais e abriu espaços da economia e da cultura para maior controle de empresas privadas, acelerando processos de acúmulo de desvantagens de setores mais pobres. O capítulo analisa, também, diferentes economias em torno da arte e que podem ajudar a caracterizar as práticas de músicos de *rap* dentro do recorte socioespacial da investigação, problematizando e adensando as reflexões sobre a partir das relações entre o local e o global.

Nas palavras de José Juan Olvera, “abordo primero el enfoque de las industrias culturales y creativas, así como sus limitaciones y alcances. A continuación, lo pongo en discusión con otras economías que permiten una mejor explicación de mi evidencia empírica y las relaciones con prácticas, espacios y redes de relaciones en forma de escenas musicales” (p. 33). Além disso, o autor enfoca, pelo viés da economia da cultura e do contexto regional, problemas referentes às discussões sobre juventude, música, relações fronteiriças – o que conduz ao entendimento da região com base em trocas simbólicas e em fluxos de pessoas, e não pelas delimitações geográficas oficiais de Estado – e aspectos sociodemográficos, protagonismo cultural e consumo, novas tecnologias e seu papel nas configurações e produções culturais, práticas de economia alternativa, solidária e de resistência. Esse percurso, alimentado com muitos dados e indicadores extraídos de copiosa bibliografia consultada, ganha especial relevo ao evidenciar o

contraste entre macroindicadores sociales y económicos positivos y las realidades etnográficas que muestran precariedad, exclusión y violencia. Em la frontera noreste, los indicadores de regazo social, que están todos por encima de la media nacional, se ven opacados por otros indicadores de la violencia. [...] Frente a la engañosa buena situación de algunos indicadores queda la alternativa de la observación presencial; mis recorridos por Nuevo Laredo, Reynosa y Matamoros me revelaron que la violencia está expresada en el abandono de la ciudad, la desolación de suas

calles, particularmente de sus zonas centro. Aun con sus particularidades, las tres ciudades compartían el hecho de estar militarizadas (p. 37).

O capítulo 2, “Contexto histórico del rap en el noreste, 1985-2015”, visa proceder a uma leitura da prática do rap na região e, mais especificamente, em Monterrey, que “es centro de la narración por su papel como espacio fundamental para el nacimiento y desarrollo de casi todas las variantes del rap, y por su influencia hacia a fuera de la región y más allá, como referencia del rap mexicano” (p. 61). É o momento em que José Juan Olvera detém-se em detalhes que conformam a chegada da prática de ouvir e cantar raps em Monterrey e, progressivamente, em toda a região noroeste pelos circuitos da indústria cultural e dos trânsitos de migrantes entre México e EUA. Se isso comporta semelhanças e possíveis pontes com o caso brasileiro e de outros países da América Latina, a circulação de informações e produtos culturais relativos a essa prática por meio de fluxos de migrantes (notadamente trabalhadores das camadas populares) lhe confere peculiaridades que impactam seus significados na realidade local e a geração de uma nova cultura juvenil do país. O autor, por intermédio de seu corpus documental, mostra que “el hip hop en general y el rap en particular llegaron a México casi desde sus propios inicios, allí donde hubiera migrantes presentes en las escenas fundantes, que retomaran algo de su cultura y que, al retornar a México, la compartieran con sus pares mexicanos” (p. 63).

A longa trajetória dos praticantes do rap no México o leva a dividir o processo histórico de seu desenvolvimento em quatro fases: (a) as apropriações iniciais graças às famílias transnacionais que aceleravam a circulação de informações, dados culturais e objetos como discos, revistas, fitas e indumentária entre 1985-1989; (b) a consolidação de uma cena de música rap na região noroeste, marcada pela existência dos primeiros grupos locais, pela consolidação de espaços populares que acolhiam performance de variados elementos da cultura hip hop, pela produção dos primeiros discos e pela constituição de uma identidade – nomeada de rap chicano – que “tiene un poderoso componente del gangsta rap, alusivo a la vida de pandillas, la vida del barrio, las drogas, la defensa del territorio y la vida criminal dentro y fuera de las prisiones” (p. 85) entre 1990 e 1999; (c) um momento de clímax expresso pelo número de grupos, pela diversidade dos agentes culturais e pela existência de espaços destinados exclusivamente ao rap/hip hop entre 2000 e 2005; e (d) uma fase de crise das práticas públicas ligadas ao rap e um intenso processo de declínio da cena na região, fruto de dinâmicas próprias da vida dos praticantes e do crescimento da violência em algumas zonas urbanas, entre 2006 e 2013, que “dejaró nun impacto específico importante: el narccorrap, un subgénero que canta a los comandantes y la gente alegada a las organizaciones criminales, ya sea para narrar su muerte en memoria, o para ensalzar sus cualidades en vida” (p. 93). Esse itinerário elaborado pelo autor para o rap do noroeste do México, no entanto, não é um ponto de chegada, mas um ponto de partida: “El rap como industria sufre, pero como cultura resiste y se extiende. Dejó de verse y cantar seen bares, pero se refugió y a crecido en las casas, al igual que otras expresiones juveniles” (p. 95).

No capítulo 3, “Monterrey: una escena en recomposición”, o pesquisador segue os rastros de uma cultura que, eclipsada no espaço público pela violência das ruas, se instalou nas esferas do privado para se reconfigurar



em novas formas e práticas: “el periodo de intensa violencia había terminado con gran parte de la vida nocturna: los jóvenes habían abandonado las esquinas y convertido las casas en centros de reunión, laboratorios de creación y hasta en pequeños negocios” (p. 104). O sociólogo lança mão de depoimentos (ao todo foram efetuadas 25 entrevistas) e outros documentos para tecer um significativo painel da recomposição da cena local de *rap*, caracterizado pela hegemonia do “*rap* consciente”, assim chamado “porque no sólo hace un retrato de una situación o narra una circunstancia, sino que toma una posición crítica respecto a las causas que originan tales hechos” (p. 101).

Delinea-se aí o profundo e rigoroso trabalho etnográfico da pesquisa, à medida que se relatam e se analisam em minúcias as novas figurações das práticas dos *rappers* e os espaços de produção do “novo” *rap* (beneficiado, em muito, pelo avanço das tecnologias computacionais e pela popularização da internet). Em meio a tudo isso, atenção especial é dispensada à economia – em sua maior parte dominada pela informalidade – que se formou em torno das atividades concernentes ao *rap*. De maneira original e criativa, Juan José Olvera elege os cartazes e *flyers* de eventos e *shows* para mapear o crescimento ou decréscimo no número de festas, preços de entradas, existência ou não de patrocinadores, artistas, espaços e relações econômicas no interior da cena de *rap* e o seu potencial como gerador de renda para as pessoas envolvidas com eles. Nos três capítulos subsequentes, o autor envereda por casos de jovens que trabalham conectados ao mundo do *rap*, ainda que de modos e de perspectivas diversificados.

Daí que, no capítulo 4, “Economías de la escena subterránea”, o foco se concentra no exame pormenorizado de situações coladas ao ambiente *underground* de *rap*, principalmente os empreendimentos artísticos regionais que não estão presentes nos meios massivos de comunicação e nas redes da indústria cultural e do entretenimento musical. Assim, destacam-se as práticas e artistas de resistência, “que defino como formas de valorización de la producción musical del *rap* para la sobrevivencia económica, en medio de ambientes particularmente hostiles” (p. 114). Integram esse campo os “*raperos de pesera*”, jovens artistas que utilizam o transporte público para cantar suas rimas e fazer algum dinheiro, os “*narcoraperos*”, que produzem, mediante pagamento, composições encomendadas por pessoas associadas ao crime organizado [“llamadas ‘dedicaciones’, o réquiems, ‘descanse en paz’” (p. 152)] e que buscam legitimar e eternizar sua figura por meio de uma narrativa épica, e uma vasta rede de artistas, grupos, *crews* e “famílias” que movimentam atividades econômicas alternativas, solidárias e destoantes das operações e valores dominantes do capitalismo neoliberal. As reflexões são, pois, alinhavadas com base em trajetórias pessoais e artísticas, evidenciando que, para José Juan Olvera, a economia da música não está centrada em ver como a música sustenta o artista, mas, sim, em entender como se financia a atividade artística.

O capítulo 5, “Economías de la escena alternativa independiente”, centra fogo em casos de *rappers* com maior nível de escolarização formal, como alguns pertencentes a estratos socioeconômicos médios. Calcado nas experiências de Erik Santos, Aldo Ce, DJ Jonta e do grupo Caballeros del Plan G, a análise privilegia projetos musicais que expressam ou são desenvolvidos sob lema “faça você mesmo” ou em práticas de economias alternativas em conexão com pequenos empreendimentos culturais. O autor salienta que nas práticas e discursos desses sujeitos há linhas de continuação



² Ver AZEVEDO, Amailton Magno. *No ritmo do rap: música, cotidiano e sociabilidade negra* – São Paulo, 1980-1997. Dissertação (Mestrado em História) – PUC-SP, São Paulo, 2000, e FELIX, João Batista de Jesus. *Hip hop: cultura e política no contexto paulistano*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – USP, São Paulo, 2005.

