



ISSN 1516-8603

ArtCultura

Revista de História, Cultura e Arte

V. 22 N. 40 JAN.-JUN. 2020

DOSSIÊS

Teatro(s) & práticas artísticas

Cenas musicais alternativas

*Art*Cultura

Revista de História, Cultura e Arte



Indexadores

Clase-Cich-Unam

Diadorim

Dialnet

Directório Luso-Brasileiro de
Repositórios e Revistas de Acesso Aberto

DOAJ (Directory of Open Access Journals)

EBSCO Publishing

Electronic Journals Library

Genamics JournalSeek

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

ArtCultura Revista de História, Cultura e Arte

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

Charles Monteiro — PUC-RS/RS

Jean Luiz Neves Abreu — UFU/MG

José Roberto Zan — Unicamp/SP

Lucilia de Almeida Neves Delgado — UnB/DF

Marcos Antonio de Menezes — UFJ-UFJ/GO

Maria Bernardete Ramos Flores — UFSC/SC

Maria Izilda Santos de Matos — PUC-SP/SP

Tânia da Costa Garcia — Unesp-Franca/SP

Wolney Vianna Malafaia — Colégio Pedro II/RJ

Projeto gráfico, editoração e capa

Eduardo Warpechowski sobre Teatro Oficina-SP, de Lina Bo Bardi e Edson Elito, 1989-1994, 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 Cevasco — 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 Schwarzman — 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

Estagiário

Hugo Matias Marques

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. 22, n. 40, jan.-jun. 2020. — Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História.

Semestral.
ISSN: 1516-8603

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

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

CDU: 930(05)

Sumário

Apresentação	5
Palestra	
A fotomontagem no Brasil: uma trajetória possível	6
<i>Annateresa Fabris</i>	
Além-Brasil	
Resto y archivo: la arqueología como resistencia	28
<i>Natalia Taccetta</i>	
Minidossiê: Teatro(s) & práticas artísticas	
<i>Organizadora: Kátia Rodrigues Paranhos</i>	
Por uma historiografia da arquitetura teatral moderna e contemporânea no Ocidente	48
<i>Evelyn Furquim Werneck Lima</i>	
A “cinemática cenográfica” de Jacques Polieri e sua influência na história da cena contemporânea	75
<i>Gabriela Lírio Gurgel Monteiro</i>	
Arte anarquista no pós-Segunda Guerra: The Living Theatre e Laboratório de Ensaios	92
<i>Cláudia Tolentino Gonçalves Felipe</i>	
Tuca como lugar teatral de resistência: história e memória	108
<i>Heloisa de Faria Cruz</i>	
Minidossiê: Cenas musicais alternativas	
<i>Organizador: Adalberto Paranhos</i>	
Dedicatória	127
O <i>U dy grudy</i> na Distanteresina: tropicália e contracultura na gestação da moderna canção popular piauiense	129
<i>Hermano Carvalho Medeiros</i>	
Premeditando o Breque e Língua de Trapo: a dimensão política da Vanguarda Paulista por meio do humor	151
<i>José Adriano Fenerick</i>	
“Impressionantes esculturas de lama”: o mangue e a criação de um novo espaço-símbolo	165
<i>Esdras Carlos de Lima Oliveira</i>	



Artigos

O historiador como fotógrafo da morte: uma leitura de *Histórias que só existem quando lembradas* 191
Douglas Attila Marcelino

M'achado biógrafo: da investigação de uma revista a um texto inédito 213
Cristiane Garcia Teixeira

Sobre o sentimento de inautenticidade da vida cultural brasileira na Primeira República: uma leitura de Oliveira Vianna e Manoel Bomfim 233
Adalmir Leonídio

História e etnografia a partir de uma peça cerimonial Mawé: a tábua de Paricá 255
Marcel Mano

Primeira mão

Cena e ficção na *Poética* de Aristóteles: o caráter 277
Edécio Mostaço

Cinema, estilo e análise fílmica 289
Fábio Raddi Uchôa e Margarida Maria Adamatti

Resenhas

"É isso o Brasil. Alguém precisa pôr ordem nessa bagunça". Chico Buarque entre a história e a literatura 309
Denilson Botelho

A censura através dos tempos: teatro e autoritarismo no Brasil 315
Thiago de Sales Silva

Referência das imagens 320

Normas de publicação 324



Apresentação

Em tempos ásperos de pandemia e de pandemônio, de vírus e de vermes instalados no Brasil e em outros cantos e recantos do mundo, a *ArtCultura* 40 está no ar. Mobilizamos, para tanto, uma ampla rede de colaboradores, que foi da retaguarda proporcionada por dezenas de pareceristas até 21 pessoas que atuaram na linha de frente desta edição, seja como autores ou organizadores de minidossiês. Elas se distribuíram pela Argentina e pelo Brasil, abarcando ao todo 14 instituições e 8 estados (Ceará, Minas Gerais, Paraná, Piauí, Rio de Janeiro, Rondônia, Santa Catarina e São Paulo) de 4 regiões (Nordeste, Norte, Sudeste e Sul) do território nacional.

Sem colocar trancas no repertório temático, este número — para não fugir ao que é próprio da *ArtCultura* — se abre a leituras diversas de objetos diversos. Ele se inicia com a publicação de uma palestra acerca da trajetória da fotomontagem em terras brasileiras. Na seção Além-Brasil registra uma colaboração proveniente da Argentina para refletir sobre arquivos, arqueologia e resistência. Na sequência, acolhe dois minidossiês, organizados pelos editores da revista, que fazem ascender ao primeiro plano das discussões dois domínios de pesquisa que nos são muito caros. Teatro(s) & práticas artísticas, de um lado, e Cenas musicais alternativas, de outro, reúnem 8 contribuições.

Em Primeira mão, é oferecida aos leitores uma amostra grátis de 2 livros prestes a serem publicados, um direcionado para os cruzamentos entre cena teatral e ficção, outro, para os enlaces entre cinema e análise fílmica. Segue-se a seção Artigos, que, como é habitual, enfeixa 4 textos que transpassam tempos, temas e lugares variados. Por último, 2 resenhas servem como fecho da *ArtCultura* 40. Uma delas se reporta à censura e autoritarismo no universo do teatro, questão que, por vias oblíquas, se mostra, até certo ponto, de candente atualidade nestes tempos vividos no Brasil. A outra, mergulhada escancaradamente nos dias de hoje, tomados por uma avalanche autoritária, joga luz sobre uma produção literária de um artista que, como poucos, conjuga práticas que remetem aos dois minidossiês desta edição. Referimo-nos, claro, a Chico Buarque, que transita com desenvoltura pelo terreno da música popular e do teatro.

Esperamos, assim, continuar contribuindo, ainda que modestamente, para afiar a imaginação histórica.

Adalberto Paranhos
Kátia Rodrigues Paranhos
Editores de *ArtCultura*

A fotomontagem no Brasil: *uma trajetória possível*



D. Pedro II conversando consigo mesmo. Carneiro & Gaspar, c. 1867, fotografia (montagem).

Annateresa Fabris

Doutora em Artes pela Universidade de São Paulo (USP). Professora aposentada do Departamento de Artes Plásticas da USP. Autora, entre outros livros, de *A fotografia e a crise da modernidade*. Belo Horizonte: C/Arte, 2015. annateresafabris@gmail.com

A fotomontagem no Brasil: uma trajetória possível*

Photomontage in Brazil: a possible trajectory

Annateresa Fabris

RESUMO

Esta palestra aborda a utilização de processos de montagem pelos estúdios fotográficos brasileiros, que têm como resultado retratos duplos e múltiplos, retratos-mosaico, retratos sem cabeça e fotografias espíritas, entre outras. Além disso, são analisadas as singularidades de algumas fotomontagens de Valério Vieira e Gilberto Rossi e o uso de processos de montagem na produção de cartões-postais nas primeiras décadas do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: fotomontagem; Valério Vieira; Gilberto Rossi.

ABSTRACT

This lecture examines the use of photomontage procedures by the Brazilian photographic studios and their results: double and multiple portraits, mosaic-portraits, headless portraits and spirit photography. The article examines also the singularities of some photomontages by Valério Vieira and Gilberto Rossi and the use of the practice in the production of postcards in the first decades of XXth century.

KEYWORDS: photomontage; Valério Vieira; Gilberto Rossi.



A não ser em casos pontuais, pouco se sabe a respeito da difusão das técnicas de montagem fotográfica no Brasil. A bibliografia especializada fornece alguns exemplos esparsos e sua unicidade suscita mais dúvidas do que respostas, haja vista inexistir um *corpus* de imagens que permita esboçar um quadro mais completo da questão. Por enquanto, a década de 1860 parece constituir um marco, já que há notícias a respeito de algumas produções que se utilizam de processos de montagem. Ao que tudo indica, experiências com retratos duplos começam a ser realizadas nesse período no estúdio Carneiro & Gaspar. Angela Magalhães e Nadja Fonsêca Peregrino utilizam o adjetivo “precursora” para definir uma dupla obra do estúdio carioca datada de c. 1867. Trata-se de dois cartões de visita nos quais D. Pedro II e Dona Teresa Cristina simulam estar interagindo consigo mesmos. *D. Pedro II conversando consigo mesmo* retrata o imperador em duas poses: sentado e de pé, separado por uma pequena mesa. O mesmo tipo de composição é usado em *A imperatriz Teresa Cristina observando a si mesma*, levando as autoras a falar em “ruptura com os habituais modelos naturalistas” e em questionamento

* Conferência de abertura do seminário “Máquina do mundo: fotografia e artes visuais”. Porto Alegre, UFRGS/Goethe Institut, 3-5 set 2019.

da ideia de veracidade, “tão decisiva para se pensar a fotografia no âmbito da representação”.¹

A consulta aos álbuns de Militão Augusto de Azevedo pertencentes ao Museu Paulista leva a rever o “pioneirismo” dos retratos do casal imperial, pois neles foram encontradas algumas imagens produzidas na sucursal paulista de Carneiro & Gaspar anteriores a 1867. Organizado em 1865, o primeiro álbum de Azevedo, que era gerente da firma carioca, traz quatro retratos duplos — os de três homens realizando diferentes atividades (sentado lendo um livro, década de 1860; adormecido com o braço apoiado numa mesinha, dezembro de 1865; entretido na leitura de um jornal, dezembro de 1865) e sendo observados por seus duplos, e o de uma mulher de pé com xale e chapéu contracenando com seu outro eu sentado (1865).² Outras composições pertencentes à instituição paulista dão a ver que a prática, embora não majoritária, continua a ser praticada na década seguinte. Ambientadas como as já citadas num mesmo cenário sóbrio — uma mesinha separando um eu ativo e outro contemplativo —, dão a ver o mesmo modelo de sexo masculino empenhado em duas atividades (fevereiro de 1872, novembro de 1874 e abril de 1879). Também registrada na última data, uma fotomontagem escapa desse esquema fixo, pois capta o mesmo modelo de pé, tendo uma parede como fundo, e de braços cruzados e com o chapéu na mão.

Este modelo compositivo adentra o século XX, como demonstra o retrato com duas poses do médico pernambucano Joaquim Vieira Lins Petit sentado perto de uma mesinha, realizado pelo estúdio carioca Bastos Dias (1911). O fato de o modelo ser retratado com e sem bigodes levanta uma indagação sobre as condições da tomada: o retrato foi feito em dois momentos distintos? Ou pode-se aventar o recurso a um retoque? Outro exemplo de montagem é o retrato *Dois irmãos* (c. 1865), realizado pelo estúdio de Guilherme Mangeon e E. J. Van Nyvel, possivelmente obtido com a superposição de dois negativos, como sugere a disposição das figuras que não poderiam estar fisicamente tão próximas numa tomada convencional. Uma segunda hipótese aponta para a possibilidade de tratar-se da imagem dupla de um único modelo, sem que isso retire dela a qualidade de “feito técnico”, como assinala Pedro Corrêa do Lago.³ Também por volta de 1865, Augusto Stahl propõe uma modalidade de montagem mais simples. *Família imperial*, que tem como eixo organizador o escudo do reino, estrutura-se a partir de seis retratos ovais, tendo como possível modelo o retrato-mosaico patenteado por André Disdéri em 1863. Na parte superior da montagem estão dispostas as imagens da Princesa Isabel e do marido, Gastão de Orléans, conde d’Eu; na central, ao lado do escudo, veem-se as efígies de D. Pedro II e Dona Teresa Cristina; na inferior, os retratos de Luís Augusto de Saxe-Coburgo-Gota e de Dona Leopoldina de Bragança estão posicionados no interior de um ramo de louros, no qual está inscrito o dístico “Família Imperial”.

¹ MAGALHÃES, Angela e PEREGRINO, Nadja Fonsêca. *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 40 e 41.

² As duas últimas montagens reaparecem num álbum posterior, organizado em 1879. Agradeço Solange Ferraz de Lima, diretora do Museu Paulista, pelo esclarecimento das dúvidas a respeito da dupla datação.

³ Ver LAGO, Pedro Corrêa do. Retrato. In: FERNANDES JUNIOR, Rubens e LAGO, Pedro Corrêa do. *O século XIX na fotografia brasileira*: coleção Pedro Corrêa do Lago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, s./d., p. 63.

Processos de montagem similares são também propostos por Luiz Terragno e Carneiro & Gaspar. O primeiro é autor do *Retrato de D. Pedro II com um grupo de crianças* (1865)⁴, realizado por ocasião da visita do soberano a Porto Alegre, durante a guerra da Tríplice Aliança (1864-1870). Terragno, que é também autor de um retrato de D. Pedro vestindo um poncho gaúcho (1865), concebe uma composição ovalada, dominada pela efígie do imperador. Situado no centro da imagem, o rosto do soberano é cercado de retratos de crianças que formam uma espécie de dupla moldura, dando a impressão de uma simbiose entre ele e os pequenos súditos. Depois de realizarem uma tomada inusitada da imperatriz de costas, Carneiro & Gaspar utilizam essa imagem e sua visão de perfil, que constituíam os dois lados de um cartão de visita (c. 1870), numa fotomontagem à qual foram acrescentados outros dois aspectos do rosto da soberana, de maneira a sugerir um diálogo instigante entre diversos momentos de uma personalidade.⁵ Stahl é possivelmente autor de outra fotomontagem, o *Retrato de Marc Ferrez* (c. 1873), no qual o fotógrafo é representado em quatro poses levemente diferentes.⁶ No começo do século XX, Augusto Malta realiza um expressivo retrato triplo do Barão do Rio Branco (c. 1902), o que soa como um alerta para a necessidade de realizar pesquisas coordenadas para a configuração de um mapa da difusão dos processos de montagem no Brasil.

⁴ É possível que as crianças fossem alunos da melhor escola do Rio Grande do Sul, o Colégio Gomes. Cf. Fotomontagem de Dom Pedro II com os melhores alunos do Colégio Gomes. Disponível em <[https://www.reddit.com/r/brasil/comments/90s1fe/fotomontagem_de_dom_pedro_ii_com-os_melhores_alunos_do_Colegio_Gomes](https://www.reddit.com/r/brasil/comments/90s1fe/fotomontagem_de_dom_pedro_ii_com_os_melhores_alunos_do_Colegio_Gomes)>. Acesso em 10 maio 2019.

⁵ Pedro Vasquez data o cartão de visita e a fotomontagem de 1870. Bia e Pedro Corrêa do Lago, que atribuem *A imperatriz de costas* e *Quatro imperatrizes* a J. Carneiro, propõem a data de c. 1865. Cf. VASQUEZ, Pedro. *Dom Pedro II e a fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho/Internacional de Seguros, s./d., p. 166, e LAGO, Bia e Pedro Corrêa do. *Brasil relebrado: os fotógrafos do Império*. Rio de Janeiro: Capivara, 2005, p. XIV.

⁶ Na exposição *Marc Ferrez: território e imagem* (Instituto Moreira Salles, São Paulo, 26 mar.-21 de jul. 2019), o retrato é atribuído também a Germano Wahnschaffe, mas notícias sobre a sociedade entre os dois deixam de circular depois de 1870.

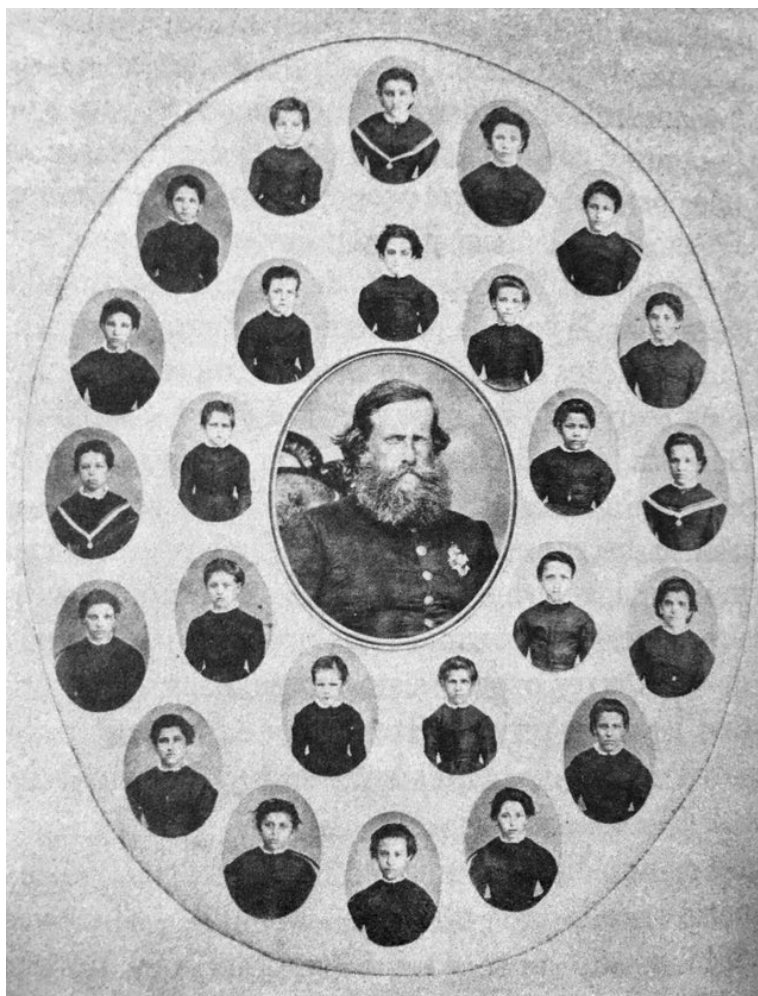


Figura 1. Retrato de D. Pedro II com um grupo de crianças. Luiz Terragno, 1865.



Figura 2. Retrato triplo do Barão do Rio Branco. Augusto Malta, c. 1902.

Outras modalidades de representação

Correntes na Europa desde a década de 1850, os retratos com figuras duplas ou múltiplas não representam a única possibilidade de injetar uma nova visualidade numa arte já tão consolidada como o retrato fotográfico. Carlos Hoenen representa uma exceção nesse panorama inovador, ao realizar o registro rudimentar de estudantes do segundo ano da Academia de Direito de São Paulo a partir da montagem de 38 retratos feitos provavelmente para cartões de visita individuais (1876).⁷ No mesmo ano, Azevedo elabora uma efígie singular de Joaquim Antonio Mattoso Ferras, que se inspira na moda dos retratos sem cabeça. De caráter irônico, a composição representa o modelo elegantemente trajado segurando a própria cabeça de maneira decidida. Esse jogo com a dimensão do macabro, alimentado pelos romances góticos e por uma figura como Edgar Allan Poe, era resultado da combinação de vários negativos, numa clara demonstração de que o realismo da nova imagem podia ser colocado a serviço de uma visão paradoxal e satírica. Na década seguinte, Azevedo dedica-se a experiências com a fotografia espírita por meio de três representações do poeta Martins Guimarães acompanhado de aparições espectrais (1881). De acordo com Mario Celso Ramiro de Andrade, os três retratos de Martins Guimarães constituem os primeiros registros encontrados no Brasil relativos à fotografia espírita. Numa das imagens, o “espírito” é captado segurando uma guirlanda de flores sobre a cabeça do poeta, levando o autor a formular duas hipóteses: poderia tratar-se de uma forma de “glorificação” ou de uma paródia do *Retrato de Amélie Boudet, esposa de Allan Kardec, com o espírito do falecido*, feito por Édouard Buguet em 1874. Em outra, a aparição é uma mancha luminosa amorfa, contrabalançada pelo movimento do pé do modelo, que gera uma espécie de “duplo”. A melhor fotografia é considerada aquela em que Guimarães e o espírito assumem uma pose serena; o contorno da aparição é vaporoso, quase insubstancial, bem próximo “da imagem que temos de um fantasma e da descrição desse fenômeno, feita por Kardec”. Se bem que haja nas fotografias objetos alusivos à passagem do tempo, não se pode ver nelas a ilustração de qualquer preceito ou crença por parte de Azevedo.⁸

Entre fins do século XIX e começo do XX vários estúdios fotográficos de São Paulo propõem diversas modalidades de fotomontagem à sua clientela. Uma das mais correntes parece ter sido a aposição do corpo do modelo num aparato cenográfico preexistente. Em maio de 1902, Valério Vieira realiza três retratos dos irmãos Viana lançando mão do recurso: Hilda aparece sentada em cima de uma pauta musical; Astor é retratado numa folha gigantesca; e Nancy, apoiada contra uma cerca florida. Atento às mais diversas possibilidades de uma visão não corriqueira da fotografia, Vieira também insere os modelos em cenários idealizados — geralmente um céu —, como demonstram o exemplo de uma jovem apoiada no globo lunar (s./d.) e o de duas moças próximas de um quarto crescente (1902). Esse último modelo é também utilizado por José Vollsack (1900) e Vincenzo Pastore (s./d.), que o aplicam a retratos fanta-

⁷ Cf. GOULART, Paulo Cesar Alves e MENDES, Ricardo. *Noticiário geral da fotografia paulistana: 1839-1900*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p. 146.

⁸ Ver ANDRADE, Mario Celso Ramiro de. *O gabinê fluidificado e a fotografia dos espíritos no Brasil*. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – USP, São Paulo, 2008, p. 58 e 59.

siosos de crianças. Vollsack distingue-se por outro uso da montagem ao realizar o fotobusto de uma jovem (s./d.). Também conhecida como “retrato estatueta”, essa modalidade fazia parte das chamadas “diversões fotográficas” e sua feitura era ensinada em diversos manuais, como os de Albert Bergeret e Félix Drouin (1891), E. Ogonovski e Violette (1894), Walter Woodbury (1896) e Albert A. Hopkins (1897).⁹

Pastore parece conceber a fotomontagem como uma experiência de caráter familiar, pois seus modelos são os filhos e a esposa Elvira Leopardi. Esta posa para *Retrato de mulher lendo* (c. 1910), resultado de uma múltipla exposição, no qual usa dois trajes diferentes. Vestida de branco, está sentada numa poltrona e lê atentamente um livro, observada por seu duplo situado à esquerda. Usando um traje preto, desdobra-se em mais duas figuras: uma observa a leitora, enquanto a outra assume um ar ensimesmado. Nas fotomontagens protagonizadas pelos filhos, Pastore adota procedimentos diferentes. Pode optar por uma composição de caráter pictórico, como aquela em que Eleonora aparece em trajes angélicos portando uma espada (c. 1913), muito bem recebida quando de sua apresentação no estúdio Fotografia Italo-Americana — Ai Due Mondì (Bari): “Merece uma especial atenção um quadro magnífico representando um grupo de anjos, sendo na verdade uma única menina fotografada em modos diferentes em um mesmo negativo”.¹⁰ Pode elaborar uma cena doméstica, como a protagonizada por Olga, provavelmente realizada no mesmo período. Os estados de espírito da pequena captados em três momentos recebem comentários escritos na barra do vestido: “Olga faz birra”, “Olga está alegre”, “Olga chora”. Exposta depois da volta de Pastore a São Paulo em 1915, a fotomontagem é assim descrita num comentário jornalístico: “Com a fotografia animada — derivação da cinematografia — todos poderão ver a própria imagem assumir as diversas fisionomias caracterizadas pela pena, pelo sorriso, pelo choro”.¹¹

O princípio da fotomontagem é também encontrado nos cartões de boas-festas divulgados por diversos estúdios fotográficos no começo do século XX, que podem ser vistos como demonstrações de criatividade e esmero técnico. Em dois cartões datados de 1902-1903, Vieira adota dois procedimentos diferentes. O primeiro — *O Valério cumprimenta-vos* — é concebido como uma sequência, feita a partir da sobreposição de treze imagens do próprio rosto por meio de exposições sucessivas. O segundo — *Boas-festas* — leva ao paroxismo o processo do “retrato bouquet”, que permitia reproduzir “a mesma pessoa sete vezes, em sete posições diversas, com sete diversos vestuários formando a mesma pessoa um grupo de sete figuras”, como se lê numa publicação de

⁹ Ver BERGERET, Alfred & DROUIN, Félix. *Les récréations photographiques*. Paris: Ch. Mendel Éditeur, 1893, p. 212 e 213, OGOVOSKI, E. e VIOLETTE. *La photographie amusante*. Paris: Société Générale d'Éditions, 1894, p. 73-77, WOODBURY, Walter E. *Photographic amusements*. New York: The Photographic Times Publishing Association, 1905, p. 17 e 18, e HOPKINS, Albert A. *Magic stage illusions and scientific diversions including trick photography*. London: Sampson Low, Marston and Co., 1897, p. 449 e 450.

¹⁰ *Apud* BELTRAMIM, Fabiana. *Entre o estúdio e a rua: a trajetória de Vincenzo Pastore, fotógrafo do cotidiano*. São Paulo: Edusp, 2016, p. 162.

¹¹ *Apud idem, ibidem*, p. 164.

1901.¹² O processo de elaboração deste cartão é bastante demorado: cada rosto era recortado e sobreposto a uma flor e sua disposição respeitava as regras da perspectiva. Os dizeres: “O Valério a seus fregueses, querendo mostrar gratidão, dá-lhe o rosto de mil formas que é o espelho do coração”¹³ deixam claro o intuito propagandístico desse tipo de iniciativa, à qual era confiada a tarefa de alardear o virtuosismo e a qualidade artística da variada produção de seu estúdio. O mesmo intuito fazia-se presente no primeiro cartão, que integrava uma experiência com expressões faciais (s./d.). As sutis transformações fisiológicas dos modelos, que levam a pensar num jogo com a ideia de uma identidade fugidia ou nos múltiplos aspectos de uma personalidade impossíveis de serem abarcados por uma única imagem definitiva, eram um convite a perceber a capacidade de invenção de um meio considerado uma transcrição fria do real. O caráter lúdico da experiência assume um aspecto paradigmático num multirretrato masculino, cujo modelo desafia as convenções, oferecendo uma imagem irônica e anticonvencional de si.



Figura 3. *Boas-festas*. Valério Vieira, 1902-1903.

¹² Ver VIEIRA, Valério *apud* MENDES, Ricardo. *O Valério cumprimenta-vos: persona e invenção na virada do século*. 2006, p. 3. Disponível em <<http://www.fotoplus.com/download/2006500-Valerio%20Vieira-MIS%20SP.pdf>>. Acesso em 6 mar. 2019.

¹³ BALADY, Sonia Umbranas. *Valério Vieira: um dos pioneiros da experimentação fotográfica no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Interunidades de Estética e História da Arte) – USP, São Paulo, 2012, p. 155.

Outro profissional que se distingue pelo uso de cartões de boas-festas é Giovanni Sarracino, o qual se autorrepresenta de maneira jocosa numa composição datada de 1907 e divulgada na revista *A Vida Moderna* de 15 de janeiro de 1908.¹⁴ Desdobrando-se em múltiplas figuras, Sarracino se representa sentado no globo terrestre e fotografando a cena à distância. Além disso, seu rosto é colado na lua, levando a indagar se ele não estaria fazendo uma referência jocosa a *Voyage dans la lune* levado a público em 1902.¹⁵ De autoria de Georges Méliès, o filme tem entre seus traços distintivos o uso de recursos de animação, de sobreposição, fusão e exposição múltipla de imagens, o que permitiria criar um elo entre sua modernidade técnica e as inovações difundidas pelo fotógrafo.¹⁶

Valério Fregoli

Se essas diversas produções são uma prova eloquente de que os fotógrafos atuantes no Brasil eram partidários, em algumas ocasiões, da ideia enunciada por Charles Chaplot de que “é possível à fotocópia traduzir outra coisa que não a verdade”¹⁷, é com *Os trinta Valérios* (1901), de Vieira, que essa questão é levada ao ponto mais alto. De acordo com o jornal *O Comércio de São Paulo* (9 mar. 1902), o título original da obra era *Valério Fregoli*¹⁸, o que permite estabelecer um elo com o ilusionismo teatral que havia sido um elemento determinante nas obras de Oscar Rejlander e Henry Peach Robinson, os primeiros fotógrafos a usarem os princípios da montagem com propósitos artísticos.¹⁹ A substituição do sobrenome Vieira pelo do transformista italiano aponta para a percepção do próprio trabalho como um exercício de virtuosismo extremo, no qual ele era capaz de desempenhar tanto o papel de um ator multifacetado quanto o de um operador exímio.

O nome de Leopoldo Fregoli era bem conhecido no Brasil, onde se apresentara entre 22 de julho e 8 de outubro de 1895 (Rio de Janeiro e São Pau-

¹⁴ Sarracino trabalhava para a revista desde dezembro de 1904, quando é lançado o primeiro número.

¹⁵ Inspirado livremente no clássico de ficção científica *Da terra à lua* (1865), de Jules Verne, o filme não usa efeitos de realidade para tornar-se crível. De acordo com Paulo Roberto Barbosa, Méliès “não presta contas ao fantástico verniano”, concebendo uma jornada “artificialista”, que “mistura substâncias trazidas da mágica, da mímica, da pintura, da dança”. Essa mistura de linguagens era o modo encontrado pelo diretor para “traduzir o mundo tal como se descortinava àquela aurora de século: diverso, difuso, coabitado por homens e máquinas, povoado por uma infinidade de novos estímulos”. BARBOSA, Paulo Roberto. *Crônicas do cinematógrafo: escritos sobre cinema e fotografia*. Belo Horizonte: Relicário, 2018, p. 16.

¹⁶ Em São Paulo, o filme é projetado no Teatro Santana em maio de 1903, durante as apresentações da Companhia Kudara e desperta a atenção do público pela nitidez e perfeição das imagens. Sob o título de *Da terra à lua*, volta a ser projetado no Teatro Santana (março de 1905) pela Empresa E. Hervet. Nesta apresentação, a fita é divulgada como uma “Grande *féerie* fantástica em 30 quadros do genial escritor Julio Verne”. Cf. [Anúncio publicitário]. *O Commercio de São Paulo*, 23 mar. 1905, p. 4, e SAITO, Nádia e MATSUDA, Juliana Miyuki. Japonismo na cena paulistana: considerações sobre teatro e ideologia no jornal *Commercio de São Paulo*, 1900-1908. 2013. Disponível em <www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1371317325_ARQUIVO_JaponismoemCena.pdf>. Acesso em 5 jun. 2019.

¹⁷ CHAPLOT, Charles. *La photographie récréative e fantaisiste*. Paris: Charles Mendel Éditeur, 1904, p. VII.

¹⁸ Ver KOSSOY, Boris. *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002, p. 319. No artigo, Vieira é definido um profissional que “tem revolucionado a fotografia ultimamente, apresentando ao público trabalhos de primeira ordem e novos no gênero”. Ao lado dos diversos processos técnicos utilizados pelo estúdio, a nota destaca “o quadro *Valério Fregoli*, composto de 30 figuras e o interessante grupo Fé, Esperança e Caridade”.

¹⁹ Sobre o assunto, ver FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, v. I.

lo) com a companhia de zarzuela de Valentín Garrido. Considerado “uma companhia inteira”, “um repertório dramático, uma enciclopédia trágica e uma galeria cômica”, um Proteu²⁰ redivivo e um funâmbulo, Fregoli impressiona a imprensa local pela incrível “facilidade com que muda de trajes, de voz, de atitudes, de gestos” e pela propriedade “com que caracteriza os diferentes aspectos do seu trabalho”. Por essa capacidade de metamorfose instantânea, o ator chega a ser comparado com um “estereoscópio movido pela eletricidade”²¹; isso explicaria a insistência dos anúncios publicitários em dados quantitativos como, por exemplo, 30 personagens e 50 transformações num único espetáculo. Ao tomar Fregoli como parâmetro, Vieira deseja exaltar, sem dúvida, a própria versatilidade, já que se desdobra em diversos papéis — músicos, garçom, mordomo, grupos de convidados e um retardatário —, além de enfeitar a parede da sala com três retratos fotográficos e um móvel com uma fotoescultura. Se, desse modo, o fotógrafo está próximo da ideia de que Fregoli parecia “desdobrar-se e multiplicar-se indefinidamente”²², há, porém, uma diferença em relação ao ator. *Os trinta Valérios* são todos do sexo masculino, ao passo que as caracterizações de Fregoli não conheciam limites. Ele podia ser “rapariga apaixonada, guitarrista, galanteador, agente de polícia, professor de piano, discípulo de canto”²³, exercer os papéis de soprano, tenor, barítono, baixo numa única apresentação, realizar uma dança serpentina no meio de projeções elétricas etc. etc.

Por mais habilidoso que seja e por mais que trabalhe com autorretratos de diversas épocas e com a aplicação de diferentes técnicas²⁴, Vieira é sempre igual a si mesmo, enquanto Fregoli se modifica de papel em papel, suscitando no público a sensação de que se agitava “em torvelinho de figuras diversas e mui dessemelhantes em sexo, idade, voz, gesto, porte, fisionomia”.²⁵ Provavelmente, mais que de Fregoli, Vieira poderia ser aproximado de outro tipo de manifestação espetacular: o filme *L’homme-orchestre* (1900), de Méliès.²⁶ Nele, o cineasta assume o papel dos sete integrantes de um grupo musical graças a um jogo de desdobramentos sucessivos bem sincronizados, que confere um ritmo dinâmico e surpreendente à película. Mesmo no caso da capa da partitura *Capoeira* (s./d.), não se pode pensar em transformismo. Os três personagens encarnados (um músico, uma dançarina e um cavalheiro) remetem a um jogo de disfarces, em que haveria um único momento de autoconstrução: a

²⁰ Divindade marinha dotada do dom da premonição, assumia aparências monstruosas e assustadoras para afugentar os humanos desejosos de conhecer o futuro.

²¹ Leopoldo Fregoli. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 10 maio 1895, p. 2; Sem rumo (Crônica semanal). *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 28 jul. 1895, p. 1 e 4 ago. 1895, p. 1.

²² Fregoli. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 26 jul. 1895, p. 2.

²³ Leopoldo Fregoli. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 10 maio 1895, p. 2. O *Correio Paulistano* destaca igualmente tais qualidades, ao lembrar “a mágica rapidez de raio com que se transforma n’O relâmpago, por exemplo, a proficiência com que se revela maestro na *Medalha*, a modalidade com que exhibe a sua voz em todas as peças que representa, e a graciosidade com que faz a *señorita* do apreciado *Do-ré-mi-fá*”. Espetáculos: S. José. *Correio Paulistano*, São Paulo, 15 set. 1895, p. 1.

²⁴ Ver BALADY, Sonia Umburanas, *op. cit.*, p. 157.

²⁵ Fregoli. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 26 jul. 1895, p. 2.

²⁶ Ver ELIAS, Érico. Valério: pequena história de um fotofilme. Disponível em <<https://www.studium.iar.unicamp.br/39/01/index.html>>. Acesso em 6 mar. 2019.

representação *en travesti*.²⁷ Trata-se de um jogo paródico, já que Vieira não pretende passar por mulher: o bigode ostensivo é uma maneira de sublinhar a irreabilidade da aparência feminina.

Se é exagerado falar de um Valério Fregoli, pode-se, porém, pensar num fotógrafo interessado num autorretrato expandido, no qual se encontram, de maneira complexa, um eu narcísico e uma visão irônica de si. Exceção no panorama brasileiro, *Os trinta Valérios* não deixa, porém, de participar de um fenômeno de caráter mundial como a fotografia recreativa, na qual não faltam exemplos de autorretratos múltiplos. Sonia Balady fornece os nomes de alguns fotógrafos profissionais e amadores que lançam mão de técnicas de montagem para construir autorretratos divertidos e inventivos, como Charles David Winter e Henri Roger. O caso mais interessante parece ser o de Zacharie-Jean-Baptiste de Torbéchet, que reinterpreta temas corriqueiros na fotografia do Segundo Império e que, no cartão de visita *O artista* (c. 1860), se autorrepresenta oito vezes para reclamar o direito de inserir suas produções entre as artes maiores da pintura e da escultura.²⁸

O caráter inusitado de *Os trinta Valérios* não deve fazer perder de vista a ideia de composição que presidia sua realização. Balady faz referência a um esboço preliminar desenhado e ao posicionamento das diversas imagens de acordo com as leis da perspectiva linear.²⁹ Isso permite propor um paralelo entre a obra de Vieira e a concepção de Robinson, que sujeitava a câmara aos conceitos formais da pintura por meio de um estudo preliminar baseado em esboços e apontamentos gráficos, devendo a imagem final corresponder a esse longo exercício de composição. Mesmo o fato de o trabalho representar não situações idealizadas e sim uma cena cotidiana aponta para a possibilidade de estabelecer elos com outras práticas contemporâneas. Talvez o exemplo mais paradigmático seja *Fotomontagem de retratos e paisagens ingleses* (c. 1870), de Julia Leicester, representação idílica da vida no campo, simbolizada por pessoas prósperas e cenários aprazíveis.³⁰ Como era comum nos álbuns vitoriosos, a composição tem um quê de excêntrico em virtude de superposições inesperadas e da infração às regras da perspectiva. Um tipo de composição semelhante, que poderia fazer pensar na construção de uma história familiar, caracteriza uma montagem fotográfica da princesa Alexandra de Gales (c. 1860-1870). A inserção de diferentes retratos numa estrutura geométrica em forma de diamante, típica de algumas montagens da viscondessa Frances Jocelyn e de Madame B., também não está distante dessa modalidade compositiva, a qual aponta para o desígnio de usar e, ao mesmo tempo, pôr à prova a natureza documental da fotografia.

Sob o signo da recreação fotográfica

Algumas dessas experiências de montagem baseadas em figuras humanas podem ser reportadas ao conceito de “contrarretrato”, enunciado por

²⁷ Ver GARBER, Marjorie. *Interessi truccati: giochi di travestimento e angoscia culturale*. Milano: Raffaello Cortina, 1994, p. 260.

²⁸ Ver BALADY, Sonia Umbranas, *op. cit.*, p. 138-140.

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 157.

³⁰ Ver BAÑUELOS CAPISTRÁN, Jacob. *Fotomontaje*. Madrid: Cátedra, 2008, p. 39.

Maria da Luz Correia. Segundo a autora, o contrarretrato reafirma o duplo pertencimento da fotografia ao mundo do espetáculo e ao da ciência, ao realçar, a um só tempo, sua função lúdica e sua função documental. Nessa perspectiva, o contrarretrato contrapõe “à semelhança verídica, à identificação objetiva, à fixidez séria e ao automatismo exato [...] uma zombeteira dessemelhança, uma rapsódia de identidades reais e fictícias e um animado jogo que reafirma a capacidade humana de avariar os seus aparelhos”. A montagem fotográfica desempenha um papel preciso nesse jogo de desconstrução: “subverte o automatismo realista do meio fotográfico, anima a sua propriedade fixa e responde ao mal-estar difuso em torno da fotografia com um prazer lúdico e inventivo”. O contrarretrato é um produto típico das recreações fotográficas³¹, se concebidas como um exercício de jogo e montagem. Recrear, como lembra oportunamente Correia, “corresponde a jogar, distrair-se, divertir-se livremente, mas tem também uma afinidade com a ideia de recriar, criar de novo, reusar, refazer, remontar”.³²

Exemplos de recreação no duplo sentido proposto pela autora podem ser encontrado em algumas experiências cômicas e em duas montagens inusitadas realizadas pelo estúdio curitibano de Augusto Weiss. No primeiro caso, podem ser lembrados o retrato dos irmãos Jenny, Emmanuel e Luisa Klabin (c. 1916) e a caricatura *Álbum de família*, publicada em *O Malho* de 17 de novembro de 1938. As duas fotomontagens caracterizam-se pela desproporção entre corpo e cabeça, que confere um aspecto cômico à composição, desestabilizando a ideia convencional de representação. Realizadas provavelmente na década de 1920, as fotografias duplas de um casal de autoria de Weiss apresentam características únicas em relação ao retrato em si e ao processo de fotomontagem. Na primeira delas, o semblante do homem é contido no perfil escuro da mulher; na segunda, o rosto feminino parece emergir do colarinho do marido, retratado igualmente de perfil. O fotógrafo austríaco inova assim o tradicional retrato de casal, rompendo com os modelos corriqueiros e criando uma simbiose absoluta entre mulher e marido.

Esse exercício lúdico é igualmente motivado por razões que extrapolam a questão compositiva. Para fazer frente à concorrência da prática amadora, incentivada pelos manuais e pelas diversas revistas que divulgavam um sem-número de truques engraçados, e pelo lançamento da câmara portátil Kodak (1888), os fotógrafos profissionais são obrigados a reinventar-se. Enchem os estúdios com acessórios que remetem imediatamente ao nascente mito da velocidade (automóveis, aeroplanos, velocípedes), propõem à clientela retratos dotados de “efeitos artísticos” ou “em situação”, estudam os truques propostos pelos manuais em busca de uma “representação intrigante ou divertida”, isto é, de uma imagem que não altere radicalmente as feições dos modelos.³³ O Brasil demonstra não ser imune a esse tipo de desafio. Os estú-

³¹ Sobre o assunto, ver FABRIS, Annateresa. Entre arte e recreação: sobre alguns tipos de montagens fotográficas. *Lumen et Virtus*, v. X, n. 26, dez. 2019. Disponível em <https://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero_26>.

³² CORREIA, Maria da Luz. Contra-retratos. A subversão do grão fotográfico. 2017, p. 138, 146 e 147, 150. Disponível em <www.fcsh.unl.pt/rci/index.php/rci/article/download/89/99>. Acesso em 23 fev. 2019.

³³ Ver CHÉROUX, Clément. Portrait en pied... de nez. 2005. Disponível em <<http://etudesphotographiques.revue.org/721>>. Acesso em 6 mar. 2019.

dios fotográficos começam a apresentar à clientela novas situações cenográficas para além dos habituais telões, poltronas, colunas e mesas. No começo do século XX era comum encontrar nos ateliês não apenas brinquedos corriqueiros (bolas, bichos de pelúcia, bonecas, cavalinhos de pau), mas também os que remetiam diretamente às novidades do mundo moderno como triciclos (Vollsack) e automóveis (Vieira, Sarracino e Affonso Giannini, por exemplo).³⁴ A busca de uma nova clientela pode ser detectada na proposta de diferentes formatos de retrato dirigidos a um público menos abastado. Os retratos *bouquet* de Vieira, os retratos mimosos de Pastore e Hermann Eckmann (Santos), os retratos mignon de Bernardo Kohring³⁵, as “fotografias-selos”³⁶ de Michele Rizzo, entre outros, podem ser vistos como tentativas de afirmar-se com produtos distintos, capazes de atrair a atenção de uma clientela disputada por um sem-número de novidades visuais. O recurso à fotomontagem faz parte desse quadro de referências, mas essa modalidade parece não ter conquistado a clientela; trata-se de experiências minoritárias quando comparadas com a produção corrente dos estúdios. É possível que elas funcionassem como um signo de distinção perante a clientela, que poderia apreciar o virtuosismo do fotógrafo, sem necessariamente aderir a uma prática que brincava com as convenções do meio.³⁷

Os retratos duplos do casal imperial

É inegável, no entanto, que é graças a tais experiências que a fotografia alcança um novo patamar, sendo compreensível o interesse da crítica atual pela “mágica” de *Os trinta Valérios*, em que Paulo Herkenhoff detecta “o questionamento dos olhos de cada ser humano. O olhar mecânico e apressado captará imediatamente uma imagem que a inteligência recusa”. O crítico inclui nessa “mágica” também o retrato duplo de D. Pedro II, que suscita uma reflexão sobre as possibilidades do novo meio: “A fotografia, que subvertera a pin-

³⁴ Os fotógrafos participavam também de concursos temáticos. Em dezembro de 1902, tem-se notícia de um concurso infantil, destinado a fotografar crianças de um a sete anos, do qual tomam parte “Valério Vieira, J. Vollsack, Quaaas & C., R. Neuhaus, G. Sarracino”. Cf. Concurso infantil. *Commercio de São Paulo*, 22 dez. 1902, p. 2.

³⁵ Cf. GERODETTI, João Emílio e GARBIN, Luciana. *Álbuns de retratos: photographias brasileiras*. São Paulo: Trezmarías Editora, 2012, p. 25.

³⁶ Tais retratos, que integravam as diversões fotográficas, necessitavam de uma câmara especial. WOODBURY, Walter E. (*op. cit.*, p. 63) ensinava como fazê-los e aconselhava a colá-los em cartas e envelopes ou a usá-los para fins comerciais. De acordo com artigo publicado no *Correio Paulistano* (14 abr. 1895), as fotografias-selos poderiam ser pregadas “nas costas, nos cartões de visita, nas participações de casamento, etc. como se fossem um selo, que, em vez de ter o busto de um chefe de Estado terá o do signatário ou remetente da carta”. Para promover seu produto, Rizzo reproduz imagens de jornalistas e pessoas conhecidas da cidade, que distribui no Teatro São José em 13 de abril, durante a representação de *O Guarani*. Embora deixasse bastante a desejar em termos de qualidade, a novidade leva o jornal a encontrar uma utilidade sentimental para ela: para os apaixonados, poderia ser “um meio fácil e barato de mandar os seus retratos a todas as donas dos seus pensamentos”. Cf. GOULART, Paulo Cezar Alves e MENDES, Ricardo, *op. cit.*, p. 189, e Photographias-sellos. *Correio Paulistano*, São Paulo, 14 abr. 1895, p. 1.

³⁷ É bem sintomático que os retratos não convencionais de Militão Augusto de Azevedo não tenham despertado o interesse dos autores que analisaram a produção retratística da filial paulista de Carneiro & Smith/Carneiro & Gaspar (1862-1875) e da Photographia Americana (1875-1885). Cf. GRANGEIRO, Candido Domingues. *As artes de um negócio: a febre photographica – São Paulo 1862-1886*. Campinas: Mercado de Letras, 2000, e LEITE, Marcelo Eduardo. *Militão Augusto de Azevedo: um olhar sobre a heterogeneidade humana e social de São Paulo (1865-1885)*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Unesp, Araraquara, 2002.

tura, subverte a si própria: a técnica de captação do real é a mesma que produz imagens verossímeis de situações inverossímeis, não sem um certo humor”.³⁸

Se as diversas experiências de Vieira, Pastore e Vollsach com as técnicas de montagem fotográfica se inscrevem no âmbito do retrato burguês, a representação dupla de D. Pedro II suscita outras questões que merecem ser analisadas. Para compreender seu significado, não se pode deixar de lembrar a relação do monarca com a imagem técnica, que começa na adolescência, quando assiste à demonstração especial de daguerreotípia feita pelo abade Louis Compte em 21 de janeiro de 1840.³⁹ No mês de março, o futuro imperador adquire um equipamento de daguerreotípia, sendo não apenas o primeiro brasileiro a praticá-la, mas também um pioneiro em termos mundiais.⁴⁰ Entusiasta dos progressos da fotografia, Pedro II contrata e financia vários profissionais e apoia grandes casas dedicadas ao ofício, além de ser um colecionador contumaz de imagens técnicas. D. Pedro e a família imperial são fotografados constantemente em diversas técnicas e em diversos ambientes, que ora remetem a visões oficiais, ora a momentos de informalidade e descontração. Insley Pacheco é um dos profissionais incumbido de fornecer uma imagem mais informal do monarca. É o que mostram dois retratos datados de 1865 e c. 1866. No primeiro, D. Pedro está sentado de pernas cruzadas numa pose bastante informal, apesar de estar vestindo o uniforme da Marinha. No segundo, deixa-se fotografar usando trajes burgueses — jaquetão e botinas —, apoiado numa coluna. O ar pensativo, que era uma marca registrada de suas representações, não retira da fotografia a sensação de que ele desejava transmitir a imagem de um cidadão moderno, de um “rei-burguês”.⁴¹

Tendo em vista tais antecedentes, é possível pensar que o monarca possa ter sugerido a Carneiro & Gaspar a feitura de uma imagem engraçada para testar as convenções do retrato burguês e para brincar com a proliferação de sua figura em locais públicos (repartições, palácios, teatros, lojas, restaurantes) e em residências privadas. Como escreve Lilia Moritz Schwarcz, D. Pedro toma a si a tarefa de “aclarar os bastidores das fotografias e mostrar a artificialidade da operação. Se os demais clientes se nutriam do teatro e do ritual da fotografia — e se valiam dele como forma de afirmação social —, já o monarca, acima dos demais, brincava com ela”. A autora propõe outra hipótese instigante: a foto duplicada poderia ser uma tradução metafórica e ressignificada da concepção do corpo duplo do rei, que adquiriria uma “inusitada novidade”.⁴² Também Maurício Lisovsky propõe ver na realização de Carneiro & Gaspar uma visão crítica dessa tradição medieval, que atribuía

³⁸ HERKENHOFF, Paulo. O automático e o longo processo de modernidade. In: TOLIPAN, Sérgio *et al.* *Sete ensaios sobre o modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983, p. 40 e 41.