³ Ver CAMARGOS, Roberto. *Rap e política: percepções da vida social brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2015, e SILVA, Rogério de Souza. *A periferia pede passagem: trajetória social e intelectual de Mano Brown*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Unicamp, Campinas, 2012.

⁴ Ver SILVA, José Carlos Gomes da. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. Uberlândia: Edufu, 2015, MAGALHÃES, Maria Cristina Prado Fleury. *Hibridações locais e processos identitários: o rap em Goiânia e Aparecida de Goiânia*. Dissertação (Mestrado em Música) – UFG, Goiânia, 2015, e ANASTÁCIO, Edmilson Souza. *Periferia é sempre periferia? Um estudo sobre a construção de identidades periféricas positivadas a partir do rap em Uberlândia-MG (1999-2004)*. Dissertação (Mestrado em História) – UFU, Uberlândia, 2005.

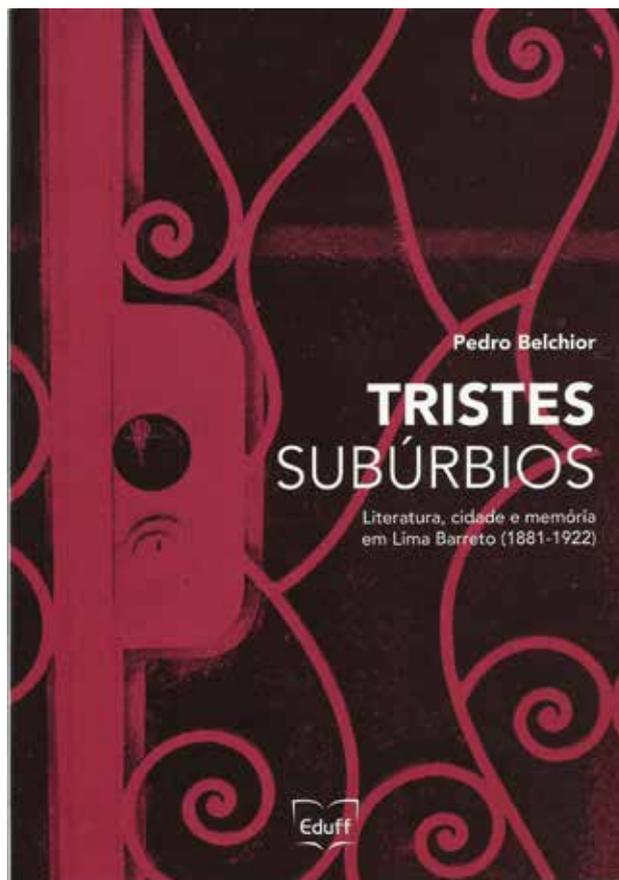
dos valores e ideias dominantes na cidade de Monterrey, embaladas por uma cultura laboral e empresarial que concebe o trabalho como sentido da vida e promove certo culto ao empreendedorismo que aponta o homem industrial como o símbolo máximo da cultura do esforço e dos valores liberais do progresso e da mobilidade social: “Sostengo que algunos discursos de los raperos recogidos en este capítulo, como las expresiones de Erik Santos, las actitudes de Aldo Ce [...] son expresión de esta realidad, y que se han fusionado o han embonado con la ideología do DIY, y han sido incubados y potenciados cuanto más tempo tienen sus familias asentadas en la ciudad, absorbiendo esta praxis y visión del mundo” (p. 218).

Por fim, no capítulo 6, “Economías alrededor de la gestión cultural: antes, al lado y delante del Estado”, o pesquisador dirige seus esforços para entender e descrever as práticas de *rappers* que trabalham em parceria ou como empregados de instituições públicas ou privadas da área cultural. As reflexões se voltam para pessoas que realizam atividades de produção cultural em nível institucional como parte de um conjunto maior de ações relacionadas às suas vidas como *rappers* e/ou agentes do universo do *hip hop* que, mesmo não sendo *rappers*, incorporam o *rap* na implementação de políticas culturais e/ou trabalham com o gênero como ferramenta de transformação ou intervenção social. Ao longo do capítulo se analisam as potencialidades e os limites do uso do *rap* como fator de empoderamento dos jovens – “se ofrecen [...] cursos de historia y filosofia del *rap*, construcción de rimas, ejecución de *performance* o elaboración de pistas, entre otros” (p. 222) – e, também, a natureza das ligações entre esses sujeitos e as instituições que os forçam a viver em constante negociação para suportar “los vaivenes, inconsistencias e incongruencias de la política partidista vinculada a la gestión de la cultura” (p. 224). Após explorar os campos de tensões e os conflitos que nascem ou reverberam nas relações estabelecidas entre agentes do *hip hop* e instituições (especialmente as estatais) que não desejam acolher práticas cujos valores e ideias podem perturbar o sistema, o sociólogo se atém ao caso do Festival Callegenera de Monterrey, tido como um exemplo bastante exitoso das possibilidades das políticas públicas em torno das culturas juvenis e como espaço aglutinador e catalisador da cena local/regional.

Publicada no ano passado no México, a obra de José Juan Olvera Guidño é, ainda, desconhecida entre o público brasileiro. Suas contribuições, no entanto, são muito relevantes para as Ciências Humanas e Sociais no país, principalmente se considerarmos que nos últimos dez anos é notável e crescente o interesse dos pesquisadores das mais diferentes áreas, no Brasil, pelas práticas culturais do *hip hop* (ou seja, pelo *rap*, *break* e/ou *graffiti*). Apesar da área/tema de estudos contar com pouca ressonância editorial, as revistas acadêmicas e os programas de pós-graduação, com seus bancos de dissertações e teses, atestam a presença do *hip hop*, e particularmente do *rap*, nas pesquisas dos acadêmicos brasileiros. Por aqui, os trabalhos exploram, por exemplo, as redes de sociabilidades², as dimensões políticas dessa prática cultural³, o seu papel na constituição de processos identitários⁴ e muitas outras questões, porém são praticamente inexistentes estudos sobre uma economia do *rap* no Brasil. Sob esse aspecto, o livro *Economías del rap en el noreste de México* pode inspirar e abrir caminhos até então não trilhados pelos pesquisadores brasileiros.

Resenha recebida em 24 de outubro de 2019. Aprovada em 17 de novembro de 2019.

História e vida: **andando pelos 'tristes subúrbios' cariocas**



Lurian José Reis da Silva Lima

Mestre em Música pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Doutorando em História na Universidade Federal Fluminense (UFF). Bolsista do CNPq. lurianlima@gmail.com

História e vida: andando pelos ‘tristes subúrbios’ cariocas

History and life: walking around the sad Rio de Janeiro (carioca) outskirts

Lurian José Reis da Silva Lima

BELCHIOR, Pedro. *Tristes subúrbios: literatura, cidade e memória em Lima Barreto (1881-1922)*. Rio de Janeiro: Eduff, 2017, 224 p.



Tristes subúrbios, de Pedro Belchior, é o primeiro trabalho analítico de maior fôlego sobre a relação de Lima Barreto (ele mesmo e sua literatura) com o Rio de Janeiro, especialmente com seu cenário e tema geo-socio-cultural privilegiado: os subúrbios. Como o autor nos revela na introdução, o livro é resultado da pesquisa de mestrado que nasceu de sua experiência de trabalhador-viajante na mesma cidade, onde chegou pouco depois de se graduar em História no interior de Minas Gerais (São João del Rei). Novo começo, novas perguntas.

Antoine Prost afirma, em um volume bem conhecido dos estudantes desse “ofício”, que é preciso viver para poder interpretar o passado¹; mais antiga que esta, e certamente mais difundida entre culturas menos egocêntricas, é a máxima segundo a qual é preciso olhar para o passado para se poder viver. Pedro Belchior fazia, me parece, esse segundo exercício – deslocava-se diariamente do subúrbio, onde morava, ao museu onde trabalha, em Botafogo, e se perguntava: como é que teriam surgido duas realidades tão distintas que compõem, não obstante, o espaço polarizado pelo qual tantas pessoas transitam cotidianamente? – quando descobriu Lima Barreto transeunte dessa mesma rota na “cidade partida” e resolveu fazer da obra deste o ponto de partida da investigação que nascia. Mas, por sua complexidade desconcertante, esse sujeito-obra acabou se tornando o principal motivo da pesquisa.

Sabemos que as dificuldades de utilizar a literatura para fazer historiografia derivam basicamente do fato de que ela antes cria uma realidade, mesmo que a partir da realidade, que a descreve. A forma e a medida dessa deformação dependerão dos propósitos artísticos de quem escreve, do momento e lugar histórico em que ele se inscreve, e por aí vai. No caso de Lima Barreto – o que também não é segredo – tal dificuldade é especialmente potencializada pela intervenção política deliberada da escrita de alguém que concebe seu trabalho como “missão”.² Para falar objetivamente, à maneira dos historiadores, seria impossível fazer dos textos barretianos fontes razoáveis para análise da cidade a menos que se os considerem, antes de tudo, como fontes para a análise do próprio Lima Barreto em sua relação com a cidade. Sendo, portanto, inócuo buscar “um subúrbio autêntico ou verdadeiro” (p. 15) em sua obra, Pedro Belchior julgou mais produtivo – e prático, já que uma empresa dessas demandaria comparações sistemáticas com dados externos à obra nos limites do prazo exíguo de dois anos – procurar nela um Lima Barreto mais “autêntico e

¹ Ver PROUST, Antoine. *Doze lições sobre história*. Belo Horizonte: Autêntica, 1996, p. 142 e 143.

² Ver SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

verdadeiro”, isto é, mais próximo da complexidade das reflexões sobre o Rio e os subúrbios presentes nessa obra.

O problema se tornava, assim, mais específico, relativo à “figura histórica Lima Barreto” e à compreensão que críticos e biógrafos tinham dele até ali: como ele teria retratado os subúrbios em sua obra? É correto vê-lo como um “suburbano” militante, um defensor dos pobres contra os ricos, da periferia contra o centro (marcado no início do século XX pelo processo duplo de aburguesamento urbanístico e limpeza social, ou seja, de modernização)? São essas as principais questões que Pedro Belchior enfrenta em sua pesquisa enquanto procura se afastar da dualidade pressuposta por certas análises binárias das condutas políticas. É nessa dualidade que se fundamentaram as avaliações que conhecidos marxistas fizeram da vida-obra barretiana – Caio Prado, Jorge Amado e João Antônio –, com os quais Pedro Belchior dialoga criticamente. Para tanto, o autor se debruçou sobre todos os escritos de Lima Barreto – produção ficcional e não ficcional publicada ou não em vida, além de suas cartas e diários. Essa escolha metodológica lhe permitiu mergulhar na vastidão do pensamento de Lima Barreto, embora tenha também tolhido o desenvolvimento de algumas chaves de análise relevantes, como apontarei à frente.

No primeiro capítulo, o autor se dedica precisamente à discussão da fortuna crítica de Lima Barreto: de sua marginalidade em relação às principais instâncias de legitimação do campo literário de seu tempo, do processo que leva a seu reconhecimento pleno e da maneira como esse caminho da margem à consagração foi interpretado por seus comentadores. Contudo, longe de uma simples “revisão de literatura”, o que introduz e conduz essa discussão é a maneira como o próprio Lima Barreto via o seu ofício, construía o seu estilo e, sobretudo, se via como intelectual em busca de um lugar no mundo literário, ou melhor, como sujeito em busca de um lugar no mundo por meio da literatura. Os autorretratos do escritor são vislumbrados tanto em textos acabados – destaque-se, aqui, o perfil do escrivão Isaías Caminha, protagonista de seu romance de estreia – quanto em suas anotações cotidianas e projetos não concretizados em vida – como aquele de *Cemitério dos vivos*, seu último romance. Nesse momento, o principal esforço de Pedro Belchior se concentra em mostrar que o escritor, vivendo uma “marginalidade amplamente reconhecida”, conseguiu construir redes de interlocução dentro das quais podia gozar do *status* de referência para jovens literatos e contar com o apoio e a admiração de figuras eminentes, como Monteiro Lobato.

O segundo capítulo avança sobre a construção do estilo e do projeto político-literário barretiano, concentrando-se no papel que neles ocupa a experiência na cidade e a própria cidade como palco e agente. Alguns traços biográficos, dispersos nas páginas precedentes, são retomados para falar do drama existencial de Lima Barreto: o período de sofrimento como menino negro na escola politécnica, vivido por insistência do pai; a libertação para a literatura, possibilitada pelo todavia doloroso declínio da equilíbrio mental do “chefe” da família; a subsequente obrigação precoce assumir esse lugar; o emprego no funcionalismo público de baixo escalão e a vida – algo forçosa, algo escolhida – de sujeito de classe média habitante dos subúrbios; o racismo. Pedro Belchior aponta para o fato de que essas experiências no Rio de Janeiro participam da constituição do estilo claro e despojado, do tom sarcástico e da sua conhecida metodologia criadora, marca de sua literatura: fazer do vivido o laboratório da ficção.

³ Esse descompasso pode ser efeito do processo de escrita/pesquisa dentro dos prazos acadêmicos, que geralmente não nos permite ter tanto zelo e fôlego nos momentos finais.

⁴ Em breve, Pedro Belchior nos brindará com a publicação de sua importante tese sobre a participação de Heitor Villa-Lobos na diplomacia cultural brasileira entre anos 1920 e 1950.



A autocompreensão de Lima Barreto, tema da primeira parte do capítulo anterior, é retomada para pensar sua relação, não mais com os pares literários, mas com o Rio e seus habitantes: “memória”, tempo e modernidade articuladas nas posições por vezes ambíguas do escritor a respeito dos costumes populares, apesar de sua flagrante militância contra a higienização social e o elitismo de superfície que caracterizavam a reestruturação urbana da capital no início do século XX. Em algumas das melhores seções do livro, o conceito de bovarismo, central na obra de Lima Barreto, é acionado por Belchior para interpretar tal vacilação. Trata-se de uma espécie de “teoria do ser”, uma maneira de relacionar-se consigo mesmo enquanto projeto, de imaginar-se “outro que não se é”. Essa projeção poderia resultar, em casos extremos, em pura fantasia e falsidade ou num comprometido e consciencioso processo de progresso social (de diminuição das desigualdades econômicas, de ampliação da liberdade criativa etc.). Segundo Pedro Belchior, Lima Barreto julgava, com base nesse princípio, as transformações supostamente “modernizantes” e civilizadoras do Rio de Janeiro, assim como a atitude dos grupos dirigentes e dos setores médios, como uma grande fantasia frívola, além de bárbara em sua violência com os subalternizados. A cultura destes, por outro lado, ainda que mais autêntica que a cultura das aparências dos homens novos da República, estava longe de constituir um ideal de progresso. Essa dupla crítica se mostra de maneira muito explícita nos retratos barretianos dos subúrbios, que abrigam “infelizes” de vários matizes – da classe média frustrada em seu sonho de riqueza à população negra e miserável – como enfatiza Belchior, antecipando uma discussão que será retomada no capítulo seguinte.

No último capítulo, o autor procura ressaltar as desigualdades e tensões dos subúrbios na obra de Lima Barreto, evidenciando que eles não são “um”, mas vários, e que o escritor definitivamente não foi um defensor heroico dos infelizes. Por isso mesmo toma *Clara dos Anjos*, o livro mais “suburbano” de Lima Barreto, como seu fio condutor. Belchior demonstra que a periferia sob olhar barretiano não é apenas o lugar do “povo”, mas um microcosmos organizado espacial e culturalmente com base em hierarquias socioeconômicas e simbólicas. Também não resta dúvida de que o escritor não tinha um lugar bem definido entre essas fraturas, embora Belchior não aprofunde a análise do papel que os dramas pessoais de Lima Barreto (que são sempre sociais) cumprem nessa ausência de identificação – mesmo a boa ideia do bovarismo não é lembrada aqui. O potencial desse capítulo final é um pouco enfraquecido pelo fato de que boa parte das discussões empreendidas nele já havia sido desenvolvida ao longo do livro, sobretudo no capítulo anterior.³ Nada que comprometa, no entanto, o interesse do leitor ou a pertinência das conclusões de Belchior quanto ao problema que o mobilizava.

Mas é tempo de pontuar também certas ausências, que devem ser vistas menos como falhas do que como possibilidades de desenvolvimento promissoras (e, pelo menos uma delas, necessária) abandonadas, como sempre ocorre ao longo do processo decisório de uma pesquisa. Antes de desenvolver brevemente essas críticas, ressalto que de modo algum elas diminuem a extraordinária maturidade e a relevância desse trabalho, que constitui apenas a primeira contribuição mais robusta de um pesquisador de inteligência brilhante.⁴

Há determinados, e claros, limites impostos pela escolha de ater-se exclusivamente (ou quase) ao que escreveu o próprio Lima Barreto na ten-

tativa de compreender Lima Barreto. O mais evidente deles, a meu ver, é o pouco diálogo com a historiografia social da cidade⁵ – não digo com fontes primárias, observada a dificuldade do prazo, já mencionada. Esse diálogo conferiria maior nitidez à visão singular do escritor (aquele “não lugar”) e situaria melhor os leitores nesse cenário-ator que é o tema livro. Nesse mesmo sentido, sair do ângulo de visão do próprio Lima Barreto poderia ajudar a desenvolver melhor o tema da “memória” que figura, aliás, no título do livro. Como as construções literárias a partir da memória e a insinuante ética da relação com história da cidade (das construções antigas à vegetação secular), que povoam a obra barretiana e o livro de Belchior, se comunicam, por exemplo, com as densas discussões contemporâneas sobre memória e história, lugares de memória, patrimônio? Dentro da proposta de pesquisa do autor, a subteorização da memória representa, a meu ver, uma promessa que não se cumpriu totalmente.⁶

Esse relativo “excesso de Lima Barreto” é acompanhado pela escolha de promover uma visão panorâmica do tema principal (a relação do escritor com os subúrbios), motivada provavelmente pela ausência de trabalhos disponíveis sobre esse assunto. Desbravar um vasto terreno novo implica, geralmente, deixar os detalhes um pouco de lado. O autor executa bem essa tarefa, mas temos por vezes frustrada a expectativa de vê-lo mergulhar mais fundo em subtemas insinuantes e fundamentar interpretações mais consequentes. O diálogo entre a etnografia que Lima Barreto faz dos subúrbios e sua autocompreensão poderia ter ido além do “como” e atingir certos porquês. Mais do que constatar a ambiguidade do escritor em relação aos trabalhadores e à cultura popular – para ficar em um exemplo caro ao corte de classe que fundamenta o livro –, adoraria ter visto Pedro Belchior arriscar compreender as razões dessa ambiguidade em termos sociológicos ou psicológicas, detalhar seus matizes, e assim por diante.