³⁹ Por ocasião da demonstração especial, realizada quatro dias depois da pública, Compte registra a fachada do Paço da Boa Vista, além de uma vista geral. De acordo com o *Jornal do Comércio*, o aparelho de daguerreotípia registrou em nove minutos “a vista da fachada do paço tomada de uma das janelas do torreão” e “em igual tempo a perspectiva geral que se goza da varanda com todas as mais pequenas miudezas e variações”. Cf. O daguerrotipo. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 20 e 21 jan. 1840, p. 1.

⁴⁰ Ver VASQUEZ, Pedro, *op. cit.*, p. 16.

⁴¹ GARBOGGINI, Flávia de Almeida Fábio. *Um álbum imaginário*: Insley Pacheco. Dissertação (Mestrado em Artes) – Unicamp, Campinas, 2005, p. 44.

⁴² SCHWARCZ, Lilia Moritz. Lendo e agenciando imagens: o rei, a natureza e seus belos naturais. *Sociologia & Antropologia*, v. 4, Rio de Janeiro, out. 2014, p. 408.

ao rei “um corpo humano, mundano e transitório, e um corpo místico, soberano e permanente”. Mais do que exibir o imperador “em trajes e atitudes de cidadão comum”, a trucagem fotográfica sugere que os dois corpos do rei partilham uma mesma natureza, pois se apresentam como a “realização plena dos ideais do retrato burguês e da vocação democrática da fotografia”. A “cena de mimetismo burguês” protagonizada pelo monarca no estúdio fotográfico acaba funcionando em sentido contrário ao almejado. Em vez de demonstrar “sua afinidade com os homens comuns”, a fotomontagem “curto-circuita a soberania, o corpo místico do rei se esfumaça no jogo de espelhos do estúdio burguês”.⁴³

Pedro Vasquez, que define “piada fotográfica” o retrato duplo de Pedro II, detém sua atenção no da imperatriz. Numa “postura brincalhona”, Dona Teresa Cristina afasta-se “dos pomposos retratos da família real vitoriana” e se aproxima “da irreverência do pintor Toulouse-Lautrec, que se divertia na mesma época apresentando poucas e boas diante das câmaras”. O autor detecta um “senso de humor” semelhante no retrato em “frente e verso”, no qual a imperatriz “se submeteu de bom grado a um exame meticuloso de todos os ângulos, numa abordagem então reservada aos retratos com pretensões pseudoantropológicas”.⁴⁴ As atitudes do casal imperial nesses momentos particulares inscrevem-se, sem dúvida, no âmbito de uma tradição, que concedia aos soberanos a faculdade de interferir pessoalmente na feitura dos próprios retratos e de determinar certo grau de estilização, coerente com as concepções normativas vigentes. Ao brincarem com as convenções do retrato fotográfico, os soberanos demonstram, no entanto, o desejo de questionar a ideia de imagem oficial, pois eles não apresentam “uma expressão cativante e não-casual” e, muito menos, um ar “representativo’ e sociável”.⁴⁵

⁴³ LISSOVSKY, Maurício. A fotografia e seus duplos: tão breve quanto possível. 2012. Disponível em <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/download/230625/24641>>. Acesso em 13 mar. 2019.

⁴⁴ VASQUEZ, Pedro, *op. cit.*, p. 166.

⁴⁵ WARNKE, Martin. *O artista da corte: os antecedentes dos artistas modernos*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 307 e 317.



Figura 4. D. Pedro II conversando consigo mesmo. Carneiro & Gaspar, c. 1867.

Os índios de Frisch

Um dos esteios simbólicos do reinado de Pedro II, o indigenismo⁴⁶, propicia o uso de outro processo de montagem fotográfica, no mesmo período em que ele e a esposa participam da encenação no ateliê de Carneiro & Gaspar. Encarregado pela firma de George Leuzinger de documentar *in loco* os indígenas amazônicos e seu modo de vida (1867-1868)⁴⁷, Christoph Albert Frisch recorre à fotomontagem em vários de seus registros. A técnica do coló-

⁴⁶ Ver SCHWARCZ, Lilia Moritz, *op. cit.*, p. 396 e 397.

⁴⁷ A pedido de Georges Leuzinger, Frisch associa-se a uma encomenda do governo imperial: a expedição aos rios Madeira e Mamoré, chefiada pelos engenheiros Franz Keller-Leuzinger e Joseph Keller, para estudar a viabilidade da construção de uma ferrovia. A partir de outubro de 1867, Frisch navega pelo Solimões até Letícia (Peru) e empreende uma viagem em oito etapas que se conclui em Manaus; seu resultado consiste na produção de 120 negativos de vidro, dos quais serão retiradas 98 imagens divulgadas em 1869 sob o título de *Resultat d'une expédition photographique sur le Solimões ou Alto Amazonas et Rio Negro*. Cf. KOHL, Frank Stephan. Albert Frisch and the first images of the Amazon to go around the world. Disponível em <publications.iai.sph-berlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/Document_derivate_00002814/Fotoband_ENGL_für_Web_s28_37.pdf>. Acesso em 6 maio 2019, e ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. Preciosidades do acervo. As primeiras fotografias da Amazônia. *Anais da Biblioteca Nacional*, v. 122, Rio de Janeiro, 2002, p. 342 e 347.

dio úmido encontrava dois complicadores no Brasil. Por ser excessiva, a luminosidade “exacerbava os problemas de exposição ao criar contrastes violentos entre as diferentes áreas da imagem”. O calor tropical, por sua vez, também interferia, já que o processo exigia a exposição da chapa quando esta estivesse uniformemente úmida. Para fazer frente a tais dificuldades, Frisch, nos dizeres de Vasquez, instala “um simulacro de fundo neutro de estúdio ao ar livre na Amazônia, para depois combinar os retratos assim obtidos com as fotografias da paisagem circunjacente no momento da realização das cópias fotográficas sobre papel albuminado”.⁴⁸

A hipótese do uso de um fundo neutro no momento da tomada não é compartilhada por Frank Stephan Kohl, para quem Frisch lança mão da fotomontagem para colocar fundos nítidos nas imagens originais, caracterizadas pela presença de “cenários borrados”. O fundo nítido surge no momento da edição das fotografias, quando Leuzinger e Frisch criam novas imagens atraentes e esteticamente agradáveis, de acordo com um processo dividido em duas etapas. Depois de separar os índios do fundo original, Leuzinger e Frisch recorrem a um fundo “mais arborizado e selvagem”, capaz de evocar o “habitat idealizado” dos modelos, recompondo, assim, “a expectativa e o imaginário do viajante europeu sobre a Amazônia intocada”.⁴⁹ Uma ideia semelhante é apresentada por Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, para quem

*o índio devidamente paramentado foi fotografado em situação favorável à feitura de um bom retrato e depois em imagem foi ‘recortado’ e aplicado a uma bela paisagem amazônica, passando assim a ideia de que tais índios teriam sido fotografados ali mesmo, em seu habitat natural — o que definitivamente não procede, mas corresponde ao imaginário dos europeus acerca de nossos povos nativos.*⁵⁰

Esse tipo de intervenção põe em xeque o caráter científico das fotografias, já que os especialistas preferiam “imagens cruas, neutras, sem um fundo que atrapalhasse a observação direta”.⁵¹ Uma das fotomontagens demonstra que Frisch tinha consciência dessa situação, pois ele apresenta seus modelos de maneira mais direta, usando apenas um fundo neutro.

Gilberto Rossi

No começo do século XX, Gilberto Rossi é outro nome a ser inserido numa possível história da fotomontagem entre nós. Conhecido principalmente como cinegrafista⁵², Rossi, que era originalmente fotógrafo, serve-se de uma

⁴⁸ VASQUEZ, Pedro Karp. *Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX*. São Paulo: Metalivros, 2000, p. 26.

⁴⁹ Ver KOHL, Frank Stephan, *op. cit.*, e KOHL, Frank Stephan. Um jovem mestre da fotografia na Casa Leuzinger: Christoph Albert Frisch e sua expedição pela Amazônia. *Cadernos de Fotografia Brasileira*, n. 3, São Paulo, jun. 2006, p. 200.

⁵⁰ ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de, *op. cit.*, p. 341 e 342.

⁵¹ KOHL, Frank Stephan. Um jovem mestre da fotografia na Casa Leuzinger, *op. cit.*, p. 200.

⁵² A atividade cinematográfica de Rossi inicia-se em 1919 quando começa a filmar “posados”. Associado a Arturo Carreri realiza o grande sucesso de 1919, *O crime de Cravinhos*. Desfeita a sociedade com Carreri, Rossi associa-se a José Medina, com quem filma “posados” (*Exemplo regenerador ou prelúdio que regenera*, 1919; *Fragments de vida*, 1929), “naturais” e fitas de propaganda. Em 1921, é contratado por Washington Luís, presidente do Estado de São Paulo, para uma atividade de propaganda, que tem como resultado a Rossi Atualidades, que só será interrompida em 1930, quando o Partido Republicano Paulista é destituído

encenação cinematográfica para realizar um autorretrato, possivelmente datado de 1910; nele interpreta três personagens: os de dois comensais e o do assassino empunhando um punhal. Organizado antes da partida para o Brasil (setembro de 1911), o álbum em que se encontra essa composição contém outra fotomontagem protagonizada por ele: uma cena de crime, representada com bastante senso de humor. Nela, Rossi esboça uma reação entre assustada e divertida diante do duplo que o ameaça com um revólver. Conservado na Cinemateca Brasileira (São Paulo), este álbum contém ainda uma publicidade do ateliê fototípico-fotográfico que Rossi tinha em Pisa. Cercada por um motivo linear *art nouveau*, a fotomontagem é constituída pela fachada do estúdio e por uma série de retratos que davam a ver as qualidades artísticas do proprietário. Tendo emigrado para o Brasil para trabalhar como cinegrafista, Rossi continua a exercer a profissão de fotógrafo em Mato Grosso, a serviço de uma companhia pastoril, o que lhe permitirá fundar a própria empresa cinematográfica.⁵³

Dois cartazes publicitários realizados durante a temporada mato-grossense demonstram que o fotógrafo continua afeiçoado à prática da fotomontagem. Se o que divulga as atividades fotográficas em Três Lagoas é bastante convencional, o dedicado ao Bar Toscano, do qual era sócio, é inventivo e engraçado. Numa cidade de evidente derivação cinematográfica, na qual se destacam três casas de madeira (o bar, um estúdio fotográfico e um ateliê), circulam os símbolos mais ostensivos de uma modernidade nascente: automóveis e um aeroplano. Outro símbolo moderno, uma câmara fotográfica, confere um caráter metalinguístico à composição, já que o observador tem diante de si a cena que está sendo registrada. Várias figuras humanas, entre as quais uma posicionada no telhado do bar para saudar os aviadores, completam a encenação, cujo objetivo é revelado pela tabela de preços de bebidas e doces inscrita em diversos pontos do campo visual.

Os vários desígnios de uma técnica

Nascida sob o signo da ilusão, nem sempre a fotomontagem cumpre as mesmas funções. No caso do Brasil, pode-se estabelecer um primeiro contraponto entre as intenções de Frisch, que buscava uma imagem tecnicamente bem feita em termos de iluminação e de foco⁵⁴, e as de Vieira, o qual, com *Os trinta Valérios*, visava um resultado irônico e autorreflexivo sobre as possibili-

do poder. Rossi pretendia apresentar “cataratas, florestas virgens, praias e outras belezas naturais” para propaganda no estrangeiro, mas vê-se obrigado a filmar “estradas e inaugurações”. Cf. SOUZA, Carlos Roberto. Raízes do cinema brasileiro. *Alceu*, v. 8, n. 15, Rio de Janeiro, jul.-dez. 2007, p. 29 e 30, e GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975, p. 198.

⁵³ Ver ROSSI, Gilberto. Aos operadores cinematográficos amadores e profissionais de todo o Brasil. In: SOUZA, Carlos Roberto (org.). *V Jornada brasileira do cinema silencioso*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2011, p. 22.

⁵⁴ Pedro Vasquez afirma que Fritsch contorna dois problemas impossíveis de serem solucionados com o equipamento de que dispunha: “conseguir uma exposição simultaneamente perfeita (do ponto de vista sensitométrico) do modelo situado no primeiro plano e da paisagem ribeirinha ao fundo, assim como obter foco perfeito do primeiro plano — situado a pouco mais de metro e meio da câmera — e da paisagem que se desdobrava por trás desta, dezenas de metros mais além”. Graças ao processo de fotomontagem, o profissional obtém retratos caracterizados por um foco perfeito desde o primeiro plano até o infinito e com exposição uniformemente correta. Cf. VASQUEZ, Pedro Karp, *op. cit.*, p. 82 e 84.

dades de representação da fotografia. Já nas fotomontagens feitas para os clientes do estúdio, Vieira colocava a técnica a serviço de uma visão tradicional do retrato. A paisagem celeste adquire um valor simbólico, já que projeta uma existência real num tempo ideal. Em vez de recorrer a adereços para atestar a condição social dos modelos, o fotógrafo opta por inseri-los numa paisagem irreal, capaz de conferir-lhes uma “aura suprapessoal” e de protegê-los tanto da “individualização verossímil” quanto da “generalização tipológica”.⁵⁵ Os retratos duplos do imperador e da imperatriz, por sua vez, podem ser analisados na perspectiva de um jogo com as convenções do retrato de estúdio. Se cabia a este atestar um papel social graças à teatralização da pose, a cenários e a trajes que funcionavam como uma espécie de “brasão burguês”⁵⁶, as representações do casal imperial tinham um objetivo contrário. Não precisando legitimar o próprio papel social, D. Pedro e Dona Teresa Cristina podem oferecer à câmara uma imagem não apenas cotidiana, mas sobretudo despojada da liturgia do cargo. Ao pôr em xeque os critérios de representação da figura do soberano, o retrato duplo do casal se afasta da exigência do *decorum*, isto é, da configuração de uma efígie ideal, conformada pelas normas⁵⁷, voltando-se para uma experiência lúdica, na qual o monarca parece desempenhar o papel de agenciador. Conhecedor dos mecanismos que regem a fotografia, D. Pedro brinca com ela e põe a nu sua natureza de duplo de maneira complexa. O retrato duplo escancara o processo de encenação de duas maneiras: apresenta o modelo como um personagem, mas, ao mesmo tempo, abre mão de qualquer abordagem cenográfica, já que o único mobiliário presente é uma mesinha que separa os dois corpos para melhor evidenciá-los.

No caso de Azevedo, a questão do duplo retrato obedece a outras determinações. Levando em conta sua profissão de ator, que se estende entre 1858 e 1869, é possível pensar que suas experiências com um tipo diferente de retrato seriam a maneira encontrada para unir numa única dimensão a ilusão fotográfica e a ilusão teatral. O retrato duplo poderia criar uma fricção entre personagem e pessoa, pondo em xeque a identificação entre espectador e ator, típica do teatro. Quem é pessoa e quem é personagem nesse jogo de espelhos infiel promovido pela imagem técnica? Por meio de um jogo de aparências enganador, Azevedo confronta o observador com a ideia de que a vida é um teatro e de que o estúdio fotográfico nada mais é do que uma metáfora dessa fusão/confusão. O tema do duplo como um outro de si mesmo e, por isso, motivo de um estranhamento profundo, poderia também estar no horizonte do fotógrafo, já que percorre a história do teatro desde a Grécia antiga, passando por Plauto, William Shakespeare, Tirso de Molina, Lope de Vega, Pierre Corneille, Calderón de la Barca e Molière, entre outros. Seria possível pensar numa terceira hipótese: a inversão do mito de Narciso, isto é, a remissão a uma consciência que não se reconhece na própria imagem, como atestam esses vários retratos nos quais os duplos aparecem quase sempre dissociados e incomunicáveis.

Quanto às fotografias espíritas e àquela da cabeça cortada, pode-se aventar a hipótese de que Azevedo estivesse testando as possibilidades ilusio-

⁵⁵ WARNKE, Martin, *op. cit.*, p. 301 e 305.

⁵⁶ FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 30.

⁵⁷ Cf. WARNKE, Martin, *op. cit.*, p. 305.

nistas da imagem técnica. Havia uma dimensão espetacular em tais produções que aponta, mais uma vez, para sua primeira profissão de ator. Embora o “processo dos espíritas” não tenha tido repercussão no Brasil, seus autos foram publicados em 1875, levando a especular se o fotógrafo não teve acesso a esse livro. Celebrado em 16 e 17 de junho de 1875, o “processo dos espíritas” teve como réus Pierre-Gaëtan Leymairie, editor da *Revue Spirite*; Édouard Isidore Buguet, fotógrafo; e Alfred Henry Firman, médium e químico. O processo fotográfico empregado por Buguet tem uma dimensão performática, que poderia ter atraído a atenção de Azevedo, caso ele tenha tido acesso à publicação organizada pela esposa de Leymarie, Marina. De acordo com a descrição da acusação, a operação “fraudulenta” ocorria em dois espaços: o salão de pose convencional e um gabinete privativo do fotógrafo. Era neste que ocorria a encenação a cargo de um dos auxiliares de Buguet: um boneco desvestido, dotado de braços e pernas móveis, era trajado e envolvido num tecido para assumir a aparência do espírito evocado. A ele era aposta uma cabeça recortada, capaz de atender ao pedido do cliente, e a figura compósita era fotografada. Antes de fazer a fotografia do cliente que desejava aparecer ao lado do espírito evocado, Buguet realizava um ritual, ao qual imprimia “uma espécie de caráter religioso”. Acompanhado pelos acordes de uma caixa de música, o fotógrafo pedia que o cliente se associasse a ele na evocação do espírito a ser registrado. A fotografia final era resultado da sobreposição das duas tomadas numa única chapa, num procedimento que a acusação define “natural, artificial, fantasmagórico, em nada sobrenatural”.⁵⁸ A ideia de paródia aventada por Mario Celso Ramiro de Andrade para a fotografia da viúva de Kardec poderia ser aplicada também às outras duas, que trazem em si a marca de um olhar irônico, haja vista o aspecto um tanto ridículo das aparições fantasmagóricas.

Fotomontagem e modernismo

À luz destes elementos, deve-se dar razão a Rubens Fernandes Junior quando afirma que os modernistas “não tiveram sensibilidade (ou seria coragem?) suficiente para entender a importância da fotografia e do cinema como manifestações culturais. Isso tudo apesar de conhecermos alguns poemas fotográficos e cinematográficos”? O autor destaca dois nomes, que “estavam em plena sintonia com as vanguardas”: Rossi, que soube trabalhar no período pré-moderno com questões que seriam abordadas posteriormente pelos modernistas; e Vieira, que parece “antecipar o momento de inserção do Brasil numa experiência moderna”, demonstrando com *Os trinta Valérios* que “o artista com a câmera pode ser imaginativo e criar obras de complexidade incomum”.⁵⁹ Fernandes tem razão quando aponta para a modernidade das reali-

⁵⁸ LEYMARIE, Madame P. G. *Procès des spirites*. Paris: La Librairie Spirite, 1875, p. 2-7. O processo concluiu-se com a condenação de Leymarie e Buguet a um ano de prisão e ao pagamento de uma multa de 500 francos. Firman foi condenado a seis meses de prisão e ao pagamento de uma multa de 300 francos. A investigação contra Buguet havia começado em outubro de 1874 e o fotógrafo foi flagrado praticando suas fraudes em 22 de abril de 1875. Posteriormente, o fotógrafo declarou a inocência de Leymarie, que havia sido incluído no processo por ter publicado suas fotografias na *Revue Spirite* e tê-las revendido aos interessados, e reclamou a autenticidade de 2/3 de suas imagens.

⁵⁹ FERNANDES JUNIOR, Rubens. A fotografia e a Semana de 22 – Parte I. 2012. Disponível em <www.iconica.com.br/site/a-fotografia-e-a-semana-de-22>. Acesso em 25 fev. 2019.

zações de Rossi e Vieira que, com sua carga de ironia e de metalinguagem, eram bem mais inovadoras do que as obras visuais apresentadas na Semana de Arte Moderna. Há, no entanto, uma pergunta a ser feita: tais imagens eram conhecidas dos semanistas? E, se o eram, teriam sido eles capazes de compreender seu real alcance, haja vista sua relação relutante com o horizonte tecnológico que ia se afirmando com a modernidade?

Nas décadas seguintes, a situação modifica-se, como comprovam a revista *S. Paulo* e a recepção das fotomontagens de Jorge de Lima por Mário de Andrade e Sérgio Milliet. Dirigida por um modernista da primeira hora, Menotti Del Picchia, e por um companheiro de jornada, Cassiano Ricardo, que partilhava com ele a busca de uma poética mais moderada, *S. Paulo* (janeiro-dezembro de 1936) caracteriza-se pelo uso abundante de fotografias não convencionais e de fotomontagens. A elas é confiada a tarefa de exaltar o papel empreendedor do estado de São Paulo e de sua capital por meio de narrativas visuais inspiradas frequentemente nos recursos da fotografia construtivista. Andrade, por sua vez, além de realizar experiências fotográficas em fins da década de 1920, dedica um artigo entusiasmado às fotomontagens de Lima em novembro de 1939. Vendo na fotomontagem “um processo de expressão lírica”, o escritor associa-a com manifestações do inconsciente e a define “uma variedade de poesia sobrerrealista”, alheia a qualquer “controle estético”, sem deixar de sublinhar sua qualidade de “arte da luz, como a fotografia, o cinema e a pirotécnica”.⁶⁰ Não é possível neste momento adentrar os meandros das relações de Andrade com o surrealismo e a leitura particular que ele faz das fotomontagens de Lima, mas não restam dúvidas de que sua postura perante a imagem técnica havia se modificado, apontando para a possibilidade desta contribuir para uma melhor compreensão dos códigos modernos.

A publicação de *A pintura em pânico* (1943) representa o pleno reconhecimento das possibilidades artísticas da técnica por Milliet. O crítico atribui às fotomontagens de Lima duas “vantagens” em relação à pintura. Irmã das palavras em liberdade, a técnica apresenta-se “livre de volumes e valores”, não por desconhecê-los ou ignorá-los, mas por dispor de uma “total liberdade”, que lhe permite criar “soluções próprias em obediência apenas à fantasia do artista”. Por prescindir do artesanato, que obriga a pintura a “jogar com elementos poéticos limitados”, a fotomontagem dispõe não só de “elementos ilimitados, mas ainda de uma atualidade ligada à vida cotidiana, que comporta toda uma essência poética”, desconhecida na arte maior. Graças a essas “vantagens”, o poeta-pintor “alcança uma expressão vertical que o artista plástico jamais atinge a menos de desobediência à plástica, de fuga, de revolta contra a sensualidade”.⁶¹

Outros lugares da fotomontagem

Distantes no tempo e no espaço do festival de 1922, as fotomontagens de Vieira e Rossi não constituem a única possibilidade de contato com a técnica

⁶⁰ ANDRADE, Mário de. Fantasias de um poeta. *Suplemento em Rotogravura de O Estado de S. Paulo*, nov. 1939, s./p. Para uma análise mais completa da leitura das fotomontagens feita pelo escritor, ver FABRIS, Annateresa. *Fotografia e arredores*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

⁶¹ MILLIET, Sérgio. Reflexões inatuais de muita atualidade. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 2 nov. 1943, p. 4.

ca. Os modernistas devem, sem dúvida, ter-se deparado com as fotomontagens presentes nos cartões-postais e na imprensa, as quais podem ter corroborado, num primeiro momento, uma percepção realista da fotografia. No começo do século XX, várias firmas produtoras de cartões-postais aderem aos processos de fotomontagem para pôr à disposição do público produtos diferenciados. Na realidade, elas nada mais faziam do que modernizar uma técnica bastante explorada anteriormente com imagens de natureza gráfica. Vários cartões ainda trazem as marcas da estética *art nouveau*, visível sobretudo na presença de motivos florais que ajudam a animar a composição. A disposição das imagens não segue um padrão único. Elas podem ser apresentadas enfiadas, sobrepostas ou obedecendo a uma disposição mista, sempre com o intuito de oferecer uma imagem mais variada dos locais registrados. Em alguns momentos, as firmas podem recorrer ao apelo erótico, conjugando num mesmo plano visual a tomada de uma cidade e uma jovem sedutora e sorridente.

Este padrão compositivo será também usado pelos ateliês fotográficos nas primeiras décadas do século XX na feitura de retratos fotográficos. O retrato de João da Silva Medeiros, datado provavelmente de 1933, destaca-se por uma concepção híbrida. Inserido numa moldura oval cercada de rosas, que remete a padrões do século XIX, o rosto do modelo é associado com o símbolo maior da modernidade de São Paulo: o edifício Martinelli.⁶² Rubens Fernandes Junior destaca, por sua vez, a presença de um “procedimento incomum” na produção de Guilherme Gaensly: uma fotomontagem numa série dedicada ao universo agrícola, publicada em livros e revistas e também divulgada sob a forma de cartão-postal (primeira década do século XX). Feita de forma “puramente técnica”, a fotomontagem é constituída pela adição de uma imagem da fazenda Guataparará, localizada no interior paulista, a uma cena de colheita de café (1901-1910).⁶³ Por vezes, a produção de cartões é feita por estúdios fotográficos, como provam duas fotomontagens de Curitiba, que trazem na lateral a inscrição “J. Weiss e Irmão, fotógrafos”. A palavra “irmão” é sinônimo de Augusto Weiss, o qual posteriormente realizará uma das mais interessantes experiências com fotomontagem registrada no Brasil.

Este percurso por alguns aspectos dos recursos de montagem fotográfica é um convite à realização de pesquisas sistemáticas que mapeiem a difusão dessa prática no Brasil e seus diferentes usos e funções. Se esta se torna cada vez mais corriqueira a partir da década de 1940, é importante conhecer seus primórdios, pois eles permitem avaliar de que maneira a sociedade brasileira lida não só com a imagem técnica e com a nascente indústria cultural, mas igualmente com formas de visualidade que, tanto podem reforçar o estatuto realista da fotografia, quanto confrontar o leitor com produções cujo resultado deriva de um processo interno e não mais de um referente exterior qualquer.

Texto recebido em 15 de março de 2020. Aprovado em 26 de março de 2020.

⁶² Cf. GERODETTI, João Emílio e GARBIN, Luciana, *op. cit.*, p. 161.

⁶³ Ver FERNANDES JUNIOR, Rubens. A cidade multiplicada. In: KOSSOY, Boris, FERNANDES JUNIOR, Rubens e SEGAWA, Hugo. *Guilherme Gaensly*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 55.

Resto y archivo: *la arqueología como resistencia*



Trecho do curta-metragem
Restos, de Albertina Carri,
2010, fotografia (detalhe).

Natalia Taccetta

Doutora em História pela Universidad Nacional de San Martín (UNSM) e em Ciências Sociais pela Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina. Professora de Filosofia no curso de Artes Visuais da Universidad Nacional de las Artes (UNA), de Buenos Aires. Pesquisadora do Conicet. Coorganizadora, entre outros livros, de *Afectos, historia y cultura visual: una aproximación indisciplinada*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2019. ntaccetta@gmail.com

Resto y archivo: la arqueología como resistencia

Remains and archives: archeology as resistance

Natalia Taccetta

RESUMEN

Desde una perspectiva de la teoría contemporánea, este artículo aborda la relación entre resto y archivo y, abrevando en el texto clásico de Michel Foucault, *La arqueología del saber*, explora la arqueología como resistencia. A partir del mencionado Foucault y autores como Arlette Farge y Giorgio Agamben, se intenta producir una aproximación a la cuestión del archivo a partir de la idea de resto para pensar la obra del historiador o el artista como acto de creación. Esto implica problematizar la concepción tradicional del archivo como repositorio de documentos que proponen una suerte de acceso al pasado para considerarlo como un terreno de disputas teóricas y disciplinarias sobre el vínculo con los acontecimientos de los que se intenta dar cuenta.

PALABRAS CLAVE: resto; archivo; arqueología.

ABSTRACT

From a perspective of contemporary theory, this article addresses the relationship between the rest and the archive and, abbreviating in Michel Foucault's classic text, The Archeology of Knowledge, explores archeology as resistance. From the aforementioned Foucault and authors such as Arlette Farge and Giorgio Agamben, these pages try to produce an approach to the question of the archive from the idea of rest in order to think of the work of the historian or the artist as an act of creation. This implies problematizing the traditional conception of the archive as a repository of documents that propose a sort of access to the past in order to consider it as a terrain of theoretical and disciplinary disputes about the link with the events of which the archive attempts to account.

KEYWORDS: rest; archive; archeology.



Apresentação da autora

A reflexão teórico-epistemológica sobre a história converteu-se, ao menos nas últimas três ou quatro décadas, em um tema de acentuado interesse entre os historiadores e os chamados “filósofos da história”. Os esforços destinados a pensar as condições que possibilitam a compreensão do passado são paralelos aos múltiplos diagnósticos de uma crise ou mesmo do fim do conhecimento histórico tal como o definimos desde o final do século XIX.¹ Se, em alguma medida, esse movimento de expansão dos horizontes da disciplina histórica teve um caráter reativo, os seus desdobramentos não foram menos expressivos por conta disso e se materializaram em um conjun-

¹ Penso aqui nas radicais propostas de Keith Jenkins acerca do fim da história, tanto com “h” maiúsculo (as metanarrativas organizadoras do passado) quanto com “h” minúsculo (a prática cotidiana dos historiadores). Ver JENKINS, Keith. *A história refigurada*. São Paulo: Contexto, 2014.

to bastante significativo de encontros, de publicações individuais e coletivas e de revistas especializadas.²

Os resultados dessas variadas agendas de pesquisa foram decisivos para uma reavaliação profunda dos fundamentos teóricos da história e das suas múltiplas formas de inserção social, que se estendem dos currículos escolares organizados aos diferentes usos e consumos do passado. Vimos despontar abordagens sofisticadas e renovadoras sobre as relações da história com outras disciplinas, as suas figurações narrativas, seus dilemas éticos e as suas políticas do tempo. A profundidade dessas investigações nos leva a questionar se as demandas do presente poderiam ser satisfeitas por uma historiografia estritamente disciplinar, segura dos seus efeitos de validação e de reconhecimento interno.

Nada disso seria possível sem o estabelecimento de uma dinâmica transnacional de trocas intelectuais e a constituição de redes amplas de pesquisadores que conectam tradições e realidades acadêmicas bastante diversificadas. Nesse processo cada vez mais amplo de interações, são incontáveis as contribuições de teóricos argentinos dedicados à filosofia da história, conformando uma sólida comunidade de pesquisadores com uma projeção internacional cada vez mais acentuada. Vários deles já são, felizmente, conhecidos do público brasileiro e presença constante em nossos eventos acadêmicos e em nossas publicações. Os textos de Natalia Taccetta fornecem, sem dúvida, uma amostra relevante de um trabalho coletivo que não hesita em enfrentar os temas mais urgentes dos debates historiográficos globais sem que, com isso, deixe de se voltar às particularidades das chamadas epistemologias do Sul.

Taccetta é atualmente professora titular da Universidad Nacional de las Artes (UNA) e pesquisadora adjunta do Conicet. Transitando com destacada originalidade entre os campos da história, da filosofia e das artes, nossa autora tem desenvolvido uma reflexão densa e estimulante que eu arriscaria denominar — esperando fazer jus à importância do seu trabalho — “cartografia das sensibilidades contemporâneas”. O seu diálogo com tantas tradições intelectuais sempre esteve em sintonia com as questões mais amplas do debate político argentino no pós-ditadura e com o papel público dos intelectuais. As numerosas publicações de Taccetta incluem desde uma arqueologia do pensamento político-filosófico de Agamben³ até as relações entre o cinema e a filosofia de Walter Benjamin⁴, passando, ainda, pelos debates acerca das refigurações da noção de arquivo, tema do texto aqui publicado.

Esperamos que o texto que orgulhosamente trazemos a público nesta edição da *ArtCultura* possa estimular nossos leitores a seguirem os passos de uma reflexão historiográfica original e em constante movimento.

*Alexandre de Sá Avelar*⁵

² Entre as revistas especializadas, merecem destaque, entre outras, *História da Historiografia*, *History and Theory*, *Rethinking History* e *Journal of Philosophy of History*.

³ Ver TACCETTA, Natalia. *Agamben y lo político*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011.

⁴ *Idem*, *Historia, modernidad y cine: una aproximación desde la perspectiva de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2017.

⁵ Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor dos cursos de graduação e pós-graduação do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia UFU). Pesquisador do CNPq. Co-organizador, entre outros livros, de *O futuro da história: da crise à reconstrução de teorias e abordagens*. Vila Velha: Milfontes, 2019. alexandre.avelar@uol.com.br

Hay países o lugares sin cronología ni localización física, universos completos que no se corresponden con ningún espacio, pero que tienen un tiempo determinado. Son las utopías que habitan en toda sociedad. Pero están también esos espacios “absolutamente distintos: lugares que se oponen a todos los otros, que están destinados de algún modo a borrarlos, a neutralizarlos o a purificarlos”.⁶ Así conceptualiza Michel Foucault los contraespacios o heterotopías, donde quedan alojados los niños y su imaginación infinita tanto como los locos y los marginados. Cuando describe lo que sueña como una heterotopología, es decir, una ciencia de las heterotopías, Foucault les atribuye el hecho de estar vinculadas a recortes singulares del tiempo, “parientes”⁷ como son de las heterocronías. Se refiere en particular a los museos y bibliotecas como heterotopías de la temporalidad porque la acumulan sin fin, deteniéndola, dejándola depositarse al infinito en un espacio. Estas enormes máquinas de acumular tiempo funcionan como archivos y tienen el objetivo siguiente:

*Constituir el archivo general de una cultura, la voluntad de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas y todos los gustos, la idea de constituir un espacio de todos los tiempos, como si ese espacio a su vez pudiera estar definitivamente fuera del tiempo, esa es una idea totalmente moderna: el museo y la biblioteca son heterotopías propias de nuestra cultura.*⁸

Las páginas que siguen se inscriben en estas premisas, pues se centrarán en la relación que se establece entre el acopio de huellas del pasado y el modo en que se les hace hablar. En otros términos, el vínculo que existe entre el resto y el archivo, esto es, en la colección de fragmentos, huellas y registros que proponen un tipo de acceso al pasado. Ya sea el archivo que investiga y construye el historiador o aquel que explora o construye el artista, se trata de la figura de una acumulación ordenada, con localización precisa, que funda la fantasía de alguna vía a los hechos del pasado.

El resto, por su parte, es el aparecer fragmentario, el rastro que permanece, aquel que pugna por algún tipo de existencia a pesar — y precisamente por — su incompletitud. Entre ambos, se intentará plantear una indagación epistémica — y con ello una preocupación por la inteligibilidad y la conceptualización — sobre el archivo como presentación del pasado y la arqueología — vía de acceso al presente-en tanto práctica que lo instituye como resistencia.

De los restos de/en el archivo

La noción de “resto” tiene un afluente fundamental en el pensamiento contemporáneo con Giorgio Agamben. En *Lo que queda de Auschwitz* (1995), tercera parte de su saga sobre la figura del “homo sacer”, el filósofo italiano se

⁶ FOUCAULT, Michel. Las heterotopías. En: *El cuerpo utópico: las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010, p. 20.

⁷ *Idem, ibidem*, p. 26.

⁸ *Idem, ibidem*.

pregunta por el “resto” de la barbarie nazi intentando, de algún modo, responder al *dictum* de Theodor Adorno sobre la prescripción de la poesía después del horror y a cómo la razón puede dar cuenta de lo que ocurrió durante la Segunda Guerra mundial. La tentación de extrapolar estos interrogantes al ámbito latinoamericano es en general muy grande y, naturalmente, funcionan de modo problemático muchas de las categorías que Agamben propone en la medida en que el aparato jurídico del nazismo no tenía las características de clandestinidad que tienen, por mencionar solo un aspecto, gran parte de los dispositivos puestos en funcionamiento por las dictaduras de América Latina. Sin embargo, la pregunta por el “resto”, por eso “que queda”, es una aguda entrada en la cuestión de la posibilidad de decir y transmitir aquello que “ya no queda” más que en los relatos, los registros historiográficos, las obras de arte, los archivos y las marcas en el cuerpo y la memoria. Todas estas inscripciones fundamentales de los archivos — historiográficos y artísticos — de las sociedades post-represivas.

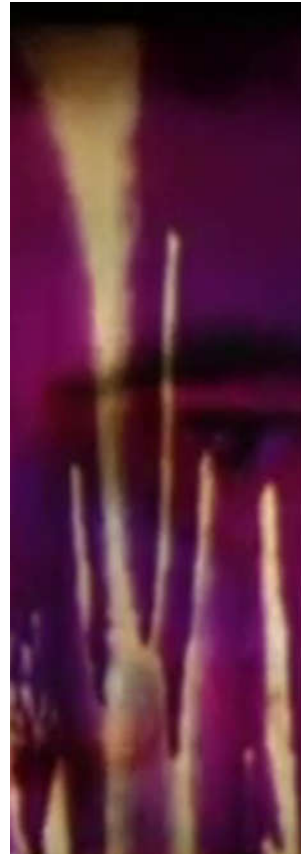
Agamben no se acerca al acontecimiento del exterminio como un historiador para examinar las determinaciones contextuales que lo hicieron posible, sino que su mayor preocupación es eminentemente metafísica y le interesa “el resto” de lo humano en la máquina inhumana creada por el régimen nazi y la producción concreta de subjetividad en el espacio biopolítico del campo. En este sentido y siguiendo un cuestionamiento que extiende a otros ámbitos, analiza la figura del musulmán — así se llamaba al deportado que había abandonado toda voluntad y señalaba un límite de lo humano — como el paradigma del *lager* en tanto producción de subjetividad propia de esas condiciones, y la del testimonio como resto de la experiencia de devastación. Se trata de la signatura emblemática en la que subjetividad y acontecimiento se imbrican profundamente y “lo que queda” hace referencia a la imposibilidad de testimoniar.⁹

En la figura del musulmán, convergen hombre y no-hombre y, en su carácter de testigo integral — para Primo Levi el verdadero testigo —, es la constatación de que “el hombre es el no-hombre” y que “verdaderamente humano es aquel cuya humanidad ha sido íntegramente destruida”.¹⁰ El testigo testimonia de lo humano por aquel cuya humanidad ha sido destruida; así, hombre y no-hombre no llegan nunca a una identidad tal en la que no sea posible destruir íntegramente lo humano. Siempre resta algo. “El testigo es ese resto”¹¹, sostiene Agamben al proponer también que es el testimonio en sí el resto que queda entre estas figuras de la subjetividad. El hombre se identifica con la figura del umbral, por el que transita lo humano y lo inhumano, la subjetivación y la de subjetivación, el inscribirse del viviente en el habla y el hacerse viviente de la lengua. De alguna manera, también es la lengua como resto, como resto de vida, como articulación que queda entre el musulmán y el hombre. El musulmán encarna la figura de una aporía constitutiva de todo sujeto, que constituye ahora una categoría ontológica que señala la posibilidad del hombre de sobrevivir en un resto, esto es, en el testimonio como resto.

⁹ Se ha trabajado extensamente sobre estos problemas en TACCETTA, Natalia. *Agamben y lo político*, op. cit.

¹⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*. Homo sacer III. Valencia: Pre-Textos, 2000, p. 140 y 141.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 141.



Así como Agamben se pregunta por el resto de Auschwitz podría interrogarse el resto de las dictaduras, las huellas que poblaron el terreno transicional, es decir, aquellas que configuraron las esquirlas de vida y corporalidad que quedaron “entre” la censura dictatorial y la acción poética e historiográfica posdictadura. El resto es lo que queda después de la destrucción, lo que permite seguir haciendo y pensando (como una forma del quehacer político) cuando ya casi no queda nada. Es lo que queda de una totalidad que se desmonta, de una forma in-clausurada. Siguiendo el principio warburgiano del buen vecino y contrario a las cronologías y teleologías, pensar la cuestión del archivo en terrenos posdictatoriales implica dejar aparecer los vínculos *a priori* no evidentes entre las huellas. Gesto insolente para la historiografía clásica, que la práctica y la teoría histórica y artística actuales permiten sostener.

Los dispositivos para presentar los restos son virtualmente infinitos. Muchas veces, los historiadores presentan sus archivos a partir de relatos más o menos evidentemente ficcionales y los artistas disponen del archivo ideando tramas de legibilidad para su exhibición. Otras veces, conciben al archivo como armazón irónico respecto de la contemporaneidad, la burocratización de la vida, el funcionamiento de las instituciones que albergan documentos aludiendo a ciertas transformaciones en las disciplinas. En los archivos posdictatoriales, esta búsqueda se vincula de modo privilegiado con un tiempo de duelo. Pero se trata de un duelo imposible, pues los crímenes quedaron impunes por muchos años — o aún permanecen de ese modo — y los cuerpos torturados aparecen demasiado lentamente como resultado del esfuerzo y gestión de los organismos de Derechos Humanos y no siempre seguido del juicio y castigo a sus responsables. Es en un escenario como este en el que el arte y la historia deben archivar restos a partir de la institución de un tiempo quebrado que desarma para recomponer, reubica las temporalidades en heterocronías afectivas y exige una reescritura del pasado que, en clave benjaminiana, podría decirse que acumula “ruinas sobre ruinas.”¹² En las tesis de “Sobre el concepto de historia”, texto testamentario de Walter Benjamin en 1940, el *Angelus novus* da cuenta de la perplejidad con la que cualquier angelología miraría lo que la modernidad denomina progreso, esto es, las catástrofes acumuladas frente a las cuales, por más que despliegue sus alas, no puede detenerse. Las tesis de Benjamin proponen una problematización del concepto de historia en clave disciplinar que, en la primera mitad produce una explícita crítica al historicismo y la teleología y, en la segunda mitad, lo reafirma con una crítica coyuntural que bien podría homologarse con el contexto neoliberal contemporáneo, donde capitalismo y muerte traban indisoluble relación.

¹² Esta referencia se corresponde con la tesis de “Sobre el concepto de historia” en la que Benjamin describe la imagen del *Angelus novus* de Paul Klee para referir a la perplejidad con la que cualquier angelología miraría lo que la modernidad denomina progreso, es decir, las catástrofes acumuladas “ruina sobre ruina” frente a la cual, por más que despliegue sus alas, no puede detenerse. Las tesis de esta obra testamentaria de Benjamin proponen una problematización del concepto de historia en clave disciplinar y, evidentemente, político, pues la primera mitad de las tesis realiza una crítica al historicismo y la teleología típicamente historicista (que implica el triunfo de los vencedores y un relato que constata la empatía de estos con las figuras de dominación), mientras que en la segunda mitad de las tesis reafirma estas ideas con una crítica coyuntural a la socialdemocracia, herida trágicamente desde el pacto entre Hitler y Stalin.

De la arqueología

Pensar el archivo como modo de representación con lleva en parte asumir el anacronismo como método historiográfico y forma de conocimiento y, con él, la yuxtaposición de tiempos, y la disrupción y lo intempestivo como rasgos fundamentales. En este marco, es posible tomar como principio metodológico la noción de “arqueología” a partir de la cual buscar qué hay por “debajo” de los documentos que conforman los archivos y sus modos de representación. Esto implica rastrear múltiples espacios del pensamiento, la historia y el arte, a fin de desestabilizar las narrativas hegemónicas e intervenir sobre los modos de control y representación políticos y sociales del presente. A partir de esa búsqueda, los relatos dominantes y su funcionamiento podrían volverse inoperantes o verse desactivados.

La idea de “arqueología filosófica” de Immanuel Kant permite a Agamben explorar la posibilidad de una “historia filosófica de la filosofía”. En tanto historia, no se interroga sobre su propio origen, pues es *a priori* y su objeto coincide con el fin de la humanidad, es decir, en palabras de Agamben, con el “desarrollo y con el ejercicio de la razón”. Por eso, “la *arché* que busca nunca puede identificarse con un dato cronológico, nunca puede ser ‘arcaica’”.¹³ Así es como la arqueología resulta, desde esta perspectiva, una ciencia de las ruinas, una “ruinología”, pues las *archai* son aquello que podría haberse dado o debería haberse dado o podría darse eventualmente, pero existen sólo como ruinas. Se dan como *Urbilder*, es decir, como arquetipos o imágenes originales. Subyace en esta conceptualización una consideración de la práctica historiadora como aquella en la que la heterogeneidad es constitutiva al igual que una distancia entre la *arché* que estudia y el origen real.

Basándose en *Nietzsche, la genealogía, la historia* (1971) de Michel Foucault, Agamben define su estrategia: “hacer jugar la genealogía, cuyo modelo Foucault rastrea en Nietzsche, contra toda búsqueda de un origen”.¹⁴ Implica, entonces, no la búsqueda de un inicio, sino detenerse en las meticulosidades y los accidentes. Al igual que Foucault, Agamben repara en la historia para conjurar la quimera del origen definiendo la operación genealógica como “evocación” y “eliminación” del origen y el sujeto, pues “se trata siempre de remontarse a algo así como al momento en el cual los saberes, los discursos, los ámbitos de objetos, se han constituido”¹⁵ en el no-lugar del origen. Para Agamben, la arqueología debe enfrentar la heterogeneidad constitutiva implicada en su propia indagación en la forma de una crítica de la tradición y las fuentes, y no se vincula con la antigüedad del pasado, sino con la forma en la que el pasado es constituido como tradición. La metodología resulta ser una “destrucción de la tradición” para posibilitar ese viaje al pasado a partir de un nuevo acceso a las fuentes.

A la luz de estas consideraciones, Agamben arriesga una definición provisoria de “arqueología” como “práctica que, en toda indagación histórica, trata no con el origen, sino con la emergencia del fenómeno y debe por eso

¹³ AGAMBEN, Giorgio. Arqueología filosófica. En: *Signatura rerum: sobre el método*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009, p. 114.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 115.

¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 117.

enfrentarse de nuevo con las fuentes y la tradición”.¹⁶ Para enfrentarse a la tradición, tiene que deconstruir los paradigmas, técnicas y prácticas a través de las cuales se regulan las formas de la transmisión y el acceso a las fuentes. Debe desarticular también el sujeto cognoscente que se acerca a ellas. Así, la consideración de la emergencia es objetiva y subjetiva y se sitúa en un “umbral de indecibilidad” entre el objeto y el sujeto, porque la operación — de “solicitud” — es siempre un cuestionamiento sobre el origen. Esta arqueología es contemporánea del presente y permanece inmanente y “el arqueólogo que sigue tal *a priori* retrocede, por así decirlo, hacia el presente”.¹⁷

La historia crítica vuelve sobre los eventos con la intención de descubrir aquello que la historia ha reprimido. Esta operación es característica del pensamiento de Walter Benjamin, cuya filosofía permite pensar un ángel de la historia que avanza hacia el futuro *à reculons*. El acceso a lo no-vivido es posible en la regresión arqueológica a través de la evocación del fantasma para trabajarlo y desarmarlo hasta hacerle perder su carácter de originario.

Si en la arqueología filosófica está en cuestión una emergencia, la tarea es acceder a ella para remontarse hasta el punto en el que ha sido velada por la tradición. La emergencia — la *arché* de la arqueología en términos de Agamben — es lo que advendrá, lo que llegará a ser accesible y presente, “sólo cuando la indagación arqueológica haya cumplido su operación”.¹⁸ Tiene la forma de un pasado en el futuro, la forma de un *futuro anterior*, pues es un pasado que *habrá sido*. La arqueología explora, sin los velos tradicionales, este presente por primera vez. Es, en definitiva, la forma que tiene el acceso al presente.

En consonancia con la propuesta agambeniana pero en el ámbito del arte, algunas de las tesis fundamentales de la producción teórica de Georges Didi-Huberman abren el problema de la arqueología al ámbito de la imagen. “¿Cuál es la relación entre la historia y el tiempo impuesta por la imagen?”, se pregunta. Su apuesta es la de construir una epistemología del anacronismo (lo que incluye trabajar sobre su virtud dialéctica) y resulta estimulante a los efectos de plantear un marco conceptual capaz de acompañar cognoscitivamente a las nociones de resto y archivo. Una de las premisas fundamentales de su trabajo es la intención de afirmar que la temporalidad de las imágenes “no será reconocida como tal en tanto el elemento histórico que la produce no se vea dialectizado por el elemento anacrónico que la atraviesa”.¹⁹ Esta operación implica concebir la imagen como el lugar donde se pueden encontrar tiempo e historia y supone asumir que “hay en la historia un tiempo para el anacronismo”²⁰ que, precisamente, es la imagen el lugar propicio para que aparezca. Para Didi-Huberman, “sólo hay historia anacrónica”²¹ y el principio de construcción de la historia es, en una perspectiva cercana a Benjamin y a Aby Warburg, el montaje, vocación rectora del archivo y también del arte contem-

¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 124.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 132.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 145.

¹⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo en las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, p. 29.

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 31.

²¹ *Idem, ibidem*, p. 37.

poráneo que sigue lo que Hal Foster denominó un “impulso de archivo”²², esto es, una disposición a clasificar y consignar de modo heterodoxo en relación con el desencanto de los grandes relatos totalizadores. Esta marca generativa en el arte actual parecería responder a la exigencia historiográfica de dar cuenta de las historias marginadas, no-escritas.

Preguntarse por el archivo, entonces, es una inquietud historiográfica para rastrear el tiempo del pasado, filosófica para inquirir sobre el tiempo del presente y la memoria, y artística, para situarlo en prácticas que emergen especialmente a fines de los años noventa en un contexto donde comienza la explosión de lo que será el “boom” de la memoria, donde el arte está atravesado por efectos de montaje, reconstrucción o concatenación de estratos temporales heterogéneos, operaciones que implican, al mismo tiempo, aceptar que en cada objeto histórico-artístico, todos los tiempos se encuentran. Hacer del anacronismo la estrategia para encontrar fuentes nuevas de la historia y convertir al archivo en la forma adecuada de representación exige explorar la configuración de tramas insumisas al “tiempo homogéneo y vacío de los relojes” — que Benjamin asociaba con la crono-normatividad historicista — que saben menos de clasificación y datos indexicales que de intensidades afectivas.

El trabajo de la historia

En *La arqueología del saber*, publicado originalmente en 1969, Michel Foucault sostiene que la arqueología describe los discursos como prácticas específicas en el archivo. En este sentido, “archivo” resulta una noción que no refiere a la totalidad de los textos que una civilización conserva y tampoco implica la totalidad de las huellas que quedan, sino justamente el juego de las reglas que la cultura establece para determinar la aparición y la desaparición de los enunciados, el modo en que configura tejidos que sostienen su permanencia y su borradura, su existencia como acontecimientos y cosas. Dicho de otro modo, el archivo es el sistema de las condiciones históricas de posibilidad de los enunciados en tanto prácticas y acontecimientos: “El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares”.²³

Siguiendo estas ideas, analizar los hechos discursivos — enunciados, objetos o prácticas culturales — en el ámbito del archivo implica asumir su carácter no de documentos (en tanto remiten a la significación que exige una tarea de desciframiento), sino como monumentos, es decir, “sin asignación de origen, sin el menor gesto hacia el comienzo de una *arché*”.²⁴ El arqueólogo foucaultiano no busca en los documentos huellas que quedaron de las prácticas, sino que los aborda como instrumentos que establecen relaciones clasificables y complejas con el presente. No trata a los documentos como signos de algo más — a descubrir —, sino que los describe como prácticas concretas — como la de construir relatos. Así, hacer arqueología de documentos conlleva comprender las reglas y condiciones de su funcionamiento tanto como las prácticas que los activan. El conjunto define sus propios límites y sus formas

²² Ver FOSTER, Hal. An Archival Impulse, *October* 110, 2004.

²³ FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005, p. 219.

²⁴ REVEL, Judith. *El vocabulario de Foucault*, Buenos Aires: Atuel, 2008, p. 16.

de decibilidad y legibilidad, de conservación, memoria y apropiación. Judith Revel lo explicita claramente al sostener que su tratamiento del archivo distingue a Foucault de los estructuralistas — puesto que aborda los discursos como acontecimientos — y de los historiadores, pues los considera acontecimientos que “subsisten y en esa subsistencia misma en el interior de la historia ejercen cierta cantidad de funciones manifiestas o secretas”.²⁵

El archivo es el “contenido” de la arqueología, es decir, la materia para producir conocimiento sobre una época o un acontecimiento determinado. Sin embargo, a partir del trabajo que realiza desde 1973 sobre el archivo en torno a Pierre Rivière y que seguirá con *L'impossible prison* bajo la dirección de Michelle Perrot en 1978, o *Le désordre des familles* en colaboración con Arlette Farge en 1982, Foucault comienza a reivindicar crecientemente la dimensión subjetiva y, por tanto, creativa y constructiva del abordaje de los documentos. En *La vie des hommes infâmes*, publicado en 1977, lo aclara contundentemente: “Este no es un libro de historia. En esta selección, es inútil buscar otra norma que no sea mi propio goce, mi placer, una emoción, la risa, la sorpresa, un particular escalofrío, o algún otro sentimiento que resulta ahora difícil de calibrar puesto que ya ha pasado el momento en el que descubrí estos textos”.²⁶

Goce, placer, emoción y otros afectos palpables aparecen como los articuladores de un acercamiento a la historia. Nada se dice sobre la objetividad, sino sobre la emoción; nada sobre la verdad, sino sobre el escalofrío. Por eso, el archivo “vale más como huella de existencia que como producción discursiva”.²⁷ En efecto, la existencia de un tipo de relación con la producción de conocimiento sobre el pasado al introducirse la noción de subjetividad, para lo cual ha de proponerse la referencia a la “utilización no historiográfica de las fuentes históricas”.²⁸ Esta idea de “no historiográfica” refiere posiblemente a los desafíos que, más allá de la normativización de la disciplina, el trabajo con el archivo puede llegar a implicar. Esto conlleva tener en cuenta que el archivo establece, naturalmente, un vínculo con el pasado en el que “se originan” los documentos, pero especialmente una relación con el ámbito de investigación, producción vinculada a los afectos y la perplejidad de quien comienza el abordaje en el presente.

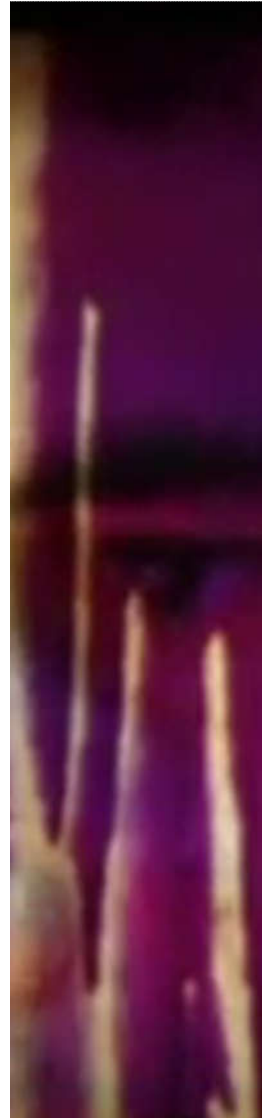
La arqueología no es propiamente una “historia” en el sentido convencional, sino que pone en juego múltiples dimensiones para obtener no solamente una reconstrucción del pasado, sino las condiciones de emergencia de los discursos de saber de una época. No se trata de estudiar las ideas en su evolución, sino en tanto recortes históricos específicos, a fin de poner en funcionamiento la constitución de saberes desde la configuración de objetos y la atención a las relaciones que se producen entre ellos, con la plena consciencia de que siempre se trata de *una* arqueología y no de *la* arqueología, esto es, un recorte de mecanismos de un conglomerado epistémico preciso. En este planteo, es claro que el *arché*, el principio, el comienzo, no se sostiene en que el archivo es una huella muerta del pasado ni que la arqueología solo dispone

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 17.

²⁶ FOUCAULT, Michel. *La vie des hommes infâmes*. En: *Dits et écrits 1954-1988* : Tomo III 1976-1979. París: Gallimard, 1994, p. 198.

²⁷ *Idem, ibidem*.

²⁸ REVEL, Judith, *op. cit.*, p. 18.



sobre el pasado, sino más bien en que el archivo y la arqueología que se traza a partir de él es siempre un enfoque de actualidad.

Plantear la cuestión de la historicidad de los objetos del saber es, entonces, poner en cuestión nuestra pertenencia a un régimen de discursividad y a una configuración de poder. En *El orden del discurso*, de algún modo, Foucault plantea esto como hipótesis central de trabajo cuando señala que “en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y peligros”.²⁹ Sin ánimo de conjurar estos dobles — más bien, al contrario — la configuración de un archivo lleva implícitos estos desafíos. Contra las significaciones ideales y las teleologías, Foucault propone no buscar el origen ni seguir la cronología para hacer aparecer otro tipo de *arché*, un comienzo como invención,³⁰ que abjura de “las solemnidades del origen”, quimera a conjurar.

*Seguir el hilo complejo de la procedencia es conservar lo que ha sucedido en su propia dispersión: localizar los accidentes, las mínimas desviaciones — o al contrario, los giros completos —, los errores, las faltas de apreciación, los malos cálculos que han dado nacimiento a lo que existe y es válido para nosotros; es descubrir que en la raíz de lo que conocemos y de lo que somos no hay ni el ser ni la verdad, sino la exterioridad del accidente.*³¹

Lo que propone, entonces, es seguir la trama de la procedencia, no como *telos*, sino asumiendo la trama del devenir y la dispersión, aceptando la posibilidad de la diferencia y la excepción y la potencia de la diseminación del ordenamiento en multiplicidades que se van entrelazando de acuerdo a criterios menos estables que los seguidos por las cronologías convencionales. Esto significa para Foucault asumir el riesgo de que en el abordaje del pasado no se encuentre la verdad, sino el accidente dispuesto a ser leído y asumido como problema. Esto es, apoderarse del riesgo de la contingencia y la incompletitud, de la heterogeneidad y la irrupción del desfase, pues “no se puede describir exhaustivamente el archivo de una sociedad o de una civilización”.³² Lo señala claramente Foucault cuando se refiere a las *Consideraciones intempestivas* nietzscheanas³³: “Nietzsche no ha cesado de criticar [...] el punto de vista supra-histórico. [...] Por el contrario, el sentido histórico escapará a la metafísica, para devenir instrumento privilegiado de la genealogía, si no se apoya sobre

²⁹ FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*. Madrid: Ediciones de la piqueta, 1996, p. 14.

³⁰ En *Nietzsche, la genealogía, la historia*, originalmente publicado en 1971, Foucault analiza los usos en Nietzsche de la palabra *Ursprung* y de términos como *Entstehung* (emergencia), *Herkunft* (procedencia), *Abkunft* (origen, estirpe), *Geburt* (nacimiento). “*Herkunft*: es el tronco, la procedencia; es la vieja pertenencia a un grupo — el de la sangre, el de la tradición, el que se orea entre los de una misma nobleza o una misma bajeza. A menudo el análisis de la *Herkunft* hace intervenir la raza o el tipo social”. FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pre-Textos, 2000, p. 25.

³¹ FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*, *op. cit.*, p. 27 y 28.

³² FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*, *op. cit.*, p. 171.

³³ Foucault está refiriendo la imagen de la temporalidad y la historia tal como aparece en la *Segunda intempestiva nietzscheana, sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*, escrita entre 1873 y 1874. En esta intempestiva, Nietzsche critica la imagen homogénea y sucesiva del tiempo, a la que consideraba un modo “enfermizo” y “pesimista” de enfrentar la vida porque impedía una apropiación positiva del pasado. Este, inamovible y determinante, genera una sensación de impotencia que desemboca en un resentimiento profundo que vuelve imposible refrendar cualquier agenciamiento.

ningún absoluto”.³⁴ Siendo también un rasgo propio del archivo, Foucault introduce la discontinuidad como parte de la “efectividad” de la historia. Esto implica combatir la tradición de la historia que tiende a disolver el acontecimiento singular en un movimiento teleológico o algo así como un encadenamiento natural. En cambio, la historia que aquí se presenta como *wirkliche* (verdadera, en Nietzsche) es una historia que “hace resurgir el acontecimiento en lo que puede tener de único y agudo”.³⁵ Esto es, no temerle a lo que Foucault denomina un saber perspectivo cuando “el sentido histórico, tal como Nietzsche lo entiende, se sabe perspectiva, y no rechaza el sistema de su propia injusticia”.³⁶ Un saber que se empeña en disipar la búsqueda de orígenes identitarios firmes, o saberes metafísicos que oficien como promesas de certeza. Se trata de proponer, en definitiva, el “uso crítico de la historia”³⁷, esto es, “liberar al hombre y no dejarle otro origen que aquel en el que tuviera a bien reconocerse”.³⁸

Reparando en la “historia crítica” que Nietzsche propone, es decir, la perspectiva sobre la historia que se caracteriza por estar “al servicio de la vida”³⁹, Agamben recupera la segunda *Intempestiva* para pensar una historia que destruye el pasado para que alguna vida se vuelva posible. Estas ideas le permiten volver a una imagen a la que recurre en varios trayectos de su obra: al *Angelus novus*, el ángel de la historia benjaminiano que, a pesar de que abre las alas e intenta detenerse, la tempestad del progreso avanza hacia el futuro sin poder, aunque parece desearlo, detenerse. La historia crítica nietzscheana propone si no una redención del pasado, un uso del pasado “para poder vivir”, es decir, que “tenga la fuerza de destruir y liberarse del pasado, así como que pueda emplear dicha fuerza de vez en cuando”.⁴⁰ El pasado no debe seguir adormecido funcionando como ejemplo o pedestal, sino que debe ser llevado ante un tribunal “instruyendo su caso de manera dolorosa, para, finalmente, condenarlo, ya que todo pasado es digno de ser condenado, pues así acontece en las cosas del hombre, siempre envueltas en las fuerzas y debilidades”.⁴¹ El pasado, entonces, no es algo anestesiado o inmóvil que hay que ir a buscar “tal cual fue”, sino que está constituido por acontecimientos que pueden ser — para decirlo con Nietzsche — útiles para la vida.

“La arqueología remonta el curso de la historia a contrapelo”, sostiene Agamben en clara referencia a la concepción de historia redentora benjaminiana. De ningún modo debe entenderse que la *arché* retrocede hasta algún dato situable cronológicamente, sino que la cronología es una fuerza operante en la historia, “un campo de corrientes históricas”⁴² que, eventualmente, incluso hay que combatir: “La *arché* es algo que se supone necesariamente acontecido, pero que no puede ser hipostasiado en un hecho dentro de la cronología —

³⁴ FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*, op. cit., p. 43 y 44.

³⁵ FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia*, op. cit., p. 48.

³⁶ *Idem*, *ibidem*, p. 54.

³⁷ *Idem*, *ibidem*, p. 74.

³⁸ *Idem*.

³⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1999, p. 65.

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ *Idem*.

⁴² AGAMBEN, Giorgio. *Arqueología filosófica*, op. cit., p. 151.

solo puede garantizar la inteligibilidad de los fenómenos históricos, “salvarlos” arqueológicamente en un futuro anterior en la comprensión, no de un origen — en todo caso inverificable —, sino de su historia, a la vez finita e imposible de totalizar”.⁴³

La arqueología es, entonces, un método de investigación descriptivo que permite el estudio sistemático de los archivos, de campos discursivos específicos, relativos a una formación histórica dada; más concretamente, a un segmento de discurso preciso situado en el seno de una formación. Se trata de una práctica metódica que despliega sus efectos en un dominio específico y busca las condiciones históricas que hacen posible la emergencia de discursos y, con ellos, de prácticas y monumentos. Se trata de una suerte de red epistémica en la que Foucault distingue el nivel del saber del de la ciencia e interroga especialmente el primero para posibilitar el segundo. El arqueólogo descubre “los acontecimientos desde abajo” y no se detiene en los “movimientos de la superficie”. Esto es precisamente en lo que consiste el archivo. No se confunde con “el conjunto de los discursos efectivamente pronunciados” más que a un nivel superficial, ya que, más precisamente, es “la ley de lo que puede ser dicho”, el sistema de reglas puesto en juego para la enunciabilidad. Desde el punto de vista arqueológico, la historia de los discursos no puede seguir el movimiento lineal y progresivo de una *ratio* única: al contrario, aparece estructurada según una sucesión de rupturas, cortes bruscos y relativamente enigmáticos que corresponden al pasaje de una episteme a la otra o incluso a la transformación de prácticas discursivas entre sí.

La arqueología parte del principio de que un “conjunto de enunciados debe poder leerse por sí mismo” y limitarse al plano de inmanencia del enunciado sin redoblar los niveles de interpretación para un contexto determinado. Sin embargo, la empresa arqueológica no se transforma íntegramente en historia en la medida en que se trata más bien de aplicar a la historia del pensamiento — en sus objetos de estudio desde *Historia de la locura en la época clásica* — un modelo historiador fundado sobre la comparación y la relación de los acontecimientos más que sobre la identificación de las causas y sus vínculos con el pasado “real”. Es así que se convierte en un modelo fundamental para pensar otro modo de hacer historia. Lo es a partir de los principios de una arqueología que se sostiene sobre el discontinuismo y un desplazamiento desde el “ahora” a lo “actual”.

Reflexionemos brevemente sobre estas ideas. La perspectiva foucaultiana rechaza la continuidad histórica sobre la cual se enraíza la crítica de la historia humanista. Según Luca Paltrinieri, “la hipótesis de la continuidad del desarrollo histórico es una operación discursiva que no garantiza en nada la existencia de un sujeto de la historia misma y que por consecuencia queda por demostrar”.⁴⁴ Se trata entonces — y el modelo del archivo parece responder a esta premisa — no solo de “tomar partido” por la discontinuidad — contra la continuidad —, sino de hacer emerger otras continuidades y discontinuidades posibles por medio del análisis de los juegos de dependencias intradiscursi-

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ PALTRINIERI, Luca. L'archive comme objet : quel modèle d'histoire pour l'archéologie. *Cairn.info*, n. 153, 2015, p. 363.

vos. La discontinuidad de la historia arqueológica apunta a ser un artificio metodológico, un concepto que opera como hipótesis de trabajo.

Aceptando que la explicación histórica no consiste en reconstruir el encañamiento de causas subyacentes a los acontecimientos, se comprende mejor que vislumbrar de otro modo las relaciones y transformaciones entre los diversos dominios del pensamiento implica liberarlos del presupuesto causalista reemplazándolo por la comparación entre relaciones:

*Las relaciones entre la lingüística y las obras literarias, entre la música y las matemáticas, el discurso de los historiadores y el de los economistas no son más simplemente del orden de la copia, de la imitación o de la analogía involuntaria, ni incluso del isomorfismo estructural: estas obras, estos procesos se forman los unos por relación a los otros, existiendo los unos por los otros.*⁴⁵

De modo que el análisis arqueológico ilumina las condiciones de posibilidad históricas y discursivas de los objetos como un conjunto de relaciones que sostienen su aparición. Esto se vincula con la última observación mencionada — el desplazamiento a la “actualidad” — pues la arqueología debe analizar las condiciones de emergencia en tanto que transformaciones particulares de una cultura — la occidental — asumiendo un nivel que no es el del discurso que se estudia, sino buscando percibir cómo este discurso instituye una suerte de acceso a cierta verdad: “La descripción arqueológica buscará entonces identificar este discurso no como una forma general de la razón, sino como una forma histórica, que tiene un momento y un lugar de nacimiento muy precisos y sobre todo las condiciones de posibilidad cuya pertinencia se trata de verificar”.⁴⁶

El archivo, entonces, permite imaginar modos de aceptación posible de la discontinuidad que caracteriza el presente entendiéndolo como el conjunto de todos los discursos con las condiciones que mantienen su coherencia y autonomía. Si el discurso es el que fue efectivamente dicho, entonces el archivo representa la contracara del discurso, el principio de selección de los enunciados, su espacio de transformación y circulación. Hay discurso en la medida en que existe un archivo, mientras este depende de la autonomía y la coherencia del conjunto de enunciados de un discurso. La arqueología, por lo tanto, es el análisis de ese “archivo-discurso”.

Pensar la relación entre restos y archivo implica seguir este razonamiento a partir de las huellas o rastros que, leídos como un conjunto, podrían arrojar ciertas afirmaciones sobre el pasado como “archivo-discurso”. Pero como estas relaciones significativas no son fijas ni estables, sino que se configuran en la transformación, parece más factible preguntarse por la figura de “lo que queda” como algo móvil, inestable, cambiante, que adquiere significación en el acto mismo de la enunciación y la archivación.

Cuando Agamben se pregunta por lo que queda — como en *Lo que queda de Auschwitz*, tercera entrega de su serie sobre la figura del *homo sacer* — llega a cierta idea de discursividad y archivo posibles — el testimonio y el testigo como restos — como cuando recurre a una vieja anécdota de la filósofa

⁴⁵ FOUCAULT, Michel. Sur le façons d'écrire l'histoire. *Les Lettres Françaises*, n. 1187, 1967, p. 622.

⁴⁶ PALTRINIERI, Luca, *op. cit.*, p. 370.

Hannah Arendt. En una entrevista le preguntan “¿qué queda para usted de la Alemania en la que nació y creció?”, a lo que responde “queda la lengua”. Esta frase es retomada por Agamben en varias oportunidades, especialmente cuando trata de pensar la lengua — discursividad y *experimentum* — como resto, una lengua que sobrevive al mundo del que era expresión. Cuando parece que ya no tiene nada que decir, sin embargo, el decir se obstina en permanecer. La lengua resta porque es de algún modo indestructible, cuando todo lo demás parece pasible de ser aniquilado (como la humanidad misma en la figura del “musulmán”, figura de lo intestimoniable que lleva consigo la evidencia de una potencia que no se actualiza exhibiendo la indestructibilidad de lo humano). Para Agamben, la lengua que queda es la del decir del poeta, la lengua de la poesía: “Aquello que queda, aquella parte de la lengua y de la vida que salvamos de la ruina, tiene sentido solo si tiene que ver íntimamente con lo perdido, si existe de algún modo para él, si lo llama por medio de nombres y responde en su nombre. La lengua de la poesía, la lengua que queda nos es querida y preciosa, porque llama lo que se pierde”.⁴⁷

Aquí Agamben remite al “conservar y perder aquello que se ha perdido” de Italo Calvino, una potencia de la lengua de la poesía como lengua que queda temiendo precisamente la posibilidad de archivar la inconmensurable producción de eventos. Lo que queda es lo que se salva del olvido como ruina.

Es posible, entonces, retomar la dupla resto/archivo, archivo de restos o restos de archivo para pensar cómo el archivo es una forma de salvar el pasado, figurándolo, llamándolo por su nombre. Esto implica lidiar con problemas relativos a la representación del pasado en general, a la construcción de una imagen del pasado traumático en particular, la cimentación de la memoria y cierto desafío a las presentaciones historiográficas más convencionales.

Aceptar que se trata siempre de la lectura crítica de un corpus de textos que pretenden producir algún tipo de conocimiento, dándole al pasado la forma a una narrativa en la que, estrictamente, no importa lo que el archivo “dice”, sino lo que permite producir. En este sentido, Michel de Certeau sostiene en *La escritura de la historia* — publicado en 1975 — el archivo es un tipo de relación que el historiador establece desde un lugar determinado, procedimientos técnicos, recursos literarios y hasta una relación con la muerte. Por eso piensa al archivo como espacio donde se llevan a cabo técnicas específicas — recopilar, transcribir, fotografiar, determinar la pertinencia de los objetos, clasificar, etc. — para *darle forma* a los datos, a partir de los cuales se corre un riesgo, “el peligro de la adicción, del ahogo, de la imposibilidad de abstracción, de la pérdida en lo concreto”.⁴⁸

⁴⁷ AGAMBEN, Giorgio. Che cosa resta? *Quodlibet*. Disponible en <<https://www.quodlibet.it/giorgio-agamben-che-cosa-resta>>. Consultado en enero 2019. Con el título “Che cosa resta?” fueron reproducidas las notas que reproducen partes de una intervención de Giorgio Agamben en el Salone del libro de Turín el 20 de mayo de 2017.

⁴⁸ CAIMARI, Lila. *La vida en el archivo: goces, tedios y desvíos en el oficio de la historia*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2017, p. 13.

Creación de archivo y resistencia

A tono con perspectivas contemporáneas, en *Le désordre des familles* — publicado originalmente en 1982 —, Arlette Farge y Foucault (2014) sostienen que la idea de que la historia está consagrada a la exactitud del archivo — como si fuese algo estático en donde ir a refrendar los hechos — y la filosofía a la arquitectura de las ideas es una falacia absoluta. Ambos pensadores evitan inscribirse en esa lógica y producen una lectura de los “Archivos de la Bastilla” depositados en la Biblioteca del Arsenal, concerniendo a los asuntos policiales que — en torno a la Bastilla — fueron dispersados en la Revolución y luego reunidos nuevamente. Más allá de los datos policiales y las particularidades de los prontuarios, eligen abrir el archivo a la reflexión sobre la vida cotidiana de las clases populares de París durante la época de la monarquía absoluta, al menos durante un cierto período del Antiguo Régimen. Lejos de buscar en esos archivos una documentación sobre el absolutismo real o la manera en la cual el monarca eliminaba a sus enemigos, la lectura de esos *dossiers* les permite a los autores rastrear las huellas de la ira del soberano y los ímpetus del pueblo, construyendo entre-líneas una concepción de historia lábil, hecha de discontinuidades, rupturas y pasiones, cuya relectura implica una labor compleja y siempre renovada.

Foucault y Farge intentan leer en los archivos el registro de una paradoja: “[el archivo] fija repentinamente la vida de la gente, al mismo tiempo que se escapa de él una impresión de movimiento incesante, de circulación constante”.⁴⁹ Precisamente, en vez de leer sobre la administración del espacio, el control del tiempo y la implantación sistemática de castigos para los revolucionarios, Farge y Foucault encuentran “la imagen de un París capturado en sus noches”, en las que “el inspector puede entrar en todos lados, interrumpir el sueño de la gente, sorprender a los amantes y sus relaciones, pedir a cada uno el porqué de sus actividades”.⁵⁰

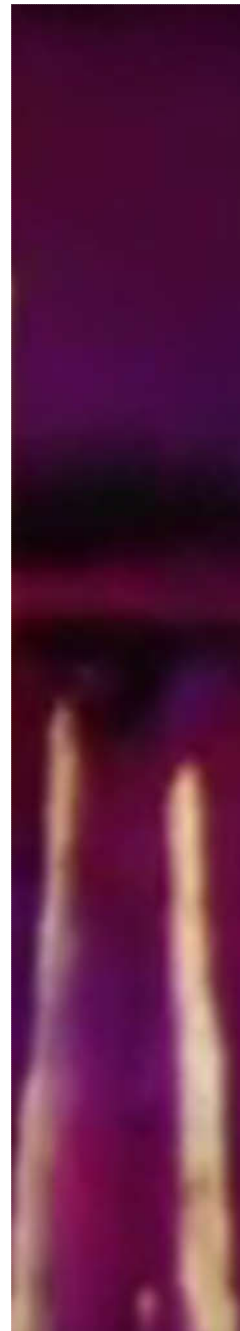
En *La atracción del archivo* (1989), Farge describe extensamente su acercamiento al archivo judicial del siglo XVIII, reunido en series en el Archivo Nacional en la Biblioteca del Arsenal y en la Biblioteca Nacional de París. La autora da al documento un particular tratamiento, como si fuera una entidad con vida propia, que impone una experiencia física precisa. El archivo “en invierno como en verano está helado; los dedos se agarrotan al descifrarlo, mientras se impregnan de polvo frío en contacto con su papel pergamino o de tela”⁵¹ — sostiene —, al tiempo que afirma que “es de difícil lectura para ojos poco avezados aun cuando a veces esté cubierto por una escritura minuciosa y regular”.⁵² Se trata de una advertencia que arenga a la lectura no ingenua e invita a la reflexión sobre el significado sosteniendo asimismo que el documento es inagotable, digno de ser redescubierto de modo permanente: “El archivo supone el archivero; una mano que colecciona y clasifica, y aun cuando el archivo judicial es ciertamente, en todas las bibliotecas o depósitos de

⁴⁹ FARGE, Arlette, et FOUCAULT, Michel. *Le désordre des familles: lettres de cachet des Archives de la Bastille au XVIIIe siècle*. París: Gallimard, 2014, p. 12.

⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 13.

⁵¹ FARGE, Arlette. *La atracción del archivo*. Valencia: Alfons el Magnánim, 1991, p. 7.

⁵² *Idem*.



archivos departamentales, el que se conserva más “brutalmente” (es decir, guardado de la forma más simple en estado bruto, sin encuadernar, únicamente reunido o atado como un haz de paja), en cierto modo, está preparado para su eventual utilización”.⁵³

Asimismo, el archivo implica un tipo de relación con los documentos que se va volviendo cada vez más problemática. Farge estaba convencida de que el trabajo en el archivo evoca los términos “de zambullida, de inmersión, es decir, de ahogamiento... el mar está ahí”.⁵⁴ Desconcertante y colosal, el archivo atrapa y “se abre brutalmente sobre un mundo desconocido donde los condenados, los miserables y los malos sujetos interpretan su papel en una sociedad viva e inestable”.⁵⁵

El archivo, pues, es una desgarradura que delinea un acontecimiento inesperado y que tiene la capacidad de enfocarse sobre algunos instantes de la vida de personajes ordinarios, tal vez pocas veces visitados, material de una reescritura de los desclasados que brega por convertirse en pasado. Por eso, el archivo no escribe páginas de historia, sino que “describe con palabras de todos los días lo irrisorio y lo trágico en el mismo tono, en el cual lo importante para la administración es saber quiénes son los responsables y cómo castigarlos”.⁵⁶ De este modo, nace la sensación de rasgar el velo, atravesar la opacidad de un tiempo que ha quedado oscurecido, de acceder a un lugar incierto. El archivo articula este viaje, “actúa como un despojamiento; plegados en algunas líneas aparece, no solamente lo inaccesible, sino lo vivo”.⁵⁷ Emergen los fragmentos de la verdad que ha sido vencida, haciendo indudable que “el descubrimiento del archivo es un maná que se ofrece y que justifica plenamente su nombre: fuente”.⁵⁸

Estas ideas están lejos de suponer que hay un verdadero “acceso” al pasado. En efecto, la “zambullida” se da en los términos de la exigencia de ficcionalidad y de la fruición del trabajo. La ingenuidad de encontrar “el pasado” desaparece en cuanto surge la decisión del archivero, la voluntad del arconte, la sensibilidad del historiador o el artista que lo usan como material de producción de un tipo especial de “verdad”. Por eso, con Farge es posible decir que, en el archivo, se realiza una constelación extraña, la de unir “el pasado con el presente”, la del choque con la muerte y un trabajo con los fantasmas. “Extraño sentimiento el de un súbito encuentro con existencias desconocidas, accidentadas y plenas, que mezclan, como para embrollar mejor, lo próximo (tan cercano) y lo lejano, lo difunto”.⁵⁹ El archivo, entonces, no es un depósito del que se sacan cosas por curiosidad o placer. Está atravesado por una carencia y esa es la vocación que activa la búsqueda, “semejante a la que describía Michel de Certeau a propósito del conocimiento, cuando lo describía así: ‘Aquello que no cesa de modificarse a causa de una carencia inolvidable’”.⁶⁰ En definitiva, de lo que se habla es de la constitución del archivo como

⁵³ *Idem, ibidem*, p. 8.

⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 9.

⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 10.

⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 11.

⁵⁷ *Idem*.

⁵⁸ *Idem, ibidem*, p. 11 y 12.

⁵⁹ *Idem, ibidem*, p. 12.

⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 46.

creación, como un acto poético que disputa en el terreno de la historiografía convencional el lugar de una verdad posible, contingente y hasta lábil.

En uno de los ensayos que conforman *El fuego y el relato* (2014), Agamben recoge una conferencia de Gilles Deleuze del año 1987: “¿Qué es el acto de creación?”. Allí, Deleuze define el acto de creación como un acto de resistencia. En primer lugar, como resistencia a la muerte que, en una discusión sobre el archivo es fácilmente remisible a la pulsión de destrucción que pone en funcionamiento Jacques Derrida en *Mal de archivo: una impresión freudiana*, ese texto de 1995 fundacional del tratamiento contemporáneo de la cuestión del archivo. En Deleuze, preocupado como estaba por la extensión de hipótesis foucaultianas en torno a las sociedades disciplinarias, se vincula más bien con una resistencia “al paradigma de la información a través del cual el poder se ejerce”⁶¹ en las sociedades a las que llama “sociedades de control”. Podría decirse que el acto de creación resiste contra algo y, por tanto, libera una potencia: “La potencia que el acto de creación libera debe ser una potencia interna al mismo acto, como interno a él debe ser también el acto de resistencia”.⁶² De modo que en el acto de creación se vuelve evidente una existencia que resiste y se opone a un tipo específico de expresión.

¿De qué resistencia se trata? Como en otras ocasiones, Agamben recurre a la etimología: “resistir” proviene de *sisto* en latín que significa “detener, mantener inmóvil”, “detenerse”. Es decir, la resistencia es una suspensión de la potencia que, volviendo al acto poético, nos haría asumir que el acto de creación es un campo de fuerzas en tensión que no se resigna a un tipo de significación. Pensar esto en torno al archivo es reforzar la idea de que el archivo no está ahí, inmóvil, completo, para que el historiador pueda extraer la verdad que está impresa en él, sino que es el repositorio que constituye un campo de batalla, un terreno de disputas que se niegan a la interpretación definitiva.

Resistencia y resto

*La respuesta llegó cuando pude al fin escuchar esos viejos gritos en las bocas que inundaban las calles: “se van, se van, y nunca volverán”, cantaban una vez más. Pero mi madre ya no estaba allí para oírlas. Y yo ya sabía, hace mucho tiempo porque no había vuelto a saber de ella.*⁶³

restos de restos — así, con minúscula — es un compendio de textos de Nicolás Prividera, hijo de madre desaparecida durante la última dictadura cívico-militar argentina que tuvo lugar entre 1976 y 1983: “este libro se compone literalmente de restos: restos de un texto inconcluso (un diario que no quiso ser), restos de una novela de formación (o la deformación de una novela), restos de una vocación imposible (todo escritor quiere ser poeta)”.⁶⁴ Sobre esta estética de lo incompleto se funda su necesidad de cobijar las huellas con las que configura el pasado. La estética objetivista de los años noventa — propiamente transicional — se mezcla en *restos de restos* con un tono de derro-

⁶¹ AGAMBEN, Giorgio. ¿Qué es el acto de creación? En: *El fuego y el relato*. México: Sexto Piso, 2016, p. 35.

⁶² *Idem, ibidem*, p. 37.

⁶³ El epígrafe corresponde a un fragmento de “Prólogos” de *restos de restos* de Nicolás Prividera. Ver PRIVIDERA, Nicolás. *Restos de restos*. City Bell: De la Talita Dorada, 2012, p. 9 y 10.

⁶⁴ *Idem, ibidem*, p. 105.

ta que emerge en significantes como “deshechos” y “guillotina”. La *stimmung* que surge de sus palabras parece reclamar una crítica política y una ruptura estética que cobijen a la nueva generación.

Esta demanda de la posdictadura hace aparecer la pregunta por la ontología o materialidad de los restos, cuáles son las emociones que suscitan y cómo se archivan. Si el resto es lo que “queda” cuando ya no hay nada, es interesante atender al término derridiano “*restance*” (restancia), cuyo valor de voz media — ni activa ni pasiva — reenvía la noción de “resto” a una familia de palabras junto con *rester* — el verbo “permanecer” en francés. El resto no es “lo que queda” de una totalidad, sino lo que impide la totalización, en tanto cierre dialéctico o síntesis. No es, entonces, lo que resta, lo que queda de algo que se desmonta, sino aquello que impide la clausura. Visto desde esta perspectiva, la restancia alude a una “resistencia”: un objeto que se “resiste” al cierre, un texto que no se deja traducir del todo. El resto, podría pensarse, entonces, como un exceso indecible. La palabra “*reste*” (resto en francés) parece también cercana al “*Rest*” en alemán que alude a la idea de residuo más que a la idea de “permanencia” que queda involucrada en el vocablo “*rester*”, “quedarse” o “permanecer”. El resto no es algo, sino que tiene una restancia en el sentido de que no denota una “significación estabilizada”, sino que es “no-presente”: permanencia, substancia y presente serían, pues, nociones que se co-pertenecen.⁶⁵ El “resto” impide la totalización y por eso solicita y perturba. La restancia resiste a la traducción, pues la habita una profusión a significativa. Por eso, es huella, pero no solo como permanencia, sino como lo que abre posibilidad de significación.

Mucho antes de *Mal de archivo*, Derrida escribía en 1978 *Espolones: los estilos de Nietzsche* y allí pensaba el funcionamiento del fragmento nietzscheano como aquello que hace patente la restancia que impide “la consideración hermenéutica en términos de horizontes seguros de sí mismos”.⁶⁶ Es así que el resto aparece como lo que sostiene la no-clausura de la significación, abriéndose al tiempo del quizás, en el que se instalan la política y el futuro, como en ese “quizás” que Derrida menciona en su libro sobre el archivo y el inconsciente freudiano. El resto, entonces, es lo inapresable, es lo que significará en el futuro y por tanto resiste. Los restos habrán de ser pensados como lo no-saldado, como inquietud, como aquello liminal que no se define, como fantasma. Habitan el duelo y exigen imaginar formas donde depositarse.

Proponer que el trabajo de los historiadores y artistas sobre el resto y el archivo es más bien una suerte de mimesis maldita implica concebir sus obras como problemas. En *Creación y anarquía* (2017), Agamben parte de la arqueología como investigación de un *arché*, de un origen que es también mando y sostiene que *árcho* “significa ‘comenzar, ser el primero en algo’, pero también ‘mandar’, ‘ser jefe’”. Sin olvidar que el arconte (literalmente, ‘el que comienza’) era en Atenas la magistratura suprema”.⁶⁷ El archivo lleva implícito la idea de comienzo y, en tanto acto de creación, la lógica de la resistencia que libera una

⁶⁵ Ver CRAGNOLINI, Mónica. *El resto, entre Nietzsche y Derrida*. Conferencia en V Jornadas Internacionales Nietzsche y Jornadas Internacionales Derrida, Alianza Francesa, Buenos Aires, 2006.

⁶⁶ CRAGNOLINI, Mónica. *Derrida: un pensador del resto*. Buenos Aires: La Cebra, 2007, p. 42.

⁶⁷ AGAMBEN, Giorgio. ¿Qué es un mando? En: *Creación y anarquía: la obra en la época de la religión capitalista*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, p. 2019, p. 81.

potencia. La potencia es ese resto que, tal el análisis que Agamben realiza en varios trabajos, se vincula con la *dýnamis* aristotélica que no apunta al “tener capacidad”, sino a la posibilidad de su no-ejercicio como suspensión.

El trabajo de archivo como acto de creación conduce a pensar una co-presencia de potencia e impotencia, una *adynamia*, dirá Agamben, que no es ausencia de potencia, sino potencia de no, de no pasar al acto, de resistir, de quedarse, como los restos y con ellos. El artista y el historiador poseen, podría decirse, “una potencia de crear y que decide, en un momento dado, no se sabe cómo ni por qué, materializarla e implementarla”.⁶⁸ Esto es, en el acto creativo que llevan adelante hay siempre algo que permanece y se opone a la expresión. Esta relación entre resto y potencia podría volver pensable otro horizonte para el trabajo de archivo: puede y puede también su contrario, una tensión que materializa un vínculo poético (en términos de *poiein*) con el pasado y las formas de representarlo. Así, historiador y artista combaten las formas hegemónicas no solo de representar el pasado, sino los modos en que el archivo se piensa cándidamente como su más fiel testimonio.

Un tiempo del duelo como el de la posdictadura se inscribe en esa crisis de la representación y testimonia del desfallecimiento de un tipo de continuidad. Sin embargo, esta inquietud refuerza la necesidad de la imagen. Como propone Miguel Valderrama en su libro *Prefacio a la posdictadura* (2018), incluso hace falta “una imagen de muerte”. Pensando en paralelo las experiencias chilena y argentina, exige figurar la pérdida, pues explorar el duelo es preguntarse por la imagen de lo que llama la “espectralización del presente”. Esto implica que la escritura y la lectura del archivo exigen operaciones complejas de traducción y desciframiento. Se escriben y se leen ruinas y se construye y decodifica una ruínología. Se trata de una lectura insegura, que asume la incerteza del riesgo como premisa.

*La práctica del duelo que lleva adelante una lectura de la posdictadura demasiado segura de sí, demasiado segura de las relaciones entre literatura e historia, y entre historia y literatura, se ve interrumpida por una lectura que pierde pie a cada instante, que declara a cada paso que no sabe qué leer y cómo leer, que reconoce en el parpadeo el signo ejemplar de una especie de engeguamiento caracterizado por un exceso y una ausencia de ver.*⁶⁹

Si la experiencia es desajustada también la lectura se inscribe en esa dislocación y a ella es a quien verdaderamente la posdictadura — en la historia y el arte — interroga. Se trata de un exceso y una falta, una contradicción que envuelve al resto y al cuerpo. Una cartografía que inaugura una experiencia de la temporalidad que es de duelo y melancolía. El archivo y el resto solo pueden ser la articulación de estos afectos en un mundo que abandona los relatos totalizadores y las verdades confiables.

Artigo recebido em 9 de maio de 2020. Aprovado em 19 de maio de 2020.

⁶⁸ AGAMBEN, Giorgio. *El fuego y el relato*, op. cit., p. 39.

⁶⁹ VALDERRAMA, Miguel. *Prefacio a la posdictadura*. Santiago de Chile: Palinodia, 2018, p. 47 y 48.

POR UMA HISTORIOGRAFIA *da arquitetura teatral moderna* e contemporânea no Ocidente



Evelyn Furquim Werneck Lima

Doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora do Centro de Letras e Artes e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio). Pesquisadora do CNPq e da Faperj. Autora, entre outros livros, de *Arquitetura, teatro e cultura: revisitando espaços, cidades e dramaturgos do século XVII*. Rio de Janeiro: Contracapa/Faperj, 2012. evelynfwlima@yahoo.com.br

Teatro Oficina-SP, de Lina Bo Bardi e Edson Elito, 1989-1994, fotografia (montagem).

Por uma historiografia da arquitetura teatral moderna e contemporânea no Ocidente*

Towards a historiography of western modern and contemporary theatre architecture

Evelyn Furquim Werneck Lima

RESUMO

Um exame acurado da história ocidental da arquitetura teatral no período moderno e contemporâneo comprova a quase completa ausência de obras críticas, demandando urgentes estudos historiográficos que ampliem as pesquisas nessa área. Os historiadores da arquitetura nos séculos XX e XXI quase não se dedicam ao estudo do edifício teatral — um objeto recorrente de tratados canônicos no Renascimento e no século XVII. Fundamentado nos conceitos historiográficos de Michel de Certeau, este artigo objetiva analisar processos metodológicos e ideológicos aplicados por três historiadores da arquitetura e três teóricos do teatro, que abordaram o tema de alguma maneira e sob diferentes aportes teóricos, no sentido de argumentar que a historiografia da arquitetura para as artes performáticas modernas e contemporâneas é praticada na contemporaneidade por teóricos do teatro com maior intensidade do que pelos historiadores da arquitetura.

PALAVRAS-CHAVE: historiografia da arquitetura; arquitetura teatral; história do espaço teatral.

ABSTRACT

An accurate exam on the western history of theatre architecture in the modern and contemporary period proves the almost complete absence of critical works requiring an urgent need for historiographic studies that expands research in this area. Architectural historians in the 20th and 21st centuries do not devote themselves to the study of the theatrical building — an object of canonical treatises in the Renaissance and the 17th century. Grounded in Michel de Certeau's historiographic concepts, this article aims, above all, to analyze methodological and ideological processes applied by three architecture historians and three theater theorists who have addressed the theme in some way, and under what different theoretical approaches, in the sense of arguing that the historiography of architecture for the modern and contemporary performing arts is practiced in contemporary times by theater theorists with greater intensity than by architectural historians.

KEYWORDS: *historiography of architecture; theatre architecture; history of theatrical space.*



* Este artigo apresenta um dos primeiros resultados de pesquisa mais ampla intitulada Estudos do espaço teatral: arquitetura, teatro e cultura (8ª etapa) — para a qual agradeço o apoio do CNPq — e tem como objetivo investigar a historiografia da arquitetura teatral do Renascimento à contemporaneidade. Sou grata também à colaboração das bolsistas Milena Fernandes (IC/Pibic) e Débora Estruc (IC/Pibic).

A arquitetura raramente inventa as formas fundamentais do edifício. Inspira-se muitas vezes nos elementos tipológicos de outros períodos, que são selecionados e modificados para representar e construir o espaço obedecendo a um determinado programa e às necessidades de uma determinada sociedade. Ao percorrer algumas narrativas historiográficas sobre a arquitetura de teatros do século XX até a contemporaneidade, pretende-se compreender o papel do edifício teatral em disciplinas como a história, a sociologia e a antropologia urbana, indispensáveis para estabelecer relações entre arquitetura, teatro e cidade. Trata-se de temática relevante tanto para a história, quanto para a arquitetura, quanto para as artes cênicas. Para tal, foram investigados os textos de Michel de Certeau¹ sobre a operação historiográfica no sentido de confrontar noções da historiografia geral com a historiografia da arquitetura, antes mesmo de se iniciar a pesquisa específica no campo da história da arquitetura. Frequentemente usada como sinônimo de história ou para se referir a um conjunto de obras históricas relativas a um período específico, a historiografia envolve também uma reflexão acerca das diferentes abordagens teóricas e metodológicas de fazer história, ou seja, significa analisar a perspectiva histórica dos próprios estudos históricos, ou seja, a própria história da história, como definiu Jacques Le Goff.²

Debruçar-se sobre o registro e a recuperação dos artefatos e dos acontecimentos que acompanham sua criação referentes à historiografia e à história da arquitetura teatral nos séculos XX e XXI significa acompanhar a mudança de paradigma da escrita histórica anunciada por Certeau em seu livro *A escrita da história*. Certeau enfatiza que as maneiras de se fazer história e as técnicas por ela empregadas vão variar devido aos distintos contextos culturais de cada sociedade.³ Partindo do princípio formulado por este autor de que a prática do historiador se centraria em transformar um objeto em histórico, em historicizar um elemento, o qual, não sendo analisado dentro de um contexto possivelmente ficaria no espaço do não-dito, entende-se nesta pesquisa que a prática do historiador seja transformar o artefato em história, em compreendê-lo dentro de um contexto.⁴ A leitura de Certeau permite também compreender a prática do historiador como semelhante à prática de um operário. No paradigma tradicional, a história *tout court* dizia respeito essencialmente à narrativa política, pois as demais histórias, como a história da arte (e da arquitetura), ou a história da ciência eram negligenciadas e consideradas periféricas aos interesses dos historiadores. A Nova História se interessa por quaisquer atividades humanas, por isso é notável a existência de várias histórias de tópicos que anteriormente se acreditava não serem objetos da história. Nesse sentido, é evidente a necessidade de se recuperar e analisar criticamente fatos e obras de disciplinas diversas, e, no caso deste projeto, a história da arquitetura de teatros.

¹ Ver CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense, 1982 [1975].

² Ver LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 12 [1977].

³ Cf. CERTEAU, Michel de, *op. cit.*, p. 78.

⁴ *Idem, ibidem*, p. 54.

Como ficou claro desde a canônica obra de Leon Battista Alberti publicada em latim em 1485, a história da arquitetura é a história da arte do *disegno*⁵ — desígnio — ou seja, comporta propostas esboçadas para abrigar as atividades humanas, envolvendo quase sempre uma relação dialética entre texto e imagem. No capítulo I do *De re aedificatoria*, Alberti proclama que “toda edificação é constituída por desenhos e estrutura”, ou seja, a “*res aedificatoria*”, a própria arquitetura concebida nos desenhos, só poderá vir a ser uma “coisa edificada” após a concepção da estrutura completa da arquitetura como resultado da transmutação da ideia ou invenção intelectual em projeto arquitetônico.⁶ Até mesmo projetos não executados representam a história da arquitetura, podendo ser analisados como exemplares da produção arquitetural de uma determinada época, como defende Umberto Eco, pois os desenhos e perspectivas permitem denotar o que será a edificação.⁷

Neste artigo, o termo historiografia da arquitetura teatral significa identificar e confrontar criticamente os processos ideológicos e os aportes teóricos de alguns historiadores selecionados que analisam a história da arquitetura de teatros produzida nos séculos XX e XXI no Ocidente. No campo da historiografia da arquitetura, privilegiou-se o momento reflexivo da operação histórica, com base nos pressupostos de Manfredo Tafuri para quem a história da arquitetura é sempre fruto de uma dialética não resolvida e deve ser capaz de descrever criticamente “os processos que condicionam o lado ‘concreto’ da criação de projetos”, ou seja, “sua função histórica como um capítulo específico na história do trabalho intelectual e seu modo de recepção, desde que esses processos sejam também inseridos na história geral das estruturas e relações de produção”.⁸ Ele acrescenta que sempre que a síntese histórica se apresentar como um todo completo, o historiador deve introduzir uma desintegração das unidades constitutivas, submetendo-as a novas análises.⁹

Resultante das mudanças de paradigmas introduzidas nas artes cênicas no século XX, ocasionadas em especial devido às drásticas mudanças na forma de encenar, a história da arquitetura teatral passou por inúmeras discussões conceituais que se pretendeu aprofundar, cabendo ressaltar que o ato de projetar e construir teatros no ocidente revela diferentes proposições espaciais que variam de acordo com a sociedade que as produz, e, como revela esta pesquisa, tem sido pouco estudada como reflexão histórica.

⁵ O *disegno* materializa assim um processo racional e dedutivo que parte de princípios tirados da natureza e da observação da arquitetura antiga, e o corpo arquitetônico torna-se um conjunto de relações entre linhas e proporções, regido pela conveniência. Cf. GONCALVES, Denise. Uma história da historiografia de arquitetura — texto e imagem na definição de uma disciplina. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 12, n. 20, Uberlândia, jan.-jun. 2010.

⁶ Ver ALBERTI, Leon Battista. *Da arte edificatória*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011 [1485] citado por VÁZQUEZ RAMOS, Fernando G. O desenho e a arquitetura em Leon Battista Alberti e Giorgio Vasari. *Anais do VII Encontro de História da Arte*, Unicamp, 2011, p. 535.