Mas, sem dúvida, a ausência mais significativa diz respeito aos temas da identidade negra e do racismo. Belchior, ao comentar o romance de estreia de Lima Barreto, que assinala também o início de sua glória subterrânea, ameaça projetar-se sobre esses lugares sensíveis, porém limita-se a sugerir que o racismo, e sua denúncia aberta por parte de Lima Barreto, “contribuiu” significativamente para seu fracasso nos espaços do prestígio literário. Já não temos mais o direito de negligenciar o fato de que

O racismo é um princípio constitutivo que organiza, a partir de dentro, todas as relações de dominação da modernidade, desde a divisão internacional do trabalho até as hierarquias epistêmicas, sexuais, de gênero, religiosas, pedagógicas, médicas, junto com as identidades e subjetividades, de tal maneira que divide tudo entre as formas e os seres superiores (civilizados, hiper-humanizados, etc., acima da linha do humano) e outras formas e seres inferiores (selvagens, bárbaros, desumanizados, etc., abaixo da linha do humano).⁷

Reconhecer o poder dessa estrutura é uma necessidade política tanto quanto epistemológica. Uma compreensão precisa da realidade depende disso. Permitam-me desenvolver esse ponto em um breve exercício, com o qual encerro minha apreciação desse belo livro.

Apesar da convincente ponderação de Belchior, nenhuma glória subterrânea supre a frustração de Lima Barreto por não ser reconhecido dentro do *stablishment* de seu tempo, como comprovam suas tentativas fracassadas de ingressar na Academia Brasileira de Letras. Esse ser-e-não-ser



⁵ Lilia Schwarcz fez isso recentemente, com a maestria que lhe é própria.

⁶ É possível que a teoria tenha sido excluída no processo de edição, de transformação da dissertação acadêmica em um texto mais acessível. Se é verdade, não creio que haja sido a melhor escolha. A edição, aliás, diga-se de passagem, deixou passar uma sequência de referências erradas nas notas de rodapé das páginas 188-190.

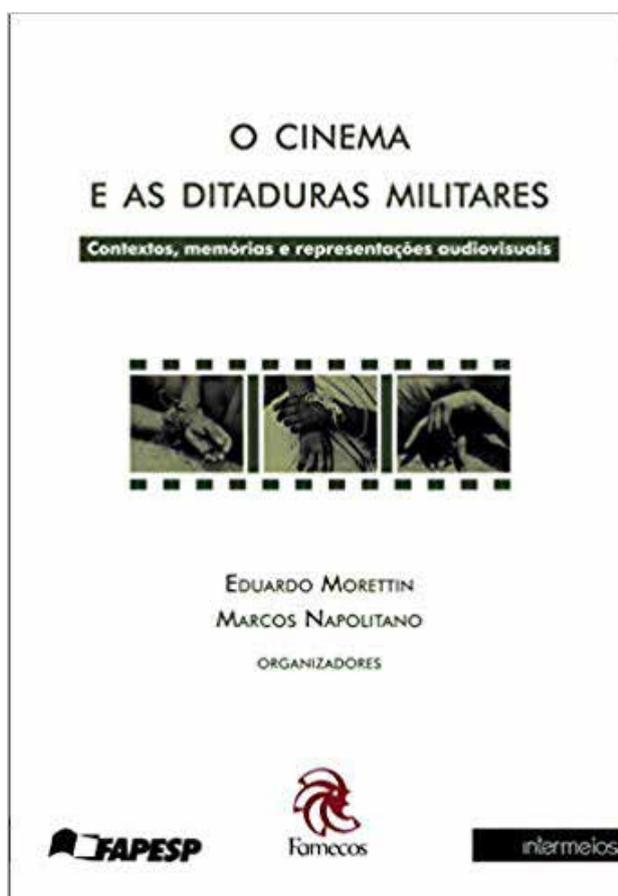
⁷ GROSGUÉL, Ramón. Para uma visão decolonial da crise civilizatória e dos paradigmas da esquerda ocidentalizada. In: BERNADINO-COSTA, Joaze, MALDONADO-TORRES, Nelson e GROSGUÉL, Ramón. Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. Belo Horizonte: Autêntica/Kindle Edition, 2018, p. 1005.

(reconhecido para si e para o outro) na história do escritor pode ser visto como a atualização particular do drama político e poético dos pensadores negros (e não só os “homens de letras”) que Paul Gilroy⁸ interpreta por meio do conceito de “dupla consciência”, elaborado por E. W. Du Bois. Os(as) negros(as), nas sociedades construídas pelo colonialismo e pela escravidão racial, são o oposto do modelo colonizador-vigente de humanidade e sua ação no mundo está sempre envolvida por essa dualidade. Eles(as) são compelidos(as), por isso, a desenvolver meios de lidar com e subverter sua atribuída falta de humanidade (incapacidade, inferioridade, matabilidade, etc.) e seus efeitos práticos (extermínio, segregação, linchamento, epistemi-cídio). A dupla consciência é o primeiro impulso desse desenvolvimento, e o próprio desenvolvimento é a bifocalidade potencialmente subversiva do pensamento negro. Ela se manifesta na reflexão de Isaías Caminha (citada por Belchior) diante do delegado que não podia acreditar que ele fosse um “estudante”: “A sua surpresa deixara-o atônito. Que havia nisso de extraordinário, de impossível? [...] Dessa vez eu tinha-o compreendido, cheio de ódio, cheio de um santo ódio que nunca mais vi chegar em mim. Era mais uma variante daquelas tolas humilhações que eu já sofrera; era o sentimento geral de minha inferioridade, decretada a priori, que adivinhei na sua pergunta” (p. 51).

O recurso à ideia de dupla consciência é apenas uma das possibilidades de análise comprometida com o fato de que Lima Barreto era, *a priori* (como ele diz por intermédio de Isaías Caminha), um negro no pós-abolição. Note-se, aliás, o que também destacou o autor de *Tristes subúrbios*: o plano inicial do jovem Lima Barreto para sua estreia no mundo literário era nada mais nada menos que um romance histórico sobre a escravidão! É uma pena que Pedro Belchior não tenha aprofundado sua reflexão quanto ao papel da violência racial na vida-obra de Lima Barreto, sobretudo quando se tem em mente que a ocupação dos subúrbios guarda direta relação com a movimentação da população negra do interior para a capital e do centro desta para a periferia. Ainda que a leve em conta sempre (esse cuidado não lhe faltou), o autor não toma a raça como categoria central. Priorizar os “conflitos de classe” é uma escolha legítima, mas incompleta, e certamente está ligada à quase total ausência de intelectuais negros nos referenciais teóricos do autor (a exceção é Stuart Hall, que, no entanto, não é acionado em nenhum momento ao longo do livro). Bem se vê agora meu argumento: o racismo estrutural fundamentou as recusas da ABL a Lima Barreto assim como fundamenta a invisibilidade hodierna dos(as) negros(as) no mundo acadêmico. Observá-lo em todas as suas consequências significa contrariá-lo hoje, no momento em que o historiador começa a pensar sobre o passado (para poder viver...). Há uma sólida tradição filosófica, sociológica, psicanalítica e literária afro-diaspórica, que alimenta os movimentos negros mundo afora e que não podemos mais ignorar. Ela diz respeito a todos nós.

Resenha recebida em 14 de junho de 2019. Aprovada em 3 de agosto de 2019.

A história e o audiovisual em tempos de ditadura



Rodrigo Archangelo

Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Pesquisador da Cinemateca Brasileira. Autor de *Um bandeirante nas telas: o discurso adhemarista em cinejornais*. São Paulo: Alameda Editorial, 2015. rarchangelo03@gmail.com

A história e o audiovisual em tempos de ditadura

History and audiovisual in times of dictatorship

Rodrigo Archangelo

MORETTIN, Eduardo e NAPOLITANO, Marcos (orgs.). *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*. São Paulo: Intermeios, 2018, 232 p.



Brasil, 31 de março de 2019. Passados 55 anos da mais traumática ruptura democrática em nossa história republicana, o golpe civil-militar de 1964 nunca esteve tão presente. Qualquer discussão sensata sobre o país, hoje, depara-se com o negacionismo (fenômeno mundial, diga-se) que entrou pela porta da frente no último e polêmico pleito eleitoral, e vem retroalimentando um projeto de governo que ameaça avanços estabelecidos pela Constituição de 1988, assim como conquistas democráticas anteriores. Vivemos momentos de luta pela garantia de direitos, de disputa política acerca de quem somos e de defesa do próprio estatuto da História.¹ Nessa conjuntura, compreender a construção da(s) memória(s) sobre os períodos autoritários já vividos torna-se vital, mais ainda diante das deliberadas ações institucionais de negação do passado.²

Em face dos enfrentamentos cada vez mais urgentes no cenário de disputa por narrativas, o cinema, na intrincada relação do audiovisual com a história, cumpre importante papel de transmitir e criar conhecimento, seja como manifestação cultural e artística ou instrumento de reflexão política da realidade. Ao observar essa perspectiva analítica e o atual momento brasileiro, o livro *O cinema e as ditaduras militares: contextos, memórias e representações audiovisuais*, lançado no final de 2018, traz relevantes contribuições para os dias correntes.