⁷ Cf. ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1987 [1968].

⁸ TAFURI, Manfredo. *The sphere and the labyrinth: avant-gardes and architecture from Piranesi to the 1970s*. Cambridge, MA and London: MIT Press, 1987, p. 14 [1980]: “it must be made capable of critically describing the processes that condition the ‘concrete’ side of the creation of projects, that is to say, the autonomy of linguistic choices and their historical function as a specific chapter in the history of intellectual labor and its mode of reception. [...] it must be fitted into the general history of the structures and relations of production”.

⁹ *Idem*.

É fato que as investigações abrangendo a história do edifício teatral vêm permitindo algumas indagações teóricas sobre regras e modelos, como prega Françoise Choay e tal como revelado no livro *Arquitetura e teatro*, publicado em 2010.¹⁰ Teria havido continuidade nas teorias sobre este programa arquitetural? Quais teriam sido as grandes rupturas e o que as teria ocasionado? Quais os historiadores da arquitetura que se debruçaram especificamente sobre os espaços destinados às artes performáticas?

Pressupõe-se que os historiadores devam ser estudados a partir de seus respectivos processos de construção de interpretações, argumentos, críticas, a partir do conjunto de suas obras e da verificação das novas possibilidades epistemológicas introduzidas. Ao investigar a temática proposta, percebeu-se a ausência de um estudo historiográfico sobre os autores e sobre as obras que discutam criticamente a arquitetura teatral no Ocidente, motivo que justifica a pesquisa cujos resultados parciais são revelados neste artigo fundamentado em alguns trabalhos publicados e selecionados desde o início do movimento moderno até os nossos dias.

Ao longo da pesquisa, fez-se necessário rever a história da arquitetura em suas diferentes vertentes no sentido de selecionar qual seria o *corpus* de historiadores que seriam confrontados quanto às suas metodologias, seus aportes teóricos e seus recortes temporais e o critério de seleção desses três historiadores da arquitetura e da arte. Nesse sentido, o critério principal foi selecionar historiadores da arquitetura que não consideram a construção da arquitetura moderna como resultante de uma matriz única, porém como uma história construída de partes conflitantes e fragmentadas que dependem de uma análise crítica com base em “conceitos”, em análises e documentação, como propôs Tafuri na revista *Contropiano*, em 1969.¹¹ Ou seja, buscou-se evitar os historiadores que consideram o movimento moderno como um movimento único dentro da proposta funcionalista.¹² O segundo critério foi trabalhar com historiadores que não negam a inspiração marxista, ainda que não tenham adotado as metodologias específicas.

Após a realização dos levantamentos preliminares, verificou-se que a abordagem da arquitetura especificamente destinada às artes cênicas e à música foi pouco explorada pelos historiadores da arquitetura, sendo necessário investigar quem teria se debruçado sobre esta temática, sendo constatado que, mais recentemente, são teóricos e historiadores do teatro que investigam os espaços teatrais.

Historiadores da arquitetura e da arte discutem a arquitetura teatral?

A arquitetura do movimento moderno, em que pesem as suas múltiplas correntes, foi caracterizada pela simplificação das formas e dos ornamentos buscando conciliar os princípios subjacentes à concepção arquitetônica

¹⁰ Cf. LIMA, Evelyn Furquim Werneck e CARDOSO, Ricardo B. *Arquitetura e teatro: o edifício teatral de Andrea Palladio a Christian de Portzamparc*. Rio de Janeiro: Contracapa/Faperj, 2010.

¹¹ Ver TAFURI, Manfredo. Per una critica dell'ideologia architettonica. *Contropiano, Materiali marxisti*, n. 1, 1969, artigo analisado por MOMETTI, Felice. Ideologia come architettura. Manfredo Tafuri e lastoria critica. *Scienza & Politica*, v. XXV, n. 47, 2012.

¹² Historiadores como Nicolau Pevsner, Sigfried Gideon e Bruno Zevi, entre outros, foram desconsiderados para este estudo.



com o rápido avanço tecnológico e com a própria modernização da sociedade, caracterizando diferentes movimentos e escolas de design arquitetônico, alguns em tensão uns com outros, como o demonstram os estudos dos historiadores selecionados para a análise: o historiador da arte Giulio Carlo Argan¹³, e os historiadores da arquitetura Manfredo Tafuri¹⁴ e Kenneth Frampton.¹⁵ Infelizmente, esses historiadores dedicam poucas páginas ao edifício teatral em suas obras, exceção feita a poucas obras das vanguardas e algumas considerações detalhadas sobre a proposta de Walter Gropius para o Totaltheater jamais edificado, mas que gerou escritos teóricos do próprio arquiteto no *Bauhausbücher*¹⁶, e foi objeto de discussão em duas obras de Argan aqui analisadas, e, também, dos escritos historiográficos de Tafuri e Frampton sobre a história da arquitetura moderna.

Giulio Carlo Argan e a época do funcionalismo

Na obra *L'arte moderna 1770-1970*, especificamente no capítulo intitulado "L'epoca del funzionalismo", Giulio Carlo Argan¹⁷ dedica várias páginas à Escola de Arte Bauhaus louvando seu aspecto democrático e defende a máxima que ele reconhece na obra de Gropius que determinaria a forma do edifício, afirmando que: "A cidade não é feita de contêineres funcionais, a fábrica não é um galpão onde se trabalha, a escola não é uma casa onde se ensina, o teatro não é um prédio onde nos divertimos. É o dinamismo da função que determina a forma dos edifícios".¹⁸ Considerando a nova sede da Bauhaus em Dessau inaugurada em 1925 uma das melhores obras do funcionalismo europeu, Argan investiga também o projeto do Totaltheater de 1927 como um centro educativo-social cuja arquitetura foi concebida em função das ações cênicas e na qual o público deixa de ser espectador para participar do espetáculo¹⁹, questão que vinha sendo amadurecida desde o início do século XX, com as propostas das diferentes vanguardas artísticas. Mas a arquitetura teatral não é mais mencionada ao longo do século XX, que ele só analisa até 1970. Esse mesmo projeto de edifício teatral seria realmente tratado como objeto histórico em outra obra.

Demonstrando profunda erudição e conhecimento e referindo-se, entre outros, ao mesmo projeto de Gropius na obra intitulada *Walter Gropius e a Bauhaus*²⁰, Argan argumenta que, como a sociedade buscava novos objetivos sociais, também "a estrutura arquitetônica do teatro se transforma. Uma vez que os próprios espectadores são atores e que a emoção deles é um elemento

¹³ Ver ARGAN, Giulio Carlo. *L'arte moderna 1770-1970*. Firenze: Sansoni, 1984 [1970].

¹⁴ Ver TAFURI, Manfredo. *Teorie e storia dell'architettura*. Bari: Laterza, 1968, e *La sfera e il labirinto*, op. cit.

¹⁵ Ver FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1980].

¹⁶ Além de terem publicado 31 números da revista chamada *Bauhaus*, Walter Gropius e László Moholy-Nagy publicaram uma série de livros chamados *Bauhausbücher*, ficando cada edição sob a responsabilidade de um artista-professor. O de Gropius foi o volume 1.

¹⁷ Giulio Carlo Argan (Turim, 1909 – Roma, 1992) foi historiador e teórico da arte marxista, sendo seus livros considerados bibliografia fundamental de cursos de História da Arte em todo o mundo ocidental.

¹⁸ ARGAN, Giulio Carlo. *L'arte moderna 1770-1970*, op. cit., p. 331: "La città non è fatta di contenitori di funzione, la fabbrica non è un capannone dove si lavora, la scuola non è una casa dove si insegna, il teatro non è un edificio dove ci diverte. È il dinamismo della funzione che determina la forma degli edifici".

¹⁹ *Idem*, *ibidem*, p. 332 e 333.

²⁰ Ver *idem*, *Walter Gropius e a Bauhaus*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005 [1951].

essencial da ação, desaparece a separação entre palco e plateia; a praticabilidade cênica se estende a todo o teatro; a mobilidade dos equipamentos permite mudar com frequência e rapidez a relação espacial entre público e atores”.²¹

Nesta obra, Argan define o teatro da Bauhaus como um teatro total que funde todos os tipos de espetáculo, “envolve o espectador na ação, submete-o a uma violenta descarga de emoções, libera suas energias interiores e, pelo menos na intenção, fortifica sua capacidade de percepção, sua alegria de viver. Personagens, música, luzes, cores têm a mesma importância e se integram num organismo vivo, num espaço animado, colorido, sonoro”.²² Além do Totaltheater idealizado por Gropius para Piscator, Argan também analisa o teatro esférico projetado por Andreas Weininger, em 1924 e o teatro em forma de U estudado por Farkas Molnar, ambos da Bauhaus, sem muito aprofundar a análise das duas propostas.

O que se deduz da investigação é que, para o historiador e teórico italiano, a arte consiste em um modo de produção de valor entre outros, portanto, circunscrito historicamente e que se constitui em uma forma nova de trabalho surgida pela superação do modo de trabalho artesanal e pela produção em larga escala. Discípulo do historiador e crítico de arte Lionello Venturi, também como ele, Argan enfocou a arte como prática produtiva, ou modo de trabalho e consciência. Tal maneira de analisar os movimentos artísticos do século XX decorre certamente do fato de este historiador pautar-se pelos conceitos de Karl Marx, utilizando também as teorias hegelianas contidas na *Fenomenologia do espírito*. Argan ainda integrava a cultura reformista, crítica e comprometida, característica de vários intelectuais italianos da época e, segundo Marco Assenato, que defendeu uma tese sobre Tafuri, na qual também investiga a contribuição de Argan para a historiografia, revelando que “entre a Escola de Frankfurt e a fenomenologia, ele tentou escapar dos aborrecimentos do mercado cultural”.²³

No prefácio da edição italiana do livro *L'arte moderna 1770-1970*, Argan alega que, nesta obra, ele se propôs a explicar em que medida e por meio de que processos as artes visuais concorreram para formar a ideologia e o sistema cultural da ciência moderna e participaram de modo direto e autônomo das tensões, das contradições e da crise de seu tempo.²⁴ O historiador italiano procura o sentido da arte na sua própria história, mais do que em faculdades inatas ou em princípios absolutos. Apesar de muitas vezes criticado por não assumir posições políticas no processo de investigação das obras, considero-o um historiador de grande conhecimento estético e erudição e suas análises muito contribuem para a formação dos arquitetos, em que pese sua tímida incursão no campo específico da arquitetura teatral.

²¹ *Idem, ibidem*, p.74.

²² *Idem*.

²³ ASSENNATO, Marco. *Une marseillaise sans Bastille à prendre: Manfredo Tafuri enquête par la philosophie*. Doctorat en formation initiale. Université Paris-Est, 2017, p. 166: “entre l'École de Francfort et la phénoménologie, il tente de trouver une échappatoire aux tracas du marché de la culture”.

²⁴ Cf. ARGAN, Giulio Carlo. *L'arte moderna 1770-1970, op. cit.*, Avvertenza, p. IX.

Manfredo Tafuri e a ideologia na história da arquitetura

O segundo historiador de arquitetura neomarxista selecionado é Manfredo Tafuri²⁵, um dos criadores de uma historiografia da arquitetura, tendo escrito obras de impacto como *Teorie e storia dell'architettura* (1968) e *Progetto e utopia: architettura e sviluppo capitalístico* (1973), e, numa segunda fase, *La sfera e il labirinto* (1980), entre outras. Defende que tanto a arte quanto a arquitetura moderna estiveram sempre a serviço do sistema capitalista, pois nasceram de uma reação de choque frente à experiência da vida na metrópole e, nesse sentido, o arquiteto e o artista devem traduzir em suas obras a missão social que pretendem assumir.²⁶ Referindo-se à crise da arquitetura moderna, Tafuri alega que esta ocorreu graças à sua persistência em manter um projeto ideológico nunca realizado, visto estar atrelado desde o início ao capitalismo.

Percebe-se que Tafuri está mais preocupado com uma crítica das ideologias arquiteturais que possibilitariam provocar uma transformação radical na sociedade capitalista, como já afirmado pelo historiador da arquitetura grego Panayotis Tournikiotis.²⁷ A partir do livro *Teorie e storia dell'architettura* (1968), ao afirmar que “criticar significa, na realidade, apreender a fragrância histórica dos fenômenos, submetê-los ao crivo de uma rigorosa avaliação, revelar as suas mistificações, valores, contradições e dialéticas íntimas, fazer explodir a sua carga de significados”²⁸, Tafuri está sinalizando que cada vez mais o projeto estava se distanciando da crítica. Na mesma obra, Tafuri escreve que “a ideologia subjacente às obras arquitetônicas é uma visão do mundo que se destaca como uma construção do ambiente humano, uma ideologia muito ‘material’ feita de organização de espaços públicos e privados, técnicas de construção, divisão do trabalho, métodos de concepção do projeto”.²⁹ Porém, é na introdução no livro *La sfera e il labirinto*, aqui consultado na versão inglesa *The sphere and the labyrinth*³⁰, que Tafuri esclarece o papel histórico da ideologia, defendendo que,

De fato, dada a natureza superestrutural da ideologia, a historicização das intervenções concretas da ideologia no real abre um campo original de investigação. Uma tarefa, de fato, parece cada vez mais urgente: a face ambígua da superestrutura não deve ser deixada sozinha. Nomeadamente, é necessário impedir que ela multiplique ad infi-

²⁵ Manfredo Tafuri (Roma, 1935 – Veneza, 1994) foi um historiador de arquitetura. Depois de se formar em arquitetura, trabalhou no gabinete Architetti e Urbanisti Associati. Foi aluno de Ludovico Quaroni e G. C. Argan. Em 1966 vence o concurso para a cadeira de Storia dell'Architettura em Roma e em 1968 transfere-se para Università IUAV em Veneza onde se torna director do Istituto di Storia. O seu interesse pela investigação histórica ocupou a sua atividade, abrangendo a arquitetura desde o Renascimento até à época contemporânea. Foi militante do ativo do Partido Comunista Italiano. Até à sua morte ensinou na Universidade de Veneza.

²⁶ Cf. TAFURI, Manfredo. *Progetto e utopia: architettura e sviluppo capitalístico*. Bari: Laterza, 1973.

²⁷ Cf. TOURNIKIOTIS, Panayotis. *The historiography of modern architecture*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1999, p. 194.

²⁸ TAFURI, Manfredo *apud* FRAJNDLICH, Rafael Urano. Dois projetos nos anos de formação de Manfredo Tafuri. *Pós*, v. 23, n. 39, São Paulo, jun. 2016, p. 86.

²⁹ TAFURI, Manfredo *apud* MOMETTI, Felice. Ideologia come architettura. Manfredo Tafuri e la storia critica. *Scienza & Politica*, v. XXV, n. 47, 2012, p. 113: “L’ideologia sottesa dalle opere architettoniche è una visione del mondo che si pone come costruzione dell’ambiente umano. Una ideologia molto “materiale” fatta di organizzazione degli spazi pubblici e privati, di tecniche costruttive, di divisione del lavoro, di metodi di progettazione”.

³⁰ Ver TAFURI, Manfredo. *The sphere and the labyrinth*, *op. cit.*

*nitu o jogo envolvente de espelhos que pressupõe como seu próprio atributo. Mas isso só é possível se alguém conseguir entrar no castelo mágico de formas ideológicas, armado com um filtro que funciona como um antídoto eficaz para a hipnose.*³¹

No artigo publicado em 1975, intitulado "Architettura e storiografia. Una proposta di método", Tafuri alega que a história da arquitetura pode ser lida fundamentada nos parâmetros historiográficos relativos, simultaneamente, à incidência do trabalho intelectual e aos desenvolvimentos de modos e relações de produção, sendo, portanto, um processo dialético.³²

Em síntese, pode-se entender que Tafuri defende a necessidade de pensar arquitetura na "esfera da história" considerando as transformações que ocorreram ao longo dos séculos nas linguagens, nos modos de produção e na cultura. Apesar de não ter se dedicado especificamente à arquitetura de teatros, oferece uma visão historiográfica bem delineada e que serviu a outros historiadores da arquitetura. Segundo Andrew Leach, que defendeu uma tese de doutorado sobre Tafuri, a obra *Teorie e storia* (1968) rapidamente divulgou o trabalho deste historiador na Itália e no estrangeiro, assumindo relevância na bibliografia internacional do terceiro quartel do século XX.³³ Constatando o fracasso das vanguardas, em *Progetto e utopia* (1973), Tafuri desenvolveu uma crítica radical da "ideologia arquitetural", convidando os arquitetos a reconsiderarem totalmente a experiência moderna. Paralelamente, ele também denunciou a "crítica operativa" de Zevi e de Benevolo. Segundo Jean-Louis Cohen, seu "projeto histórico" era "um exercício para expor as motivações e estratégias retóricas da arquitetura por meio da aplicação de técnicas da psicanálise e crítica literária". Tafuri comparou o trabalho do historiador a um trabalho de investigação com base na *microstoria* de Carlo Ginzburg³⁴, fundamentado em indícios e não em certezas.

Entretanto, é na obra de sua segunda fase, *The sphere and the labyrinth*, composta de artigos de diferentes temporalidades, que Tafuri vai se dedicar mais à arquitetura teatral. Ainda na introdução desta obra, define a função da crítica no trabalho do historiador, explicando que este profissional é um trabalhador "no plural" e que a história envolve a crítica das práticas significantes e opera nas suas próprias construções, fazendo "uma incisão com um bisturi em um corpo cujas cicatrizes não desaparecem; mas, ao mesmo tempo, as cicatri-

³¹ *Idem, ibidem*, p. 16: "In fact, given the superstructural nature of ideology, the historicization of ideology's concrete interventions into the real opens up an original field of inquiry. One task, indeed, seems increasingly urgent: the ambiguous face of the superstructure must not be left to itself. Namely, it is necessary to prevent it from multiplying ad infinitum the engrossing game of mirrors that it presupposes as its own attribute. But this is possible only if one succeeds in entering the magic castle of ideological forms, armed with a philter that functions as an effective antidote to hypnosis".

³² *Idem*, *Architettura e storiografia. Una proposta di método. Arte Veneta XXIX*, 1975, p. 20. Disponível em <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2966170/mod_resource/content/1/TAFURI_Arquitetura%20e%20Historiografia.pdf>. Acesso em 5 mar. 2020.

³³ Cf. LEACH, Andrew. *Choosing history: a study of Manfredo Tafuri's theorisation of architectural history and architectural history research*. Tese (Doutorado) – Universitait Ghent, Ghent, 2005.

³⁴ Ver COHEN, Jean-Louis. *The future of architecture: since 1889*. London and New York: Phaidon Press, 2011, p. 408: "The 'historical project' [that Tafuri set out was by no means a justification for a nostalgic use of the forms of the past, but rather] an exercising exposing the motivations and rhetorical strategies of architecture through an application of techniques of psychoanalysis and literary criticism".

zes não cicatrizadas já desfiguram a densidade das construções históricas, tornando-as problemáticas e impedindo-as de se apresentarem como a "verdade".³⁵ Esta metáfora fornece indícios do processo metodológico de Tafuri,

Assim como Argan, Tafuri entende que como historiadores, "nossa tarefa é reconstruir lucidamente a estrada percorrida pelo trabalho intelectual, reconhecendo as tarefas contingentes às quais uma nova organização do trabalho pode responder"³⁶ e disserta sobre diferentes temas da história da arquitetura, sendo que analisa o teatro das vanguardas formulando relevantes opiniões sobre o fazer teatral. Tafuri também se refere ao U-Theater apresentado por Farkas Molnar no *Bauhausbüchde* 1925, contudo, aprofunda a descrição formal do projeto de Molnar e critica a quantidade de mecanismos previstos para ampliar os efeitos cênicos, como jatos de água e aspersores de perfume, que considera excessivos, questionando se para aquele arquiteto o próprio edifício não seria o acontecimento teatral.³⁷

E ainda, tal como Argan e mais tarde Frampton, dedica-se em especial ao teatro de Gropius para Piscator, criticando enfaticamente a proposta transgressora do arquiteto alemão, que compara com a montagem de Eisenstein para *GazMaks*, encenado em uma verdadeira fábrica de gás, enquanto o teatro de Gropius se isola completamente do real. Para ele, o projeto de Gropius é um espaço de ilusão fascinante, "um instrumento construído aproximadamente como uma máquina de escrever, equipado com todos os meios de iluminação, com impulsos e rotações nas direções vertical e horizontal, com um número ilimitado de cabines de projeção".³⁸ Mas apesar da crítica contundente, ele reconhece a inovação no objetivo de colocar o espectador no centro do evento teatral.

Na segunda parte do livro, "Adventures of the avant garde: from the cabaret to the metropolis", Tafuri demonstra grande conhecimento sobre o teatro das vanguardas, e relata a inversão de valores após as experiências soviéticas do início da década de 1920: por um lado o teatro dos grandes festivais que vai para as ruas em busca das multidões, ocasião em que ele afirma que a rua entra no teatro, e de outro, a crítica ao projeto para o Teatro Central de Moscou projetado em 1931 por Konstantin Melnikov, no qual "três conjuntos em forma de leque estão dispostos em frente a um palco circular; o primeiro está na forma de uma grande piscina ovoide, o segundo gira na horizontal, o terceiro gira na vertical e é visto de fora como um enorme cilindro", em uma *assemblage* de formas.³⁹

³⁵ TAFURI, Manfredo. *The sphere and the labyrinth*, op. cit., p. 12: "an incision with a scalpel in a body whose scars do not disappear; but at the same time, unhealed scars already mar the compactness of historical constructions, rendering them problematic and preventing them from presenting themselves as the "truth".

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 20: "our task is to reconstruct lucidly the road traversed by intellectual labor, thereby recognizing the contingent tasks to which a new organization of labor can respond".³⁶

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 108: "do they really constitute a machine suitable to the new theatre of the unexpected, or do they not tend rather to substitute themselves for it?".

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 109: "an instrument constructed approximately like a typewriter, furnished with all the means of lighting, with thrusts and rotations in both vertical and horizontal directions, with an unlimited number of projection booths".

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 110: "Three fan shaped sets are arranged in front of a circular orchestra; the first is in the form of a large ovoidal pool, the second revolves horizontally, the third revolves vertically and is seen from the outside as an enormous cylinder".

Criticando em geral os arquitetos funcionalistas da primeira metade do século XX e ressaltando os perigos que corre o historiador da arquitetura, visto que a manipulação de formas sempre tem um objetivo que transcende às próprias formas, ele aconselha muita cautela com os momentos de ruptura e alerta para os riscos do terreno movediço de mitificações sublimes sobre as quais repousa a monumental construção do movimento moderno.⁴⁰

O que se deduz dos estudos realizados, é que Tafuri buscou construir um estatuto ideológico da arquitetura em seu projeto histórico e suas primeiras obras apresentam forte base marxista tal como seu contemporâneo Galvano Della Volpe, filósofo e professor da Universidade de Messina e seu mestre G.C. Argan, da Universidade de Roma.⁴¹ Entretanto, o que se verifica no livro *La sfera e il labirinto*, publicado em 1980, aqui utilizado em sua versão inglesa, é que houve uma inflexão nas conceituações de Tafuri rumo às correntes francesas de Lucien Febvre, da *Nouvelle-histoire* e da *microstoria* indiciária de Carlo Ginszburg, após ter também adotado conceitos de Nietzsche e da Escola de Frankfurt.⁴²

Cabe ressaltar que o pesquisador José Lira observa na obra da maturidade de Tafuri uma perspectiva menos dualista das relações entre crítica e prática, enveredando pela análise da “gênese da história operativa, seja no sentido de apanhar sua especificidade histórica, seja no sentido de contribuir para o entendimento de sua abrangência, recortes e limites metodológicos”.⁴³

Kenneth Frampton e a crítica operativa da arquitetura

Outro autor selecionado para este estudo de historiografia da arquitetura de teatros é o inglês Kenneth Frampton autor de *Modern architecture: a critical history* (1980), *Studies in tectonic culture* (1995), *American masterworks* (1995), *Le Corbusier* (2001), *Labour, work and architecture* (2005), e uma edição revisada de *Modern architecture: a critical history* (2007), entre outras.⁴⁴ Ao longo da pesquisa, detectou-se que é um dos historiadores da arquitetura que mais investigam a arquitetura de teatros no século XX, referindo-se a vários edifícios teatrais que fizeram história.

Apesar de se considerar neomarxista, Frampton se diz influenciado por Reyner Banham, principalmente no que tange a dar voz aos próprios arquitetos cujas obras analisa. Mais tarde, ao perceber que teria que alterar o discurso, ele se apoia na obra de Hannah Arendt e na de Paul Ricoeur para escrever o ensaio “Towards a critical regionalism” texto que anuncia o concei-



⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 13.

⁴¹ Cf. FRAJNDLICH, Rafael Urano, *op. cit.*, p. 82.

⁴² Esta constatação também pode ser verificada nos pronunciamentos dos seguintes estudiosos, MOREIRA, Rafael. Tafuri e Portugal: uma recordação. In: D'AGOSTINO, Mário Henrique Simão, RETTO JR, Adalberto da Silva e FRAJNDLICH, Rafael Urano (orgs.). *Atas do Seminário Internacional Construção de um Programa: Manfredo Tafuri, seus leitores e suas leituras*, São Paulo: FAU/USP, 2018, p. 270, e MICHELIS, Marco de. Manfredo Tafuri e a morte da arquitetura. In: D'AGOSTINO, Mário Henrique Simão, RETTO JR, Adalberto da Silva e FRAJNDLICH, Rafael Urano, *op. cit.*, p. 296.

⁴³ LIRA, José Tavares Correia de. Arquitetura, historiografia e crítica operativa nos anos 1960. In: SEGREET, Roberto *et al* (orgs). *Arquitetura + Arte + Cidade: um debate contemporâneo*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley/Proureb, 2010, p. 237.

⁴⁴ Kenneth Frampton (1930 -) é um arquiteto, crítico e historiador britânico. Ele é o professor de arquitetura Ware da Escola de Pós-graduação em Arquitetura, Planejamento e Preservação da Columbia University, Nova York. Ele reside nos Estados Unidos desde meados dos anos 1980.

to de regionalismo crítico e, posteriormente, o livro *Studies in tectonic culture* (1995) em que funde dois aspectos: o da resistência de culturas tradicionais ao processo de globalização, e a afirmação da materialidade da arquitetura, na tectônica.⁴⁵ Em entrevista a Stan Allen e Hal Foster, em 2003, Frampton diz que se inspirou em Benevolo e em Banham e afirma que depois de ler Hannah Arendt, identificou que há uma oposição fundamental entre o tectônico e o cenográfico na arquitetura, em que o tectônico é a autonomia fundamental da estrutura e o cenográfico é o aspecto representacional da imagem.⁴⁶

Entretanto, é no *Modern architecture: a critical history*⁴⁷ que se encontram análises críticas de alguns teatros, tal como o Teatro do Werkbund que seria a última formulação da estética “forma-força” de Van de Velde, construído em 1914, no qual o arquiteto funde “ator, público, auditório e paisagem como nas arenas ao ar livre do homem do neolítico, parecendo configurar uma expressão empática única em seu tempo”.⁴⁸ Frampton dá uma interpretação perfeita sobre o sonho do Werkbund de transformar o mundo pela *Gute form* e pelo monopólio industrial, reconhecendo que foi uma utopia.

Como aponta este historiador, os arquitetos Auguste e Gustave Perret desenvolveram um estilo peculiar ao vencer a disputa com Van de Velde ao projetar o Théâtre Champs Elysées com três auditórios em pavimentos distintos, com um vasto espaço subsidiário que compreendesse palco, bastidores, foyers, vestiários, tudo isto num espaço de 37 m de largura por 95m de profundidade Frampton louva a solução estrutural interna, que pouco é transmitida para o exterior da edificação, cujas fachadas recebem um tratamento clássico.⁴⁹ Ainda sobre outro teatro dos irmãos Perret, o Teatro da Exposition des Arts Décoratifs e Industriels, o historiador considera que “foi a manifestação mais lúcida e lírica jamais feita por Perret”. No entanto, apesar de louvar a engenhosidade estrutural do arquiteto, Frampton desaprova “a expressão que permanecia desajeitada” no exterior.⁵⁰

Como a maior parte dos historiadores que investiga a história da arquitetura teatral, Frampton examina a obra que — apesar de não ter sido edificada — é a mais comentada do chamado movimento moderno: o TotalTheater. No capítulo referente à “Nova objetividade: Alemanha, Holanda, Suíça, 1923-33”, Frampton considera o projeto elaborado para Erwin Piscator, como a obra que mais insere Gropius no movimento *Neue Sachlichkeit*. O diretor que encomendou o projeto já havia fundado seu Teatro Proletário em 1924, segundo o modelo de Meyerhold, cujo Teatro Proletário de Outubro em 1920 — satisfazendo as exigências de um palco biomecânico, permanentemente iluminado, livre de ilusionismo —, foi descrito pelo ator russo como “um palco a

⁴⁵ Ver texto da entrevista de Frampton ao arquiteto português Joaquim Moreno. *Projeto Design*, edição 409, 2014, com introdução de Renato Anelli.

⁴⁶ Ver FRAMPTON, Kenneth; ALLEN, Stan; FOSTER, Hal. A conversation with Kenneth Frampton. *October*, v. 106, Cambridge, set./dez. 2003.

⁴⁷ Ver FRAMPTON, Kenneth. *Modern architecture: a critical history*. 3rd edition reprint. London: Thames and Hudson, 1996 [1980].

⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 99: “The much admired Werkbund Theatre was to be the last formulation of Van de Velde’s ‘form-force’ aesthetic. Fusing actor with audience and auditorium with landscape, as in the open air arenas of Neolithic man, it appeared as a unique empathetic expression”.

⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 107.

⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 108: “was the most lucid and lyrical statement that Perret ever made” [...]. “Externally, however, the expression remained awkward”.

ser utilizado como um fórum político ou como o simulador de uma profunda experiência social”.⁵¹

A análise de Frampton sobre o TotalTheater que pretendia revolucionar a arquitetura teatral no século XX é bem detalhada a partir das declarações do próprio Gropius e das plantas e maquetes, inúmeras vezes republicadas nos jornais da Bauhaus e demonstra o entusiasmo do historiador pela concepção e pela adaptabilidade desse edifício teatral em que o auditório conversível também estava equipado com um palco periférico no qual a ação podia transcorrer ao redor do público. Frampton transcreve uma fala de Gropius em conferência proferida em Roma em 1938,

*Uma transformação completa do edifício é obtida ao girar a plataforma do palco e parte da orquestra a oitenta graus. Em seguida, o palco italiano anterior transforma-se numa arena central totalmente cercada por fileiras de espectadores! Isto pode ser feito inclusive durante a representação. [...] Esse ‘ataque’ ao espectador, alterando a sua posição quando a peça está a ser encenada e mudando inesperadamente a área do palco, transforma a escala de valores vigente, permitindo ao espectador ser colocado diante de uma nova consciência do espaço e fazendo com que ele participe na ação.*⁵²

Ao detalhar com acuidade o funcionamento deste teatro-máquina, Frampton deixa clara sua posição favorável ao projeto, afirmando que “em sua solução extraordinariamente elegante e flexível, Gropius ofereceu a Piscator um auditório capaz de transformar-se rapidamente em uma das três formas clássicas de palco: o palco italiano, o palco projetado e a arena”.⁵³ Opinião contrária é expressa na análise do projeto para o concurso do Teatro Soviético de Kharkov de 1931, submetido pelo japonês Rentchitchiro Kavakita, que ele critica principalmente por não ser uma proposta construtivista e nem tampouco seguir as tradições japonesas.⁵⁴

Apesar de inicialmente considerar-se vinculado ao marxismo, e dizer-se inspirado por Leonardo Benevolo e Reyner Banham, Frampton revela sua afinidade com a teoria crítica da Escola de Frankfurt, na introdução de *Modern architecture* (1980). Cabe ressaltar que na publicação do prefácio da 4ª edição ampliada e modificada do *Modern architecture*, em 2007, o próprio Frampton afirma que considera sua história da arquitetura “operativa” no sentido em que “Manfredo Tafuri caracterizou como “operativo”, ou seja, ideologicamente instrumental. Nesse sentido, deve-se admitir que a última edição desta obra permanece tão operacional quanto sempre foi, com toda a fraqueza arbitrária

⁵¹ MEYERHOLD *apud* FRAMPTON, Kenneth. *Modern architecture: a critical history*, *op. cit.*, p. 139: “stage to be used as a political forum or as the simulator of profound social experience”.

⁵² GROPIUS *apud* FRAMPTON, Kenneth. *Modern architecture: a critical history*, *op. cit.*, p. 139 e 140: “A complete transformation of the building occurs by turning the stage platform and part of the orchestra through 180°. Then the former proscenium stage becomes a central arena entirely surrounded by rows of spectators! This can ever be done during the play. This attack on the spectator, moving him during the play and unexpectedly shifting the stage area, alters the existing scale of values, presenting to the spectator a new consciousness of space and making him participate in the action”.

⁵³ *Idem, ibidem*, p. 139: “In his remarkably elegant and flexible solution, Gropius provided Piscator with an auditorium which could be rapidly transformed into one of the three ‘classic’ stage forms, the proscenium, the apron, or an arena”.

⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 259.

que isso implica”.⁵⁵ Na introdução do livro *Modern architecture*, desde a primeira edição de 1980, o historiador inglês já havia feito considerações sobre seu processo metodológico ao afirmar que,

*Como outros historiadores da minha geração, fui influenciado por uma interpretação marxista da história, embora até a leitura mais superficial deste texto revele que nenhum dos métodos estabelecidos da análise marxista foi aplicado. Por outro lado, minha afinidade pela teoria crítica da Escola de Frankfurt, sem dúvida, coloriu minha visão de todo o período e me conscientizou profundamente do lado sombrio do Iluminismo que, em nome de uma razão irracional, trouxe o homem para uma situação em que ele começa a ser tão alienado de sua própria produção quanto do mundo natural.*⁵⁶

Para o pesquisador José Lira, “sem evadir-se da problemática do discurso anti-histórico dos modernos, ainda em 1968, Manfredo Tafuri situou o passo operativo na fronteira entre a afirmação de novas poéticas e a deformação da história”.⁵⁷ Este autor vê a possibilidade de este fato ser atribuído ou à maneira tranquilizadora como Tafuri descrevia o passado como confirmação do presente e da ação imediata, isto é, como ideologia; ou ao excessivo comprometimento com a atividade projetual, “o procedimento parecia-lhe amortecer as possibilidades de clarificação e interpretação de métodos, poéticas e significados não manifestos nos projetos e obras analisados”.⁵⁸

Percebeu-se que a história da arquitetura desses três historiadores ignora projetos e edifícios teatrais mais recentes, inclusive a de Tafuri, cujo conhecimento sobre teatro e sobre as vanguardas históricas é profundo como se constatou em *The sphere and the labyrinth*, em especial no capítulo “O palco como uma cidade virtual: de Fuchs ao Totaltheater”.⁵⁹ Nesse sentido, para uma avaliação comparativa entre o que teria ocorrido na história de espaços teatrais, recorreu-se à investigação dos historiadores e teóricos do teatro que escreveram e analisaram a história desses espaços de 1989 a 2019 sob uma perspectiva de maior envolvimento com o fazer teatral.

Por uma historiografia crítica da arquitetura teatral moderna e contemporânea: historiadores e teóricos do teatro

Cabe aqui um parêntese informativo sobre os rumos que o edifício teatral estava assumindo desde o Congresso *Architecture et dramaturgie* de 1948,

⁵⁵ FRAMPTON, Kenneth. *Modern architecture: a critical history*. Londres: Thames & Hudson, 2007, p. 7, col. World of Art: “Manfredo Tafuri characterized as ‘operative’, that is to say, as ideologically instrumental. In this regard, it has to be conceded that the latest edition of this work remains as operative as ever, with all the arbitrary weakness that this entails”. Para Lira, o método operativo tratava ao mesmo tempo de se contrapor aos postulados e pedagogias anti-históricas do Movimento moderno sem recair na disciplina historicista acadêmica. Cf. LIRA, José Tavares Correia de., *op. cit.*, p. 237.

⁵⁶ FRAMPTON, Kenneth. *Modern architecture, op. cit.*, [1996] p. 9: “Like many others of my generation, I have been influenced by a Marxist interpretation of history, although even the most cursory reading of this text will reveal that none of the established methods of Marxist analysis has been applied. On the other hand, my affinity for the critical theory of the Frankfurt School has no doubt coloured my view of the whole period and made me acutely aware of the dark side of the Enlightenment which, in the name of an unreasonable reason, has brought man to a situation where he begins to be as alienated from his own production as from the natural world”.

⁵⁷ LIRA, José Tavares Correia de., *op. cit.*, p. 239.

⁵⁸ TAFURI, Manfredo. *Architettura e storiografia. Una proposta di método, op. cit.*, p. 20.

⁵⁹ TAFURI, Manfredo. *The sphere and the labyrinth, op. cit.*

realizado na Sorbonne, do qual participaram ilustres homens do teatro e da arquitetura, que chegaram a importantes conclusões. A primeira é que, independente da forma escolhida, era impossível conceber novos teatros a serem construídos com estrutura fixa. A segunda, era que os novos edifícios teatrais não poderiam esquecer a natureza “presencial” do teatro, sob risco de se tornarem “salas cinematográficas”. A terceira era que o novo teatro deveria ser pensado para as novas dramaturgias e para a música. Em 1961, o Centre National de La Recherche Scientifique, realizou um outro simpósio sob o título “O lugar teatral na sociedade moderna”. A ideia de “lugar” ampliou o conceito de espaço e de qualquer aderência funcionalista, direcionando a discussão para o ambiente das inserções e das especificidades. A partir de então, percebe-se a pertinência do acréscimo do conceito de “lugar praticado” formulado por Certeau⁶⁰, ao conceito de espaço teatral. Esta nova formulação implicou a adoção de “lugares não especificamente teatrais”, cujo contexto físico e material influi sobre a cena, pois traz em si a memória local. A partir de então, muitos diretores têm realizado experimentações em espaços pouco tradicionais, não especificamente concebidos como uma arquitetura para as artes cênicas, mas muitos diretores ainda procuram os edifícios teatrais bem projetados, conforme constatado em recentes pesquisas.

No rastro dos projetos não construídos na Bauhaus e no construtivismo russo, destacam-se na historiografia da arquitetura teatral na segunda metade do século XX, a obra do historiador de teatro Michel Corvin que discute os teatros experimentais efetivamente construídos por Andre Wogenscky e Jacques Polieri para a Casa de Cultura de Grenoble (1968) e o de Polieri para a Expo 1970, em Osaka.⁶¹ Corvin observa que surgiram espaços esféricos e até arenas retangulares em todo o mundo, dotados de mecanismos de transformação da cena de acordo com o tipo de espetáculo. O “teatro do movimento total” de Osaka, apresentava uma plataforma circular móvel controlada por maquinistas e três palcos reservados ao público que dispunham de telas de projeção. Tanto o palco cênico quanto as plataformas para a plateia se deslocavam no espaço, conferindo ao espetáculo um dinamismo inusitado. Vale lembrar que dez anos antes, o mesmo cenógrafo e encenador Polieri havia apresentado o projeto de uma sala de espetáculos móvel e circular instalada em Paris, concebida para 300 espectadores, com perfeitas condições de visibilidade e acústica. Todavia, não se aprofunda neste artigo a contribuição de Corvin, por ser muito pontual.

Face às mudanças ocorridas nos anos 1960-1970, tanto no teatro quanto na arquitetura, foram investigadas obras de historiadores de espaços teatrais que vêm analisando este tema ao longo do século XX e possivelmente do século XXI, tais como Ian Mackintosh⁶², Gay McAuley⁶³, cujas obras são bem-conceituadas, em especial no mundo anglo-saxão. Entretanto, dentro do esco-

⁶⁰ Ver CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 202 [1980]: “o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres”.

⁶¹ Ver CORVIN, Michel. Polieri, créateur d’une scénographie moderne. *Cahier d’exposition*. Dirigé par Noëlle Guibert. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 2002.

⁶² Ver MACKINTOSH, Iain. *Actor, audience and architecture: theatre concepts*. Routledge: London, 1993.

⁶³ Ver MCAULEY, Gay. *Space in performance: making meaning in the theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999

po teórico metodológico da pesquisa, foram selecionados outros três teóricos e historiadores do teatro que têm raízes neomarxistas e igual reconhecimento, destacando-se na historiografia da arquitetura teatral do século XX. O primeiro é o estudioso americano Marvin Carlson, que escreveu *Places of performance: the semiotics of theatre architecture* (1989) e que esteve presente em dois Congressos na Unirio, quando pronunciou conferências (“The changing places of performance”, 2012 e 2017), atualizando os conceitos sobre a arquitetura teatral até o século XXI, além de ter publicado *The theatre of the French Revolution* (1966) sobre os teatros edificadas no final do XVIII e início do XIX na França. O segundo selecionado foi o inglês David Wiles que publicou, em 2003, *A short history of western performance spaces*, com uma história inovadora, trabalhando desde a Grécia e Roma até a contemporaneidade, entendendo também que os “espaços encontrados” como igrejas, ruas, bares e galerias vieram ampliar as possibilidades de encenação no teatro contemporâneo. Mas um dos estudos históricos mais recentes e aprofundados sobre a arquitetura teatral é o da neozelandesa Dorita Hannah, intitulado *Event-Space: theatre architecture and the historical avant-garde* (2018). Estes três estudiosos têm muito a contribuir para esta pesquisa historiográfica, em que pesem suas diferentes abordagens teóricas e metodológicas.

Marvin Carlson e a história dos espaços teatrais à luz da semiologia

Places of performance (1989) de Marvin Carlson⁶⁴ integra os aspectos socioculturais, teatrais e espaciais da arquitetura teatral da Grécia ao final do século XX, discutindo a dimensão do evento teatral como um texto complexo ao longo de seis capítulos nos quais desenvolve análises da arquitetura para as artes cênicas em diferentes temporalidades à luz da semiótica, com inúmeras referências teóricas a Roland Barthes (*Elements of semiology* e *Sémiologie et urbanisme*) e a Umberto Eco (*La struttura ausente*), entre outros.

Utilizando metodologias emprestadas dos teóricos da arquitetura e da cidade como Lewis Mumford e Kevin Lynch, além de outros semiólogos, no capítulo “The jewel in the casket”, Carlson analisa os modelos de teatros no interior de palácios e no capítulo “The urban hub” ele investiga o impacto do edifício teatral em complexos desde a antiguidade greco-romana, a partir da *Aesthetics* de Hegel, analisando posteriormente o “teatro-monumento” em várias cidades europeias, incluindo o Teatro de Manaus e a Ópera de Sidney. É bastante atual a reflexão de Carlson sobre os impactos urbanísticos do projeto da Ópera Bastille — obra do governo socialista de Mitterrand, do complexo cultural do Lincoln Center em Nova York, construído às custas da gentrificação da área com a expulsão do porto-riquenhos e, também, do National Theatre no South Bank de Londres. Ele critica os complexos de vários teatros em um único empreendimento cultural reconhecendo que o antigo lugar do “príncipe” renascentista foi substituído nesses empreendimentos pelos interesses econômicos daqueles que usam o teatro e a cultura como um símbolo de valorização imobiliária do entorno, a exemplo do também investigado do

⁶⁴ Marvin Carlson (1935–) teórico e historiador americano. Professor da City University of New York. Seu trabalho profícuo abrange principalmente a história do teatro na Europa do século XVIII ao século XX.

complexo do Barbican Centre de Londres. Nos demais capítulos, Carlson analisa edifícios teatrais e seus elementos característicos em outras temporalidades, que não o século XX.

Entretanto, apesar de afirmar que o edifício teatral é um dos objetos arquitetônicos mais persistentes na história da cultura ocidental⁶⁵, no primeiro capítulo desta obra intitulado “The city as theatre”⁶⁶, Carlson investiga a semiótica de espaços utilizados para as representações que transformam a cidade no próprio teatro. Tomando como referência as entradas reais e o teatro medieval, espetáculos que ocorriam no espaço público, o autor discute o espaço urbano, a arquitetura teatral e o “espaço encontrado” dos principais diretores do século XX. Ele destaca, entre outras, as montagens de Max Reinhardt, que, em 1920, dirigiu o drama medieval *Everyman*, encenado na praça diante da catedral de Salzburg e, em 1930, montou as peças shakespearianas *Sonho de uma noite de verão* em uma floresta e *O mercador de Veneza*, em uma praça veneziana⁶⁷, utilizando o conceito de Victor Hugo que defendia que o espaço é um “personagem silencioso” ou uma testemunha dos eventos, e que os melhores cenários seriam o próprio local onde eventos históricos ou dramatúrgicos teriam ocorrido.⁶⁸

A ideia de um teatro sem que houvesse um edifício específico, sem uma entidade arquitetural convencional, foi amplamente aceita pelos praticantes de teatro engajados politicamente nos anos 1960 e 1970.⁶⁹ O teatro realizado na rua ou em espaços alternativos pré-existentes transformou-se em símbolo de liberdade política e o edifício teatral passou a ser visto como a representação material da indústria cultural, associada ao capitalismo.⁷⁰ Carlson demonstrando em suas conclusões que quaisquer espaços identificáveis na cidade podem vir a ser espaços para encenação, possibilitando acrescentar suas próprias conotações culturais e espaciais para a apresentação teatral.

A grande contribuição de Carlson para a historiografia da arquitetura teatral foi ter trazido à luz, ainda nos anos 1980, o deslocamento e o experimentalismo dos encenadores contemporâneos que — em que pesem os muitos concursos para arquitetura teatral ocorridos e os inúmeros projetos de teatros efetivamente construídos, inclusive no século XXI⁷¹ -, assumiram a decisão de encenar suas *performances* em antigas estruturas abandonadas, em florestas e desertos, em apartamentos e lanchonetes, ou mesmo na rua, ampliando a noção de espaço teatral para o já mencionado conceito certheudiano de “lugar praticado”, como uma tática para transformar as estratégias da indústria cultural em geral impostas pelo estado. Nas duas conferências que Carlson pronunciou no Rio de Janeiro, em 2012 e 2017, o teórico discutiu as transformações contemporâneas ocorridas no espaço teatral, consistindo em “espaços



⁶⁵ Ver CARLSON, Marvin. *Places of performance: the semiotics of theatre architecture*. Ithaca: Cornell University Press, 1989, p. 6.

⁶⁶ Este capítulo foi publicado em português com o título *A cidade como teatro*, ver *O Percevejo Online*, v. 1, n. 4, Rio de Janeiro, jul.-dez., 2012. Disponível em <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/2412/1954>>.

⁶⁷ Cf. CARLSON, Marvin. *Places of performance*, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 27 e 28.

⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 32.

⁷⁰ *Idem, ibidem*, p.36.

⁷¹ Ver LIMA, Evelyn Furquim Werneck *et al.* *Arquitetura teatral contemporânea no Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, UniRio/CAU/RJ, 2017 (documentário).

encontrados” e *site-specifics*, exemplificados em análises de grupos teatrais de várias nacionalidades.⁷²

Nas obras examinadas, Carlson se utiliza de conceitos de Michel Foucault e, como já mencionado, faz uso de metodologias emprestadas de teóricos do urbanismo como Mumford e Lynch que exploram a presença do tempo e da história na ambiência urbana, além de outros semiólogos e materialistas culturais como Raymond Williams.

David Wiles e a investigação dos *found-spaces* na historiografia

O historiador de teatro David Wiles⁷³ publicou em 2003 *A short history of western performance spaces*⁷⁴, introduzindo uma história inovadora, analisou edifícios teatrais desde a Grécia e Roma até a contemporaneidade, porém entendendo também que os “espaços encontrados” como igrejas, ruas, bares e galerias vieram ampliar as possibilidades de encenação no teatro contemporâneo. Apesar de Wiles não ser arquiteto, ele faz um levantamento histórico minucioso com base nos estudos sobre o espaço dos filósofos Henri Lefebvre (*La production de l'espace*, 1974) e Michel Foucault, (*Des espaces autres*, 1967). Defendendo que o espaço tem função actante na performance, Wiles argumenta que, citando Lefebvre, que “o espaço é social e o objeto arquitetônico está inseparavelmente ligado ao público como sujeito”.⁷⁵ É a partir do texto de Lefebvre (1974) sobre “espaços monumentais” e comemorativos que Wiles discute uma variedade de espaços públicos apropriados para o teatro em diferentes temporalidades e demonstra que as culturas ocidentais invariavelmente constroem espaços teatrais para enfatizar valores específicos, com objetivos sócio-políticos e religiosos.

Uma das razões da escolha deste teórico como fonte primária é que Wiles faz um levantamento bem embasado da história dos espaços teatrais que aborda não só os aspectos físicos, mas enfatiza o contexto cultural no qual cada tipologia de edifício teatral foi criada, questão fundamental para a pesquisa proposta. Wiles divide seu estudo entre sete tipos de espaço: sagrado, processional, público e simpótico, seguidos por capítulos sobre “O círculo cósmico”, “A caverna” e o capítulo final “o espaço vazio” inteiramente dedicado a investigar sobre os espaços teatrais do século XX. No que tange ao movimento moderno, Wiles considera que “a arquitetura de teatros proposta foi um grande fracasso, pois os teatros eram flexíveis, versáteis e despidos de mensagens sociais, comprovando uma impossibilidade conceitual”. Segundo

⁷² Cf. CARLSON, Marvin. The changing places of performance. Conferência proferida no Second International Conference Architecture, Theatre and Culture na Unirio, em agosto 2012, em que Carlson complementa os lugares alternativos para as artes performáticas acrescentados na contemporaneidade.

⁷³ David Wiles é professor de Professor Emérito da University of Exeter, e membro do Wolfson College de Oxford. Integra o Grupo de Trabalho Historiografia do Teatro da International Federation of Theatre Research Escreveu entre outras obras *Tragedy in Athens: performance space and theatrical meaning* (1997), no qual se dedica ao estudo do espaço teatral na antiguidade clássica e *A short history of western performance space*, investigando como o espaço, em especial a relação das configurações palco-plateia, e os possíveis significados que estas configurações imprimem na tradição artística ocidental.

⁷⁴ Ver WILES, David. *A short history of western performance space*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

⁷⁵ *Idem, ibidem*, p. 205: “space is social, and the architectural object is conjoined inseparably to the audience as subject”].

ele, “a *machine à jouer* confirmou-se tão quimérica quanto a *machine à vivre* de Le Corbusier.⁷⁶

Observando a evolução das conformações teatrais a partir de suas antigas manifestações romanas, registradas por Vitruvius, Wiles detalha sua revisão sobre o edifício teatral durante os períodos renascentista, neoclássico e romântico até o estabelecimento da caixa cênica do teatro à italiana com iluminação artificial e espectadores confortavelmente sentados, situação ainda presente em quase todos os teatros do West End londrino.⁷⁷

A exemplo do diretor e teórico Mike Pearson, que defende espetáculos que reúnam “lugar, *performance* e público”⁷⁸, Wiles também não aceita que “encenar” e “espaço” sejam entidades separadas e não acredita que um determinado espetáculo se mantenha o mesmo, como uma constante ontológica, independentemente de quando e onde é realizado.⁷⁹ Nesse sentido, este autor escreveu a história dos espaços teatrais para libertar os artistas das garras do edifício teatral que ele denomina “máquinas espaciais que moem peças de significados teatrais predeterminados”.⁸⁰ Wiles argumenta que o espaço da performance e o evento teatral não podem ser separados um do outro, e que o espaço determina a natureza e o significado de qualquer evento pelo menos tão significativamente quanto vice-versa e critica os historiadores para os quais o espaço teatral é simplesmente uma moldura na qual a peça pode ser colocada e retirada sem alterar a experiência da performance.

Ao atacar a história linear, Wiles defende, sobretudo, que o conhecimento do passado do edifício e do lugar teatral pode dar maior flexibilidade aos encenadores, *performers* e espectadores libertando-os dos conceitos preestabelecidos, valorizando outros espaços não especificamente concebidos para o teatro. Ao longo da obra, Wiles tece várias observações neomarxistas sobre maneiras pelas quais diferentes tipos de espaço teatral estão vinculados a diferentes estruturas sociais, e fica explícito que o livro investiga as diferentes tipologias a partir do ponto de vista do público.

O processo metodológico de Wiles ocasionalmente apresenta genealogias inovadoras de ideias inter-relacionadas que por vezes conduzem a uma compactação do tempo histórico de longa duração que confunde distinções culturais, mas como este artigo fez um recorte temporal para investigar especificamente o século XX, não houve observações conflitantes. Cabe ressaltar que entre os historiadores de teatro, Wiles, assim como Carlson, destacam-se por defenderem que o espaço teatral é mais relevante para a História do Teatro do que o texto dramático apresentado em um palco italiano.

Dorita Hannah e três atitudes para o edifício teatral

No entanto, o mais recente trabalho sobre a história da arquitetura teatral selecionado e analisado neste estudo foi publicado pela arquiteta e teórica

⁷⁶ *Idem, ibidem*, p. 22: “Theatre Architecture turned out to be one of the modernism’s greatest failures, flexible, versatile theatres stripped of social messages proving a conceptual impossibility. The ‘machine à jouer’ proved as chimeric as Le Corbusier’s ‘machines à vivre’.”

⁷⁷ *Idem, ibidem*, p. 248.

⁷⁸ PEARSON, Mike; SHANKS, Michael. *Theatre/Archaeology*. Londres-Nova York: Routledge, 2001.

⁷⁹ Cf. WILES, David, *op. cit.*, p. 60.

⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. 4: “spatial machines that grind out predetermined theatrical meanings”.

neozelandesa Dorita Hannah no livro *Event-Space: theatre architecture and the historical avant-garde*.⁸¹ Neste livro resultante de sua tese de doutorado defendida em 2008 na New York University, a autora examina vários modelos de espaços temporais que expressam essa revolução, inspirando abordagens contemporâneas sobre o edifício teatral. Hannah investiga as convergências e divergências entre as vanguardas históricas do teatro e as vanguardas simultâneas da arquitetura, utilizando a metodologia nietzscheana e transformando o *objective/deleuziano* — como objeto-evento — em “abjeto”, a fim de propor novas formas de análise do espaço teatral, alinhados à ação das vanguardas.

Essa autora, que não é propriamente uma historiadora, identifica três atitudes em relação ao espaço para *performance* que surgiram entre 1872 e 1947, denominando-as “absoluta”, “abstrata” e “abjeta”, em correspondência ao simbolismo, construtivismo e surrealismo. Para a autora, tais atitudes em relação ao espaço ameaçaram o edifício teatral tradicional do século XIX que não mais se coadunava com as conquistas teatrais e tecnológicas e levaram os encenadores a locais mais eventuais para o acontecimento teatral e político de maneira que o ambiente construído de uma *performance* não deve ser considerado como parte do acontecimento, mas o próprio acontecimento. Segundo este estudo perspicaz de história da arquitetura teatral, menos associado à consolidação de modelos absolutos, a arquitetura de teatros na contemporaneidade vem se transformando para dar lugar à uma multiplicidade de expressões contrastantes.

Event-Space, em quatro capítulos, cada um correspondendo a um período histórico, inicia-se com a análise do Festspielhaus de Bayreuth inaugurado por Wagner em 1872. No primeiro capítulo “Disciplining the bourgeois glory machine” a autora demonstra o esgotamento do modelo de teatro de palco italiano, no qual o arco do proscênio separa o público dos atores. Numa análise pouco comum, Hannah examina o teatro de Richard Wagner, construído por Otto Bruckwald inspirado nos projetos não realizados de Gottfried Semper como o edifício teatral que, segundo seus argumentos, concluiu uma era para os estudos da arquitetura teatral. Analisa posteriormente a Ópera de Paris projetada por Charles Garnier⁸² e inaugurada em 1875, que considera como uma apoteose entre o espetáculo e a vigilância com seus luxuosos *foyers* destinados ao evento da integração social, que ratifica o argumento da obra de que a arquitetura teatral deve ser pensada como o próprio evento.

No capítulo 2, intitulado “Absolute space: universal landscapes”, utilizando a terminologia emprestada de Lefebvre para o conceito de espaço absoluto, a autora explora as paisagens atmosféricas e universais dos cenógrafos Edward Gordon Craig e Adolphe Appia. Ela argumenta que a cena proposta por Craig — inspirada no simbolismo do final do século XIX —, ecoou nas propostas cenográficas de Appia que foram reinterpretadas no último quartel do século XX pelo “Teatro de imagens” de Robert Wilson e pelo “Espaço vazio” ou *Empty space* (1965) — famoso livro de Peter Brook —, cujos efeitos po-

⁸¹ HANNAH, Dorita. *Event-Space: theatre architecture and the historical avant-garde*. Londres-Nova York: Routledge, 2019.

⁸² *Idem, ibidem*, p. 73. Hannah considera inúmeros *foyers* projetados por Charles Garnier para a Ópera Garnier, Paris, 1875, como “a maior oportunidade para apresentar sua arquitetura como um evento espaço para múltiplos roteiros”.

dem ser observados em especial no Teatro do Bouffes du Nord em Paris, um teatro projetado por Louis Marie Emile Leménil em 1876, readaptado e reaberto em 1974, com a sala de espetáculo italiana transformada em um local dinâmico.⁸³ Nesta categoria de edifício teatral, Hannah inclui o Teatro do Hellerau⁸⁴, ambientado por Adolphe Appia em Dresden, construído em 1911, que foi um importante centro de artes, teatro e dança no início do teatro moderno até a ascensão do nazismo. Hannah defende a proposta de Appia, e considera o Hellerau o primeiro teatro dos tempos modernos a ser construído sem o arco do proscênio e com um palco completamente aberto. Appia ambientou o teatro em 1910 e ali criou inúmeras encenações em 1912 e 1913.⁸⁵

Hannah também dedica alguns parágrafos ao Grosse Schauspielhaus, uma reforma expressionista de um circo realizada por Hans Poelzig em Berlin, 1919, e à adaptação do Teatro Vieux Colombier, desenhado por Louis Jouvet, em Paris, em 1920. Nesta última obra a autora percebe forte influência da cena arquitetônica de Craig e dos espaços rítmicos de Appia, por meio dos diferentes níveis, escadas e painéis do palco aberto.⁸⁶

Se para Argan e Frampton o projeto do Totaltheater de Gropius constitui uma espécie de “ponto de mudança”, de símbolo do movimento moderno na história da arquitetura teatral, como já se verificou, no capítulo “Espaço abstrato: em direção a uma arquitetura de alienação”, Hannah examina a proposta bauhausiana e conclui que Gropius transformou o edifício teatral em uma “máquina arquitetônica”. Novamente com base nas teorias da produção do espaço de Lefebvre (1974), para ela, o edifício projetado que é considerado o arquétipo da arquitetura teatral do século XX propõe uma suposta homogeneidade do espaço abstrato modernista ao qual ela associa uma prática espacial reducionista que segue uma lógica funcional, apresentando neutralidade e transparência.

No entanto, é no capítulo intitulado “Abject space – toward the architecture of Cruelty” que a autora confronta os desenhos do século XVIII de Piranesi⁸⁷, apresentando inúmeras perspectivas sobrepostas que subvertiam a perspectiva e a estrutura renascentista de um único ponto de fuga, com a linguagem do espaço proposta por Antonin Artaud em *The theatre and its double* (1938). O termo espaço “abjeto” surgiu das teorias de Artaud e de George Bataille, que demonstraram uma revolta física contra a arquitetura racionalista devido principalmente à ausência de uma relação harmoniosa com o corpo visceral e inconsciente, sinalizando o fracasso dos projetos utópicos, tanto na arquitetura quanto no teatro, posição também partilhada por Tafuri em *The sphere and the labyrinth* (1980).

⁸³ *Idem, ibidem*, p. 87.

⁸⁴ O Hellerau Festival Theatre foi construído em 1911 por Heinrich Tessenow para atender às proposições do cenógrafo. Adolphe Appia e do músico educador Émile Jaques-Dalcroze, com linhas claras e estrutura funcional, representando uma alternativa visionária com poço da orquestra retrátil, palco flexível sem separação e auditório permitindo a interação entre atores e público.

⁸⁵ HANNAH, Dorita, *op. cit.*, p. 133-139.

⁸⁶ *Idem, ibidem*, p. 134 e 142.

⁸⁷ Tais desenhos foram também investigados por Tafuri no primeiro capítulo do livro *The sphere and the labyrinth*, quando também identifica a irracionalidade das perspectivas superpostas com diferentes pontos de fuga e os confronta com um filme de Eisenstein.

Um dos exemplos mais dramáticos deste capítulo dedicado ao “espaço abjeto” é o parágrafo em que Hannah aponta para a brutalidade inerente aos espaços de reunião pública quando o Teatro Dubrovka de Moscou foi ocupado durante três dias pelos rebeldes chechenos, em 2002, ilustrando como uma arquitetura de teatro tradicional forneceu um local que era um verdadeiro espaço prisional que transformava espectadores e atores em reféns.⁸⁸ É o argumento mais convincente para demonstrar a tese do livro que uma arquitetura rígida e fechada com palco italiano não se adequa mais à contemporaneidade e não oferece proteção aos espectadores.

Em síntese, a grande contribuição de Hannah para a historiografia da arquitetura teatral é ter criado classificações fundamentadas em sólidos estudos de filósofos e teóricos no sentido de possibilitar os três modelos espaciais relacionados aos espaços para a *performance*, quais sejam o “espaço absoluto”, de Craig e Appia; o “espaço abstrato”, representado pelo Totaltheater de Gropius que ela critica por julgar a proposta uma máquina arquitetônica e o “espaço abjeto”, inspirado por Artaud e Bataille que resulta em interessantes análises de teatros contemporâneos.⁸⁹

O referencial teórico de Hannah fundamenta-se em vários filósofos com preponderância na discussão de Friedrich Nietzsche sobre a arquitetura a partir do encontro criativo e poderoso entre as forças de Apolo e Dionísio.⁹⁰ Confrontando arquitetura e filosofia, Hannah demonstra que o espaço também é performático, ativo e dinâmico tanto nos acontecimentos teatrais quanto nos sociais e políticos. Além de Nietzsche, ela utiliza aportes teóricos do filósofo e sociólogo Henri Lefebvre, do historiador Manfredo Tafuri, e do teórico e arquiteto Bernard Tschumi, no sentido de propor uma nova classificação para a história da arquitetura teatral.

Hannah defende uma arquitetura de teatro mais efêmera, objetivando um caráter dinâmico e acontecimental, enfatizando que atualmente a arquitetura é mais visceral, mais sensorial. Ela também identifica o uso desse “espaço-abjeto” no projeto do Le Fresnoy Studio National des Arts Contemporains, em Tourcoing, concebido pelo arquiteto Bernard Tschumi (1996), igualmente defensor do espaço-evento, entre os vários outros exemplos que ela analisa, como o Teatro Oficina, projetado por Lina Bo Bardi e Edson Elito em São Paulo, o Centro Cultural Humanidade 2012, espaço efêmero no Rio de Janeiro projetado por Carla Juaçaba em parceria com a cenógrafa Bia Lessa, e o Hannah Playhouse em Wellington, na Nova Zelândia, projetado por James Beard, exemplos que transformaram o lugar teatral em “espaço-evento”.

Entretanto, as análises realizadas até esta etapa da pesquisa permitiram perceber que, no Brasil, o trabalho teórico publicado que mais orienta os passos da história da arquitetura teatral nos séculos XX e XXI é o livro intitulado *Arquitetura e teatro*⁹¹, em especial o capítulo “Novos paradigmas do teatro europeu no século XX”, no qual os autores investigam as vanguardas da primeira metade do século, e o capítulo “Cubo, esfera ou teatro ao ar livre?” em



⁸⁸ HANNAH, Dorita, *op. cit.*, p. 42.

⁸⁹ *Idem, ibidem*, p. 4.

⁹⁰ Toda a obra historiográfica de Hannah é pautada nos conceitos nietzschianos que podem ser consultados em *O nascimento da tragédia*: ou helenismo e pessimismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1992 [1872].

⁹¹ Ver LIMA, Evelyn Furquim Werneck e CARDOSO, Ricardo B., *op. cit.*

que analisam as teorias que embasaram o edifício teatral na segunda metade do século. Os autores utilizam o aporte metodológico a que se refere Françoise Choay⁹² quando conceitua as diferenças entre as regras edilícias e os modelos criados, partindo da análise dos principais tratadistas e historiadores da arquitetura e concluindo que, ao longo da história, a arquitetura se desenvolve ora segundo os tratados que a definem, ora como a utopia que consiste na produção de novos modelos.⁹³ Aplicando tal aporte teórico, foram identificados projetos e ideologias utilizadas para alguns edifícios teatrais no ocidente.

A pesquisa visou investigar que teorias e metodologias estiveram por trás das histórias das transformações do espaço teatral, possibilitando rever princípios e formulações, que, uma vez publicados, tenham contribuído para a historiografia da arquitetura teatral nos séculos XX e XXI. Com base nos conceitos historiográficos de Michel de Certeau⁹⁴, a pesquisa objetivou, sobretudo, analisar os processos metodológicos e ideológicos de historiadores da arquitetura e três teóricos de teatro que se debruçaram de alguma forma sobre o tema, e sob diferentes aportes teóricos, no sentido de argumentar que a historiografia da arquitetura de teatro moderna e contemporânea é ainda insipiente entre os historiadores da arquitetura teatral. O quadro sinóptico que revela esses princípios e formulações adotados pelos historiadores selecionados para análise permitiu formular algumas conclusões.

Tabela 1. Quadro sinóptico das investigações.

Historiadores e teóricos selecionados	Principais obras investigadas	Recorte temporal	Processos metodológicos e ideológicos	Abordagem teórica
Giulio Carlo Argan. Professor da Universidade de Roma.	<i>L'arte moderna</i> (1970) e <i>Walter Gropius e la Bauhaus</i> (1951).	1900-1970	No prefácio da obra <i>L'arte moderna</i> , Argan propõe explicar em que medida e por meio de que processos as artes visuais concorreram para formar a ideologia e o sistema cultural da ciência moderna e participaram de modo direto e autônomo das tensões, das contradições e da crise de seu tempo. O historiador italiano procura o sentido da arte na sua história, mais do que em faculdades inatas ou em princípios absolutos.	Argan analisa os movimentos artísticos do século XX com base nos conceitos de Karl Marx, utilizando paralelamente as teorias hegelianas contidas na <i>Fenomenologia do espírito</i> (1807), em especial na obra <i>L'arte moderna</i> (1970).

⁹² Ver CHOAY, Françoise. *A regra e o modelo*. São Paulo: Perspectiva, 1985 [1980].

⁹³ *Idem*.

⁹⁴ Ver CERTEAU, Michel de. *A operação historiográfica*, *op. cit.*

Manfredo Tafuri. Professor da Universidade de Veneza	<i>Teorias e storia dell' architettura</i> (1968), <i>Progetto e utopia: architettura e sviluppo capitalistico</i> (1973) e <i>La sfera e il labirinto</i> (1980).	1900-1980	Tafuri buscou construir um estatuto ideológico da arquitetura em seu projeto histórico e suas primeiras obras apresentam forte base marxista tal como seu contemporâneo Galvano Della Volpe, filósofo e professor da Universidade de Messina e seu mestre G.C. Argan, da Universidade de Roma.	Verifica-se no livro <i>La sfera e il labirinto</i> , (1980) que houve uma inflexão nas conceituações de Tafuri rumo às correntes francesas de Lucien Febvre, da <i>Nouvelle-histoire</i> e da <i>microstoria</i> indiciária de Carlo Ginszburg, após ter também adotado conceitos de Nietzsche e da Escola de Frankfurt.
Kenneth Frampton. Professor da Columbia University, Nova York.	<i>Modern Architecture: a critical history</i> (1980), e <i>Studies in tectonic culture</i> (1995).	1900-1980	Frampton segue inicialmente uma interpretação marxista da história, porém não utiliza o processo metodológico desta corrente. Ele diz que sua história é operativa, mas reage aos primeiros historiadores que trataram o movimento moderno como um bloco homogêneo e analisa a história da arquitetura levando em conta a ideologia. Coloca-se contrário as histórias muito simplistas, estimulando a discussão dos objetos arquiteturais em relação às crenças e ideologias.	Apesar de inicialmente considerar-se vinculado ao marxismo, e dizer-se inspirado por Leonardo Benevolo e Reyner Banham, ele próprio revela sua afinidade pela teoria crítica da Escola de Frankfurt. A partir do ensaio "Towards a critical regionalism" (Frampton 1983) Frampton abraçou conceitos de Hannah Arendt e passa a afirmar que há uma oposição fundamental entre o tectônico e o cenográfico na arquitetura, onde o tectônico é a autonomia fundamental da estrutura e o cenográfico é o aspecto representacional da imagem.
Marvin Carlson. Professor da City of New York University	<i>Places of performance: the semiotics of theatre architecture</i> (1989), <i>The theatre of the French Revolution</i> (1966) e <i>The lecture changing places of performance</i> (2012).	1900-2012	Na introdução de <i>Places of performance</i> (1989), Marvin Carlson deixa claro que vai investigar os aspectos socioculturais, teatrais e espaciais da arquitetura teatral em diferentes temporalidades à luz da semiótica de Barthes e Eco, mas também de Keir Elam e outros semiólogos.	Nas obras analisadas, Carlson desenvolve um estudo semiológico com inúmeras referências teóricas a Roland Barthes (<i>Elements of semiology</i> e <i>Sémiologie et urbanisme</i>) e a Umberto Eco (<i>La struttura ausente</i>), entre outros. Em alguns momentos ele se utiliza do aporte teórico de Michel Foucault e, também, faz uso de metodologias emprestadas de teóricos do urbanismo como Lewis Mumford e Kevin Lynch que exploram a presença do tempo e da história na ambiência urbana, além de outros semiólogos e materialistas culturais como Raymond Williams.

David Wiles. Professor Emérito da University of Exeter e membro do Wolfson College de Oxford.	<i>A short history of western performance spaces</i> (2003) e <i>Tragedy in Athens</i> (1997).	1900-2003	Ao longo da obra <i>A short history of western performance spaces</i> , utilizando metodologias da sociologia e da filosofia Wiles tece várias observações neomarxistas sobre maneiras pelas quais diferentes tipos de espaço teatral estão vinculados a diferentes estruturas sociais, e fica explícito que o livro investiga as diferentes tipologias a partir do ponto de vista do público.	Apesar de Wiles não ser arquiteto, ele faz um levantamento histórico e formal bastante minucioso com aporte teórico dos estudos sobre o espaço dos filósofos Henri Lefebvre (<i>La production de l'espace</i> , 1974) e Michel Foucault (<i>Des espaces autres</i> , 1967).
Dorita Hannah. Professora Adjunta da University of Tasmania, Australia.	<i>Event-Space: theatre architecture and the historical avant-garde</i> (2019)	1872-2018	Hannah investiga as convergências e divergências entre as vanguardas históricas do teatro e as vanguardas simultâneas da arquitetura, utilizando a metodologia nietzscheana e transformando o <i>objetivo-deleuziano</i> — como objeto-evento — em <i>objeto</i> , a fim de propor novas formas de espaço teatral, alinhados à ação das vanguardas.	O referencial teórico de Hannah fundamenta-se em vários filósofos com preponderância na discussão de Nietzsche (1872) sobre a arquitetura a partir do encontro criativo entre as forças de Apolo e Dionísio. Confrontando arquitetura e filosofia, Hannah demonstra que o espaço também é performático, ativo e dinâmico tanto nos acontecimentos teatrais quanto nos sociais e políticos. Utiliza também aportes teóricos de Lefebvre (1974), de Tafuri (1980), e do teórico e arquiteto Tschumi, propondo uma nova classificação para a história da arquitetura teatral, que considera como um espaço-evento.

Confrontando as obras historiográficas investigadas sobre arquitetura teatral, fica claro que o projeto para o Totaltheater idealizado por Gropius em 1927, com palcos transformáveis de acordo com os espetáculos encenados — porém nunca edificado —, tem ainda hoje servido como uma inspiração às construções teatrais contemporâneas ditas flexíveis, permitindo diferentes conformações do palco. Verificou-se que tanto Argan (1970) quanto Frampton (1980) fazem críticas elogiosas ao projeto, considerando que Gropius tinha em mente a técnica e o domínio da máquina para possibilitar aos encenadores diferentes tipos de espetáculo, integrando palco e plateia, o que era uma inovação na época.

Constatou-se também que, ao fazer uma crítica ao movimento moderno, Tafuri faz uma análise bastante negativa do Totaltheater afirmando que Piscator queria uma alternativa para o real quando pediu seu teatro mecanizado a Gropius. Este historiador, em *Teoria e storia*, com aporte teórico de Nietzsche, concentra as reflexões de uma longa fase de elaboração, e apresenta

essencialmente uma resposta às pesquisas de Argan, antigo mestre, e entende o projeto como um problema de linguagem. A posição negativa em relação a algumas obras do movimento moderno também é assumida pelos teóricos do teatro que fizeram a história da arquitetura teatral como Wiles e Hannah, o primeiro criticando a *machine à jouer* que retira o teatro do real, em vista de tantos mecanismos empregados, e Hannah que considera as obras analisadas neste período como exemplares do “espaço abstrato” identificado por Lefebvre e, portanto, desprovidas da dimensão humana e visceral do teatro.

Tanto Carlson, quanto Wiles e Hannah discutem e analisam as novas possibilidades de “lugares” teatrais que se afastam do tradicional edifício teatral. Carlson, com o aporte metodológico da semiologia, reconhece espaços alternativos para as artes performáticas ao lado de grandes complexos de teatros, para os quais se mostra bastante crítico. Wiles, com análises foucaultianas, e aportes teóricos de Pearson e de Lefebvre, enfatiza os *site-specific* em espaços inusitados que substituíram em parte os edifícios teatrais. Hannah avaliou positivamente alguns edifícios que classificou como “espaço abjeto”, por permitirem associar-se ao “espaço-evento” para abrigar o espetáculo e a *performance* na contemporaneidade.

A partir da edição inglesa de *Progetto e utopia* (1973), abordando a história da arquitetura em geral, Tafuri afirma que o argumento do historiador pode agora ser desenvolvido com base na análise e documentação, e não apenas em “princípios”⁹⁵, e não só propõe um novo estágio em seu trabalho, mas também inverte o sentido do trabalho dos poucos historiadores “oficiais” do movimento moderno que haviam publicado suas obras até meados dos anos 1960. Ele defende um campo de pesquisas complexo, em que o historiador precisa discordar e provocar, e não apenas tratar os objetos e temas de modo sumário, criticando enfaticamente os mitos implementados sobre o funcionalismo nas primeiras histórias da arquitetura do século XX.

Apesar de Tafuri e Frampton analisarem alguns projetos de edifícios teatrais do movimento moderno, verificou-se, nas obras selecionadas para este estudo, a ausência de referências à arquitetura de teatros na segunda metade do século XX, momento em que a história do teatro apresentou uma radical revisão com o advento da encenação em “espaços encontrados”. Tais espaços foram bastante discutidos por Carlson com base nos estudos da semiologia de Barthes e da psicologia ambiental de Lynch assim como por Wiles, que abraçou as ideias de Pearson e, fundamentando-se no conceito foucaultiano das heterotopias e na produção do espaço de Lefebvre, examinou os espaços alternativos que muitas vezes substituíram o edifício especificamente projetado. Wiles argumenta ainda que o espaço da *performance* e o evento teatral não podem ser separados um do outro, e que o espaço determina a natureza e o significado de qualquer evento e vice-versa.

Ao concluir este texto, concorda-se com Mário Biraghi que, defendendo novas incursões à história afirma que a “inquietação do historiador é aquela que não dá por passado o passado, que não lhe permite passar, mantendo-o

⁹⁵ Cf. RAMOS VÁZQUEZ, Fernando G. Sobre a erudição (parte 2/4). As primeiras histórias sobre a arquitetura moderna. *Arquitextos*, ano 16, ago. 2015. Disponível em <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.183/5659>>. Acesso 11 abr. 2020.

aberto, interrogando-o continuamente, e assim fazendo, modificando-o”⁹⁶, cabendo pois aos que se interessam pela história da arquitetura teatral, rever constantemente aquelas obras que contribuem para sua compreensão. É o que se pretende continuar fazendo nas próximas etapas desta pesquisa.

Artigo recebido em 10 de maio de 2020. Aprovado em 13 de junho de 2020.

⁹⁶ Entrevista de Marco Biraghi a Adalberto Retto Jr. publicada em entrevistas. *Arquitextos*, ano 7, out. 2006, disponível em <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.028/3300?page=4>>. Acesso 11 abr. 2020.

A “cinemática cenográfica” de Jacques Polieri e sua *influência na história da cena contemporânea*



Cartaz da vídeo-transmissão nas ruas de Nova York, 1983, fotografia (detalhe).

Gabriela Lírio Gurgel Monteiro

Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Professora da Escola de Comunicação e do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Autora, entre outros livros, de *A procura da palavra no escuro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001. gabilirio@yahoo.fr

A “cinemática cenográfica” de Jacques Polieri e sua influência na história da cena contemporânea

Jacques Polieri’s “scenographic kinematics” and its influence on the history of contemporary scene

Gabriela Lírio Gurgel Monteiro

RESUMO

O artigo aborda a obra artística e teórica de Jacques Polieri (1928-2011), diretor, teórico do teatro e cenógrafo francês que, por meio de uma perspectiva pluridisciplinar, concebeu e investigou diversos espetáculos multimídias, nos quais renovou a ideia de representação. A hipótese aqui apresentada é de que sua obra é decisiva para o desenvolvimento de técnicas relativas ao uso das imagens em sua relação com o espaço, configurando uma abordagem teórico-prática fundamental para o desenvolvimento do teatro em campo expandido na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: tecnologia; cenografia; imagem.

ABSTRACT

The article analyzes the artistic and theoretical work by Jacques Polieri (1928-2011), director, theater theorist and French set designer who, through a multidisciplinary perspective, conceives and investigates various multimedia shows, in which he renewed an idea of representation. A hypothesis presented here is that his work is decisive for the development of techniques for using images in their relationship with space, configuring a theoretical-practical approach that is fundamental for the development of theater in the expanded field in contemporary times.

KEYWORDS: technology; scenography; image.



Movimentos virtuais e movimentos reais, simples ou combinados, são os elementos próprios à cinemática cenográfica.¹

Tudo o que se pensou existe.²

Considerado de forma entusiasta como “a vanguarda da vanguarda” pelo teórico do teatro Michel Corvin, Jacques Polieri é um dos criadores da cenografia moderna, aliando um olhar visionário que, ao longo de sua trajetória, desdobrou o campo do teatro para além de suas especificidades. Corvin, a quem acredita que Polieri poderia ter tomado a frase de Artaud como uma espécie de guia — “o domínio do teatro não é psicológico, mas plástico e físi-

¹ POLIERI, Jacques. *Jeu(x) de communication: recherches — elements théoriques*. Paris: Denoël/Gonthier, 1981, p. 247.

² *Idem apud* CORVIN, Michel. *Polieri: une passion visionnaire*. Paris: Adam Birô, 1998, p. 7.

co”³ — afirma que a relevância da obra do diretor deve-se à incorporação e ao estudo de elementos da arquitetura, música, matemática, cenografia, pintura e tecnologia. Em um momento em que estava em jogo a crise da representação e o esvaziamento da primazia do texto teatral, Polieri optou por “combinações geométricas e inter-artísticas”⁴, fugindo, contudo, de uma justaposição entre as artes, lançando-se em direção à abstração e, posteriormente, aprofundando a pesquisa sobre o uso de dispositivos audiovisuais na cena.

Diretor, cenógrafo e teórico, no começo de sua trajetória dedica-se à direção de montagens originais de dramaturgias de Tardieu, Arrabal, Pirandello, Brecht, Beckett, Ionesco, Kandinski, Butor, Schnitzler, Adamov, entre outras. Inicialmente, seu teatro é investigado “em uma palheta de cores, de gestos e de vozes, como um pintor em três dimensões”.⁵ A escolha por textos não narrativos deve-se ao desejo de investigar as relações estabelecidas entre o jogo dos atores e o espaço cênico, em uma composição poética abstrata que fugia de toda normatização do teatro italiano e da frontalidade com o público. Não à toa, anos mais tarde, cria projetos arquitetônicos sofisticados como o “Teatro móvel” (1960), em Paris, o “Teatro móvel” (1968), em Grenoble, a “Fundação Maeght” (1967), em Montreal e o “Teatro do movimento total” (1970), em Osaka, Japão, além de diversos outros projetos de desenvolvimento da tecnologia em espaços cênicos.

Polieri considera o espectador como “um *axe* em torno do qual tudo gira, mas um *axe*, ele mesmo, móvel”.⁶ Na sua concepção de cena moderna, questões plásticas, cenográficas e arquitetônicas deveriam caminhar juntas na concepção de um espaço cujas características refletissem a sociedade à época, na qual uma certa “flutuação e as novas noções de movimento, de espaço e tempo, são a essência e o material da representação futura”.⁷ A partir de Wagner e sua obra de arte total, juntamente com o cinema e a invenção do diaporama, aos quais Polieri atribui como representantes das primeiras tentativas de ruptura espacial, lança-se ao estudo da perspectiva com o objetivo de expandir a percepção do espectador.

A busca por uma arte integrada: influências artísticas

Corvin, em obra biográfica sobre a trajetória do artista, destaca a relevância de sua contribuição teórica, por exemplo, ao criar uma espécie de árvore genealógica teatral, a partir da análise da primeira vanguarda europeia, nos anos 20, à segunda, da qual é parte. Com o objetivo de realizar um levantamento histórico, Polieri edita a *Revue Architecture d’Aujourd’hui*, n. 17⁸, em 1958, na qual apresenta um importante estudo que visa a “estabelecer uma ida

³ CORVIN, Michel, *op. cit.*, p. 36.

⁴ *Idem, ibidem*, p. 39.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 26.

⁶ CORVIN, Michel, *op. cit.*, p. 43.

⁷ POLIERI, Jacques. *Scénographie. Sémiographie: textes et réalisations*. Paris: Denoël/Gonthier, 1971, p. 31.

⁸ A revista rapidamente esgotou e é, ainda hoje, considerada uma referência nos estudos teatrais por ter revelado inúmeras obras e artistas que eram tidos antes como marginais. Franck Ancel descreve, no livro *Jacques Polieri: 50 ans de recherches dans le spectacle que tais obras, reveladas e/ou analisadas por Polieri, deram “significado a um conjunto de disciplinas com abordagens inéditas, deixando definitivamente cair por terra leituras acadêmicas ou interpretações equivocadas”*. ANCEL, Franck *apud* POLIERI, Jacques. *Jacques Polieri: 50 ans de recherches dans le spectacle*. Paris: Birô Editeur, 2006, p. 48.

e vinda constante entre passado e presente, em direção ao futuro”.⁹ Sua hipótese, desenvolvida por meio de uma vasta pesquisa documental, é de que na Europa uma intensa atividade artística e criativa, completamente “abafada” no pós-guerra, é base fundamental, mais de trinta anos depois, as suas experimentações e a de outros, revelando intensas correlações entre ambos os períodos. Para Polieri, interessava refletir sobre o problema da imagem cênica na contemporaneidade em relação direta ao uso do espaço, abordando a importância de se tomar uma espécie de totalidade de produções — algumas esquecidas ou mesmo desconhecidas — provenientes de países e tradições diversas mas que, conjugadas, colaboraram para a revisão da noção de espaço na cena teatral. “O pintor, o arquiteto, o escritor, o cenógrafo, o ator, o poeta, o diretor, não tomaram ainda consciência da importância que poderão ter suas abordagens recíprocas para uma obra comum. É por isso que nenhum trabalho real de síntese (integração das artes em um espetáculo) não se completou até aqui, contrariamente ao que estamos habituados a dizer”.¹⁰

Dividido em duas partes, o livro *Jacques Polieri: 50 ans de recherches dans le spectacle*, fac-símile da *Revue d'Architecture*, n. 17, apresenta um minucioso estudo que se divide entre a pesquisa de novos meios de expressão da cena (teatro, dança, marionete, artes plásticas, filme) e a pesquisa de uma nova arquitetura cênica (da antiguidade a espaço teatrais do século XX). Na primeira parte, destacam-se as obras de Craig, Appia; o Teatro de Bauhaus; a influência de artistas plásticos nas artes: Kandinsky, Kiesler, Huszar, Mondrian, Seuphor, Prampolini, Roberto e Sonia Delaunay, no teatro; Léger, Picasso, Gabo, Pevsner, Picabia, Miró e Tchelitcheff na dança; Calder, Sophie Taeuber-Arp, Hilde Rantzsch, Léger, Klee, na arte de marionetes; Graff, Doesburg, Léger e Richter, no audiovisual; a experiência de Artaud; além de estudos recentes, incluindo a experiência do próprio Polieri e de outros artistas. Na segunda parte, estudos sobre as cenas antigas (Egito, Grécia, teatros orientais, Idade Média, teatro elisabetano, italiano, cubo e esfera) somam-se a pesquisas sobre novas estruturas (Gropius e o teatro total, Laban e o teatro anular e os projetos de teatro de Kiesler). No último capítulo, Polieri apresenta, ainda, seus próprios projetos.

A amplitude da investigação revela a excelência do trabalho de historiador, na busca pelo que nomeou como sendo “uma totalidade viva”, ao refletir sobre a interrelação entre as artes em uma concepção renovada do espaço da cena; espaço em movimento, como iria aprofundar em seus diversos estudos posteriores. Há, nesse sentido, um pensamento a frente de seu tempo que qualifica o par imagem-espaço para além de uma visão tradicional do campo. “Imagem no espaço, espaço-imagem, é entre esses dois polos, um ainda tributário da concepção tradicional do teatro, o outro aberto a toda uma outra cenografia, aos quais oscilarão, portanto, as criações de Polieri”.¹¹

Em um artigo intitulado “O teatro caleidoscópico”, lança as ideias da renovação teatral acreditando que o ponto de partida da cena, e para o qual as demais artes convergem, deve ser guiado pelo movimento. “Todos os elemen-

⁹ CORVIN, Michel, *op. cit.*, p. 98.

¹⁰ POLIERI, Jacques. *Jacques Polieri: 50 ans de recherches dans le spectacle*, *op. cit.*, p. 3.

¹¹ CORVIN, Michel, *op. cit.*, p.101.

tos do espetáculo são móveis”.¹² Tal concepção, redigida pelo artista em 1955/1956, relaciona-se diretamente ao que nomeamos hoje como teatro expandido, no qual as linguagens dialogam, preservando uma articulação que não prefigura uma metodologia específica e/ou uma abordagem que privilegie uma hierarquização de uma arte sobre a outra. “Nada nos impede, nesse mesmo jogo, de inverter e organizar o espetáculo a partir da música, da dança, de um simples gesto e, porque não, do texto”.¹³

Em “Arquitetura e cenografia” (1958), questiona a relação entre ambas, afirmando que, geralmente, uma ou outra é levada em consideração em detrimento da encenação, o que leva a uma espécie de dissociação, configurando “resultados cenográficos pobres ou sem grande originalidade”.¹⁴ Ao defender a figura do diretor como o “organizador de seu próprio universo cênico”¹⁵, acreditava na criação de uma concepção original, o que lhe daria “o poder de reconstruir a cada vez seu teatro, de imaginar e de realizar para cada encenação uma disposição cenográfica nova”.¹⁶ Em artigo escrito quatro anos depois, “O espaço cênico novo” (1962), aprofunda o debate analisando a posição do espectador que, segundo ele, compreende três noções de espaço: o pictural, o mental e o cenográfico, regidos por leis estéticas, óticas e físicas. Polieri apresenta possibilidades diferentes de perspectiva diante do plano frontal de um palco italiano, da perspectiva adotada na antiguidade de pontos situados em um *axe* comum, das linhas paralelas da pintura chinesa e, ainda, das composições abstratas, em que as linhas levam a um campo visual ilimitado. “As diferentes cenas tentam romper com a perspectiva clássica, sugerindo um espaço simultâneo, suscetível de animação e de variabilidade”.¹⁷ A mudança de concepção espacial deve-se, sobretudo, ao surgimento da imagem cinematográfica e de sua complexidade espacial, com inúmeras variações de pontos de vista obtidas por meio da filmagem e da montagem de cenas.

Na tentativa de analisar ambas as artes e suas influências recíprocas, Polieri discorre sobre as especificidades no processo de recepção no teatro e no cinema, ressaltando que, no primeiro, há um processo de elaboração mais lento que não corresponde à recepção da imagem fílmica. Contudo, a mudança de “lugar do espectador”, obtida no cinema por meio de um conjunto de técnicas, no teatro equivale ao local no qual o espectador está inserido, o que influencia diretamente na perspectiva do espetáculo.

*As relações de visibilidade mais simples são as da sala em arena; contudo, cada espectador assiste espacialmente ao mesmo espetáculo, qualquer que seja seu lugar. O ator, ao contrário, dispõe de um ângulo de vista polivalente. Na sala dita como italiana do século XIX, cada grupo de espectadores frui uma imagem diferente dependendo se este se encontra sentado à plateia esquerda, direita ou central, no balcão à esquerda, direita ou central.*¹⁸

¹² POLIERI, Jacques. *Scénographie. Sémiographie, op. cit.*, p. 18.

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 30.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 37.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 38.

Ao antecipar o extenso uso de imagens projetadas na cena contemporânea, Polieri realiza um interessante paralelo entre as imagens fílmicas e as teatrais, defendendo a ineficácia da cena italiana que, segundo ele, não comportaria mais o desenvolvimento complexo de técnicas ligadas ao som, à iluminação, à cenografia e a novas teorias e abordagens estéticas. Daí em diante, o artista irá aprimorar a pesquisa criando espaços em que a recepção do espectador será ampliada pela simultaneidade de perspectivas em direção a uma cena expandida articulada a um novo uso do espaço.

A importância dos festivais *d'avant-garde*

A partir de janeiro de 1957, o diretor dedica-se à criação do que nomeou em *Scénographie. Sémiographie* como “sistematização” — um esforço considerável para elaborar relações entre espaço, ator e público. A tentativa de sistematização surge junto à organização de três importantes festivais — Marseille (1956), Nantes (1957) e Paris (1960), em parceria com o arquiteto Le Corbusier. Neles, busca reunir cinema experimental, música eletroacústica, artes visuais, poesia, marionetes, teatro, de forma a imprimir uma relevante contribuição histórica no redimensionamento da relação entre as artes, o que iria influenciar iniciativas futuras.

Os festivais [...] reunirão tudo o que marca hoje ainda o domínio das artes. As mais importantes personalidades e nomes da arte atual, quase debutantes e desconhecidos, participam desse movimento artístico — na pintura, uma primeira geração de artistas com Atlan, Hartung, Soulages, Fautrier, Poliakoff, seguidos, ainda, por uma segunda onda de criadores, com Tàpies ou Nevelson e, ainda, os novos realistas, Klein, Tinguely, Arman, Raysse, Spoerri, Hains, Villeglé, Dufèvre... A escultura com Gilioli, Hajdu, Jacobsen, Schöffer, César, Penalba, Di Teana, Kemeny, Martan Pan... A música com Messiaen e seus principais alunos, Boulez, Barraqué, Stockhausen, Xenakis, sem esquecer, por sua participação em um festival na França, Cage, e os proponentes da música concreta ou eletroacústica, Abraham Moles, Pierre Schaeffer, Pierre Henry... — a dança com Maurice Béjart, a mímica com Maximilien Decroux, o cinema, conjuntamente [...] apresentado por Georges Franju, as formas animadas com Georges Lafaille ou Harry Kramer, as imagens eletrônicas, em seu primeiro nascimento com o americano Hy Hirsch, e o espetáculo, enfim, com Jacques Polieri ele mesmo.¹⁹

É relevante notar que o artista efetua, por meio dos festivais, um aprofundamento da própria pesquisa, fortemente influenciada em seu início pela pintura abstrata e, por outro lado, pela relação que estabelece com inúmeras expressões artísticas, o que ultrapassa o sentido da promoção pública das vanguardas dos anos 60, corroborando para a elaboração crescente da sua obra artística.

¹⁹ CORVIN, Michel. *Art avant-garde. Marseille, Nantes, Paris. 1956-1960*. Paris: Somogy Éditions D'Art, 2004, contra-capa.

A cena anular

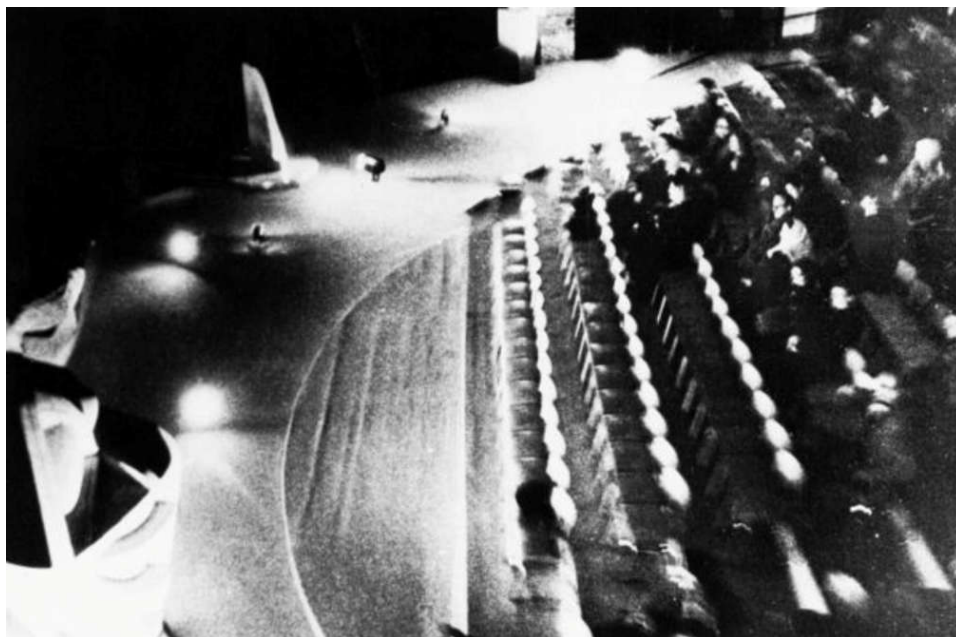


Figura 1. A cena anular. “Teatro móvel de Paris”, 1960.

O teatro móvel²⁰ criado por Polieri, em 1960, para o Festival d’Avant-garde, em Paris, compreendia uma sala para 300 espectadores. A plateia, disposta sobre uma plataforma, acionada por dois motores, podia girar em dois sentidos em uma velocidade de 25cm/s, propiciando uma percepção próxima a um *travelling* — “o espectador avança, recua, pivota e participa, desse modo, fisicamente do espetáculo”.²¹ Isso permitia a abertura de um ângulo de visão do espectador variável entre 140 e 300 graus. A pesquisa espacial envolvendo a plateia relacionava-se a três instâncias: verbal, musical e plástica. Com o título de “Rythmes et images”, Polieri experimenta o que chamou de “Teatro do movimento total”, “quer dizer, uma sala que suscita um espaço espetacular tridimensional”.²² Obras de Adam, Pevsner, Brancusi e Jacobsen, fixadas em plataformas móveis em torno do público, articula-se aos demais elementos como a iluminação, a música e as intervenções poéticas, o que levava o espectador a “abraçar uma imagem diferente e, portanto, cada um percebia o espetáculo em seu conjunto”.²³ Tanto o espaço da plateia como o espaço da cena são móveis, consistindo em “espectadores em movimento no interior da esfera e espetáculo móvel sobre toda a face do interior do volume”.²⁴ Nesse sentido, é inegável o valor do estudo da geometria clássica articulada às três dimensões propostas (visuais, sonoras e espaciais), o que confere no início dos anos

²⁰ Construído no Pavilhão Americano do Parc des Expositions, Porte de Versailles, em Paris.

²¹ CORVIN, Michel. *Polieri, op. cit.*, p. 199.

²² POLIERI, Jacques. *Scénographie. Sémiographie, op. cit.*, p.109.

²³ *Idem, ibidem*, nota 16, s./p.

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 109.

60, o ineditismo da proposta. A pesquisa acerca da projeção de luzes e, conseqüentemente, de sombras, em conjunto com os demais elementos, rompia em definitivo com uma visão unidirecional da cena, ampliando a recepção cines-tésica, transformando o espectador em um “atuante”, na medida em que se tornava possível a construção visual de uma dramaturgia pessoal e intransferível da cena.

Corvin traça um interessante paralelo entre as obras de Polieri e Robert Wilson defendendo que ambos os artistas aproximam-se de uma concepção de “artista total”, concebendo “a dramaturgia do espaço como sendo o todo do espetáculo”²⁵, em uma nova percepção dos elementos espaciais em sua relação com a temporalidade. Serge Von Arx, arquiteto, que, junto a Wilson, assina a cenografia de seus espetáculos, afirma que o diretor “é um arquiteto, talvez um dos mais profundos que existem”²⁶ ao conceber uma linguagem visual permeada de “composições temporais holísticas no espaço”.²⁷ Ao compreender a cenografia como a arte de escrever com o espaço, como uma “arquitetura narrativa”²⁸, Arx colabora para que a obra de Wilson alcance aquilo que o diretor persegue ao longo de sua trajetória, e que vai ao encontro da proposição de Polieri, a consciência do diálogo incessante com o público. Nesse sentido, cumpre a cenografia o papel de ser o motor da mudança de perspectiva, estimulando possibilidades diversas de recepção do espectador.

*A cenografia não deve jamais mostrar como são as coisas, apenas estimular a imaginação fazendo alusão a qualquer coisa que não é diretamente visível. O dever do cenógrafo é o de manter o diálogo entre o espectador e a cenografia (e o conjunto do espetáculo). No caso de uma câmera que se desloca (ou dos olhos do observador na arquitetura) a relação entre o sujeito em movimento e seu objetivo espacial segue se redefinindo; no teatro, é a cenografia que deve evoluir progressivamente em nosso espírito, mas se nós não a instauramos de início esta condição arquitetural intrínseca, terminamos inevitavelmente com uma moldura plana, em duas dimensões.*²⁹

Gamme de 7: ballet espetáculo (1964/1967)

Com *Gamme de 7* (1964/1967)³⁰, balé-espetáculo, o artista objetiva “tocar notas puras”³¹ por meio do estudo do trabalho do “ator total” e de “sua capacidade de expressar o conjunto — variável ao infinito — de sentimentos, de notas”.³² Para isso, esboça quatro funções (ator, cantor, mímico e dançarino) que se inter-relacionam de acordo com o jogo cênico, cada uma podendo ocu-

²⁵ CORVIN, Michel. *Polieri, op. cit.*, p. 213.