Coletânea com dez artigos de pesquisas independentes, a obra aborda o potencial do audiovisual enquanto articulador do saber histórico, através de dimensões da história pública e da memória social das ditaduras no Brasil, Chile e Argentina, efetivamente apresentadas em obras ficcionais e em documentários, canônicos ou não. Assim, os textos podem (e devem) ser apreciados em seu conjunto, enquanto um guia para a compreensão do audiovisual nas disputas por narrativas históricas – sobretudo a das ditaduras militares, atualmente envoltas pelo mais escancarado discurso negacionista. As pesquisas reunidas no livro trazem reflexões sobre como a atividade e as linguagens do audiovisual ultrapassam a qualidade de condutoras da memória, sendo construtoras de novas memórias e do próprio conhecimento sobre a história, demonstrando quão essencial é a conexão entre cinema e história para se pensar e atuar no tempo presente.

O cinema e as ditaduras militares resulta da seguinte empreitada: o projeto “Cinema e história no Brasil: estratégias discursivas do documentário

¹ Enquanto campo do conhecimento, da pesquisa acadêmica à disciplina ensinada nas escolas. Diante dessa urgência, o 30º Simpósio Nacional de História da Anpuh discute a “História e o futuro da educação no Brasil”, preocupando-se com o ensino de História no atual contexto e nos embates enfrentados por seus profissionais nos espaços escolares, universitários e centros de memória e pesquisa; assim como a “onda conservadora” e os usos do passado autoritário no momento presente.

² Concretamente, o telegrama diplomático do governo federal enviado à Comissão de Direitos Humanos da ONU, em 3 de abril de 2019, justificando a tentativa de celebração dos 55 anos da data ao negar a existência de um golpe de estado em 31 de março de 1964. Também vale lembrar o Decreto 9.759 de 11 de abril de 2019, que inviabiliza a existência do Grupo de Trabalho de Perus, responsável pela identificação de desaparecidos políticos entre as ossadas da vala comum do Cemitério de Perus, em São Paulo.

na construção de uma memória sobre o regime militar”.³ A qualidade dos trabalhos, porém, é tributária do histórico mais amplo de estudos e debates obtido no convívio do grupo CNPq História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação. Criado em 2005 pelos próprios organizadores do livro – os historiadores e professores Eduardo Morettin (ECA-USP) e Marcos Napolitano (FFLCH-USP) –, esse grupo acompanha e fomenta reflexões valiosas para o exame da relação “história e audiovisual” em circuitos acadêmicos nacionais e internacionais.⁴ Nota-se, daí, que alguns artigos foram preparados para o escopo do livro, enquanto outros são desdobramentos de pesquisas anteriores a ele, feitas por especialistas que se dedicam, há tempos, sobre a relação do audiovisual e as ditaduras no Brasil e na América Latina. O livro apresenta forte complementariedade entre as abordagens, ao mostrar coesão amadurecida ao longo das discussões do referido grupo de estudo, que procura valorizar o audiovisual como documento central no âmbito da pesquisa histórica. As abordagens, no todo, levam em conta a linguagem e o diálogo do audiovisual com debates historiográficos, além do seu confronto com as memórias, dominante ou não, das ditaduras estudadas.

Do subtítulo “contextos, memórias e representações audiovisuais” é a “memória em disputa” o *leitmotiv* presente tanto nos capítulos sobre a produção e os controles burocráticos como nos que esmiúçam as representações audiovisuais. Para educadores e pesquisadores, e o público leitor em geral, vale destacar que as reflexões partem de determinantes estéticas, ideológicas e conjunturais das atividades audiovisuais pesquisadas. Entre os temas analisados estão: projetos e políticas oficiais para o cinema nos anos da ditadura; as opções temáticas e ideológicas nas abordagens do período ditatorial no cinema e televisão; a reflexividade expressa no documentário e a representação de condicionantes históricas na obra ficcional. Aspectos e contextos do audiovisual intrínsecos à construção do saber histórico, e que se entrecruzam nos dez capítulos, como veremos a seguir. Já as filmografias apresentadas e seus contextos mostram o “transitar” da memória desde o aspecto subjetivo dos documentaristas – onde ganham espaço o revisionismo e a problematização do passado – até a construção da memória social mais ampla pelo drama na ficção – com ênfase na perspectiva de uma conciliação entre grupos antagonísticos. Alguns capítulos trazem justamente as ramificações desse “transitar”, tanto na comparação de obras audiovisuais específicas como na análise de conjuntos representativos.

No levantamento (inédito) das opções temáticas e ideológicas nas produções ficcional e documental sobre a ditadura brasileira, realizado por Marcos Napolitano e Fernando Seliprandy, o transitar da memória emerge. Temáticas como: os “dois demônios”, a “inocência juvenil”, o “enfoque das vítimas”, o “isolamento da luta armada” (e sua “monumentalidade”) e a “luta contínua” parecem convergir para a resistência democrática da sociedade civil, numa matriz de memória bastante ambígua na conciliação com os que apoiaram o golpe de 1964. Os autores demonstram na decupagem do longa-metragem *Paula, a história de uma subversiva* (Francisco Ramalho Jr., 1979), as tensões presentes no “grau zero” da memória hegemônica da resistência democrática no cinema. No contexto da reabertura, esse grau zero já trazia as contradições entre o passado recente e a conciliação incômoda diante das expectativas democráticas para o futuro. A partir daí, apontam-se temáticas decorrentes dos conflitos políticos e ideológicos da sociedade brasileira no século XXI, principalmente na produção documental, onde

³ Apoiado pelo CNPq e desenvolvido entre 2014 e 2016, os organizadores informam que o projeto também engendrou atividades como seminários, mostra de filmes, apresentação de trabalhos em congressos científicos e em publicações, o levantamento bibliográfico e o estabelecimento de uma filmografia sobre o tema, disponíveis em <<http://historiaeaudiovisual.weebly.com/>>.

⁴ Além de várias publicações e encontros, podemos citar o seminário temático História, cinema e televisão: lugares de disputa pela memória apresentado nos encontros regionais e nacionais da Anpuh desde 2006, bem como o Colóquio Internacional de Cinema e História, que vai para a 4ª edição em 2019.

ganharam espaço a memória “íntima e familiar” e o “balanço geracional”, a “experiência do exílio” e o “espectro dos desaparecidos”, a “contracultura” e o “colaboracionismo civil” (bem pouco tratado, ressalvam os autores).

Na produção televisiva, Mônica Kornis retoma sua pesquisa sobre a construção da memória dos “anos de chumbo”, através da minissérie *Anos rebeldes* (Gilberto Braga, 1992), da Rede Globo de Televisão. A análise dessa paradigmática produção – que se valeu, de forma inovadora, de imagens de arquivo para o aprofundamento diegético – explicita o viés melodramático dispensado à memória hegemônica da resistência. A autora destaca a opção da emissora em ancorar a trama na dimensão individual de jovens da classe-média, com o crivo da autocensura em alguns capítulos, para evocar um passado romantizado da resistência juvenil dos anos sessenta, e se aproximar da vida política nacional e dos “caras pintadas”, que se manifestavam pelo impeachment de Fernando Collor no início dos anos 1990. Em outra perspectiva, o passado ditatorial também pode ser evocado por alegorias mais tensas e imersivas, como demonstra Rosane Kaminski ao analisar o curta-metragem *Ressurreição* (Arhur Omar, 1988). Na montagem do filme, os cadáveres remetem ao horror de uma sociedade alicerçada no mais indecoroso espetáculo midiático e explicitam o mal-estar de uma ditadura recente. As imagens de arquivo são colhidas da tragédia cotidiana dos jornais populares e nos conectam a uma experiência histórica brasileira mais imediata e brutal: a da tortura e repressão institucionalizadas pelo regime militar.



Outro levantamento de filmes sobre a ditadura brasileira está na pesquisa de Cristiane Gutfreind sobre a importância do “realismo político” na produção de documentários dos anos 2000. E sobre como o cinema atua na realidade da sua sociedade, sobretudo quando integra movimentos de reparação histórica que ganharam força com as indenizações das vítimas pelo Estado, as aberturas de arquivos políticos e a própria atuação da Comissão da Verdade. Realismo bem presente nos documentários biográficos, baseados em personagens cuja existência é legitimada pela história, e que constroem imagens contrapostas às narrativas das instituições oficiais, contribuindo, assim, para a (re)elaboração da memória e do saber histórico.