²⁶ ARX, Serge Von. Le scénographe comme architecte. In: SAFIR, Margery Arent (ed.) *Robert Wilson*. Paris: The Arts Arena/ Flammarion, 2011, p. 220.

²⁷ *Idem*.

²⁸ *Idem*.

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 216.

³⁰ O espetáculo foi apresentado, em uma primeira versão, em outubro de 1964, no Théâtre Gerard-Philippe, em Saint-Denis e reprisado, em uma versão mais elaborada, em 1967, em Paris, na Salle du Rond Point des Champs-Élysées, contando, em ambas as versões, com a colaboração de Maximilien Decroux na criação gestual e de Iannis Xenakis para a trilha sonora.

³¹ POLIERI, Jacques. *Scénographie. Sémiographie, op. cit.*, p. 89.

³² *Idem*.

par um papel central. A ideia é a criação de “uma composição visual e auditiva” em direção a “uma totalidade rítmica do espetáculo”.³³

Em artigo intitulado “Argument pour un ballet-spectacle” (1964), Polieri aprofunda sua abordagem inicial, ao elaborar pelo menos três espacialidades para a cena³⁴: a cena tridimensional, a italiana e a que chamou de “cena tripla” divididas em três partes do espetáculo: a primeira denominada “cena central”, a segunda composta por cenas laterais, e a terceira criada a partir de cinco cenas divididas em três níveis distintos. Uma imagem eletrônica de grandes dimensões (8 X 10m), projetada pelo *eidophor*, projetor de TV analógico, completa o quadro, acima do terceiro nível. Minuciosamente descritos, os movimentos das personagens influenciam as entradas e saídas de cena e a perspectiva dos espectadores, em um verdadeiro balé, no qual a música e a iluminação igualmente desenvolvem um papel relevante. Polieri afirma que a imagem eletrônica visa a “sublinhar ou contrapor um ou outro tipo de grupos ou de signos gestuais [...] seguindo partições paralelas independentes umas das outras...”.³⁵ “A originalidade residia essencialmente nessa combinação de um dispositivo espacial expandido (em níveis e em desenvolvimento) com gestos entremeados que, vindos de oito pontos cênicos, teciam em todos os sentidos, por cima da cabeça dos espectadores, a trama-volume do lugar”.³⁶

Em 1964, segundo Corvin, a utilização de imagens em telão, a partir do uso do *eidophor*, representava uma tecnologia inovadora, por se tratar do “único teleprojetor disponível que permitia, sobre uma tela de 6 a 8 m de base, a projeção de uma imagem eletrônica proveniente de tomadas de vídeo ao vivo ou gravadas”.³⁷ O interesse, digamos, matemático³⁸ pelo estudo da perspectiva, levou Polieri a utilizar as imagens na cena, investigando suas distâncias em relação ao espaço, as possibilidades de edição e a exploração contínua da relação entre ator-gesto-imagem em tempos distintos, o que leva Corvin a afirmar que o espetáculo torna-se, desse modo, “fantástica vertigem, ou ainda, entrada em um mundo de manipulações sem matéria e de remodelagem sem limites do mundo sensível”.³⁹ Ao citar a crítica à época, Corvin afirma uma espécie de encantamento com o uso inovador da tecnologia, a que associava ao cinema e à fotografia presentes na cena, sobretudo à manipulação do close. “Pela primeira vez, o corpo humano é tratado como obra de arte”.⁴⁰

³³ *Idem, ibidem*, p. 91.

³⁴ “A ação se desenvolve em *Gamme de 7* a partir de muitos tipos de cena: uma tripla cena circular, inúmeras pequenas cenas secundárias e uma cena ocupando o conjunto de três dimensões da sala. Oito lugares cênicos e um nono que é uma imagem eletrônica gigante (utilização do *eidophor*, câmeras eletrônicas a cores)”. POLIERI, Jacques. *Argument pour un ballet-spectacle*. Disponível em <http://www.jacques-polieri.com/fr/_gamme_de_7_1964_1967>. Acesso em 16 set. 2019.

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 127.

³⁶ CORVIN, Michel. *Polieri, op. cit.*, p. 237 e 238.

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 239.

³⁸ É digno de nota o aprofundamento de estratégias de abordagem e investigação das combinações para o uso de técnicas de projeção audiovisual associadas ao estudo de modelos de recepção. São levados em consideração elementos como: tempo, distância, direção, largura da onda, cor, intensidade luminosa — todos, evidentemente associados à pesquisa da espacialidade cênica e a relação entre imagem-ator-espectador. Para acesso a gráficos, tabelas, etc., ver POLIERI, Jacques. *Scénographie. Sémiographie, op. cit.*

³⁹ CORVIN, Michel. *Polieri, op. cit.*, p. 239.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 240.

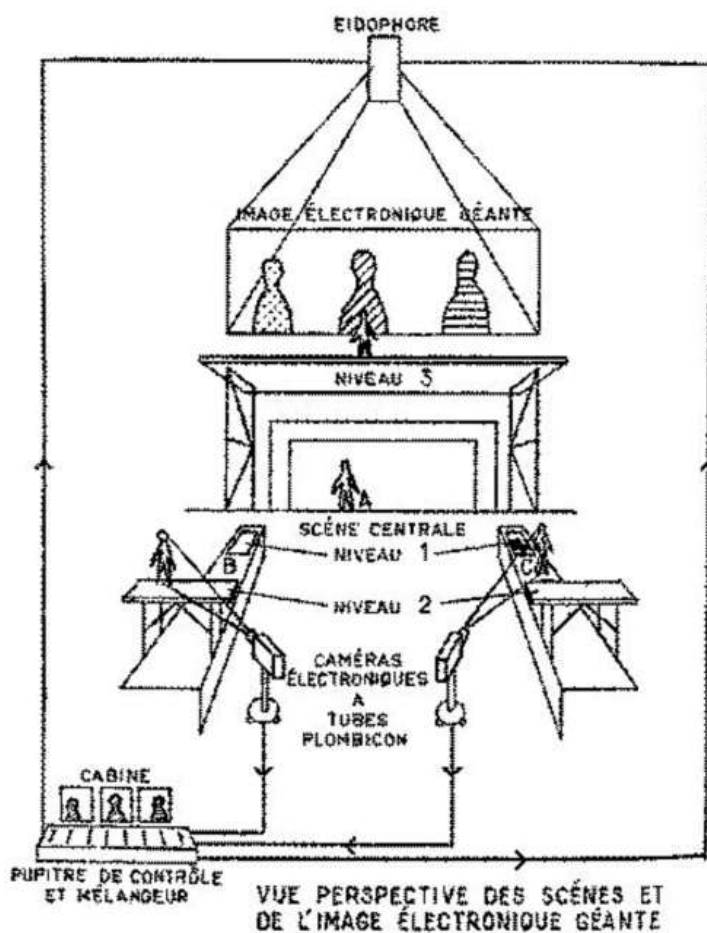


Figura 2. Croquis de *Gamme de 7*.

O livro de Mallarmé (1967)

Todo pensamento emite um lance de dados.

Un coup de dés ou *Lance de dados*, na tradução brasileira, de Mallarmé, inaugura um novo momento para a poesia moderna ao contestar a própria noção de estrutura do poema, antes ligado à linearidade organizacional, associando-a às imagens presentes em uma nova tipografia. Para Augusto de Campos que se dedicou à tradução — “tridução”, em conjunto com Haroldo de Campos e Décio Pignatari — a obra “nos afigura comparável, esteticamente, ao valor musical da série, descoberta por Schoenberg, purificada por Webern, e através da filtração deste, legada aos jovens compositores eletrônicos, a presidir os universos sonoros de um Boulez ou um Stockhausen”.⁴¹ Campos também debitava a importância de Mallarmé às obras de Pound, Joyce e Cummings na busca pelo que nomeou como “organofoma”, na qual “noções tradicionais como início, meio, fim, silogismo, tendem a desaparecer

⁴¹ CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de e PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 177.

diante da ideia poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica de estrutura”.⁴²

Rompendo com uma concepção linear do verso, Mallarmé renova a poesia ao buscar relações para além da linguagem literária, possibilitando sua expansão a demais campos artísticos, como a música, o cinema, a pintura, as artes visuais. Polieri se interessou pelo que chamou de “livro total” do poeta. Em *Coup de dés* buscou aquilo que lhe fascinou na obra: a relação entre a tipografia, o espaço cênico e a organização polifônica do poema. A ideia de transposição para o encenador partiu da premissa de que não se tratava de uma ilustração ou tradução literal, dada as especificidades das linguagens, mas de uma tentativa de “estabelecer um paralelismo entre a elaboração cada vez mais complexa das estruturas e a progressão cênica”.⁴³ Assim como Mallarmé, buscou um volume móvel e uma combinação privilegiando a tridimensionalidade da obra, o que justificou pelo uso da “verticalidade do dispositivo cênico”.⁴⁴ Tanto para um quanto para outro, havia interesse na investigação do acaso no processo de recepção da obra, cuja recepção compreendia infinitas possibilidades de leitura.

Para a montagem na sala de Rond Point des Champs Elysées, em Paris, o diretor buscou uma fluidez máxima adotando uma cenografia criada a partir de elementos móveis articulando quatro elementos fundamentais ao espetáculo: dois blocos de espectadores, as imagens audiovisuais projetadas, a iluminação e a circulação dos atores pelo espaço, apoiando-se, estes últimos, nas linhas diagonais e na absorção de um dispositivo “multidimensional”.⁴⁵

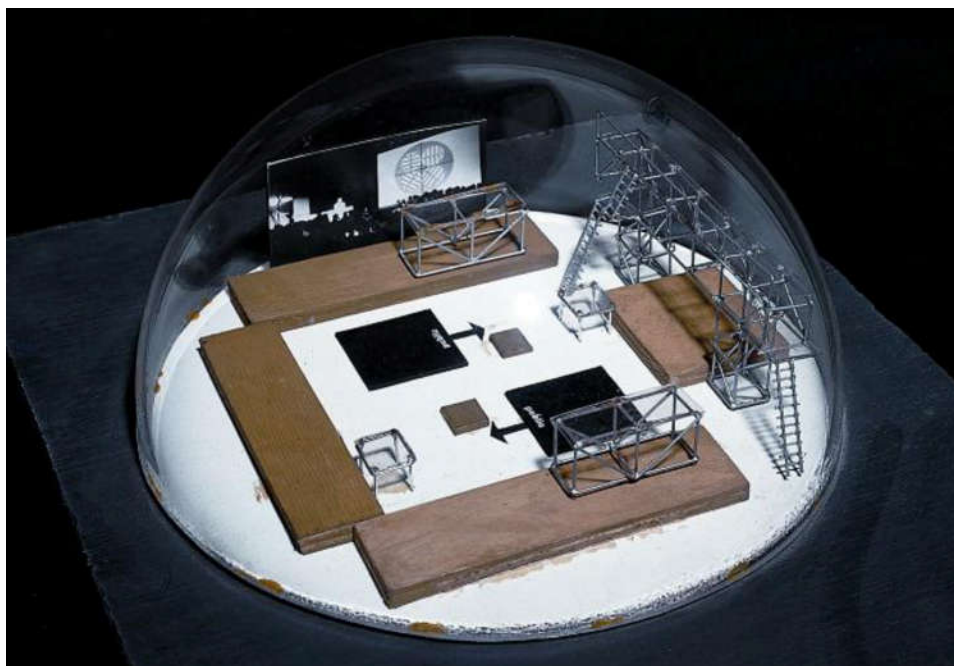


Figura 3. Maquete de *O livro*, de Mallarmé.

⁴² *Idem, ibidem*, p. 23.

⁴³ POLIERI, Jacques. *Scénographie. Sémiographie, op. cit.*, p. 134.

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 140.

A cenografia da imagem

*O espectador que olha a tela frui de uma liberdade de escolha mínima em relação a um outro espectador imaginário que se encontra no campo da ação; por outro lado, ele tem a vantagem de ver as imagens sucessivas e de se deslocar instantaneamente de um ponto a outro.*⁴⁶

Polieri imaginava um espetáculo com um número significativo de telas, dando ao espectador a possibilidade de uma visão simultânea, por muitos ângulos e privilegiando múltiplas cenas. Hoje, isso é totalmente viável com o uso do digital e softwares sofisticados de captação, edição e projeção na cena em diferentes suportes, utilizando inclusive imagens em 3D, como nas obras de artistas Lemieux e Pillon, o coletivo BeAnotherLab, Robert Lepage e Shiro Takatani. Nos anos 60, contudo, refletir sobre a realização de projeções simultâneas requeria um estudo do tempo, da espacialidade e de uma tecnologia nada usual.

Em 1967, o artista cria uma maquete para a Fondation Maeght, em Saint-Paul-de-Vence, Montreal, que sai do papel no ano seguinte com a construção de um dispositivo cênico multidimensional dispondo de “... pequenas salas distintas reunidas em torno do corredor Giacometti, beirando, igualmente, em parte, os tetos da Fundação. As cenas são dispersas em torno de 180 graus”.⁴⁷ Um ano depois, o artista desenvolve o *Ballet-paragramme* a partir de um caderno de croquis de Miró em um projeto de ocupação itinerante, no mesmo local. Para isso, criou 29 telas, nas quais projetou imagens por meio do uso de dispositivos eletrônicos, slides e película, em um percurso que compreendia a entrada, o jardim, o corredor e o labirinto.⁴⁸ A intervenção possibilitaria uma apreensão sonoro-visual bastante original por parte do espectador que, infelizmente, não pode usufruir da obra devido às manifestações de maio de 68 na França que interromperam o projeto. Nele, Polieri preocupa-se com os lugares ocupados pelos espectadores, reservando para eles praticáveis distribuídos inicialmente na entrada e no jardim, depois nos corredores e escadas, passando pelo labirinto até o corredor Giacometti. A ideia é a de conjugar ação dos atores e movimentação dos espectadores, integrando, ainda, a dança, música e texto, em relações estabelecidas com a ajuda de um programa de computador que compõe o que o artista chamou de “paragramme”: diagramas com frequência e ritmos distintos a partir das inúmeras combinações possíveis da palavra *oiseau*⁴⁹, associadas aos sete primeiros números e as sete primeiras letras do alfabeto. É surpreendente constatar o apreço do artista pela matemática das formas e pela apreensão de combinatórias de algoritmos presentes nas articulações entre espaço, tempo, cenografia e atuação. A tecnologia traduz-se, para ele, em uma espécie de expansão da percepção, no desejo de criar uma arte que transcende o que o olho enxerga, na captura do que é faltante por um *oeil-oiseau*.⁵⁰

⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 78.

⁴⁷ POLIERI, Jacques. *Jacques Polieri*. Disponível em <<http://www.jacques-polieri.com/fr/accueil>>. Acesso em set.-out. 2019.

⁴⁸ O labirinto, situado nos jardins da Fondation Maeght, é repleto de esculturas e objetos de Miró.

⁴⁹ Pássaro em francês.

⁵⁰ “Olho-pássaro”, por referência ao balé criado pelo artista catalão.



Figura 4. Foto dos múltiplos espaços da Fondation Maeght, em Saint-Paul-de-Vence.

O Teatro do Movimento Total — Osaka, Japão (1970) e os Jogos Olímpicos de Munique (1972)

Construído pelo grupo Mitsui para a Exposição de Osaka, no Japão, em 1970, o teatro total começou a ser esboçado em 1957 por Venturelli e, posteriormente, pelos irmãos Vago. Polieri, juntamente com estes últimos, busca colocar os espectadores no centro da ação cênica. “Um teatro sustentado por 24 pilares dispostos de forma circular, de cimento armado ou em ferro revestido, finalizado em formato de cúpula. Sobre esta estrutura, se apoiarão os locais de serviço em coroas esféricas”.⁵¹ Com essa frase, Polieri inicia a descrição técnica do “Teatro de arte total” que apresentava, ainda, painéis pivotantes e deslizantes, diafragmas móveis, tribunas para o público com braços móveis e alavancas que giravam sobre o *axe* central que, por sua vez, apresentava ainda escada e elevador. Para completar, além do *foyer* e hall de entrada, juntam-se aos demais elementos, uma galeria para instalação de máquinas que permitem a manipulação da estrutura. O formato de esfera da arquitetura do teatro, associado à constante movimentação, permite uma visão da cena em 360 graus, sobretudo pelo uso de projeções cinematográficas.

Uma plataforma circular móvel controlada por máquinas suporta três platôs telescópicos reservados ao público. Acedemos a esses platôs por três entradas situadas em diferentes níveis. Na chegada do público, no início do espetáculo, uma tela pequena se encontra em frente a cada platô do público, o que constitui, então, uma pequena sala em si. A ação começa por uma projeção cinema-

⁵¹ POLIERI, Jacques. *Scénographie. Sémiographie, op. cit.*, p. 69.

tográfica sobre a pequena tela que se retrai em seguida para abrir espaço para uma projeção total de 360 graus (cinema, diapositivos).⁵²

Interessado no aprofundamento do uso de dispositivos audiovisuais na cena, o artista cria, em 1972, “Jogo de comunicação vídeo”, elaborado para os jogos olímpicos de Munique. Inicialmente, Polieri projetou diversas imagens audiovisuais na Rue des Loisirs, por meio de monitores coloridos. “Cinco telas principais encontravam-se no final da rua, enquanto a mesa de som/áudio situava-se dentro de “uma cúpula geodésica”⁵³ que, por sua vez, projetava imagens das coxias na tela central. Duas telas laterais, com projeções gigantescas realizadas por *eidophores*, ainda projetavam a imagem do próprio Polieri. Com o apoio do Centre National de Cinéma, de Paris, continua a explorar sistemas visuais automáticos ou computadorizados, compreendendo quatro grupos de disciplinas:

- A) *Transmissão simultânea à distância de imagens audiovisuais sobre grande telas de TV;*
- B) *A comunicação imediata e em tempo real de diferentes pontos escolhidos, lugares cênicos especialmente equipados;*
- C) *A exploração de bancos de dados de imagens (informações de tele-textos ou gráficos) e de programas de vídeos específicos (jogos, gráficos, imagens sintéticas geradas por computadores);*
- D) *A promoção e a manipulação dessas imagens audiovisuais ao vivo e/ou transmitidas.⁵⁴*

Nota-se, por ambas as experiências, a ampliação da pesquisa audiovisual em espaços não convencionais, seja um teatro projetado especialmente para suas projeções, seja a ocupação do espaço urbano e sua transformação pelas imagens em escalas distintas. Com o passar do tempo, intensifica-se a pesquisa de uma espacialidade que é criada inteiramente de acordo com um projeto cênico voltado à recepção do público que interage e assiste a uma expansão de seu próprio campo de percepção, estimulado diretamente pela tecnologia em parceria com a cenografia.

Outras experimentações — a imagem catalisadora do espaço-tempo

Nos dias 30 de setembro e 1 de outubro de 1980, Polieri realiza uma transmissão simultânea na FNAC de Paris (no Fórum les Halles), de Strasbourg e de Lille. O objetivo era o de disponibilizar para o público “um conjunto completo de informações e de demonstrações fazendo um balanço das novas técnicas e da evolução de meios comunicacionais”.⁵⁵ Efeitos especiais, simulação, criação de obras não tradicionais faziam parte da temática transmitida, por rede, em nível nacional. Em 1982, realiza a primeira vídeo transmissão intercontinental no salão VIDCOM, em Cannes, ligando a cidade a Nova

⁵² *Idem, Jacques Polieri, op. cit.*

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Idem.*

York. No ano seguinte amplia a transmissão ligando ambas as cidades a Tóquio, com o apoio da O.R.T.F.:



Figura 5. Cartaz da vídeo-transmissão nas ruas de Nova York.

uma vídeo-transmissão intercontinental online, simultânea e interativa entre Nova York, Tóquio e Cannes projetava em telas gigantes, e intitulada Hommes, images e machines. Os telões mostravam imediatamente, por via satélite, as produções, até então inéditas, japonesas e americanas, que eram comentadas por especialistas presentes nas três cidades. Foi a comparação, a interação de duas técnicas complementares, a robótica e a informática, que possibilitaram a realização dessa vídeo-transmissão, na qual se apresentaram também as primeiras conversas vocais interativas com máquinas.⁵⁶

Em 5 de junho de 1998, o diretor realiza a primeira experiência de *cybercinema* mundial⁵⁷, na sala Lumière, em Paris e, simultaneamente, no Athénée — Centro Cultural francês em Tóquio. Os filmes foram transmitidos por computador de Tóquio a Paris, e vice-versa. Na capital francesa, 33 pessoas sentadas em poltronas de madeira, assistiam às cenas dos primeiros cinemas criadas pelos irmãos Lumière, em homenagem realizada no ano da França no Japão. O interessante é que, pela primeira vez, por meio da tecnologia, uma única transmissão atestou a possibilidade de projetar as mesmas imagens em locais distintos, reduzindo o número de cópias de filmes. Na mesma sessão, foi também projetado um filme do diretor japonês Kaizo Hayashi, diretamente de Tóquio, que retratava diversas cenas de Butô. Na capital japonesa, por sua vez, foram exibidos o filme de Polieri *Sonorité Jaune*, além de curta-

⁵⁶ CORVIN, Michel. Jacques Polieri criador de uma cenografia moderna. *O Percevejo online*, v. 8, n. 1, Rio de Janeiro, jan.-jun. 2016, p. 192 e 193.

⁵⁷ A sessão foi possível devido à colaboração da Cinemathèque de la Danse e da Cinemathèque Française.

metragens digitais produzidos em “colaboração com a ‘Lactamme’, laboratório informático de Polytechnique e da France Telecom”.⁵⁸ O diretor obteve, ainda, a colaboração da sociedade Montics, uma filial da IBM em território francês e do CESI — à época Centro de Estudos Superiores Industriais.

Corvin, ao final de sua extensa e aprofundada pesquisa sobre a obra de Polieri, analisa de que forma o audiovisual influenciou a sua obra e as artes da cena ao classificar diferentes modos de uso e de apreensão das imagens analógicas e/ou digitais em sua multiplicidade de potenciais de exibição. Tendo acesso a um texto ainda inédito, o teórico apresenta o pensamento visionário do diretor sobre os usos da arte do vídeo a partir de uma reflexão histórica e estética e, em um segundo momento, intitulado “etapas da invenção”, analisa a sua trajetória artística como uma das mais relevantes para a investigação de uma cena em campo ampliado.

Após dissertar sobre técnicas artísticas utilizadas no trabalho de edição e trucagem, Polieri resgata as origens dos happenings e o uso do vídeo em diversas obras importantes, sendo a obra de Nam June Paik a principal referência na qual as imagens convergem para a cena como acontecimento, importando mais o modo como são exibidas em seus suportes do que um ou outro conteúdo. Ainda nessa primeira parte, destaca-se o que se convencionou denominar “arte-vídeo” em seu caráter mais realista e/ou documental na manipulação de imagens; a arte interativa, a qual ele nomeou “atos de ficção”⁵⁹, expandindo-se a diversos espaços e temporalidades, sendo parte integrada do ambiente cultural, político, econômico e social e, por fim, Polieri destaca as imagens virtuais em sua potência multidimensional, o que vemos a cada dia tornar-se realidade.

*Uma ou mais realidades virtuais, obtidas por uma dimensão global, poderão tornar-se, em um futuro mais ou menos próximo e, em determinados contextos (simulações físicas, psíquicas, percepções visuais ou auditivas insólitas, deformações, ausência de gravidade, etc.), uma ou mais realidades absolutamente diferentes, comparadas em intensidade, a uma realidade quase cotidiana.*⁶⁰

Em “etapas da invenção”, Corvin afirma que Polieri desde o início de seu percurso concebe seu papel como um diretor do espaço não reduzido aos limites da caixa preta. Interessava a ele investigar um espaço dilatado permanentemente, como uma *mise en abyme* que coloca em cheque a percepção estética, seja por meio de um distanciamento crítico ou de um processo de identificação, em uma abertura polidimensional do espaço da cena.

Das primeiras experimentações de imagens na cena que datam de 1954 aos jogos de comunicação intercontinentais, o diretor cria uma obra heterogênea e polissêmica, tradutora da relevância e da seriedade de sua pesquisa na cena contemporânea. Ao propor um estudo aprofundado sobre a interrelação entre as artes, rompe com os limites espaço-temporais, mantendo-se atento aos primeiros debates sobre a influência da globalização no campo artístico. Diante de novas e múltiplas perspectivas tecnológicas, Polieri, destaca-se na

⁵⁸ POLIERI, Jacques. *Jacques Polieri, op. cit.*

⁵⁹ CORVIN, Michel. *Polieri, op. cit.*, p. 315.

⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 316.

história da cena contemporânea, pelo seu rigoroso e obstinado estudo técnico, aliado ao desejo permanente de sistematização da experiência artística, o que pode ser verificado em suas obras que continuam a ser referência nas pesquisas que aliam a arte à tecnologia.

Artigo recebido em 13 de março de 2020. Aprovado em 27 de abril de 2020.

*Arte anarquista no
pós-Segunda Guerra:
The Living Theatre e
Laboratório de Ensaios*



Imagens do espetáculo *Paradise now*, do The Living Theatre, 1968, fotografia (detalhe).

Cláudia Tolentino Gonçalves Felipe

Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). claudiatolentino.ufu@gmail.com

Arte anarquista no pós-Segunda Guerra: The Living Theatre e Laboratório de Ensaios

Anarchist art in post-Second War: The Living Theatre and Laboratório de Ensaios

Cláudia Tolentino Gonçalves Felipe

RESUMO

Por meio de dois movimentos artísticos ocorridos no pós-Segunda Guerra (The Living Theatre e Laboratório de Ensaios), este artigo analisa a maneira como os anarquistas promoveram ações de transgressão e de experimentação da utopia anárquica. As práticas artísticas permitiram a construção de um campo de experimentação no qual as ideias libertárias poderiam ser efetivadas, vivenciadas e propagadas, minando os desdobramentos e valores associados à guerra, como trevas, fronteiras e individualismo. Essa concepção de arte, fundamentada na aliança entre estética e vida, não partiu de uma elaboração exclusivamente anarquista, mas foi apropriada pelos militantes como forma de combate à alienação e ao autoritarismo da sociedade vigente. A estética, com seu inesgotável potencial para instruir e incentivar a ação, tornou-se uma ferramenta de estímulo da sensibilidade libertária.

PALAVRAS-CHAVE: arte anarquista; The Living Theatre; Laboratório de Ensaios.

ABSTRACT

Through two artistic movements created after the Second World War (The Living Theater and Laboratório de Ensaios), this article analyzes the way some anarchists promoted actions of transgression and experimentation of anarchic utopia. Artistic practices allowed the construction of a field of experimentation in which libertarian ideas could be carried out, experienced and propagated, deconstructing the values associated with war, such as darkness, borders and individualism. This conception of art, based on the alliance between aesthetics and life, did not start from an exclusively anarchist elaboration, but was appropriated by the militants as a way of combating the alienation and authoritarianism of the current society. Aesthetics, with its inexhaustible potential to instruct and encourage action, has become a tool for stimulating libertarian sensitivity.

KEYWORDS: anarchist art; The Living Theater; Laboratório de Ensaios.



A arte, em vez de ser um objeto feito por uma pessoa, é um processo acionado por um grupo de pessoas. A arte é socializada. Não é alguém dizendo algo, mas pessoas fazendo coisas, dando a todos (incluindo os envolvidos) a oportunidade de ter experiências que, de outra forma, não teriam tido.¹

A epígrafe acima foi retirada da obra *A year from monday* (1967), do anarquista John Cage.² Este autor concebeu a arte como um produto social, como resultado de um processo capaz de suscitar nos envolvidos experiências diversificadas. Longe de considerar o artista um gênio ou um ser excepcional, ele defendia que todos os homens poderiam compreender e fazer arte — concebida como uma modalidade de ação direta e, portanto, baseada na espontaneidade, na decisão livre dos indivíduos. Em Cage, a arte possui um caráter educativo ao permitir a experimentação de novas percepções e sensibilidades, despertando nos envolvidos a autonomia, a confiança, uma melhor compreensão de si, além do espírito da cooperação. Ela não possui um fim em si mesma, pois trata-se de um mecanismo de libertação e, como tal, deve ser praticada tendo sempre a liberdade como sua diretriz. A arte cageana, possui, pois, uma perspectiva libertária. Quando, em uma palestra proferida em Harvard no ano de 1988, foi questionado sobre o caráter político de sua arte, Cage replicou:

A performance da música é uma ocasião pública ou social. Isso faz com que a apresentação de uma peça musical possa ser uma metáfora da sociedade, de como queremos que a sociedade seja. Embora agora não vivamos em uma sociedade que consideramos boa, poderíamos fazer uma música na qual estaríamos dispostos a viver. Não quero dizer isso literalmente, quero dizer metaforicamente. Você pode pensar na peça musical como uma representação de uma sociedade na qual você estaria disposto a viver.³

Amparada em um pragmatismo utópico, a arte cageana busca na práxis, por meio da integração de projeções criativas e contingências do mundo real, a experimentação de microcosmos anárquicos. Em outras palavras, trata-se de experiências momentâneas da utopia libertária.⁴ Sendo uma figura chave do mundo artístico do pós-Segunda Guerra, Cage e seus pares nos ajudam a compreender como a estética libertária se fez presente e inspirou vários mo-

¹ CAGE, John. *A year from monday*. Middletown: Wesleyan University Press, 1967, p. 151.

² John Cage foi um compositor, teórico musical, artista e escritor americano cujas composições tiveram um grande impacto no desenvolvimento da música minimalista, eletrônica e da arte performática. É considerado uma figura chave da vanguarda artística americana do pós-guerra. De acordo com Rodrigues e Simões, Cage se aproximou dos anarquismos na década de 1940, durante sua atuação na Black Mountain College, escola de artes situada em Ashville, Carolina do Norte. Nesse momento, aproximou-se de Buckminster Fuller e de figuras do anarquismo americano como Julian Beck e Judith Malina, fundadores do The Living Theatre. Em 1954, ele se mudou para uma comunidade de artistas e intelectuais com feições libertária localizada em Stony Point, em New York, onde conheceu o anarquista James Martin. No final da década de 1960, Cage esteve no Brasil e realizou uma palestra para os anarquistas no Centro de Estudos Professor José Oiticica. Ver RODRIGUES, Thiago e SIMÕES, Gustavo. Para além do concerto: uma nota sobre a anarquia de John Cage. *Verve*, n. 29, São Paulo, 2016.

³ CAGE, John. *I–VI: John Cage*. Cambridge: Harvard University Press, 1990, p. 178.

⁴ Cosmio Quarta argumentou que toda utopia deve ser compreendida como um processo histórico que a humanidade, no curso de sua jornada, de geração em geração, desenvolve e reelabora, para suprir suas carências, suas necessidades. Ver QUARTA, Cosmio. Utopia: gênese de uma palavra-chave. *Revista Morus: utopia e renascimento*, n. 3, Campinas, 2006, p. 49.

vimentos e expressões artísticas desse período. Nas linhas que se seguem tratamos da maneira como, no pós-1945, os anarquistas promoveram, por meio da arte, ações de transgressão e de experimentação da utopia anárquica.

“Higiene mental” no pós-Segunda Guerra

Após 1945 é possível observar uma guinada das estratégias de atuação anarquista, que recorriam à filosofia, à psicologia, à sociologia e às artes, atribuindo-se cada vez mais importância a habilidades físicas, emocionais e intuitivas do indivíduo e à sua relação com o outro. De acordo com Todd Gitlin, no pós-Segunda Guerra inúmeros intelectuais de diferentes lugares concordavam que o espírito de comunidade estava sendo arrasado e que a alienação do convívio com o outro conduzia à insegurança no que diz respeito à unidade estabelecida entre indivíduo e sociedade. A bomba atômica refletia esse mesmo mal-estar na medida em que ameaçava o futuro, proporcionando uma áurea de medo.⁵ Esta arma de destruição em massa, aliada ao desenvolvimento tecnológico, demonstrava a vulnerabilidade dos homens, despertando os sentimentos de perda, de alienação e de isolamento. Fontes e disciplinas diversas apostavam em uma filosofia humanista e holística comprometida com a unidade entre os homens, entre o indivíduo e o mundo, entre o corpo e a mente. Em outras palavras, buscava-se transformar o homem moderno, encarado como emocionalmente impotente, divorciado de seus sentimentos e instintos, pouco à vontade com o seu corpo e com o mundo. No caso do anarquismo, não é difícil identificar essa preocupação: do campo da psicologia, por exemplo, autores como Eric Fromm, Herbert Marcuse, Wilhelm Reich e Paul Goldmam foram constantemente referidos nos escritos libertários, como é possível constatar no fragmento abaixo, retirado de um jornal anarquista:

A humanidade mudou e está mudando; homens e multidões, o seu modo de ser e o que chamamos de consciência não é mais o das últimas décadas. Isto pode ser visto em um conjunto de coisas, mas sobretudo na nova geração que se apresenta mais e mais como uma regeneração do homem e de sua história. Mas o que resume politicamente essa grande mudança em curso é o declínio visível dos aparelhos de poder sobre povos e pessoas. Ações de comando e manipulação estão em queda ao passo que a ação direta e consciente das massas, o chamado “espontaneísmo”, está sempre aumentando. Eu gostaria de observar o quanto isso é importante, pois a alma das pessoas ou sua estrutura psíquica é tão crucial quanto questões econômicas. [...] A descoberta de William Reich, o anunciador de uma humanidade sem cepas e inibições, e as afirmações de Marcuse, um novo pensador revolucionário, sem medos reverenciais em relação às dogmáticas do passado, trouxeram notas inéditas aos homens.⁶

Este fragmento denuncia a existência de uma doença mental em curso, que afogava o homem em um estado de inatividade e alienação, dotando-o de uma impotência afetiva. Esta seria uma consequência oriunda não apenas dos traumas causados pelas guerras, mas também do desenvolvimento tecnológico e capitalista. Em uma passagem deste mesmo jornal afirma-se que “Erich

⁵ Ver GITLIN, Todd. *The sixties: years of hope, days of rage*. New York: Bantam Books, 1987.

⁶ *L'adunata dei Refrattari. Dinamica sociale*, ano XLVII, n. 15, Nova York, jul. 1968, p. 2.

Fromm, um eminente sociólogo, escreve que a civilização ocidental não obstante ao seu progresso técnico cria doentes mentais em números crescentes culminando em um individualismo do homem impedindo sua capacidade afetiva, tornando-os autômatos, à mercê das forças negativas da sociedade que tornam a vida árida, sombria, triste e complicada”.⁷

O Centro de Cultura de São Paulo⁸ e o Centro de Estudos Professor José Oiticica (Cepjo)⁹ promoveram diversas palestras sobre “higiene mental”; discutia-se como a psicologia e a psicanálise contribuíam cada vez mais com práticas científicas de libertação da mente humana e, portanto, de libertação do indivíduo de uma condição subserviente, individualista e alienada.¹⁰ Além de cursos, os membros dos centros organizaram diversas atividades culturais e artísticas que tinham o intuito de aprimorar a capacidade criadora e amplificar a solidariedade e a harmonia entre os homens.

De acordo com Deborah Kathleen Middleton, nas décadas de 1950, 1960 e 1970 é possível observar, no mundo artístico internacional, um grande interesse por conceitos como espontaneidade, oportunidade, acaso e uma ênfase na experiência e no processo (não no produto) artístico. Rejeitava-se o artifício e formas de arte mortas, estáticas e cerebrais, em favor do sensível, do potencial vivo de todo ser humano. Partia-se de uma relação estreita entre arte e vida em uma tentativa de tornar a arte palpável, carregada de elementos mais humanos e passíveis de suscitar a criatividade e a imaginação. Tal como Gitlin, a autora demonstrou que essa orientação artística teve inspirações diversas: na psicologia, na filosofia moderna, na cultura oriental e nos movimentos de vanguarda tais como o futurismo, o cubismo, o dadaísmo, o expressionismo e o surrealismo.¹¹

Sensíveis perante as guerras, pensadores e artistas atentaram-se para o flagelo e autodestruição dos homens e apontaram para a lógica e para a racionalidade como tentativas infrutíferas de transformação do mundo. Mais do que nunca era necessário que o homem transformasse a si mesmo para, assim, alcançar mudanças afetivas e efetivas no mundo. Os anarquistas no pós-Segunda Guerra compartilharam esses preceitos. Não é raro encontrar alguns

⁷ *L'adunata dei Refrattari*, ano XXXVIII, n. 45, Nova York, nov. 1959, p. 2.

⁸ O Centro de Cultura Social de São Paulo foi fundado em 1933 pelos anarquistas Edgard Leuenroth, Pedro Catalo e Florentino de Carvalho como um espaço de luta, divulgação e desenvolvimento de atividades libertárias. Outras informações sobre o Centro podem ser encontradas em AVELINO, Nildo. *Anarquistas: ética e antologia de existências*. Achiamé: Rio de Janeiro, 2004.

⁹ O Cepjo foi criado em 1958 no Rio de Janeiro por Ideal Peres, Edgar Rodrigues, Ênio Cardoso, Esther Redes e outros anarquistas que se diziam preocupados em “despertar e estimular o sentimento de elevação da personalidade, e elevando-a à prática da verdadeira solidariedade humana, para a paz e bem-estar universais”. Este princípio, exposto em sua ata de criação, aparece ao lado do seguinte objetivo: desenvolver “sua ação por meio de cursos, palestras, conferências, debates, congressos, exposições, excursões, publicações, e outras iniciativas”. Além da realização destas atividades, o Cepjo colaborou com o Movimento Estudantil Libertário (MEL), o Grupo de Teatro Social (Grutepa), o Movimento Pacifista Brasileiro, o Centro Internacional de Pesquisas sobre Anarquismo do Brasil (Cira-Brasil), o Cine-Clube, o Centro Brasileiro de Estudos Internacionais e com o Centro de Cultura de São Paulo. A sede do centro foi invadida e fechada pela ditadura militar em 1969 e seus membros enfrentaram um longo processo que perdurou até o ano de 1972.

¹⁰ Mais informações sobre os cursos de higiene mental podem ser consultadas nos seguintes jornais anarquistas brasileiros: *A Plebe, Ação Direta e O Libertário*. Em São Paulo, os cursos foram realizados entre os anos de 1947 e 1949 e, mais tarde, entre os anos 1962 e 1964. No Rio de Janeiro os cursos se concentraram entre os anos de 1958 e 1959.

¹¹ Ver MIDDLETON, Deborah Kathleen. *The theatre of affect*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de Hull, Hull, 1993.

deles envolvidos em vários movimentos artísticos de vanguarda em diferentes lugares do globo.¹² Encontramos também atuações artísticas movidas por dilemas libertários que partilhavam destas inquietações. O Laboratório de Ensaios de São Paulo, por exemplo, organizou diversas apresentações que compartilharam os princípios destes movimentos, não necessariamente por influência ou inspiração direta, mas por partilhar preceitos em comum que tinham como base uma atitude não hierarquizada pautada na liberdade.

O anarquista Souza Passos, ao discorrer sobre a importância da expressão artística na construção de uma sociedade anárquica, afirmou que a arte e a vida devem se fundir tendo como base a liberdade: “não concebo nada mais belo, elevado e artístico, do que o indivíduo livre, sentindo e manifestando as suas forças criadoras na poesia, na música, na escultura ou em qualquer outra forma de expressão do sentimento pela arte, sem que tenha pela frente, a refreá-la, a tolher-lhe a vontade, nessa estúpida engrenagem baseada nos preconceitos sociais e nos interesses do Estado”.¹³ Reflexão semelhante foi realizada por John Cage em uma entrevista concedida a Joan Retallack:

JC [John Cage]: *Você iria a um show e ouviria essas pessoas tocando sem um condutor, hum? E você veria esse grupo de indivíduos e se perguntaria como diabos eles conseguem ficar juntos? E então você gradualmente perceberia que eles realmente estavam juntos, e não por causa da música feita para que estivessem juntos. Em outras palavras, eles não estavam fazendo um, dois, três quatro, um, dois, três, quatro, hum? Mas todas as coisas que eles tocavam estavam juntas, e cada uma estava vindo de um deles separadamente, e elas estavam todas juntas. A união viria de dentro, em vez de ser imposta, hum. Eles não estavam seguindo um condutor, nem seguiam uma métrica combinada. Nem estavam seguindo uma. . . posso dizer, poesia combinada? — significando um sentimento ou expressão, hum. Cada um poderia estar se sentindo de um jeito diferente ao mesmo tempo em que estavam juntos.*

JR [Joan Retallack]: *Então, isso é realmente um tipo de microcosmo de uma...*

JC: *De uma sociedade anarquista, sim. Eles não teriam nenhuma ideia comum, eles não estariam seguindo nenhuma lei comum. A única coisa que estariam de acordo seria algo com que todos concordassem. . . isto é, que horas são. Eles concordariam que o relógio está certo.*¹⁴

Para Cage, a arte deveria permitir ao leitor/observador e ao próprio artista a experimentação de um microcosmo libertário. A experiência poética e musical tornaria possível a promoção de comunidades libertárias nas quais artistas e partícipes experenciam um ato criador conjunto sem a interferência de nenhum tipo de autoridade. Trata-se de concretizações momentâneas da utopia anarquista, do *éthos* e da sensibilidade libertária. Nas páginas seguintes, examinaremos dois movimentos artísticos libertários do pós-Segunda Guerra que expressam bem essa criticidade e uma tentativa de, por meio da arte, contribuir com a criação de novos modos de ser e de estar no mundo: The Living Theatre e Laboratório de Ensaios.

¹² Como exemplo, convém recordar a atuação de Jackson Mac Low no movimento Fluxus; André Breton no movimento surrealista; Jean Jacques Lebel com as expressões artísticas do *happening*; Irwin Allen Ginsberg no movimento *Beat*; entre outros.

¹³ PASSOS, Souza. O sentido artístico do anarquismo. *A Plebe*, ano XXXIII, n. 31, São Paulo, fev. 1951, p. 2.

¹⁴ CAGE, John e RETALLACK Joan. *Musicage: cage muses on words, art, music*. John Cage in Conversation with Joan Retallack. Hanover: University Press of New England, 1996, p. 50 e 51.

The Living Theatre

*Um grupo de pessoas se reúne. Não há autor para se apoiar nele e afastar o impulso criativo. Destruição da superestrutura da mente. Então, a realidade aparece. Ficamos meses juntos conversando, absorvendo, criando uma atmosfera na qual não apenas nos inspiramos, mas também nos sentimos livres para dizer o que quisermos. Enorme selva pantanosa, uma paisagem de conceitos, almas, sons, movimentos, teorias, samambaias de poesia, grosseria, ermo, andanças. Então ele se junta e toma forma. No processo, um formulário é apresentado. Quem fala menos pode ser quem inspira o que fala mais. No final, ninguém sabe quem foi realmente responsável pelo que foi obtido, o ego individual desaparece na escuridão, todo mundo é feliz, todo mundo tem uma satisfação pessoal maior do que a de quem está sozinho. Sentido isso, o processo de criação artística coletiva, retornando à antiga ordem, parece uma regressão. A criação coletiva é um exemplo do processo de autogestão anarco-comunista que tem mais valor para as pessoas do que uma peça.*¹⁵

Em um livro sobre as experiências do The Living Theatre, o anarquista Julian Beck¹⁶ definiu o trabalho artístico desenvolvido pela companhia como um processo de autogestão anarquista. Anti-hierárquica e regulada pela livre cooperação, a arte deste grupo foi caracterizada como experiência e expressão da anarquia. Criado em Nova York no ano de 1947, o The Living Theatre foi projetado como uma alternativa ao teatro comercial, uma iniciativa off-Broadway que questionava as convenções teatrais como o lugar do ator, a função do público, a utilidade de um texto escrito ou de um espaço especificamente teatral.

De acordo com Cristina Sanches Ribeiro, a companhia surgiu por meio do encontro intelectual e afetivo entre Beck e Judith Malina.¹⁷ O casal, impactado pela reflexão de intelectuais como Erwin Piscator, Paul Goodman, Herbert Read, Wilhelm Reich e Antonin Artaud, colocou em prática um teatro experimental e militante de viés anarquista que conferia voz a todos os participantes (artistas e plateia) por meio de uma horizontalização de todo o processo artístico. Tratava-se de um movimento sem “regras, sem começo, meio e fim. Era um acontecimento, e variava de acordo com todas as nuances de cada apresentação. Por ser criado a partir de todo o grupo, buscando a horizontalização do processo, sem se preocupar com a autoria, o Teatro Livre foi o auge de um processo coletivo e colaborativo”.¹⁸

Em sua primeira fase, o objetivo do The Living Theatre foi produzir novas formas poéticas de teatro e, por isso, buscava na poesia contemporânea um meio de renovação da linguagem cênica. Os trabalhos de autores como Paul Goodman, John Ashbery, García Lorca, Brecht e Pirandello foram encenados nesse contexto. A partir da década de 1960 a companhia começou uma marcha itinerante visitando várias partes do mundo, inclusive o Brasil. Neste período, transformou-se em um coletivo de artistas que viviam e trabalhavam



¹⁵ BECK, Julian. *El Living Theatre*. Madrid: Fundamentos, 1974, p. 57.

¹⁶ Julian Beck (1925-1985) foi um ator, diretor de teatro e poeta anarquista. Junto com Judith Malina foi o responsável pela criação do The Living Theatre.

¹⁷ Judith Malina (1926-2015) foi uma atriz, diretora de teatro e cinema, além de poeta anarquista. Foi ao lado de Julian Beck responsável pela criação do The Living Theatre.

¹⁸ RIBEIRO, Cristina Sanches. *The Living Theatre e a criação coletiva: intersecções no teatro brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Udesc, Florianópolis, 2016, p. 47 e 48.

juntos, valorizando o comprometimento físico e político de seus participantes. O objetivo era fazer do teatro um microcosmo libertário, uma poética capaz de dar início a um ato revolucionário no exato momento da apresentação no palco. Para tanto, valorizava-se a participação do público, que deveria se portar como criador e experimentador da anarquia. Há uma forte integração entre arte e vida. O palco, no caso, foi concebido como lugar de projeção utópica da ação revolucionária, um laboratório social. De acordo com o historiador Christopher Innes, eles “assumiram que a mudança espiritual individual é a pré-condição para uma mudança política externa significativa, que lidar com uma questão social em seus próprios termos apenas perpetuará o ciclo estabelecido de violência e opressão de que é um sintoma; e seu objetivo era, portanto, criar imagens que funcionassem como uma inspiração emocional, desafiar tabus e padrões de pensamento socialmente condicionados”.¹⁹

Judith Malina e Julian Beck insistiam que qualquer mudança política e social só poderia ocorrer se houvesse, num primeiro momento, uma transformação na psique e no corpo dos indivíduos. Nesse sentido, a arte se tornaria um mecanismo privilegiado de experimentação da utopia libertária, da vivência em um microcosmo livre, solidário e universalista no qual os homens conheceriam melhor suas potencialidades e se libertariam das conveniências, da alienação e dos preconceitos que os oprimiam.

O itinerário do The Living Theatre, caracterizado pelo nomadismo e por suas tendências sincréticas, tornavam suas iniciativas culturalmente acolhedoras. O grupo esteve no Brasil nos anos iniciais da década de 1970, atuando em parceria com o Grupo Oficina.²⁰ Seus membros foram presos pela ditadura militar na Colônia Penal de Ribeirão das Neves, mas uma mobilização internacional (encabeçada por artistas e pensadores renomados como John Lennon, Yoko Ono, Allen Guinsberg, Michel Foucault, Samuel Beckett, Jean-Paul Sartre, Bernardo Bertolucci, Mick Jagger, Jean Luis Barrault, Jane Fonda, Bob Dylan e Jean-Luc Godard) tornou possível a deportação dos artistas para os Estados Unidos, acusados de práticas subversivas.²¹ Fazia parte do perfil deste grupo atuar em locais inusitados, como nas ruas e prisões, não somente para exercer seu característico ativismo, mas também para usar espaços não hierárquicos, ou seja, que não separam, como num palco, atores e públicos. Essa integração visava emancipar o potencial criativo de cada um, demonstrando que a vida seria uma manifestação artística e a arte, um desdobramento da vida. Por outras palavras, bastava estar vivo para atuar, como sugeriu Julian Beck em uma de suas falas: “Faça o que você quiser. Teatro livre. Faça o que você quiser... Teatro livre significa que qualquer um pode fazer o que quiser. Significa que qualquer coisa feita por qualquer um é perfeita”.²²

¹⁹ INNES, Christopher. *Holy theatre: ritual and the avant garde*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981, p. 188.

²⁰ O Grupo Oficina foi um grupo de teatro de vanguarda brasileiro criado em 1958 por José Celso Martinez Correra. Ele encenou peças de importantes nomes do teatro de vanguarda como Bertolt Brecht, Jerzy Grotowsky, e Antonin Artaud. O grupo seguia os preceitos de eliminação de fronteiras entre palco e plateia, entre artistas e espectadores, entre arte e vida.

²¹ Sobre a vinda de Beck e Malina ao Brasil, ver SIMÕES, Gustavo. Uma conversa com Judith Malina. *Ecopolítica*, n. 13, São Paulo, 2015, p. 13 e 14, e MALINA, Judith. *Diário de Judith Malina: o Living Theatre em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 2008.

²² BECK, Julian *apud* PENNER, James. The Living Theatre and its discontents: excavating the somatic utopia of *Paradise Now*. *Ecumenica*, v. 2, n. 1, 2009, p. 17.

O estímulo direcionado ao espectador visava expandir sua consciência e torná-lo ciente dos constrangimentos políticos e sociais dos quais era vítima. Por meio de obras renomadas, como *Paradise now*, apresentado pela primeira vez no Festival de Avignon a 24 de julho de 1968, buscavam mover o público à ação, chegando inclusive a incentivar o movimento estudantil francês em sua atuação no importante episódio ocorrido no ano de 1968. *Paradise now* pode ser um exemplo esclarecedor, na medida em que pretendia problematizar as convenções, as guerras, a perseguição à diferença, e propor um novo modelo de arte capaz de alcançar os espectadores, levando-os à experimentação da ação direta. Outra atitude recorrente neste grupo teatral, que inclusive pode ser notada em *Paradise now*, é a encenação de momentos de transe que ocasionam manifestações primitivas, ações baseadas na loucura. Inspirados no livro *The politics of experience* (1967), de R. D. Laing, o grupo acreditava que havia outra maneira de encarar a loucura, seguindo a linha do movimento antipsiquiatria dos anos 1960 segundo a qual haveria uma dimensão positiva no “colapso psicológico”, pautada na libertação e na destruição temporária do ego, o que traria, como consequência, um estado de consciência mais esclarecido. Estas medidas influenciaram, diretamente, a produção de *Paradise now*, que termina com uma sátira dirigida ao jardim do Éden, transformando a Árvore do Conhecimento em Árvore da Vida: foi quando os atores saíram do teatro na companhia do público bradando que o teatro está na rua, e que a rua pertence ao povo. Como afirmou James Penner, a obra em questão buscava abalar a plateia por meio de ações irracionais, da criação utópica de “corpos moles” (avessos, portanto, à rigidez do corpo sexualmente reprimido), do repúdio à linguagem convencional. Este seria o caminho para eliminar as distâncias entre teatro e mundo real. Diferentemente do teatro tradicional, que reproduz formas predeterminadas de comportamento, a linguagem não-verbal seria um meio de problematizar os valores e inventar novas formas de comunicação, mais libertadoras. O desconforto, portanto, seria um pré-requisito na libertação dos corpos, no combate contra a violência (e, por extensão, contra a guerra), na projeção utópica de uma sociedade afastada das convenções.

De acordo com Edson Passetti, *Paradise now* “trata de ‘uma viagem vertical a revolução permanente’, a ‘bela revolução não violenta anarquista’. São oito raios (*rungs*) ou atos expressos cada um em ritos, visões e ações, compostos por orientações a encenação e textos”.²³ O *script* da peça foi elaborado a partir de um mapa de uma jornada coletiva na qual o elenco interage com os participantes, convidando-os à ação. Dividida em oito atos, cada um composto por ritos, visões e ações, a estrutura da peça foi adaptada a partir dos “degraus hassídicos” descritos pelo anarquista judeu Martin Buber no final da década de 1940.²⁴ O hassídismo, em linhas gerais, é um movimento religioso que orienta seus seguidores rumo a uma vida de alegria entusiástica terrena. Para tanto, eles deveriam buscar o *hitlahavut*; uma ascensão para o infinito efetuada “degrau por degrau” por meio de ações que permitiriam uma contemplação total, um êxtase durante o momento vivido. O fiel precisaria, em primeiro lugar, se tornar uno, dono de si, desvencilhando-se de todo sofrimento

²³ PASSETTI, Edson. *Paradise now*. Verve, n. 14, São Paulo, 2008, p. 90.

²⁴ Ver BUBER, M. *Histórias do Rabi*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

mento e de impulsos ruins; todavia, a unicidade só se tornaria plena por meio da relação harmônica com o outro. Partindo destes preceitos afinados à utopia libertária, em *Paradise now* os degraus (ou 8 atos da peça) conduziam a um estado de consciência revolucionário, a uma “revolução permanente anarquista”²⁵ do indivíduo. Para Malina e Beck qualquer mudança política (especialmente a anarquia) só poderia ser alcançada se acompanhada de uma mudança pessoal e espiritual. A peça foi projetada como um ritual que permitia aos participantes experimentar uma conversão revolucionária do corpo e da mente, substituindo os autoritarismos e repressões por uma total libertação.

Ao final da peça, os participantes foram convidados a colocar em prática a experiência vivida. Esse convite foi acompanhado da expressão “Mudança é o estado natural do ser. Revolução permanente é a condição natural do anarquismo”.²⁶ Tal afirmação deixa entrever que para os anarquistas, a utopia libertária não seria a efetivação de uma sociedade perfeita e estática, mas um devir histórico caracterizado por um estado de conciliação e construção conjunta entre os homens. Por meio da arte, The Living Theatre buscava proporcionar a vivência, mesmo que momentânea, da anarquia, cabendo a cada um a decisão de torná-la uma prática cotidiana e partilhá-la em seu meio.

Laboratório de Ensaios

Em janeiro de 1967, em plena ditadura militar brasileira, período de recrudescimento de ações repressivas diante de manifestações de estudantes e artistas contra o regime, o jornal anarquista *Dealbar* anunciava o início das atividades do Laboratório de Ensaios do Centro de Cultura Social de São Paulo:

*O Centro de Cultura Social, com a exposição dos companheiros Ailson e Bonetti, de pintura e desenho, inaugura o seu “Laboratório de Ensaios”. Essa designação não se limita a nominar apenas o local, mas também o movimento de arte que nele agora começa a cumprir-se. O Laboratório foi criado para dirigir-se à juventude, para estimular os artistas jovens e tentar reuni-los. As nossas portas estão abertas para a juventude que tenha aspiração de liberdade, que tenha ânimo de buscá-la e consinta em dialogar. Era preciso que essa juventude soubesse que basta um pequeno ritual e uma pequena sala se torna em teatro, em galeria de exposição, em rincão de arte. Destes locais como o Laboratório, pequenos teatros, existem 400 em Buenos Aires, 80 em Paris; queremos vê-lo multiplicado em São Paulo.*²⁷

Os anarquistas Waldir Kopesky,²⁸ Ailson Braz Corrêa²⁹ e Francisco Cuberos³⁰ estiveram à frente da criação do Laboratório de Ensaios, um espaço de experimentação artística no qual aconteciam peças teatrais, exposições de pin-

²⁵ O termo “revolução permanente” foi apropriado da obra *Paths in utopia* de Martin Buber. Ver BUBER, Martin. *Paths in utopia*. London: Routledge & Kegan Paul, 1949.

²⁶ Ver PASSETTI, Edson, *op. cit.*, p. 104.

²⁷ KOPESKY, Waldyr. Nós. *Dealbar*, ano I, n. 4, São Paulo, jan. 1967, p. 8.

²⁸ Militante do Centro de Cultura Social de São Paulo, Kopezky trabalhou no teatro e no cinema. Atuou também no Teatro de Arena de São Paulo.

²⁹ Pintor e membro ativo do Centro de Cultura Social de São Paulo na década de 1960.

³⁰ O sapateiro e ator anarquista Francisco Cuberos tornou-se membro do Centro de Cultura de São Paulo em 1940 onde conheceu o teatro operário.

tura, escultura e desenho, debates sobre cinema e dramaturgia, conferências filosóficas, científicas e sociológicas e recitais de poesia. De acordo com Kopsky, o nome atribuído ao Laboratório (local próprio para a realização de experiências) referia-se também ao movimento artístico que ele representava. Segundo Marco Marinis, os laboratórios de arte foram, no século XX, um lugar privilegiado de pesquisa teatral, um espaço-tempo consagrado à experimentação e à pesquisa de um saber e de um saber-fazer com novos princípios e técnicas (como uma maior preocupação e aproximação com o público).

Por meio das notas publicadas no jornal *Dealbar* sobre os trabalhos desenvolvidos no Laboratório é possível identificar a importância da pesquisa e da experimentação em seu meio. Em boa parte dos encontros realizados, além dos espetáculos ou mostras artísticas, ocorriam debates, cursos e oficinas:

Os frequentadores mais assíduos do Laboratório de Ensaio, do Centro de Cultura Social, gozaram do privilégio de assistir no dia 27 de outubro à apresentação da peça "Zoo History", de Edward Albee, cujos personagens Jerry e Petter foram representados respectivamente por Ibsen Wilde e Odilon de Souza. Trabalho de interpretação de nível profissional no mais elevado sentido, valorizado por debates que se seguiram à apresentação da peça, com a participação dos intérpretes.³¹

Em outra nota é possível verificar a multiplicidade de atividades previstas no Laboratório:

O CCS vem mantendo, através dos seus 34 anos de existência, o habitual roteiro cultural. Para este ano, como nos anteriores, já tem programado um vasto curso de realizações artísticas e culturais. Por intermédio do «Laboratório de Ensaio» realizar-se-ão várias aulas de teatro, assim como debates ao redor de dramaturgia e cinema, exposições de pintura, escultura e desenho. A comissão executiva promoverá ciclos de conferências filosóficas, científicas e sociológicas, com os respectivos debates. Com estas iniciativas, o CCS pensa satisfazer a expectativa dos associados e amigos.³²

Mais do que um simples espaço destinado a apresentações de arte, o laboratório era um centro de estudos e de aprimoramento artístico que tinha como meta e princípio a prática da liberdade e o estreitamento das relações sociais:

neste processo o artístico e o social são indissociáveis: o primeiro diz respeito ao indivíduo, o segundo ao meio. Essa autocriação é, digamos, uma revitalização e uma concretização de alguns ideais na atividade estética do homem e que faz da vida uma obra de arte. Read dirá que se trata de uma reação do espírito contra a matéria num intento de superação de si e numa rebelião contra uma realidade da qual resulta uma afirmação e uma percepção de si e da existência. É desta forma que o ato de criar não significa construção, mas expansão e ampliação com uma certa visão de futuro e um ânimo de rebelião perpétua contra o presente; esse ânimo de rebelião se dirige contra a totalidade de uma civilização: contra seu éthos, sua moral, sua economia e sua política; por que o maior objetivo é operar uma modificação na percepção.³³

³¹ Os nossos artistas. *Dealbar*, ano II, n. 10, São Paulo, dez. 1967, p. 4.

³² Centro de Cultura Social. *Dealbar*, ano I, n. 5, São Paulo, set. 1967, p. 2.

³³ AVELINO, Nildo, *op. cit.*, p. 144.

Ao se debruçar sobre as práticas teatrais anarquistas ocorridas na cidade de São Paulo durante o século XX, Maria Thereza Vargas chegou à conclusão de que havia no teatro libertário

um diálogo que transcende a comunicação explícita do texto encenado. Não se trata de repetir “mais uma vez estória conhecida”, mas sim de um ato coletivo de reconhecimento de personagens e situações exemplares a fim de que atuem no comportamento de cada um. Uma vez que a criação literária não é tão importante quanto a realidade do espetáculo, todas as possíveis atualizações de conteúdo ficam por conta da interpretação dos atores. Não há registros que possam documentar a resistência de um texto a décadas e décadas de reencenação. Mas o mais provável é que não tenha se alterado como texto, e sim (quando necessário) na ênfase atribuída pelos atores a este ou aquele problema.

Quando a imprensa comenta a reação do público, mostra que o comportamento durante o espetáculo é francamente ativo. Nada indica um respeitoso silêncio diante da manifestação artística. Pelo contrário estabelece-se um diálogo sonoro com o espetáculo deixando evidente a aprovação ou a repulsa do público.

Fica evidente que a manifestação do público nada tem a ver com a qualidade do espetáculo, mas com a identificação da plateia aos problemas ou personagens presentes no palco.

O espetáculo é o porta-voz das convicções e sentimentos da plateia. Para isso é preciso que seja despido de mistérios, reforçando um conhecimento prévio e proporcionando um estímulo à expressão do espectador.³⁴

De acordo com Vargas, desde o início do século XX o teatro anarquista brasileiro configurou-se a partir de uma relação estreita entre palco e plateia. Mais importante do que se ater a roteiros e a teorias de encenação, a preocupação central dos artistas concentrava-se em suscitar significados e percepções nos expectadores. Eles participavam do ato artístico (um ato de criação coletiva) e, mais do que isso, “o espetáculo se refere a uma causa maior; o comparecimento do espectador já tem a gratificante representatividade de um compromisso e de um apoio à causa referida. Estar no teatro quer dizer muita coisa”.³⁵

Outra característica apontada por Vargas refere-se à preocupação dos anarquistas em levar ao público obras que instituíssem um *êthos* estético e moral. Em suas palavras, a “pregação ideológica é indissolúvelmente ligada a um conceito muito amplo de formação cultural. O anarquista deve ser um homem treinado para usufruir e produzir obras que, além de úteis, tenham um sentido estético próprio. Além de conscientizar, a arte é uma experiência que realiza uma potencialidade humana”.³⁶ Esta preocupação pode ser detectada nos jornais anarquistas do pós-Segunda Guerra. Os articulistas do *Dealbar* se mostraram preocupados com o tipo de arte praticado pelos homens, denunciando o aparato cultural que a grande mídia oferecia ao público. Assim, eles se colocaram como “o novo e pequeno Davi”, que derrubaria “os modernos Golias



³⁴ VARGAS, Maria Thereza. *Teatro operário na cidade de São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de informação e documentação artísticas do Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980, p. 36 e 37.

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 34.

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 56.

que buscam trazer a humanidade”.³⁷ Golias, no caso, foi caracterizado pela mídia da época em “jornais, revistas, rádios e televisões, mais instrumentos de propaganda comercial, de promoção de mediocridades de toda sorte, de propagação de péssimos exemplos e de frivolidades, do que de esclarecimento e de difusão de cultura”.³⁸

Por outro lado, os militantes envolvidos na publicação do *Dealbar* não deixaram de assinalar iniciativas artísticas de seu tempo, que expressavam um caráter livre. O pintor Manoel José de Mattos, ao se referir a algumas criações da pintura contemporânea, afirmou o seguinte:

*Atualmente, em todo o Universo, os artistas estão motivados pelos problemas da sensação espacial, influenciados pelas recentes explorações da astronáutica. Uns vivem inebriados, visualizando as belezas coloridas que devem existir além da barreira do som, onde desaparece a gravidade. Outros pesquisam o inconsciente coletivo através de estudos de psicologia ou da quimioterapia, para atingir as portas da percepção e arrancar de lá visões carregadas de vivências universais. Desses estudos e desses voos espaciais imaginários resulta, às vezes, uma pintura que, além da busca cerebral e equilíbrio plástico, pode provocar emoções controvertidas ao observador que com ela estabelece diálogo. Pintura de crise, de experiência, de insatisfação? A resposta será pessoal, dos que já puderem manter o diálogo com a nova forma de sentir. Por certo, é a pintura da hora que passa, sincera, ardente, criadora, inquietante; transposição de uma realidade nova em que o homem se esforça por descobrir, pelos cálculos e pela tecnologia, o que o artista, abrindo uma janela no cosmos, almeja dominá-lo no plano lírico.*³⁹

O universo musical, especialmente o *jazz*, também carregaria consigo uma característica inovadora, pois, no momento do improviso, além de executante, o músico também se convertia em compositor:

*contrariamente à chamada música séria, em que o executante é somente o intérprete de algo criado por outra pessoa, no jazz o processo criação execução é acrescido de uma terceira forma decisiva: a improvisação. Assim, o executante é ao mesmo tempo criador, o que lhe confere uma dignidade extra de compositor. Temos então que qualquer música, dependendo do tratamento, pode ser executada «jazzisticamente», e inversamente temas jazzísticos podem ser aproveitados para outro tipo de comunicação musical. [...] Isso parece vir provar a enorme força viva que é o jazz, erradicando-se em centenas de direções e desenvolvendo-se através de uma série imensa de estilos, o que, se por um lado causa uma certa confusão no espírito dos leigos, demonstra de sobejo sua tremenda vitalidade. Gosto do jazz por isso: essa linguagem musical sui-generis, totalmente destituída de formalismos e academismos, essa linguagem viva que transcende as barreiras das nações, os preconceitos, os sectarismos, as ideologias, constitui-se num mundo fascinante para mim e milhares de outras pessoas em todas as partes do mundo.*⁴⁰

³⁷ Ver Davi contra Golias. *Dealbar*, ano II, n. 8, São Paulo, out. 1967, p. 3.

³⁸ *Idem*.

³⁹ MATTOS, Manoel José. Conversa sobre arte contemporânea. *Dealbar*, ano I, n. 3, São Paulo, mar. 1966, p. 9.

⁴⁰ CARVALHO, Sérgio. Isto é um pistom. Isto pode fazer muito barulho. E pode fazer jazz. Mas v. sabe mesmo o que é jazz? *Dealbar*, ano I, n. 2, São Paulo, p. 8.

Há, desde o primeiro número do *Dealbar*, um apelo à arte como instrumento de transgressão social, de resistência e de construção de um *éthos* libertário.⁴¹ Seus articulistas foram militantes que participavam do Laboratório e do Centro de Cultura Social de São Paulo.⁴² Mais do que um lugar de formação cultural, os centros de cultura anarquistas podem ser pensados como uma modalidade de exercício da prática libertária. Tal como em uma sociedade anarquista, ali prevaleceria os princípios da liberdade, igualdade e da solidariedade, sem a manutenção de hierarquias entre seus membros. O indivíduo seria, ao mesmo tempo, um aluno e um mestre, com liberdade para expor suas ideias e aprender por meio da exposição de ideias dos demais. O auxílio mútuo, portanto, deveria reger o funcionamento desses espaços, capazes de oferecer ao indivíduo a oportunidade de se associar voluntariamente pelo livre acordo.⁴³

De acordo com Jaime Cubero, a experiência do centro inspirou-se no “Ateneu Libertário”, associação de caráter cultural, científico e/ou literário surgida na Europa na primeira metade do século XIX. O pressuposto básico dos ateneus era a promoção da cultura entre os homens. Como promotores da arte e da cultura, estes centros criticaram um modelo cultural próprio de sociedades autoritárias e discriminatórias, alcançando as ruas para atingir um público maior. Como entidade autônoma e livre, os ateneus buscariam, por meio de adesões voluntárias e com sua administração baseada em rotatividade, promover uma cultura de caráter libertário envolvendo temas negligenciados à época, como sexualidade e ecologia. O Centro de Cultura, portanto, teria uma pauta idêntica àquela que animava os ateneus, pois seu intuito também era o de orientar o aprendizado das pessoas priorizando uma ética de teor libertário.⁴⁴

Dentre os militantes que atuaram no Centro de Cultura no período aqui estudado, convém destacar o papel desempenhado pelos jovens artistas integrantes do Laboratório de Ensaios. Kopezky, por exemplo, foi responsável pela direção de duas importantes peças: *Os guerreiros* (1967) e *Onde anda a liberdade?* (1967). Este diretor enfatizou que as atividades do Laboratório eram especialmente desenvolvidas para atingir a juventude, encarada como a força do presente e do futuro. Ao experimentar a liberdade e a anarquia por meio da

⁴¹ *Dealbar* traz ainda escritos críticos de psicanalistas, médicos e professores através de uma linguagem simples, porém legitimada por um saber. Tais escritos buscam validar um modo ideal de conduta para o homem (tratando, por exemplo, de discussões sobre o alcoolismo, a tolerância racial, a ética política e a responsabilidade social). O jornal dispõe ainda de uma rica discussão sobre temas como o universalismo (pensado como contraponto ao nacionalismo e ao imperialismo) e o solidarismo (discutido como oposto à fraternidade cristã e liberal). Ver *Dealbar*, 1965-1968.

⁴² O Centro de Cultura Social iniciou suas atividades em janeiro de 1933, com uma conferência da escritora argentina Concepción Fernandez intitulada “Música como fator de aproximação dos povos”. O centro promovia conferências, cursos, exposições, montagens teatrais, comícios etc. e participou de campanhas favoráveis à luta antifascista, distribuindo panfletos e organizando reuniões. Nos primeiros anos da ditadura o centro desempenhou um papel importante no meio libertário, especialmente por meio da criação do Laboratório de Ensaios em 1966, que Jaime Cubero considerou a “mais fecunda experiência do Centro de Cultura Social no campo das artes”. Ver VALVERDE, Antonio. Socialismo libertário, educação e autodidatismo: entrevista-depoimento com Jaime Cubero. *Educação e Pesquisa*, v. 34, n. 2, São Paulo, 2007, p. 404.

⁴³ Ver RODRIGUES, Edgard. *Entre ditaduras (1948-1962)*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1993, p. 218.

⁴⁴ Ver VALVERDE, Antonio, *op. cit.*

arte, estes jovens poderiam agir em prol de sua consolidação no mundo.⁴⁵ Em uma carta, Jaime Cubero enfatizou o compromisso de alguns militantes com o centro e os esforços de divulgação, reforçando a necessidade de mobilizar mais jovens para lutar pela causa:

*Tivemos várias representações teatrais (com debates inclusive), de diversos grupos de jovens que, atraídos pelas possibilidades do Laboratório, têm atuado conosco. Temos divulgado algumas no Dealbar como você deve ter notado. Ainda nos dois últimos sábados tivemos no dia 10 o poeta Lindolf Bell e mais quatro poetas, todos jovens, que nos proporcionaram uma noite memorável, abrindo inclusive boa perspectiva para o futuro. No dia 17 tivemos o grupo teatral formado por jovens bancários dissidentes do Sindicato oficial, muito bom. Na segunda-feira estiveram no Centro expondo e debatendo conosco o problema do sindicalismo na luta social.*⁴⁶

O anarquista Pedro Catallo (membro do Centro de Cultura Social de São Paulo e diretor do jornal *Dealbar*), em uma carta, elogiou as atividades do Laboratório destinada à juventude, ressaltando que “eclodiu um furioso entusiasmo pela iniciativa que tomaram os irmãos Cuberos e o Valdir, de transformar o Centro de Cultura Social num teatro de arena”.⁴⁷ Cubero reforçou o caráter odisséico do centro e a mobilização precária de companheiros para incentivar e promover as práticas culturais, tendo sido eles os responsáveis por transformar “a sala do Centro de Cultura em um pequeno teatro de arena”, com quatro apresentações semanais “com média de 40 pessoas assistindo por sessão”, incluindo estudantes, membros de entidades sindicais e fábricas etc.⁴⁸

Após a inauguração do Laboratório de Ensaios, o jornal *Dealbar* publicou um artigo no qual assinalou de forma mais contundente seu caráter estético e educacional:

Paredes e teto azuis, uma sala, um teatro de arena, nossa exposição. Onze refletores, Vivaldi, Bach, Villa Lobos, quatro banquinhos pretos, flores secas, uma rosa. Dez homens, uma mulher, vinte e nove obras. A dedicação do Cuberos, o apoio do Kopezky, a boa vontade do Germinal, um trabalho de equipe. Eis aí os ingredientes de nossa exposição de artes plásticas: arte de laboratório [escrito com maiúsculas]. Arte de laboratório [idem] quer dizer, arte de pesquisa, busca da verdade, desejo de comunicação. Na busca empreendida, tudo nos pareceu válido, desde que comunicasse algo. Terra, chaves, «crayon», óleo, «gouache», recortes da imprensa, ecoline, madeira, o cotidiano dilacerado e reunido, eis o material usado, o barro manipulado. Arte pela Arte. Isto, cremos, é uma forma de amor. Pois o desamor está aí, é o caos a que assistimos. Revoltados somos. Mas da revolta não nos servimos para escandalizar. Somos todos silenciosos. Filtramos o desamor, cada obra nossa é um prolongamento de nosso próprio eu. Um vôo de liberdade. Um ato de amor destruindo ou anulando o ódio inútil. Vivemos do idealismo, acreditamos nele. Queremos vivo o mundo ideal (teórico) que herdamos. Nossa luta já começou. Não somos, e é oportuno assinalar, homens reunidos em torno de si próprios. Não somos um grupo restrito, fechado. Quem amar o amor; amar a arte

⁴⁵ Ver VIANNA, Allyson Bruno. *Anarquismo em papel e tinta: imprensa, edição e cultura libertária (1945-1968)*. Tese (Doutorado em História) – UFC, Fortaleza, 2014, p. 100.

⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 87.

⁴⁷ *Idem, ibidem*.

⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 85 e 86.

[palavra escrita em maiúsculas], *amar a criatura humana sem preconceito algum que nos dê a mão. Quem gostar de Literatura, Música, Teatro, Cinema, Pintura e tudo o mais que represente cultura, nosso entusiasmo estará à sua espera. Anotem: Rua Rubino de Oliveira, 85 – Capital, S. Paulo.*⁴⁹

A “pobreza” do teatro, para usar um termo de Grotowski, remete à valorização de assessorios, adornos ou de uma grande estrutura em detrimento do trabalho coletivo de criação e experimentação da anarquia. Materiais simples, como madeira e barro, seriam igualmente capazes de tocar, impactar e envolver a todos. O mundo ideal teórico (livre, igualitário e solidário) referido no fragmento poderia ser experienciado neste espaço, buscando incentivar os participantes a levar uma vida livre pautada na prática da ação direta. O teatro foi caracterizado pela liberdade e horizontalidade: todos seriam promotores do espetáculo, da anarquia. Era, pois, uma arte de resistência, antiautoritária, livre. Como ponderou Nildo Avelino, o Laboratório de Ensaios foi a “resistência anarquista contra a ditadura na própria ditadura”.⁵⁰ E, mais do que isso, o Laboratório de Ensaios, tal qual The Living Theatre, era resistência a uma sociedade marcada pelo terror, pelo individualismo, pela alienação, pela falta de criticidade e de amor ao mundo.

Artigo recebido em 15 de março de 2020. Aprovado em 20 de abril de 2020.

⁴⁹ Ver Arte de Laboratório. *Dealbar*, ano I, n. 6, São Paulo, jul. 1967, p. 4.

⁵⁰ AVELINO, Nildo, *op. cit.*, p. 87.



Tuca como lugar teatral de resistência: *história e memória*



Heloisa de Faria Cruz

Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Departamento de História e do Programa de Estudos Pós-graduados em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Pesquisadora do CNPq. Autora, entre outros livros, de *São Paulo em papel e tinta: periodismo e vida urbana 1890/1915*. 2. ed. São Paulo: Arquivo Público do Estado de São Paulo, 2013. cruzhelo@uol.com.br

Tuca como lugar teatral de resistência: história e memória

Tuca as a theatrical space of resistance: history and memory

Heloisa de Faria Cruz

RESUMO

O artigo explora experiências históricas e processos memorialísticos que contribuíram para a construção da identidade do Tuca como lugar teatral no qual a mística da resistência se incorporou ao próprio edifício teatral. O argumento principal é o de que a identidade simbólica que a história confere ao edifício teatral é também tributária de movimentos deliberados da comunidade universitária, que, em conjunturas diversas, buscou atualizar sentidos e marcos dessa memória da resistência à ditadura.

PALAVRAS-CHAVE: Tuca; resistência; memória.

ABSTRACT

The article explores historical experiences and memorialistic processes that contributed to the construction of Tuca identity as a theatrical space in which the mystique of resistance is incorporated into the theatrical building itself. The central argument is that the symbolic identity that history gives to the theatrical building is also tributary to deliberate movements of the university community that in different conjunctures sought to update meanings and marks of this memory of resistance to dictatorship.

KEYWORDS: Tuca; resistance; memory.



O Tuca não pode ficar no meio da caminhada como uma estátua de sal... Que este momento prove quem somos, a que viemos e o que iremos fazer no futuro.

Dom Paulo Evaristo Arns, 1984.

Em abril de 2014, na conjuntura de atuação da Comissão Nacional da Verdade (CNV), foi inaugurado, no jardim do Teatro Tuca, o *Monumento ao nunca mais*, que, via projeto “Marcas da memória”, da Comissão de Anistia, buscava inscrever, em diversas cidades brasileiras, monumentos relacionados à anistia política e à Justiça de Transição no Brasil.

Parte do projeto “Trilhas da anistia”, o *Monumento ao nunca mais*, de autoria da artista plástica Cristina Pozzolon, representando um dos dentre os dez monumentos implantados no país com o mesmo objetivo, escolheu o Tuca como principal sítio de memória das lutas pela anistia na cidade de São Paulo. Também, naquela conjuntura, o Memorial da resistência incluiu o Tuca em seu programa que visa à identificação e à musealização dos lugares da memó-

ria da resistência e da repressão políticas do estado de São Paulo.¹ Na conjuntura do aniversário de 50 anos do Teatro, esses eventos foram apenas dois dos mais recentes movimentos que atualizam e reforçam a inserção do Tuca na memória e na geografia da resistência da cidade de São Paulo.

Inicialmente, importa indicar que, no decorrer desses pouco mais de 50 anos de sua trajetória, dos quais viveu quase 14 em reconstrução, o Tuca logrou manter vivas as suas conexões com a cultura de resistência que evoca, devido aos vários movimentos memoriais que, em diferentes momentos, atualizaram a sua história e a mística de uma cultura política que, até hoje, conformam a sua identidade pública como espaço teatral.

Não obstante tal mística memorial, a história e a trajetória do Teatro como casa de espetáculo e espaço de cultura e resistência é muito pouco estudada. É verdade que referências a episódios como a atuação do Grupo Tuca e a importância da encenação de *Morte e vida severina* em 1965, a participação polêmica de Caetano Veloso na fase paulista do 3º Festival Internacional da Canção, com a música “É proibido proibir”, a invasão do Teatro e da Universidade pelas forças policiais paulistas em 1977, ou mesmo o atentado/incêndio sofrido em 1984, são recorrentes em estudos sobre cultura e movimentos de resistência na luta contra a ditadura civil militar e pela democratização do país.

O presente artigo, ao dialogar com pesquisas sobre o teatro, sem minimizar a importância histórica e memorial de tais eventos, mas atento ao potencial silenciador de sua cristalização como marcos, propõe-se a explorar processos memorialísticos que contribuíram para a construção dessa identidade do Tuca como lugar teatral no qual a mística da resistência se incorpora ao próprio edifício teatral.

Tema recentemente visitado por diversos estudiosos das áreas de Arquitetura e Urbanismo, do Patrimônio Cultural e da História Cultural, as reflexões sobre a história dos edifícios e lugares teatrais trazem à tona questões diversas sobre as relações entre arte e política, teatro e espaço urbano, edifícios teatrais e patrimônio cultural, dramaturgia e espaço de encenação, dentre outras.²

Entendendo com Michael Pollak que a memória é espaço de disputa e que os territórios e os bens patrimoniais só permanecem ativos por meio da apropriação coletiva que lhes atribui sentidos e significações³, trata-se de pensar o Tuca como lugar de memória construído por meio de desdobramentos de diversas dimensões de sua história em movimentos memorialísticos. Nesse caminho, a reflexão busca dialogar com indicações de Walter Lima Torres Neto, quando propõe que a “relação que se estabelece entre o lugar teatral e a cidade que o abriga fica mediada pelas forças sociais. A situação não só geo-

¹ Ver Lugares da memória. *Memorial da resistência de São Paulo*, Governo do Estado, Secretaria da Cultura, São Paulo, Secretaria da Cultura, 2019. Disponível em <http://memorialdarestenciasp.org.br/memorial/default.aspx?mn=9&c=136&s=0>. Acesso em 8 dez. 2019.

² Na discussão sobre o tema, parte-se do diálogo com os seguintes estudos: LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, PARANHOS, Kátia Rodrigues, LIMA, Evelyn Furquim Werneck e COLLAÇO, Vera. *Cena, dramaturgia e arquitetura: instalações, encenações e espaços sociais*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014, e SERRONI, José Carlos. *Teatros, uma memória do espaço cênico no Brasil*. São Paulo: Senac, 2002.

³ Ver POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, v. 2, n. 3, Rio de Janeiro, 1989.

gráfica do espaço, mas também simbólica, é consequência do reflexo permanente da atribuição de valor que se destina a esses espaços por essa mesma sociedade”.⁴

Sem dúvida, desde a sua inauguração, a trajetória do Tuca guarda relação estreita com a conjuntura nacional e as práticas de resistências e de repressão ocorridas no período da ditadura civil militar. A farta documentação sobre o Tuca hoje disponível no acervo de Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (Deosp-SP), bem como no próprio acervo do Centro de Documentação e Memória do Teatro, o CDM-Tuca, mostra como, durante aquele período, ele foi um espaço mantido sob a estreita vigilância pelos órgãos de repressão. Nesses conjuntos documentais, relatórios de agentes da repressão, depoimentos dos estudantes, de militantes de movimentos sociais diversos e de profissionais da classe teatral e artística que nele atuaram dão conta de prisões de integrantes do Grupo Tuca, da atuação da censura, das inúmeras ameaças telefônicas recebidas, das prisões de membros do Grupo no Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna (Doi-Codi), da abertura de inquérito policial-militar sobre o grupo Tuca em 1974 e da prisão de estudantes quando da invasão. Da mesma forma, esses e outros documentos, assim como a memória de inúmeros militantes, testemunham a sua vitalidade como espaço de rebeldia, experimentação cultural e resistência política.⁵

A pesquisa nessa documentação e o diálogo com trabalhos anteriores sobre a história do Teatro e da Universidade identificaram a recorrência do uso de alguns materiais que, transformados em documentos/monumentos, alinhavam grande parte das narrativas produzidas sobre o teatro, indicando, com Fernando Catroga, que, também nesse caso, é preciso questionar clivagens rígidas entre memória, história e historiografia.⁶

Assim, neste artigo, a intenção é a de alargar as referências sobre movimentos, sujeitos e experiências sociais que costuram a história do Tuca como lugar teatral, incorporando à discussão análises de processos memorialísticos gestados principalmente após a invasão do Teatro em 1977 e pelo movimento SOS-Tuca, que se tornou ativo logo após o incêndio de 1984. O argumento central é o que a identidade simbólica que a história confere ao edifício teatral é também tributária de movimentos deliberados da comunidade universitária, que, em conjunturas diversas, buscou atualizar sentidos e marcos dessa memória da resistência.

⁴ TORRES NETO, Walter Lima. Sobre o trabalho com o espaço teatral. *O Percevejo Online*, v. 4, n. 1, Rio de Janeiro, 2012, p. 4. Ver, também, o verbete “edifício teatral”, de GUINSBURG, Jacó, FARIA, João Roberto Gomes de e LIMA, Mariângela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 121 e 122.

⁵ A pesquisa que deu origem a este artigo foi desenvolvida visando à elaboração do relatório final da Comissão da Verdade Reitora Nadir Kfourri, da PUC-SP, que desenvolveu os seus trabalhos entre 2013 e 2016. O Relatório final da comissão pode ser acessado em <<https://www.pucsp.br/comissaodaverdade/home.html>>. Ver, também, FERNANDES, Simone Silva e NOVAES, Luiza Helena. Arte e memória: preservação do arquivo permanente do Teatro da Universidade Católica/Tuca da PUC-SP. *Anais do Congresso de Arquivologia do Mercosul*, 7, Viña del Mar, Chile, 2007. Disponível em <<http://www.teatrotuca.com.br/cdm/index.html>>. Acesso em 8 dez. 2019.

⁶ Ver CATROGA, Fernando. *Memória, história e historiografia*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2015.

Primeiro ato: história da transformação do Auditório Tibiriçá no Teatro do Tuca

A primeira fase da história do Tuca inscreve-se no interior de um movimento mais amplo que destaca a cultura e as artes como territórios da resistência política e articula-se à trajetória do Movimento Estudantil (ME) no período. Naqueles anos, como apontam vários estudos, a resistência aparece como uma das tramas do próprio tecido social e político no qual se estruturam as relações entre a cultura e a ditadura civil militar. Tendo como referência fundante a formação e a atuação do Grupo Tuca, nos anos seguintes ao golpe civil militar de 1964, a história do Teatro se articula à atuação do Movimento Estudantil e, particularmente, aos circuitos do teatro universitário em São Paulo.

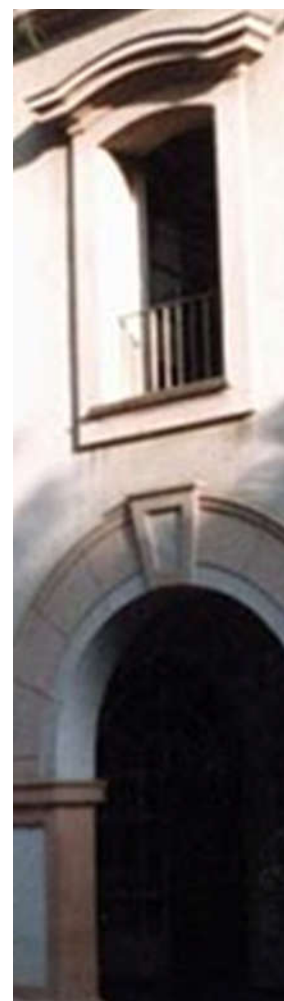
Idealizado desde 1957 como espaço de solenidades da Universidade, tendo a sua construção iniciada em 1961, com o projeto do arquiteto Benedito Calixto de Jesus Neto, o Tuca foi inaugurado em 22 de agosto de 1965. Originalmente, o conjunto Tuca era composto por dois teatros: o Auditório Tibiriçá, depois conhecido como Tução, situado ao nível da Rua Monte Alegre, com capacidade para 1.200 pessoas, e o Auditório Dom Paulo de Tarso, o Tuquinho, com 300 lugares. Ainda completavam o conjunto o Salão Beta, as instalações esportivas e o restaurante universitário.

Desde os momentos anteriores à sua inauguração, os usos do Teatro foram tema de disputa entre as autoridades universitárias, que o queriam como um espaço de solenidades acadêmicas, e os estudantes, que o concebiam como um espaço artístico de criação cultural e resistência política.

Essa fase da história do Teatro tem como faceta mais conhecida o seu uso pelo grupo composto por estudantes da Universidade, que consolidou a vitória das concepções propostas pelo Movimento Estudantil. Nesse movimento, pelo uso do espaço feito pelo Grupo Tuca, formado em 1964 pelo Departamento Cultural do Diretório Central dos Estudantes (DCE) da PUC-SP, o Auditório Tibiriçá transformou-se no Teatro Tuca.⁷

Como ressaltam os estudos citados anteriormente, em 1964, iniciou-se a organização de um grupo de teatro universitário, ainda independente do espaço do futuro Teatro. Articulado à concepção política de formação dos Centros Populares de Cultura propostos pela União Nacional dos Estudantes (UNE), do teatro universitário paulista e do teatro popular do Serviço Nacional do Teatro, o Tuca foi proposto como caminho possível de atuação e união do Movimento Estudantil das faculdades que compunham a PUC-SP.

Então, com o uso de verba do DCE e a ajuda de Nagib Elchener, presidente da Comissão Estadual de Teatro, sensível aos movimentos do teatro universitário no estado de São Paulo, foram contratados seis profissionais do



⁷ Sobre a formação do Grupo Tuca e essa fase da história do Teatro, ver, especialmente, RODRIGUES, Marly, SUNDFELD, Roberta e PEIRÃO, Solange. *Tuca: 20 anos*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1986, que permanece sendo o trabalho mais completo sobre a questão. Ver, também NOVAES, Luiza Helena *et al.* *Visita monitorada à arte possível: uma crítica histórica a partir do acervo do Tuca*. Dissertação (Mestrado em História) – PUC-SP, São Paulo, 2011, DIMAS, Antonio. O gosto duplo de vitória. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*: IEB, n. 40, São Paulo, 1996, e SILVA, Carla Fernanda da. *Vamos demolir o Tuca: o teatro universitário como movimento de resistência ao regime militar*. *Anais do Seminário Internacional História do Tempo Presente*, 2, Florianópolis, 2014.

teatro, vários deles ligados a grupos católicos de esquerda. Dentre esses profissionais contratados, estavam Roberto Freire, teatrólogo de prestígio, ex-diretor do Serviço Nacional de Teatro durante a gestão de Darcy Ribeiro e ex-redator do jornal *Brasil Urgente da Ação Popular*, que assumiu a direção artística do grupo; Silney Siqueira, ator e diretor ligado aos trabalhos de educação popular, que foi o diretor de *Morte e vida severina*; Elza Lobo, educadora popular; José Armando Ferrara, que assumiu a cenografia; e Chico Buarque, jovem compositor, então conhecido como carioca e estudante da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) e que assumiu a direção musical.⁸

Também foram organizados cursos para os estudantes, visando à formação do Grupo Tuca. O curso previsto para 30 estudantes recebeu mais de 150 inscrições, e, dentre esses estudantes, foram selecionados os que formariam a primeira composição do Grupo Tuca e que, já naquele ano, iniciariam os ensaios de *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo e Neto. A montagem da peça e a repercussão do espetáculo marcaram fortemente a trajetória do Grupo e do Teatro.

Morte e vida severina estreou em 11 de setembro de 1965. O espetáculo foi um sucesso e gerou repercussão em amplos setores culturais da sociedade, sendo premiado pela Associação Paulista da Crítica de Teatro. A apresentação no Festival de Teatro Universitário Nancy (França), em maio 1966, a conquista do primeiro prêmio do referido festival, as apresentações na França e em Portugal e as repercussões após o prêmio na imprensa estrangeira e nacional fortaleceram e consolidaram o trabalho do Grupo. Em seu retorno ao país, voltado para o teatro popular, com a proposta de formação de públicos para o teatro universitário, assumindo um repertório experimental de contestação e de criação coletiva, com mudanças na composição e na direção artística, o Grupo, embora sofrendo, em vários momentos, com a repressão à suas atividades, viveu uma experiência cultural intensa até o final da década.

Ainda nos anos de 1960, o Grupo Tuca apresentou as peças *Comala*, em 1969, e *Terceiro demônio*, a partir de 1970, que foi uma das finalistas do Prêmio Universitário do Teatro Sul-Americano. No entanto, após 1968, com a crescente desarticulação do Movimento Estudantil e o aumento da repressão, as atividades do Grupo, que sofreu com inúmeras prisões de seus membros que atuavam na peça *O&A*, experimentam um progressivo descenso. Em 1971, com crescentes divergências internas e falta de apoio da Universidade, rompeu-se a ligação entre o Grupo, o Teatro e a Universidade.

Indique-se que, sobre esse período da história da atuação do Grupo, que propõe questões sobre as relações conflituosas entre o Grupo e as autoridades universitárias, sobre as razões do rompimento do Grupo com a Universidade, bem como sobre a natureza dos projetos artísticos e políticos do Grupo pós-encenação de *Morte e vida severina*, as referências escasseiam. Em contraste, as mesmas imagens e a narrativa sobre o sucesso da encenação da peça de João Cabral alimentam a maioria dos estudos sobre essa fase da história do Teatro.

⁸ Sobre a formação e a atuação do Grupo Tuca, ver SILVA, Carla Fernanda da, *op. cit.*

Na leitura que aqui se propõe, reconhecendo que a atuação e a repercussão das atividades do Grupo foram centrais na história desse período da vida do Teatro, busca-se também evidenciar o contexto mais amplo no interior do qual a sua prática se articula, assim como a presença de outros sujeitos e práticas culturais e políticas, menos visíveis nessa narrativa.

Revelando conexões mais amplas no interior das quais o Grupo se estruturou e atuou, os muitos documentos sobre os usos do Teatro indicam que, além das atividades teatrais do Grupo Tuca e de outros grupos universitários, o espaço era ocupado por inúmeras outras atividades artísticas, culturais e políticas promovidas pelos estudantes. Então, em meio às formaturas, palestras de autoridades e atividades de associações diversas, o Auditório Tibiricá passou a ser requisitado e usado por grupos de teatro universitário, grupos culturais diversos, cineclubes das Faculdades, Centros Acadêmicos e Diretórios Estudantis e por outras atividades realizadas pelo Movimento Estudantil da PUC-SP e de outras universidades como a USP e o Mackenzie.

No que diz respeito à PUC-SP, assinale-se que, naqueles anos, o Movimento Estudantil e as suas atividades culturais se desenvolviam sob a hegemonia e as propostas de correntes políticas de esquerda oriundas da Juventude Estudantil Católica (JUC) e que formaram a Ação Popular (AP), em 1962. E foi no interior dessas correntes de origem católica, voltadas para uma atuação comprometida com o povo e os setores populares do campo e da cidade que se constituiu o que Marcelo Ridenti denominou como romantismo revolucionário, no qual a encenação de *Morte e vida severina* se delineou.⁹

Tendo como centro de sua dinâmica cultural as encenações e as atividades dos grupos teatrais, o Tuca abrigou também atividades de outras práticas culturais do Movimento Estudantil de então, indicando a constituição de um espaço de formação intelectual e política que também dialogava com linguagens artísticas como o cinema, via cineclubes, e a música, abrindo-se para a produção musical de artistas e produções da nascente Música Popular Brasileira (MPB).

Ainda durante os anos de 1960, identifica-se a atuação do Grupo Sonda de Orientação Cultural¹⁰, cineclube composto por alunos da Universidade, e, anos mais tarde do Cinuca, também ligado às agremiações estudantis. Cumpre evidenciar que, no período, as atividades de maior porte promovidas pelos diferentes Centros Acadêmicos assumiam, via de regra, a feição de *shows* musicais que aconteciam no Tucão e contavam com a presença de cantores e compositores ligados às novas proposições da música brasileira, como Chico Buarque, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, Sérgio Ricardo, Nara Leão, Marília Medalha, dentre outros.

No que diz respeito especificamente à atuação do Grupo Tuca, cabe também destacar as suas articulações, assim como as do edifício teatral, com o teatro universitário e outros grupos do teatro amador paulista. No período, animado pelas políticas da Comissão Estadual de Teatro (CET) e a organização das Federações de Teatro Amador e da Confederação de Teatro Amador

⁹ Ver RIDENTI, Marcelo. O romantismo revolucionário da Ação Popular: do cristianismo ao maoísmo, 1998. Disponível em <<http://www.cedema.org/uploads/Ridenti.pdf>>. Acesso em 8 dez. 2019.

¹⁰ Ver Dossiês Cessão de Uso – Fundo Tuca CDM, Grupo Sonda de Orientação Cultural, 1966.

do Estado de São Paulo (Cotaesp), o teatro amador, congregando grupos das mais diversas origens e procedências, ligados a universidades, sindicatos e outras organizações de trabalhadores e diferentes movimentos sociais e culturais, ativo em várias regiões do estado, experimentou uma fase extremamente dinâmica.¹¹ Assim, a formação do Grupo Tuca não aconteceu no vazio; antes, inscreveu-se nesse dinâmico movimento do teatro amador, e particularmente universitário, e impulsionou o diálogo e a ocupação do espaço do Teatro por muitos daqueles grupos.

Da documentação do Teatro referente ao período de 1965 a 1969, constam apresentações e ensaios de uma série de outros grupos, que, a partir de peças teatrais mais politizadas, buscam manter viva a discussão política entre os estudantes. Dentre esses grupos universitários, podem ser citados: o Grupo Dyrajaia Barreto (Grudyba), formado, majoritariamente, por alunos da Faculdade de Engenharia Industrial (FEI), da Faculdade Coração de Jesus e da Faculdade Paulista de Direito; o Grupo Teatro Novo – Aurk-Crusp, composto por estudantes moradores do Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo (Crusp); e o Teatro Experimental Mogiano, o Teatro dos Universitários de São Paulo (Tusp), o Teatro Universitário de Lorena e o Teatro da Balança (Teba), dos estudantes da Universidade Presbiteriana Mackenzie. No repertório desses grupos, assumindo uma concepção experimental de contestação e de criação coletiva, destacam-se autores estrangeiros, como Bertold Brecht, Fernando Arrabal, Jewgei Schwarz, Peter Weiss, além de autores nacionais, como Plínio Marcos, João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond, com temas ligados a questões da realidade brasileira.¹²

Aponte-se, ainda, que, mesmo após o desligamento formal do Grupo Tuca da Universidade, o Teatro continua como uma das principais atividades político-culturais dos estudantes das diversas faculdades, como indica a atuação do Teatro Universitário da Universidade Católica (TUPUC), nos anos iniciais da década de 1970.

Bom exemplo das funções políticas atribuídas às atividades teatrais pelos movimentos estudantis mesmo nos anos após a edição do ato institucional n. 5, em 1968, e do rompimento da Universidade com o Grupo Tuca, pode ser percebido no convite para a peça *O interrogatório de Peter Weiss*, promoção conjunta do Diretório Acadêmico (DA) São Bento e do Centro Acadêmico (CA) Leão XXII, em abril de 1971, quando afirma que:

Esta peça visa e consegue sacudir nosso torpor, nossa acomodação, nossa apatia, nossa indiferença ao mostrar como o nazismo tornou possível a aceitação por toda uma população de uma doutrina maniqueísta, onde os “maus”, os “inferiores”, os “indesejáveis”, as crianças, as mulheres, os velhos, os moços — deveriam ser simplesmente exterminados; ao mostrar como se pode chegar à burocratização e à institucionalização

¹¹ Ver VILELA, Mauriney Eduardo. *Teatro Amador Paulista (1963-1975): organização federativa, fazer teatral e resistência à ditadura*. Tese (Doutorado em História Social) – PUC-SP, São Paulo, 2018, PARANHOS, Kátia Rodrigues. Teatro e trabalhadores: textos, cenas e formas de agitação no ABC paulista. *Artcultura*, v. 7, n. 11, Uberlândia, 2005, e PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Militância, arte e política: o teatro engajado no Brasil pós-1964*, 2008. Disponível em <http://www.brasa.org/wordpress/Documents/BRASA_IX/Katia-Rodrigues-Paranhos.pdf>. Acesso em 8 dez. 2019.