Dos documentários biográficos, Reinaldo Cardenuto analisa três obras que empreenderam narrativas de busca. Segundo o autor, as jornadas investigativas trazem um “cavoucar de si mesmo” diante de ausências pessoais e lacunas históricas, e por isso retratam o trânsito entre as histórias individual e pública. No filme *Em busca de Iara* (Flávio Frederico, 2013), o resgate da trajetória da familiar assassinada resulta no desfecho conciliatório, com uma dimensão pública algo romantizada da memória sobre as guerrilhas. Já em *Diário de uma busca* (Flávia Castro, 2011), tem-se o tom inconclusivo e aberto às leituras e representações nada monumentais da luta armada. Já a reflexividade em *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013) expõe outra sorte de inquietações coma própria construção do documentário. De forma bastante clara, o autor explica como o filme se realiza na disputa por representações advindas do conflito entre a filha e o pai, e demonstra as complicadas negociações no próprio processo de construção da memória e da história.

Nas pesquisas de Carolina Aguiar e Ana Laura Lusnich sobre os regimes do Chile e da Argentina, a disputa pela memória é fator central. Os textos expõem a urgência e a denúncia nos filmes realizados durante essas ditaduras e as suas contribuições para combatê-las. No caso chileno,

Carolina Aguiar analisa dois “filmes solidários”, isto é, documentários de denúncia feitos por estrangeiros que expõem a repressão de Pinochet e as inquietações históricas e conjunturais dos próprios cineastas alemães e franceses envolvidos. Além da analogia aos campos de concentração alemães e ao apelo à unidade das esquerdas francesas, a solidariedade dos filmes consiste em revelar o horror ditatorial no extracampo da imagem, através das estratégias clandestinas, e até farsescas, para driblar o cerceamento e para desconstruir o autoelogio do regime chileno. Em relação à Argentina, Ana Laura Lusnich traz um conjunto de longas-metragens ficcionais produzidos durante a ditadura. O corte alegórico-metafórico destes traduz o “terrorismo de Estado” presente nas instituições políticas, militares, no poder econômico, nas entidades sanitárias e até na família de classe-média do país. A autora escrutina os enredos relativos aos momentos da produção dos filmes, e nos mostra como personagens, temas e o aspecto diegético permitem compreender os graus de capilaridade das práticas ditatoriais. Também expõe o papel de resistência do cinema em circunstâncias repressivas dentro de um contexto onde, mesmo sob a censura do circuito comercial, tais filmes foram exitosos ao representarem a opressão do regime militar e a cumplicidade da sociedade civil.

A disputa pela memória também é abordada noutra dimensão: a dos bastidores de projetos e políticas governamentais para o cinema. Ao estudar o longa-metragem *Independência ou morte* (Carlos Coimbra, 1972), Ignácio Dávila resgata relações de interesses entre cinema e Estado no sesquicentenário da Independência, quando se realizou um “filme histórico” para reforçar o ufanismo midiático do milagre brasileiro. O autor mostra a intenção do governo Médici de usar o cinema para fortalecer o presente associando-se ao passado pela atualização de monumentos pré-existentes, como, por exemplo, a literatura ufanista paulista dos anos 1920 e a iconografia de Pedro Américo. Nessa chave, a personagem de Dom Pedro, ligada aos temas “religião, nação e descendência” de um nacionalismo progressivo, evidencia o “deus, pátria e família” de uma pedagogia nacionalista que, pelo cinema, se atualizava no oximoro tradição-modernização.

A respeito da instrumentalização do filme histórico pela ditadura brasileira, Eduardo Morettin envereda, no capítulo que abre o livro, pela tentativa de dirigismo estatal para alavancar uma história oficial pelo cinema. A sua investigação com o fundo Embrafilme dá a ver a continuidade histórica entre períodos autoritários brasileiros, ao estudar um projeto de fomento reeditou, nos anos 1970, a prática estado-novista do Ince (Instituto Nacional de Cinema Educativo): a de pretender a chancela de historiadores para emplacar o estatuto de verdade aos filmes históricos. O artigo, porém, trata do papel do historiador na sociedade, ao mostrar a postura de Carlos Alberto Vesentini – consultor em um dos filmes do projeto irrealizado da Embrafilme. Vesentini expôs as tensões em encapsular ou mitificar personagens e eventos históricos na narrativa clássica ficcional. Ao invés da “chancela histórica”, ele mostrou a potencialidade dialética do espaço de construção da memória, igualmente aberto a interpretações contrárias àquelas pretendidas pelo regime militar. Quanto ao mecenato oficial, a pesquisa de Margarida Adamatti fala de Gustavo Dahl, crítico e cineasta responsável pela distribuição comercial da Embrafilme no período Geisel. Em textos dos anos 1960 e 1970, a autora detecta a estratégia de Dahl para adequar sua luta pelo cinema nacional ao contexto repressivo. Se a cultura política “nacional-popular” forjou o engajamento cinemanovista dos anos 1960;



⁵ ESCOREL, Eduardo. A direita na tela: notas sobre um panfleto audiovisual que revê 1964. *Revista Piauí*, edição 152, maio de 2019. Trata-se do filme *1964: o Brasil entre armas e livros* (2019).

nos anos seguintes Dahl recorre a uma estética do silêncio em seus textos, conotando certa negação do político. Algo necessário para não confrontara ditadura e continuar a “ir ao povo”, mas deslocando o político para o apelo estético e emotivo. Estratégia que aproximou o cinema nacional do público, e fez brigar pelo mercado ocupado pelo filme estrangeiro e disputando, assim, espaços para narrativas fílmicas da nossa memória nacional.

As perspectivas apresentadas no livro se baseiam nas disputas pela memória presentes, direta ou indiretamente, nos recortes temáticos e temporais; no trânsito entre a história pública e a memória individual nos documentários; nas representações da ditadura em obras ficcionais; na instrumentalização do passado para narrativas de poder; e nas estratégias de resistência em contextos repressivos. Todavia, apesar dos dois consistentes capítulos sobre Argentina e Chile, a presença de mais análises sobre as experiências ocorridas nesses países, e outros do “Cone Sul”, tornaria a coletânea uma contribuição ainda mais inestimável para a compreensão da relação “história e audiovisual” acerca das ditaduras na América Latina. Outra ausência também sentida, no caso da ditadura brasileira, é de uma abordagem com filmes ligados a ações de reparação do Estado e/ou acervos da repressão política. Documentários na linha de *Reparem bem* (Maria de Medeiros, 2012) e *Retratos de identificação* (Anita Leandro, 2014), por exemplo, seriam bem-vindos ao rol das análises. De toda forma, o livro é uma valiosa adição às pesquisas já existentes, e um pronto arsenal para enfrentamentos necessários, como o do cineasta Eduardo Escorel contra uma falaciosa produção que desrespeita fatos e experiência históricos – e tenta travestir de documentário uma peça de propaganda com pretensões didáticas, que se arvora à tarefa de impor “verdades nunca antes contadas”.⁵

Olhar a história a partir das questões do presente não é ofício só do historiador. É, antes de tudo, tarefa cidadã atinente a todos e que envolve a salutar revisão da história para o enfrentamento de traumas e tabus da memória social edificada ao longo de décadas. Tratamos aqui da própria evolução da sociedade, medida pela sua capacidade de salvaguardar a história fundamentada em fatos comprovados, independentemente dos sentidos conferidos por diferentes narrativas históricas sobre as ditaduras. Em 2019 a disputa pela memória passa pelo incontornável combate ao negacionismo, no Brasil e no mundo, e pelo esforço de incorporar novas compreensões sobre a experiência histórica que nos trouxe até aqui. Algo muito bem exposto pelas pesquisas reunidas em *O cinema e as ditaduras militares*, ao mostrar as potencialidades do audiovisual em antecipar pautas e debates sobre os nossos passados traumáticos e em contribuir para a criação e transmissão de conhecimento histórico. Mais do que isso: o audiovisual como ferramenta para ajudar a entender quem somos, e qual o lugar queremos ocupar na história.

Resenha recebida em 30 de maio de 2019. Aprovada em 27 de julho de 2019.

Referências das imagens

- Capa WARPECHOWSKI, Eduardo sobre capas de biografias de artistas em HQs: (a) SPACCA. *Debret em viagem histórica e quadrinhesca ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006; (b) OUBRERIE, Clément et BIRMANT, Julie. *Pablo*. Paris: Dargaud, 2014; (c) SEKSIK, Laurent et LE HÉNAFF, Fabrice. *Modigliani: Prince de la bohème*. Bruxelas: Casterman, 2014; (d) KVERNELAND, Steffen. *Munch*. Zagreb: VBZ, 2016; (e) CORNETTE, Jean-Luc e BALTHAZAR, Flore. *Frida Kahlo: para que preciso de pés quando tenho asas para voar?* São Paulo: Nemo, 2016; (f) FERLUT, Nathalie et BAUDOUIN, Tamia. *Artemisia*. Paris: Delcourt, 2017. Montagem.
- p. 13 Citações de pinturas de Rembrandt van Rijn e Albert Eckhout. In: TORAL, André. *Holandeses*. São Paulo: Veneta, 2017, p. 37 (1a. quadro 2) e p. 38 (1b. quadro 3), fotografias.
- p. 13 Capas de biografias de artistas em HQs: (a) SPACCA. *Debret em viagem histórica e quadrinhesca ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006; (b) OUBRERIE, Clément et BIRMANT, Julie. *Pablo*. Paris: Dargaud, 2014; (c) SEKSIK, Laurent et LE HÉNAFF, Fabrice. *Modigliani: Prince de la bohème*. Paris: Casterman, 2014; (d) KVERNELAND, Steffen. *Munch*. Zagreb: VBZ, 2016; (e) CORNETTE, Jean-Luc e BALTHAZAR, Flore. *Frida Kahlo: para que preciso de pés quando tenho asas para voar?* São Paulo: Nemo, 2016; (f) FERLUT, Nathalie et BAUDOUIN, Tamia. *Artemisia*. Paris: Delcourt, 2017. Montagem.
- p. 15 GOYA, Francisco. *Pinturas negras*. In: BLEYS, Olivier et BOZONNET, Benjamin. *Les grands peintres: Goya*. Grenoble: Glénat, 2015, p. 29, fotografia (a), e GOYA, Francisco de. *Sem título (Saturno devorando um de seus filhos)*, c. 1819-1823. Afresco montado em tela, 145 x 82.9 cm. Madrid: Museo del Prado, fotografia (b).
- p. 16 Propostas de reconstituição dos retábulos de (a) Giovanni Bellini para a Igreja de Santi Giovanni e Paolo; (b) Antonello da Messina para a Igreja de San Cassiano; (c) Giovanni Bellini para a Igreja de San Giobbe. In: DYTAR, Jean. *La vision de Bacchus*. Paris: Delcourt, 2013, (a) p. 38, quadro 1; (b) p. 86, quadro 1; (c) p. 96, quadro 1, fotografias.
- p. 17 Gravura a partir do retábulo de Giovanni Bellini para a Igreja de Santi Giovanni e Paolo, Veneza, obra pintada por volta de 1474-75 e destruída por um incêndio em 1867. In: ZANOTTO, Francesco. *Pinacoteca veneta, ossia, Raccolta dei migliori dipinti delle chiese di Venezia*. Veneza: S./e., 1858, s./p., v. 1, (a) fotografia. Proposta de reconstituição do retábulo de Giovanni Bellini para a Igreja de Santi Giovanni e Paolo, Veneza. In: DYTAR, Jean. *La vision de Bacchus*. Paris: Delcourt, 2013, p. 38, quadro 1, (b), fotografia.
- p. 18 MESSINA, Antonello da. *Virgem com o menino, cercados por Santos* também conhecido como a *Pala di San Cassiano*, 1475-76. Viena: Kunsthistorisches Museum, fotografia. Disponível em <<https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/a/antonell/cassiano.html>>. Acesso em 18 abr. 2019.

- p. 18 Proposta de reconstituição do retábulo de Antonello da Messina para a Igreja de San Cassiano, Veneza. In: GERBINO, Carla. *La pala di San Cassiano di Antonello da Messina*. Tesi di laurea triennale – Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali, Università degli Studi di Pavia, Pavia, 2015-2016, p. 76, (a), fotografia. Proposta de reconstituição do retábulo de Antonello da Messina para a Igreja de San Cassiano, Veneza. In: DYTAR, Jean. *La vision de Bacchus*. Paris: Delcourt, 2013, p. 86, quadro 1, (b), fotografia.
- p. 20 No ateliê de Giovanni Bellini, seus discípulos preparam, com a técnica do *spolvero*, o suporte do retábulo para a Igreja de Santi Giovanni e Paolo. In: DYTAR, Jean. *La vision de Bacchus*. Paris: Delcourt, 2013, p. 31, fotografia.
- p. 21 MESSINA, Antonello da. *Retrato de homem, dito Il Condottiere*. 1475. Óleo sobre madeira, 36 x 30 cm. Paris: Musée du Louvre, (a) fotografia. Disponível em <https://www.wga.hu/html_m/a/antonell/condotti.html>. Acesso em 18 abr. 2019. Antonello da Messina pintando em seu ateliê. In: DYTAR, Jean. *La vision de Bacchus*. Paris: Delcourt, 2013, p. 29, (b) fotografia.
- p. 22 Proposta de reconstituição do processo de pintura do retrato do casal Arnolfini, de Jan van Eyck. In: JANUSZCZAK, Waldemar (dir.). *Técnicas de los grandes pintores*. Madrid: H. Blume Ediciones, 1981, p. 18, fotografia.
- p. 34 SERRANO, Alberto (Tito na Rua). *Zé Ninguém*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015, p. 78, fotografia.
- p. 35 SERRANO, Alberto (Tito na Rua). *Zé Ninguém*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015, p. 12, fotografia.
- p. 36 COLOMBINO, Jader. Notícias: Zé Ninguém. *Porto Maravilha*, 1 abr. 2015. Disponível em <<http://portomaravilha.com.br/noticiasdetalhe/3720>>. Acesso em 15 jun. 2018.
- p. 37 RODRIGUEZ, Diogo. Quadrinhos de rua. *Trip*, 19 jan. 2011. Disponível em <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/quadrinhos-de-rua>>. Acesso em 15 jul. 2018.
- p. 43 OSKI y BRUTO. Gran Brutoski biográfico ilustrado. *Vea y Lea*, n. 279, Buenos Aires, 1958, p. 19, fotografia.
- p. 48 OSKI. *La segunda fundación de Buenos Aires*. In: *Vera historia de Indias*. 2. ed. Buenos Aires: Colihue, 1996, p. 87, fotografia.
- p. 49 OSKI. Del tiempo antiguo. *Confirmado*, n. 208, Buenos Aires, 1969, fotografia.
- p. 51 OSKI. *La primera fundación de Buenos Aires*. Têmpera, tinta y acuarela, 1m x 70cmts, 1957. In: REP, Miguel y VACCARI, Laura (eds.). *Oski: um monje enlouquecido*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2013, p. 142, fotografia.
- p. 52 OSKI. *La primera fundación de Buenos Aires* (segunda versión). In: *Vera historia de Indias*. 2. ed. Buenos Aires: Colihue, p. 85, 1996, fotografia.
- p. 61 Quatro abordagens do cotidiano. In: SCHNEIDER, Greice. *What happens when nothing happens: boredom and everyday life in contempo-*

- rary comics. Leuven: Leuven University Press, 2016, p. 64, fotografia.
- p. 62 BELL, Gabrielle. Cecil and Jordan in New York. *Stories*. Montreal: Drawn and Quarterly, 2009, p. 11, fotografia.
- p. 63 KELVIN, Didier et DUFFOUR, Jean-Pierre. *La décheance du spermatozoide*. Tarnac: Rackham, 2000, s./p., fotografia.
- p. 65 SETH. *It's a good life, if you don't weaken*. Montreal: Drawn and Quarterly, 1996, p. 7, fotografia.
- p. 67 GOBLET, Dominique. *Souvenir d'une journée parfaite*. Brussels: Fréon Editions, 2002, s/p, fotografia.
- p. 78 CIÇA. Bia Sabiá. *Nós Mulheres*, n. 1, São Paulo, jun, 1976, p. 2, fotografia.
- p. 78 CIÇA. Bia Sabiá. *Nós Mulheres*, n. 2, São Paulo, set.-out, 1976, p. 3, fotografia.
- p. 83 CHIQUINHA. Urrum. *Chiqsland Corporation*, 24 mar, 2016, fotografia. Disponível em <<http://chiqslan.d.uol.com.br/category/ilustracao/>>. Acesso em 4 jan. 2018.
- p. 84 CHIQUINHA. Nu frontal. *Chiqsland Corporation*, 8 fev, 2013, fotografia. Disponível em <<http://chiqslan.d.uol.com.br/category/cartuns/page/12/>>. Acesso em 4 jan. 2018.
- p. 85 CHIQUINHA. Oi, tchau!. *Chiqsland Corporation*, 25 out, 2013, fotografia. Disponível em <<http://chiqslan.d.uol.com.br/category/quadrinhos/page/3/>>. Acesso em 4 jan. 2018.
- p. 85 CHIQUINHA. Segredinhos revelados. *Folha de S. Paulo*, 23 jun, 2014, p. E7, fotografia. Disponível em <<https://acervo.folha.com.br>>. Acesso em 4 jan. 2018.
- p. 86 CHIQUINHA. Adoro. *Chiqsland Corporation*, 14 out, 2013, fotografia. Disponível em <<http://chiqslan.d.uol.com.br/category/quadrinhos/page/3/>>. Acesso em 4 jan. 2018.
- p. 89 SHATS, Samuel. Kurt Herdan. Proyecto en el Umbral del Olvido, 2015, fotografia. Disponível em <https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-Kurt-Herdan-sobreviviente-del-holocausto-Fuente-Fotografia-de-Samuel-Shats_fig1_318556061>. Acesso em set. 2019.
- p. 101 D'SALETE, Marcelo. *Cumbe*. Wien: Bahoe Books, 2017, capa da versão alemã, fotografia.
- p. 105 O catador Aldair. In: D'SALETE, Marcelo. *Noite luz*. São Paulo: Via Lettera, 2008, p. 39, fotografia.
- p. 105 A protagonista Dora, do conto 93079482. In: D'SALETE, Marcelo. *Encruzilhada*. 2. ed. São Paulo: Veneta, 2016, p. 158, fotografia.
- p. 110 Cena do conto Malungo. In: D'SALETE, Marcelo. *Cumbe*. São Paulo: Veneta, 2014, p. 146, fotografia.
- p. 110 Valu com o colar de Nana, do conto Calunga. In: D'SALETE, Marcelo. *Cumbe*. São Paulo: Veneta, 2014, p. 32, fotografia.
- p. 115 Dara, nas ruas de São Paulo. In: D'SALETE, Marcelo. *Angola Janga*:

- uma história de Palmares. São Paulo: Veneta, 2017, p. 392, fotografia.
- p. 115 Dara, a luta continua. In: D'SALETE, Marcelo *Angola Janga: uma história de Palmares*. São Paulo: Veneta, 2017, p. 408, fotografia.
- p. 117 RONCATO, Rafael. Marcelo D'Salete. 2017, fotografia.
- p. 125 SHUSTERMAN, Richard. *Thinking through the body: essays in somaesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, capa do livro, fotografia.
- p. 139 DE CHIRICO, Giorgio. *Muse Inquietanti*. 1924. Disponível em <https://istoe.com.br/181113_TEATROS+DA+MEMORIA/>. Acesso em 11 nov. 2019.
- p. 155 L&PM Editores. Perfil do Facebook, s/d, fotografia. Disponível em <https://www.facebook.com/LePMEditores/?__tn__=%2Cd%2CP-R&eid=ARAnxEzK7O9mr4ij4jD6mFdFOixgZyaSSyK4MDNL-jL0n5W4BM5oqfkwQ49D4O0nvVXCAjnWscLB6U4d2>. Acesso em 10 nov. 2019.
- p. 173 LODY, Raul. *O povo do santo: religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, capa do livro, fotografia.
- p. 197 MEISSONNIER, Juste-Aurèle. *Oeuvre de Juste Aurèle Meissonnier, Peintre, Sculpteur, Architecte, Dessinateur de la Chambre et Cabinet du Roy. Première partie executé sous la conduite de l'auteur*. Paris: Bibliothèque de l'Institut National de l'Histoire de l'Art, Collections Jacques Doucet, [1733]. Estampe 35, fotografia.
- p. 199 Mapa do caminho entre o passo de Turitama e Santo Antonio. Escala indeterminada [Rio Grande de S. Pedro do Sul] : [s.n.], [ca 1753]. 1 carta : papel, col., ms. ; 438 x 337 mm n. 16899/901 Cat. Castro e Almeida (Rio de Janeiro) Caminhos / Rio Grande do Sul / Turitama (paço) / S. Antonio (paço) / Brasil. Arquivo Histórico Ultramarino/AHU: Lisboa, CARTm_019, D. 1236, fotografia.
- p. 200 Mapa do Novo Descimento do anno de 65 para o de 1766. Rio Negro. 1766. Arquivo Histórico Ultramarino/AHU: Lisboa, ACL_CU_020, Cx. 2, D. 131, fotografia.
- p. 205 Navegação. Montagem. Disponível em <<http://www.terrabrasileira.com.br/folclore3/q09-diario.html>>. Acesso em 18 nov. 2019.
- p. 223 VLAMINCK, Maurice de. Guillaume Apollinaire. 1904-1905, pintura, 53,98 x 44,45 c. Disponível em <<https://laporteouverte.me/2016/02/14/guillaume-apolinaire-par-maurice-de-vlaminck/>>. Acesso em 7 nov. 2019.
- p. 239 Ruy Barata, Paulo André e Fafá de Belém. S./d., fotografia. Disponível em <<https://blogdogersonogueira.com/2013/05/17/o-passado-e-uma-parada-130/>>.

Normas de publicação

Aos colaboradores

ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte publica artigos e resenhas inéditos da área de História, com interlocuções como o campo das Artes e da Cultura em geral. Para facilitar o trabalho de editoração, pede-se aos colaboradores que sigam as seguintes normas:

1. O material para publicação deverá ser encaminhado para artcultura@inhis.ufu.br, em Word 7.0 ou compatível. O nome do autor deve vir acompanhado de informações especificando a atividade que exerce, a instituição (se for o caso) em que trabalha e itens básicos de seu currículo.

2. Os artigos (com títulos em português e em inglês) deverão conter intertítulos, sem alusão a Introdução e Conclusão, e se estender por 15 a 25 páginas, enquanto as resenhas deverão ter entre 4 e 6 páginas. Os textos deverão ser digitados com letra Times New Roman tamanho 12, em espaço 1,5 (margens superior e inferior à base de 3 cm; margens laterais, 2,5 cm).

3. A simples remessa de originais implica autorização para publicação, incluídas eventuais alterações decorrentes do processo de revisão.

4. As traduções devem vir acompanhadas de autorização do autor e do original do texto.

5. Os artigos serão submetidos à apreciação de dois pareceristas. No caso de haver um parecer contrário, o conselho editorial enviará o trabalho a um terceiro consultor.

6. As notas deverão ser indicadas no corpo do texto por algarismo arábico, em ordem crescente, e listadas no rodapé da página. Ao mencionar uma obra pela primeira vez, fazer citação bibliográfica completa. Em caso de nova referência a ela, utilizar o padrão SOBRENOME, Nome, *op. cit.*, p., ou *idem*, *ibidem*, quando for o caso de uma segunda citação consecutiva de um mesmo autor e/ou de uma mesma obra.

7. Serão admitidas notas, desde que imprescindíveis e limitadas ao menor número possível.

8. As notas devem ser digitadas em espaço simples, com caracteres tamanho 10.

9. Para as citações com mais de cinco linhas, não é preciso abrir e fechar aspas, bastando colocar o trecho em itálico, proceder ao recuo das margens e digitá-lo em letra com tamanho 11, em espaço simples. Quanto ao mais, as palavras em itálico devem ser reservadas tão somente para expressões em idioma estrangeiro.

10. Para as citações com cinco linhas ou menos que apareçam no corpo principal do texto, simplesmente “abrir” e “fechar” aspas, sem recorrer a itálico ou a recuo das margens.

11. A revista não publica bibliografia ao final dos textos.

12. Os artigos devem vir acompanhados de resumo (em torno de 10 linhas), *abstract*, 3 palavras-chave e 3 *keywords*.

13. Os artigos podem ser acompanhados de imagens (reduzidas ao mínimo indispensável), em formato JPG e com resolução de 300 dpi.

Padrão para citação

Livro:

SOBRENOME, Nome. *Título em itálico*. Local de publicação: Editora, ano de publicação, página citada (p.) ou páginas citadas (p.).

Ex.: DOSSE, François. *História e Ciências Sociais*. Bauru: Edusc, 2004, p. 65.

Se houver subtítulo, este deve aparecer sem itálico.

Se houver outra edição do mesmo livro, esta deve ser indicada logo após o título.

Coletânea:

SOBRENOME, Nome. Título do capítulo. In: SOBRENOME, Nome (org.). *Título em itálico*. Local de publicação: Editora, data, página citada.

Ex.: ABREU, Martha. Cultura política, música popular e cultura afro-brasileira: algumas ques-

tões para a pesquisa e o ensino de história. In: SOIHET, Rachel *et alii* (orgs.). *Culturas políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Faperj/Mauad, 2005, p. 410.

Artigo:

SOBRENOME, Nome. Título do artigo. *Título do periódico em itálico*, volume e número, Local, mês (abreviado) e ano de publicação, página citada.

Ex.: NEVES, Lucilia de Almeida. Memória e História: potencialidades da História Oral. *ArtCultura*, v. 5, n. 6, Uberlândia, jan.-jun. 2003, p. 33.

Tese acadêmica:

SOBRENOME, Nome. *Título da tese em itálico*: subtítulo. Tipo de trabalho: Dissertação ou Tese (Mestrado ou Doutorado, com indicação da área do trabalho) – vinculação acadêmica, Local e data de apresentação ou defesa, mencionada na folha de apresentação (se houver), página citada.

Ex.: MORETTIN, Eduardo Victorio. *Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise de filme*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – USP, São Paulo, 2001, p. 40.

Documentos eletrônicos:

AUTOR(ES). Denominação ou Título. Indicações de responsabilidade. Data. Informações sobre a descrição do meio ou suporte.

Obs.: para documentos *on-line*, são essenciais as informações sobre o endereço eletrônico, apresentado entre os sinais <>, precedido da expressão “Disponível em” e a data de acesso ao documento, antecedida por “Acesso em”.

Ex.: GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal. Troca de noivos na família imperial! 2003. Disponível em <<http://www.nossahistória.net>>. Acesso em 1 set. 2004.

Endereço:

ArtCultura – Revista de História, Cultura e Arte
Universidade Federal de Uberlândia – Instituto de História
Av. João Naves de Ávila, 2121 – *Campus* Santa Mônica – Bloco 1H, sala 1H40
Uberlândia – MG
Cep 38408-100
Fone: (34) 3239-4130 / ramal 29
E-mail: artcultura@inhis.ufu.br
Homepage: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura>
Facebook: [pt-br.facebook.com/RevArtCultura](https://www.facebook.com/RevArtCultura)
Instagram: @revistaartcultura