¹² As indicações sobre os usos do Teatro por esses grupos universitários podem ser pesquisadas em alguns dos Dossiês de Cessão de Uso do período disponíveis no acervo no CDM-Tuca.

da tortura e do extermínio... Indicando ser “a peça”. É um libelo, mas em primeiro lugar uma advertência de que tudo pode acontecer de novo, em maior ou menor escala, em qualquer lugar, em qualquer momento. Concluindo que peça indica que somos todos responsáveis frente à permanência das situações de arbítrio e violência institucional .¹³

A importância dada pelo movimento ao Teatro pode também ser compreendida pela avaliação feita pela CA Leão XIII, reproduzida a seguir:

Dentro desta posição assumimos que o teatro universitário não se limita a espectadores universitários. Se seu objetivo primordial é a conscientização, deve procurar grupos aos quais a mensagem se torne estímulo de aglutinação e reflexão. [...] A relação entre Teatro Universitário e movimento estudantil é íntima e indissociável. É uma relação de apoio e de fortalecimento. [...] O Teatro Universitário na PUC foi um dos canais de participação universitária, que facilitou e permitiu a rearticulação do ME. O Movimento Estudantil, por sua vez, deu força e abriu espaço político para o Teatro Universitário. Este tem contribuído na formação de consciência dos universitários e no próprio fortalecimento do ME. Ambos têm tido sua contribuição na mudança social.¹⁴

Como ressaltado anteriormente, a atuação do Grupo Tuca e o sucesso da encenação de *Morte e vida*, importantes para vida do Teatro, se transformados em marco isolados, contribuem não só para o silenciamento de outras dimensões da vida cultural do Teatro, como também para o empobrecimento das análises sobre os sentidos e as conexões históricas mais amplas da experiência artística e cultural do próprio Grupo. As avaliações contidas no documento acima reproduzido, assim como outras indicações alinhavadas ao longo desta parte do texto, apontam a necessidade do desenvolvimento de pesquisa mais generosa e aberta de questões diversas sobre a ocupação cultural e a politização do Tuca naqueles anos iniciais de sua existência.

Segundo ato: a história encontra a memória no palco das lutas pela redemocratização

Não obstante o acolhimento de inúmeras atividades, no início dos anos 1970, sentindo o rompimento com o Grupo Tuca e os efeitos da escalada da repressão, o Teatro viveria um período de relativa desmobilização. A sua dinâmica cultural e política mais intensa só seria retomada a partir de 1975, no contexto da rearticulação do Movimento Estudantil e de emergência das lutas pela redemocratização do país, que foi traduzida pela campanha interna que tinha como lema “Tuca vivo”.

A nova dinâmica dos usos do Teatro emergiu como extensão das perspectivas políticas acadêmicas resultantes da redefinição do papel das universidades católicas pós-diretrizes do Concílio Vaticano II e das Conferências Episcopais de Medellín e Puebla, e projetou-se no principal equipamento cultural da Universidade. Tendo como grão-Chanceler Dom Paulo Evaristo Arns, nomeado arcebispo metropolitano de São Paulo em 1970, a PUC-SP, entre os

¹³ Ver Dossiês Cessão de Uso – Fundo Tuca CDM, Leão XIII, 1971-1975.

¹⁴ *Idem, ibidem.*



anos 1975 e 1980, viveu um período acadêmico extremamente dinâmico, calçado no projeto da Igreja progressista que enfatizava o papel das universidades católicas como canais de articulação com a sociedade.

Com base no projeto inspirado na Teologia da Libertação, que pugna pela produção de um conhecimento crítico sobre as realidades latino-americanas e brasileira, voltado para a ação transformadora dessas sociedades, a universidade assumiu acolher importantes encontros da intelectualidade e do Movimento Estudantil que tiveram a sua realização em outras instituições públicas proibidas pelos governos federal e do estado de São Paulo. Naquele contexto, a Universidade transformou-se em um importante polo de rearticulação dos movimentos estudantis e sociais no estado, de defesa da autonomia universitária e de repercussão das lutas pela redemocratização do país.

Então, em sua dimensão cultural e artística, a programação do Teatro, já mais institucionalizada, foi marcada pela atuação do recém-organizado Serviço de Extensão Cultural da Universidade, que tinha como principal responsabilidade a definição de seus usos e de sua programação. Integrando o circuito cultural universitário, que privilegiava a MPB, o Tuca abrigou espetáculos teatrais e, sobretudo, foi palco de espetáculos musicais marcantes, como os *shows* de Nara Leão, junto com Chico Buarque, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, retornados do exílio, de Maria Bethânia, Simone e Toquinho, dentre outros. Também recebeu vários músicos e artistas latino-americanos, como Astor Piazzola, Grupo Tarancón e Mercedes Sosa, chegando a sediar um Encontro de Música Latino-Americana, em 1981.

No entanto, com os deslocamentos políticos trazidos pelas eleições de 1974 e a progressiva reorganização do Movimento Estudantil e de outros setores da sociedade, naquela que se pode considerar uma segunda fase da história do Teatro, o Tuca, para além da programação artística e cultural, passou a sediar tanto os eventos vinculados diretamente à atuação dos movimentos católicos da Pastoral Universitária, das Comunidades Eclesiais de Base (CEBs) e da Comissão de Justiça e Paz de São Paulo, como inúmeras outras reuniões, eventos e atos políticos que tratavam de temas candentes da agenda política. Esse foi o caso da realização da 29ª Reunião da Sociedade Brasileira para a Ciência (SBPC), em 1977; do 1º Congresso Brasileiro pela Anistia, em novembro de 1978; do II Congresso da Mulher Paulista, da Conferência Brasileira de Educação e da Semana Pró-Índio, em 1980; do I Encontro Estadual de Entidades Negras, em 1981; e da Semana de Direitos Humanos e do Ato contra a Tortura, em 1984.

Abrindo-se para os movimentos e os setores sociais em luta contra a ditadura e pela redemocratização do país, o Tuca transformou-se em palco aberto para reuniões e atos públicos sobre a autonomia universitária, a reforma agrária, a lei de greve e reorganização sindical, as questões feministas, a defesa dos direitos humanos, as reivindicações pela anistia e pelas liberdades democráticas e contra a repressão e a Lei de Segurança Nacional.

No que se refere à construção da memória do Teatro, o ano de 1977 é particularmente importante, já que nele ocorreu o principal evento que, para além da encenação de *Morte e vida*, se transformaria em marco não só da história da resistência da PUC-SP, mas também do Tuca, que foi a invasão da Universidade pelas forças policiais paulistas.

Como sabido, naquele ano, em 22 de setembro, por ocasião da realização do III Encontro Nacional de Estudantes (ENE), que tinha como objetivo a reorganização da UNE, a PUC-SP foi invadida pelas forças policiais paulistas, coordenadas pelo coronel Erasmo Dias. Na operação de repressão ao encontro, cercado por grande contingente de viaturas policiais e por tanques de guerra, o *campus* da Universidade foi invadido com grande brutalidade, tendo depredadas muitas de suas instalações. Na mesma ação, o ato estudantil realizado por cerca de dois mil estudantes diante do Tuca logo após a reunião dos delegados também foi reprimido por uma truculenta operação policial, na qual foram empregadas tropas de choque e utilizadas bombas tóxicas e inflamáveis. A ação causou a apreensão de mais de 500 estudantes, levados para órgãos policiais e para o Departamento de Ordem Política e Social (Dops), dos quais mais de 30 foram enquadrados na Lei de Segurança Nacional, e o ferimento de 19 estudantes, quatro dos quais foram hospitalizados.

A invasão, com significativa repercussão na imprensa, considerada o mais grave ataque contra universidades brasileiras no período, suscitou a imediata solidariedade em amplos setores da sociedade, levando, inclusive, à instauração de uma Comissão Especial de Inquérito na Assembleia Legislativa de São Paulo.

Como já destacado, desde então, o episódio da invasão transformou-se em um dos marcos simbólicos da história e das memórias da Universidade e do Teatro. E seria também nesse processo pós-invasão, de defesa da Universidade e de revitalização das atividades do Teatro, que a história da época “áurea” de atuação do Grupo Tuca e a encenação de *Morte e vida severina*, revisitadas e difundidas para os públicos interno e externo, consolidar-se-iam como referências simbólicas que costuram a identidade do Teatro como espaço de resistência.

A defesa da Universidade e a afirmação de sua autonomia, assumida como política pela comunidade puquiense, foi fortemente trabalhada por seus setores culturais e de comunicação por meio da realização de atos públicos e da produção de materiais audiovisuais e impressos diversos. Nesses que podem ser pensados como processos inaugurais da transformação do Tuca em lugar de memória da comunidade universitária e da cidade chama atenção o incentivo as práticas de rememoração e a ênfase na ativação daqueles marcos memoriais.

Dentre os suportes de memória então produzidos, ganhou destaque o jornal *Porandubas*, tabloide quinzenal, publicado entre 1977 e 1985, de grande repercussão na comunidade universitária. Jogando o papel fundamental na divulgação das atividades do Teatro e na promoção dos projetos do “Tuca vivo”, o *Porandubas*, segundo a descrição de seu editor, atuou na construção e na defesa do projeto de uma “universidade democrática voltada para defesa dos interesses do povo”.¹⁵ Ligado à Assessoria de Imprensa e Comunicação (AIC), criada naqueles anos, assumindo a feição da imprensa comunitária,

¹⁵ Para mais informações sobre o jornal, consultar RIBEIRO, Jorge Cláudio. *Porandubas*: um jornal universitário. Disponível em <https://www.academia.edu/38494193/Porandubas_o_jornal_da_PUC-SP_fase_1977_a_1985_>. Acesso em 8 dez. 2019. Ver, também, Mostra virtual Memória PUC: jornal *Porandubas*. Disponível em <<http://www4.pucsp.br/cedic/porandubas/jornal.html>>. Acesso em 8 dez. 2019>.

bebendo nos modos de feitura da imprensa alternativa, o jornal tinha como uma de suas linhas editoriais a dinâmica cultural e política do Teatro.

Nas muitas edições do jornal que se voltaram para a história da Universidade, sobressaem as narrativas sobre o 22 de setembro e a invasão. Naquele período, a cada ano, as suas edições, via publicação de depoimentos diversos, fotos de arquivo, trechos de documentos oficiais e notícias recuperadas da imprensa comercial sobre o episódio, tratavam de reforçar as conexões da Universidade e do Teatro com as lutas contra a violência e a brutalidade das forças policiais paulistas, bem como com os movimentos de resistência aos desmandos do regime.

Edição exemplar nesse sentido é a que marcou o quarto ano da invasão, quando, além de repercutir os atos realizados na Universidade, logrou publicar uma entrevista exclusiva com o coronel Erasmo Dias, que, em contraponto às narrativas dos dirigentes da Universidade, que caracterizavam a invasão como violenta e arbitrária, mesmo que de forma inversa, reforçava esse caráter simbólico do Teatro. Então, o coronel reafirmava que era: “notório que (na Universidade) há uma doutrinação em certos setores esquerdizantes e que o Tuca sempre foi o anfiteatro dos umbrais do esquerdismo [e que] Todas as manifestações afluentes e ressurgentes do esquerdismo, sempre tiveram o patrocínio do nosso Cardeal, da nossa PUC, do nosso Tuca”.¹⁶

Foi também nas páginas do *Porandubas* que as referências memoriais sobre a atuação do Grupo Tuca e a encenação de *Morte e vida severina* ganharam destaque. Aqui, vale a pena ressaltar, principalmente, a edição especial de setembro de 1980, que marcou os 15 anos de estreia do espetáculo. Dedicada inteiramente à memória do Grupo e da encenação, esse número do jornal trouxe, além de muitas fotos do espetáculo e de trechos do texto de João Cabral, reprodução de manchetes e matérias de grande imprensa sobre a repercussão do espetáculo e do prêmio alcançado, e uma preciosa coleção de 16 entrevistas sobre aquele momento, dentre as quais se sobressaem as realizadas com integrantes do elenco e do corpo técnico do espetáculo. O editorial da publicação informava que os materiais para a sua composição vinham sendo reunidos no decorrer de mais de seis meses e que:

*Aos poucos foi se esboçando o retrato de um grupo formado por uma garotada que, temerosa, se apresentou na França e dois dias depois era mundialmente conhecida. [e conclui] Sobretudo para nós que vivemos na PUC, realizou-se um estimulante projeto cultural dentro da universidade, nascido de seu espírito. Este espírito, que eu não ousaria definir, caracterizou uma linha de intervenção na sociedade desde sua fundação, passando pelo Tuca, pela nossa Reforma Universitária, pela acolhida à SBPC-77, pela pronta reação a invasão do dia 22/9/1977 e terminando nas recentes eleições diretas para seu mais alto cargo.*¹⁷

Assim, aquela edição que, à época, teve a significativa tiragem de 30 mil exemplares, em um momento em que a Universidade já enfrentava uma grave crise financeira, ao comemorar o aniversário de 15 anos do sucesso da encenação, propõe uma leitura da história na qual as articulações temporais e

¹⁶ DIAS, Erasmo *apud* *Porandubas*, n. 41, set. 1981, p. 3.

¹⁷ Ver *Porandubas*, n. 32, set. 1980, editorial, p. 2.

de sentidos traçam uma linha reta, um quase destino, entre o “espírito” encarnado pelo Grupo, o projeto cultural do Grupo Tuca e a dinâmica da vida universitária e do Teatro naquele presente. Para os objetivos da reflexão proposta, importante também indicar que essa edição do jornal transformou-se em uma espécie de documento/monumento da história do Grupo e do Teatro, e, até hoje, é a principal referência utilizada tanto por estudos acadêmicos como por diferentes narrativas jornalísticas sobre o tema.

Terceiro ato: o incêndio, a reconstrução e a atualização da memória

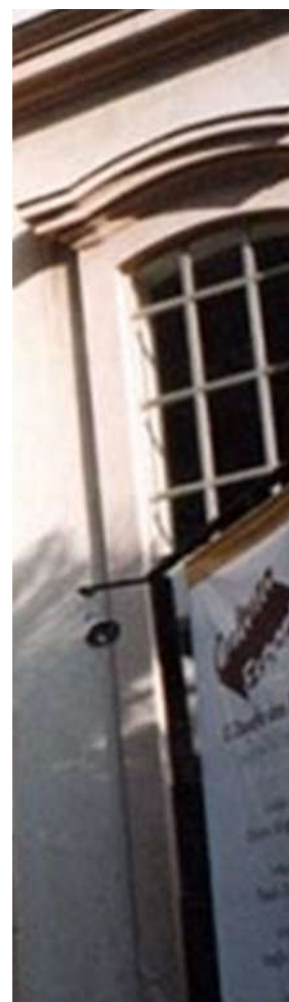
Em 22 de setembro de 1984, exatos sete anos após a invasão da Universidade pela tropa do coronel Erasmo Dias, um grande incêndio destruiu o Tuca. Naquela noite de sábado, às 19h30min, quando o Teatro estava vazio, porque era intervalo entre dois espetáculos, o fogo se iniciou no palco e rapidamente atingiu as cadeiras e o telhado, e, quando finalmente os bombeiros conseguiram apagar as chamas, pouco restava de sua estrutura interna. Cerca de três meses depois, no dia 14 de dezembro do mesmo ano, ocorreu o segundo incêndio. Sua proporção foi menor, mas o suficiente para destruir a parte superior das salas de administração do Teatro.

Inicialmente, há que se destacar que a própria discussão sobre as causas do incêndio e a sua possível natureza criminosa transformou-se em um terreno de disputas sobre o lugar da PUC-SP e do Teatro nas controvérsias políticas daquela conjuntura. E, embora as investigações sobre o incêndio nunca tenham sido conclusivas, a coincidência entre a data do incêndio e a da invasão ocorrida sete anos antes contribuiu sobremaneira para que prevalecesse a versão que considerou o episódio como um atentado de grupos da extrema direita. Como salienta o depoimento de padre Edênio Valle, na época pró-reitor comunitário da universidade, depoimento, aliás, ainda hoje frequentemente usado para lembrar o episódio pelas mídias interna e externa à comunidade universitária, o episódio foi um atentado criminoso. Em suas palavras:

O incêndio de setembro de 1984 foi um “atentado terrorista que deu certo”. Era o dia do sétimo aniversário da grande invasão. Enquanto na rampa se comemorava a vitória da PUC, um grupo da extrema direita, provavelmente com elementos da própria Universidade, tramou e executou uma manobra bem mais profissional, da qual resultou um terceiro incêndio nascido em vários focos simultâneos. Dessa vez deu certo: tudo foi destruído. Quando os bombeiros permitiram nossa entrada no recinto, tirando o vestibulo do prédio, não restava quase nada do que fora o Tuca. De pé só suas paredes nuas enegrecidas pelo fogo! Da sala maior, do salão Beta e do Tuquinho nada restava exceto o cheiro insuportável das cinzas e nas paredes as marcas da violência arbitrária que pretendia deixar claro à Universidade — e talvez, mais ainda, à Igreja Católica e a Dom Paulo Evaristo Arns, nosso grão-Chanceler — que o mais seguro era abandonar sua postura de resistência à ditadura militar.¹⁸

Ainda sobre os sentidos políticos do incêndio, em depoimento posterior à Comissão da Verdade da PUC, padre Edênio complementou:

¹⁸ VALLE, Edênio *apud* Porandubas, n. 41, set, 1981, p. 3.



Mas talvez esteja o leitor se perguntando o que, afinal, o Tuca, uma casa de espetáculos, tinha a ver com tudo isto? Sem dúvida ele era famoso como um teatro universitário, mas era bem mais do que isso. Especialmente nos anos 70 ele se tornara um espaço político relevante em um país silenciado por uma ditadura com o fechamento do Congresso e dos partidos, dos movimentos populares e das associações de qualquer tipo, inclusive as universitárias. Já nos anos 60, o teatro universitário brasileiro tivera ali uma de suas caixas de ressonância. No palco do Tuca, com o Programa “Terça no Tuca”, se realizaram os primeiros debates políticos com direito à livre expressão. Lá levantaram a sua voz políticos, cientistas, educadores, cantores, artistas, literatos e bispos que ousaram proclamar o sonho que era de todos os brasileiros. Foi em razão dessa sua trajetória de luta e coragem que o Tuca foi três vezes queimado. Mas foi por essas mesmas razões que ele se tornou um bem cultural e um patrimônio do Brasil livre que não podia senão ser reduzido a cinzas pelos que defendiam um “Brasil grande”, mas não toleravam um Brasil com liberdade, justiça e solidariedade.¹⁹

O incêndio comoveu e mobilizou as comunidades interna e externa à Universidade e logo, na mesma noite do incêndio, se iniciou a campanha de reconstrução do Tuca (SOS-Tuca), em que artistas, estudantes e entidades promoveram eventos para a captação de recursos. O movimento assumiria como uma das linhas centrais de atuação um projeto sobre a memória do Tuca, indicando uma estratégia memorialística, que, desde então, se constituiria como dimensão explícita da política cultural da universidade. Desse modo, dentre outras atribuições, que se referiam aos esforços para a imediata reconstrução do Teatro, como a arrecadação de recursos, o incentivo a adesões da sociedade civil, a campanha e a criação de eventos e a divulgação de suas atividades, a Comissão assumiu também como tarefa imediata a promoção da memória do teatro.

A campanha, que tinha como um dos lemas “Tuca – ajude a apagar este incêndio”, propagandeada em vários órgãos de imprensa, alertava que o fogo destruíra “mais de 20 anos de movimentos de vanguarda em arte, ciência e manifestações de liberdade”, indicando que a luta era pela reconstrução desse espaço, “um lugar onde, outra vez, esses movimentos possam encontrar condições de renascer”.²⁰

Bem-sucedida, a campanha SOS-Tuca expandiu-se para além dos muros da Universidade, sendo assumida por amplos setores da sociedade civil. Na vasta correspondência então recebida, identificam-se manifestações não só de entidades de projeção nacional como de autoridades das casas legislativas e prefeituras de diversas cidades, além de diretores de jornais e canais de TV e de associações ligadas ao empresariado paulista. Nas muitas moções, cartas e telegramas recebidos nos meses seguintes, expressões como “casa da democracia e da liberdade”, “palco da resistência nos anos 70”, “cenário das mais elevadas realizações culturais” e “palco símbolo da resistência ao arbítrio e ao obscurantismo” traduzem a imagem do Teatro que se aviva e reafirma após o incêndio.²¹

¹⁹ VALLE, Edênio *apud* Relatório Final da Comissão da Verdade Reitora Nadir Kfourri, da PUC-SP. Disponível em <<https://www.pucsp.br/comissaodaverdade/home.html>>. Acesso em 8 dez. 2019.

²⁰ Dossiê Tuca-00553- CDM-Tuca.

²¹ A correspondência recebida nesse período pode ser consultada no Dossiê Tuca-00546 – CDM-Tuca.

A campanha de reconstrução contou também com grande solidariedade da comunidade artística e cultural paulista e paulistana, transformando-se em um momento estratégico da vida do Teatro, no qual, sem edificações próprias, a presença do Tuca e a memória do edifício teatral se esparramavam por muitos espaços da cidade.

Naqueles anos, o SOS-Tuca, além das atividades internas e dos vários pedagógicos — Tuca na Rua — efetivados em diversos pontos da cidade, realizou inúmeros eventos e espetáculos em vários locais de importância cultural. Um dos primeiros eventos de grande repercussão foi o do grande leilão de obras de arte realizado no Museu de Arte de São Paulo (Masp), em 27 de novembro de 1984, e que, em um curto período de apenas dois meses, logrou reunir mais de 100 obras de arte doadas por artistas, colecionadores e galerias diversas para a campanha, dentre as quais estavam trabalhos de Anita Mafaldi, Ademir Martins, Carybé, Darcy Penteado e Renina Katz.

Ainda no âmbito do movimento, entre 1985 e 1986, foram realizadas muitas atividades culturais, como o *show* de Artur Moreira Lima no Palácio Bandeirante, em maio de 1985, e muitos outros espetáculos reunindo artistas da MPB, dentre os quais estavam Roberto Carlos, Milton Nascimento, MPB-4, Elba Ramalho, Chico Buarque e Ney Matogrosso, levando o apelo da reconstrução do Teatro para espaços culturais da cidade, tais como o Ginásio do Ibirapuera, o Centro de Convenções do Anhembi, o Sesc Pompeia, o Auditório do jornal *Folha de S. Paulo*, o Clube Pinheiros e o Auditório Rebouças.

Visando à ampla difusão da campanha entre os paulistanos, foram confeccionados cartazes, camisetas e broches, que eram vendidos em vários pontos da cidade. Da mesma forma, a Comissão logrou angariar o apoio da Rede Globo e do Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), que, via de regra, divulgavam os eventos promovidos pelo SOS-Tuca, contribuindo para repercutir de forma mais ampla não só as atividades realizadas, como também os sentidos atribuídos à reconstrução do Teatro.

Por meio do Projeto Tuca-memória, foram articuladas ações de resgate e projeção da memória do Teatro, dentre as quais estavam a produção de materiais impressos e audiovisuais, bem como a organização de um acervo documental sobre a história do Teatro. Cabe notar que vários dos materiais produzidos pelo projeto, que, como defendia a Comissão SOS-Tuca, não significava uma volta saudosista e romântica ao passado, mas um instrumento primordial para resgatar a relação entre o passado e o presente, carregados pelas décadas seguintes, foram fundamentais na construção da história, da memória e da identidade do teatro.

A compreensão que a Comissão tinha sobre a importância do projeto de memória pode ser percebida em ofício enviado pelo coordenador do SOS-Tuca ao então Secretário da Cultura do Estado, Dr. Jorge Cunha Lima, em 1985. Na correspondência, solicitando o apoio da Secretaria e defendendo a necessidade urgente de resgatar e organizar a memória do Teatro, entendendo que tal ação interessava não apenas à comunidade da PUC-SP, mas a toda a cidade e ao estado de São Paulo, o professor argumentou que era preciso:

organizar a memória do que representou o Tuca para São Paulo e para o Brasil nestes vinte anos de atividades ininterruptas no campo artístico, cultural, político e educacional, bem como superar o sentimento de ruptura e de perda sofrida pela comunidade

[...], [avaliando que] a recuperação física do teatro e a recuperação de sua memória, significaria a reconquista da prática cotidiana da população paulistana, ou sua ocupação e uso de um espaço que lhe pertence, porque nele exercita o direito a livre criação, crítica e reflexão, meio de construção de sua identidade histórica.²²

Dentre as principais ações desenvolvidas pelo Tuca-memória, e que se projetaram como documentos/monumentos sobre o Teatro nas décadas seguintes, destacam-se a organização e a publicação do livro *Tuca 20 anos* e a produção de vídeo sobre o incêndio do Teatro. O livro *Tuca 20 anos*, editado como fruto inicial do projeto, desenvolvido e publicado com o apoio da Secretaria do Estado da Cultura, vindo a público em 1986, era considerado, junto com o vídeo, a pedra fundamental da construção da memória do Tuca. Com autoria de Marly Rodrigues, Roberta Sundfeld e Solange Peirão, tendo como base depoimentos, pesquisa na imprensa comercial e o farto uso dos números especiais do jornal da Universidade já referidos anteriormente, destaca-se como o trabalho de maior profundidade até então realizado sobre o Teatro. Fartamente ilustrado com fotografias sobre o Teatro e suas atividades, com mais da metade de suas páginas dedicadas à história do Grupo Tuca e à encenação de *Morte e vida, segue*, até hoje, como uma das obras mais utilizadas por pesquisadores e pela imprensa quando se fala sobre o Teatro.

O filme *Tuca videobra*, também frequentemente utilizado na produção de materiais sobre a história do Teatro, foi disponibilizado no *YouTube* desde 2010, e, até hoje, é bastante acessado. Com direção de Jorge Claudio Ribeiro, professor da PUC-SP e editor do jornal *Porandubas*, e composto, em grande parte, pela cessão de cenas de arquivo de várias emissoras de TV, foi finalizado como uma realização da TV Globo de São Paulo. Nele, em meio a cenas dos bombeiros apagando o incêndio e depoimentos colhidos nos escombros do Teatro, por meio de trechos filmados e da trilha sonora composta pelas músicas de Chico Buarque para *Morte e vida, emerge*, mais uma vez, a memória sobre “o momento onde tudo começou”. O encadeamento de seu roteiro, a retomada de cenas de encenações emblemáticas, como a das peças *Estado de sítio* ou *Saltimbancos*, em 1980, a realização de eventos como a SBPC-77, a invasão do *campus*, a posse de Aldo Arantes na Presidência da UNE e a concessão do título de doutor *honoris causa* a Dom Hélder Câmara buscam traçar uma trajetória que articula os movimentos pela recuperação do Tuca aos comícios das “Diretas Já” e à reconstrução do Brasil democrático.

Naquela conjuntura, a escolha do projeto de reconstrução do Teatro e sua aprovação pela comunidade universitária também foram realizadas como ação do SOS-Tuca articulada ao projeto de memória. A discussão sobre a concepção de como deveria ser o Tuca reconstruído, envolvendo polêmicas na Universidade, optou, ao final, pela realização da proposta do arquiteto Joaquim Guedes. Elaborado em 1986, o projeto, diferentemente de outras propostas aventadas, assumiu como uma das diretrizes de seu trabalho a de preservar lembranças sobre as violências sofridas pela edificação, escolhendo por

²² Carta de Marcos Tarciso Masetto ao Secretário de Cultura, Jorge Cunha Lima, datada de 20 de junho de 1985. Ver Dossiê Tuca-00553 – CDM-Tuca.

conservar a memória da destruição por meio da manutenção de acabamentos deteriorados pelo incêndio.²³

O projeto previa a reconstrução do Tuca como “um complexo cultural moderno e flexível”, dotado de um grande auditório, teatro de arena, pequenos anfiteatros, um salão de exposições, instalações técnicas e administrativas e um acervo histórico.²⁴

Na época, os recursos arrecadados pela campanha não foram suficientes para a realização de todo o projeto e o Teatro funcionou precariamente até 2003, quando, após quase nove anos, a obra de reconstrução pôde ser finalizada integralmente, utilizando o benefício de mecenato da Lei Rouanet. Assim, somente em 2003, com a execução da Método Engenharia e o patrocínio do Banco Bradesco, terminaram as obras de reconstrução do Tuca, que reabriu as suas portas em ato celebrado em 22 de agosto, dia em que se comemora o aniversário da criação da universidade.

Saliente-se que, preservando as características originais do prédio e as marcas do incêndio, produzidas pelas imagens do tijolo sobre tijolo, o arquiteto parece responder ao abaixo-assinado em que os estudantes e professores da Universidade indicavam a necessidade de que ficasse inscrito em suas paredes os dois incêndios que tentaram destruir um local que era parte fundamental da memória cultural da cidade. Com o objetivo claro de provocar, no público do Teatro, a rememoração de sua história e das violências sofridas, o novo interior da edificação privilegiou deixar marcado nas paredes o que tinha restado da estrutura original do Teatro após o incêndio.

Ainda em pleno período de reconstrução, no desdobramento do movimento do Tuca-memória, em 1992, um grupo de professores da Universidade, destacando “o papel que o Teatro desempenhou não apenas como um espaço universitário, mas como ponto de referência da cidade, do estado e mesmo da sociedade brasileira”, encaminhou ao Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat) a solicitação de tombamento do Teatro.²⁵

A análise do processo, desde a sua justificativa inicial até o parecer final de aprovação da solicitação sugeria que os parâmetros de valoração patrimonial do Teatro pelo órgão do patrimônio estadual tinham como base a narrativa sobre a sua história e a sua importância cultural, construída e difundida nos anos anteriores pelo movimento SOS-Tuca.

Na instrução técnica do processo, destaque-se a importância dos pareceres do arquiteto Laércio Lico Junior e, especialmente, da historiadora Marly Rodrigues, que, como assinalado anteriormente, em 1986, foi uma das pesquisadoras e autoras do livro *Tuca 20 anos*, publicado no auge do movimento pela reconstrução. Na tramitação das várias etapas do processo, os argumentos expostos na defesa inicial do valor histórico e cultural do Teatro, que privile-

²³ Interessante indicar que, quando de sua edificação no início dos anos de 1960, o arquiteto, embora vencedor do concurso de projetos apresentados para a construção do Teatro, foi preterido em favor do projeto de Benedito Calixto, então considerado mais adequado na harmonia que propunha com as edificações do Convento das Carmelitas, prédio sede da Universidade.

²⁴ Dossiê Tuca-00553-CDM-Tuca.

²⁵ O grupo de professores era composto por Edgar de Assis Carvalho, Renato Nunes Ganhito, Edson Passetti e Lucia Helena Vittali Rangel. Para essa e outras informações sobre o tombamento, consultar Processo de Tombamento nº 31720 – Condephaat – 23 mar. 1992.

giam as referências memorialísticas do bem em detrimento de possível valor arquitetônico ou estético da edificação, reproduzidos a seguir, permaneceriam quase inalterados até a sua conclusão. Assim, no parecer dos técnicos:

O Tuca, embora não portador de valor arquitetônico, é um edifício portador de muitos significados para o bairro e para a cidade, pois lá tiveram lugar não apenas espetáculos teatrais e musicais que marcaram o desenvolvimento destas atividades artísticas, como também durante toda a década de 1970, inúmeros atos de resistência ao regime militar, como a 29ª Reunião da SBPC, em 1977, ali se realizaram. O edifício representa também a importância do grupo Tuca enquanto movimento cultural politicamente posicionado, cuja força fez com que o Auditório Tibiriçá se tornasse conhecido como Tuca.²⁶

Não sem algumas controvérsias quanto ao peso da memória afetiva ou do valor arquitetônico na valoração do bem e do alcance, do grau de proteção/preservação e das restrições impostas a futuras intervenções nas edificações, o processo de tombamento do Teatro e de outros espaços do *campus* Monte Alegre, com uma primeira publicação em 1998, tramitou até 2002.

O parecer final aprovado ressaltou o valor simbólico do Teatro por ele representar uma concepção da cultura como arma de resistência e por esta razão constituir-se como referência memorial de amplos setores organizados da sociedade que resistiram à ditadura. E embora só tenha formalmente constituído seu Centro de Memória — o CDM-Tuca, em 2006, desde então, o Tuca, tombado como bem cultural, histórico e arquitetônico do estado de São Paulo, passa a sustentar uma “memória forte” daquele edifício teatral, ampliando a sua capacidade de afirmação na esfera pública como lugar de memória da resistência. Com marcas do passado na arquitetura interior, tombado como patrimônio cultural paulista, o Tuca sela, publicamente, a sua imagem como lugar de memória da cidade de São Paulo.

No decorrer da última década, já mais profissionalizado, o Tuca perdeu grande parte de suas articulações com as produções rebeldes e experimentais que caracterizaram a produção artística e estética de período significativo de sua história. Mais distante da dinâmica interna da Universidade, gerido diretamente pela mantenedora, o Teatro afastou-se de suas conexões diretas com o movimento político e cultural da universidade.

Não obstante, a mística de espaço se mantém e o Teatro conserva sua marca pública como espaço de resistência política; marca, aliás, que parece sempre se atualizar em conjunturas de disputa política. Conjunturas nas quais o Tuca é sempre lembrado quando se pensa em um palco para a realização de espetáculos culturais ou de diferentes eventos que tenham conexões com movimentos de resistência dos mais diversos matizes.

Assim, como exemplificado no início deste texto, na década recente, no período de atuação da Comissão Nacional da Verdade (CNV) e de outros movimentos por memória, verdade e justiça no país, iniciativas de diversos setores políticos reatualizam o Tuca como lugar de memória da resistência. Da mesma forma, neste momento obscuro e polarizado que atravessamos no país, no qual a luta pela manutenção das garantias democráticas e contra a descon-

²⁶ Processo de Tombamento nº 31720 – Condephaat, p. 16.

trução de direitos se faz necessária, o espaço do Teatro transforma-se, novamente, em lugar simbólico da resistência política na cidade. E, diferentemente do que parece ocorrer com muitas outras dimensões das “guerras de memória”²⁷ sobre a ditadura a respeito das quais tem prevalecido o revisionismo negacionista, o movimento de preservação da memória do Tuca, que o transformou em um dos lugares simbólicos da geografia política na cidade de São Paulo, foi bem-sucedido e continua ativo na atualidade.

Artigo recebido em 14 de dezembro de 2019. Aprovado em 19 de fevereiro de 2020.

²⁷ A expressão “guerras de memórias” está sendo aqui tomada de empréstimo das análises realizadas por MARTINS FILHO, João Roberto. A guerra da memória: a ditadura militar nos depoimentos de militantes e militares. *Varia História*, v. 28, Belo Horizonte, 2002.

Dedicatória

Este minidossiê é dedicado, “com açúcar e com afeto”, a três artistas marcantes do cenário brasileiro que nos deixaram no primeiro semestre de 2020:

ALDIR BLANC foi/é, sem dúvida, um dos poetas maiores da produção musical *made in Brazil*. Antenado, entre outras coisas, com as tramas e os dramas do cotidiano e das classes populares, ele atingiu, nesse campo, um nível de criatividade que o coloca na prateleira ocupada por figuras ímpares como Chico Buarque. Médico, psiquiatra por formação, cedo trocou essa profissão pela de compositor. Nascido no Estácio de Sá, epicentro do novo samba urbano carioca, logo mudou para outro bairro da Zona Norte, a Vila Isabel, até se radicar, na mesma região, na Tijuca. Em suas parcerias conjugou dicções musicais distintas. A de maior repercussão resultou do casamento artístico com João Bosco¹, músico, violonista e cantor que, com traço pessoal inconfundível, processou os ensinamentos de João Gilberto ao violão e carregou consigo a tradição do samba, oxigenando-o e imprimindo um toque afro às suas *performances* vocais. Com Guinga, um violonista de sofisticação villa-lobiana, Aldir escreveu páginas memoráveis. Com Moacyr Luz, sambista da pesada, emplacou outras composições que remetiam ao ambiente da Zona Norte. E por aí foi ele amarrando seu arado nas estrelas.

MORAES MOREIRA, violonista, compositor e cantor baiano. Assumidamente “filho de João” [Gilberto], ele irrigou, plantou e colheu espécimes variadas que fecundaram a música popular brasileira. Seu momento maior se mostrou, com toda sua potência, em dose concentrada, no LP *Acabou chorare*, dos Novos Baianos.² Ao lado do seu parceiro por excelência, Luiz Galvão, e dos demais companheiros, como Pepeu Gomes, Moraes injetou nas veias da canção uma overdose de inventividade. Como quem não se torna refém de apenas um gênero musical, sua obra surfou por diferentes praias e muitas vezes se transformou em sinônimo de festa, escorrendo, alegremente, sobretudo por Salvador.

RUBENS BARSOTTI (RUBINHO), o exímio baterista que integrou, durante mais de quatro décadas, o legendário Zimbo Trio, composto ainda por Luiz Chaves, ao contrabaixo, e Hamilton Godoy, ao piano. Ele também borra-va as fronteiras musicais. Alinhou-se entre os bossa-novistas que incorporaram elementos tradicionais do samba e da gramática do jazz. Por isso mesmo, não vestia uniformes sonoros. Esteve em ação desde os anos 1950, quando trilhou caminhos diversificados, que definiram as rotas de um músico acima



Aldir Blanc, Moraes Moreira e Rubens Barsotti. Fotografias, 2020, montagem.

¹ Um dos seus primeiros rebentos foi o histórico *Caça à raposa*, João Bosco. LP RCA Victor, 1975.

² *Acabou chorare*, Novos Baianos. LP Som Livre, 1972.

da estreiteza de preconceitos. Em 1963, foi ele quem respondeu pela seção de bateria do LP *Projeção*³, que nos apresentou um octeto de alta estirpe capitaneado por Luiz Chaves, no qual se ouvia, como que numa *avant première*, o núcleo que daria à luz, em seguida, ao Zimbo Trio.

Lamentavelmente, choramos a perda de três feras da nossa música, duas delas feridas de morte pela Covid-19, da qual zomba, irresponsavelmente, o governo federal brasileiro, que, com seu negacionismo retrógrado, teima em escarnecer da ciência.

Sua bênção, Aldir, Moraes e Rubinho.

Adalberto Paranhos
Organizador do minidossiê

³ *Projeção*, Luiz Chaves e seu conjunto. LP RGE, 1963.

O *U dy grudy* na Distanteresina:
*tropicália, contracultura e a moderna
canção popular no Piauí*



Cartaz do espetáculo
piauiense, 23 nov.1973,
fotografia (montagem).

Hermano Carvalho Medeiros

Mestre em História pela Universidade Federal do Piauí (UFPI).
Doutor em História pela Universidade Federal de Uberlândia
(UFU). Coorganizador do livro *História & música popular*. Tere-
sina: Edufpi, 2013. hermanomedeiros@gmail.com

O *U dy grudy* na Distanteresina: tropicália, contracultura e a moderna canção popular no Piauí*

U dy grudy in Distanteresina: tropicália, counterculture and the modern popular song in Piauí

Hermano Carvalho Medeiros

RESUMO

Em 1973, um grupo de jovens estreou em Teresina o espetáculo *U dy grudy... ou como diz Daniel Más*, referido na imprensa como o “primeiro show montado no Piauí”. Além das apresentações musicais, ele contou com leituras de poemas, intervenções teatrais e improvisos cênicos que mesclavam os arcaísmos e as modernidades culturais brasileiras numa espécie de *happening* tropicalista-contracultural. Neste artigo procura-se evidenciar — mais do que pensar as influências dos tropicalistas e da contracultura na periferia do mercado de bens culturais nacional — as apropriações e fabricações simbólicas no processo de produção e criação desse evento. Mais ainda, busca-se ressaltar como, então, a canção popular foi tomada como expressão não apenas de consumo estético ou de entretenimento, mas também como instrumento de elaboração crítica e veículo de proposição de determinadas visões de mundo no panorama das artes do Brasil daqueles anos. E, nesse contexto, *U dy grudy* pode ser visto como um prelúdio da constituição da moderna canção popular piauiense.

PALAVRAS-CHAVE: moderna canção popular piauiense; contracultura; tropicália.

ABSTRACT

In 1973 a group of young people performed for the first time in Teresina the show *U dy grudy... or as Daniel Más says*, referred to in the press as the “first show set up in Piauí”. In addition to musical performances, it included readings of poems, theatrical interventions and scenic improvisations that mixed Brazilian archaisms and cultural modernities in a kind of tropicalist-countercultural happening. This article intends to highlight — rather than think about the influences of Tropicalism and counterculture on the periphery of the national cultural goods market — the symbolic appropriations and fabrications in the production and creation process of this event. It also pretends to show how popular music was taken as an expression not only of aesthetic consumption or entertainment, but, at same time, as an instrument of critical elaboration and vehicle for proposing visions of the world in the Brazilian art panorama of those years. In such context, *U dy grudy* can be seen as a prelude of the constitution of the modern Piauiense popular song.

KEYWORDS: modern popular song from Piauí; counterculture; tropicália.



*Este artigo é uma versão modificada de parte minha tese de doutorado *Do U dy grudy ao Cantares: as vozes e os acordes da moderna canção popular piauiense (1973-1988)*, defendida em fevereiro de 2020 no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), sob a orientação do Prof. Dr. Adalberto Paranhos.

Entre os epítetos que nomeavam a capital piauiense como periférica em relação aos centros brasileiros de grande visibilidade cultural, Distanteresina¹ ilustrava bem o sentimento de distância e isolamento presente em parte dos sujeitos que nela praticavam algum tipo linguagem artística na década de 1970. Esse *ethos* de piauiensidade², no entanto, tinha nesse período um ponto de inflexão interessante no sentido de deixar no passado a imagem de tal representação. A cidade começara a sofrer um acelerado processo de modernização urbana e institucional, inserida na política desenvolvimentista de integração nacional do regime militar brasileiro. Superar o estereótipo do atraso e afinar a voz piauiense junto ao coro da nação foi o que o poder público intentou realizar durante esses anos. Teresina passaria a ser a vitrine na qual diversas modificações no espaço urbano — construção e reformas de hospitais, edifícios públicos, praças, ruas, avenidas — a colocariam como a imagem-símbolo de um Piauí novo.³

No bojo desses acontecimentos ocorreu um incremento nos equipamentos e instituições culturais — como o surgimento da Secretaria de Cultura, a reinauguração do Theatro 4 de Setembro, a criação do Centro de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares (Cepi) e do Setor de Artes da Universidade Federal do Piauí (UFPI) —, que se conectou ao processo de intensa circulação de bens culturais no Brasil daquela época. Assistiu-se, então, à expansão dos veículos de comunicação em massa por meio de redes televisivas, bem como a consolidação de mercados fonográficos e editoriais⁴, fatores catalizadores da capilarização de informações por quase todo o território brasileiro. Em Teresina isso produziu uma geração de jovens que passou a ocupar o espaço público via linguagens artísticas e que, imersos nesse caldo de novidades, se empenhou na elaboração de representações de seu universo social.

Tal surto modernizante pôs em contraste estigmas piauienses reforçados pela baixa autoestima, como a “humildade irrespirável”⁵ da qual falava Nelson Rodrigues, contra as aspirações e o desejo do novo que então emergia.

¹ O termo intitulou, no final dos anos 1970, uma revista cujo conteúdo versava sobre poesia, contos, fotografias, humor, quadrinhos etc. A publicação buscava dar visibilidade a uma “nova geração de pensadores do Piauí” e foi assim noticiada quando da chegada da edição inaugural numa “cidade como Teresina, [em] que até os anos 70 não acontecia nada, ou quase nada, [e onde] hoje já se vê aquilo que se pode chamar de sinal dos tempos”. Distanteresina, todos juntos. *O Dia*, Teresina, 3 e 4 abr. 1977, p. 15, e Distanteresina. *O Dia*, Teresina, 4 e 5 set. 1977, p. 13.

² Sobre a constituição de um discurso acerca da identidade piauiense assentada no isolamento geográfico, político e cultural, ver SOUZA, Paulo Gutemberg de Carvalho. *História e identidades: as narrativas da piauiensidade*. Teresina: Edufpi, 2010.

³ O desejo de transformar a capital do Piauí no modelo do desenvolvimento do Estado naquele período se manifestou, sobretudo, durante a primeira administração do governador biônico (porque nomeado, independentemente de eleição, pelo ditador Emilio Garrastazu Médici) Alberto Tavares Silva (1971-1975). Sobre a trajetória política e a construção da memória dos governos desse político piauiense, ver FONTINELES, Cláudia Cristina da Silva. *O recinto do elogio e da crítica: maneiras de durar de Alberto Silva na memória e na história do Piauí*. Tese (Doutorado em História) – UFPE, Recife, 2009.

⁴ Sobre o processo de expansão do mercado de bens culturais brasileiro, ver ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, esp. p. 82-84.

⁵ A expressão aparece num escrito recheado de humor, publicado em 1969, no qual Nelson Rodrigues sustentava que o Piauí, assim como o Brasil, deveria ter mania de grandeza, único luxo possível dos subdesenvolvidos, deixando a modéstia apenas aos norte-americanos e europeus. Apesar disso, o texto causou protestos veementes contra o famoso dramaturgo na capital piauiense. Cf. RODRIGUES, Nelson. Nunca houve tamanha solidão na terra. In: *O remador de Ben-Hur: confissões culturais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 105. Ver igualmente RABELO, Elson de Assis. *A história entre tempos e contratempos: Fontes Ibiapina e a obscura invenção do Piauí*. Dissertação (Mestrado em História) – UFRN, Natal, 2008.

No campo do comportamento e das artes, essa contraposição ganhou contornos mais definidos notadamente entre alguns jovens de classe média, que ora subjetivavam sua existência pelas lentes fílmicas do super-8, ora a fermentavam em suplementos culturais hospedados tanto nos jornais de maior penetração em Teresina como em pequenas publicações independentes. Nesses espaços, refletiam sobre literatura, música, cinema e daí para mais. *O Estado Interessante*, *Boquitas Rouge*, *Hora Fatal*, *Gramma* e *Toco Cru Pegando Fogo* são exemplos da imprensa alternativa que abordava essas diferentes facetas temáticas nas quais muitas vezes a própria linguagem veiculava experimentos estéticos/críticos. Nesses impressos, à semelhança das produções cinematográficas, as ações dessa parcela da juventude colocaram em fricção, no cotidiano piauiense, representações da tradição *versus* modernidade e da contracultura *versus* cultura de massa ou institucionalizada.⁶

Percebe-se que a década de 1970, em Teresina, foi um momento em que um grupo de pessoas aptas a se inserirem nos movimentos nacionais e globais da cultura encontrou na cidade — tida como a “locomotiva da modernização piauiense⁷, espaço propício para inventarem as suas artes. Em que pese o país estar submerso na violência de um regime político ditatorial, foi no interior dessa realidade que se criaram as condições para práticas artísticas alternativas, descortinando situações que transbordaram o engessamento cultural dos anos de chumbo e a resistência política convencional.⁸

Por essa época, um punhado de jovens sujeitos começou a desenhar as configurações particulares da moderna canção popular piauiense. Eles deram os primeiros passos para a converterem em um objeto de reconhecimento sociocultural a partir de um conjunto de práticas e representações. O que definimos aqui como moderna canção popular piauiense, tendo Teresina como seu palco principal, foram as produções artísticas que posicionaram compositores, músicos e intérpretes como pensadores conectados com as demandas políticas e culturais de seu tempo ou com aquilo que a antropóloga Santuza

⁶ Há uma série de trabalhos historiográficos que enfoca essa ebulição juvenil. Ver BRANDÃO JÚNIOR, Ernani José. *Um formigueiro sobre a grama: a produção histórica da subjetividade underground em Teresina-PI na década de 1970*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2011, BRANDÃO, Laura Lene Lima. *Juventudes em trânsito: práticas juvenis, espacialidades e corporalidades em Teresina na década de 1970*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2015, BRITO, Fábio Leonardo Castelo Branco. *Torquato Neto e seus contemporâneos: vivências juvenis, experimentalismo e guerrilha semântica em Teresina*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2013, CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Táticas caminantes: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade*. *Revista Brasileira de História*, v. 27, n. 53, São Paulo, 2007, CASTRO, Francisco José Leandro Araújo de. *Virar ao avesso os sentidos: linguagem, micropolítica e (re)apropriação midiática no jornalismo experimental juvenil teresinense nos anos iniciais da década de 1970*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2014, LIMA, Frederico Osanan Amorim. *Curto-circuitos na sociedade disciplinar: super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985)*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2007, e VILHENA FILHO, Paulo Henrique Gonçalves de. *A experiência alternativa d’O Estado Interessante no contexto marginal da década de 70*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – UFRJ, Rio de Janeiro, 1999.

⁷ Expressão utilizada pela historiadora Cláudia Cristina Fontineles para se referir à modernização de Teresina na primeira metade dos anos 1970. Ver FONTINELES, Cláudia Cristina da Silva, *op. cit.*

⁸ Os historiadores Daniel Aarão Reis e Adalberto Paranhos afirmam que, apesar da repressão e do terror vividos na década de 1970 no Brasil, esses anos precisam ser revisitados sob outros olhares, atentos aos matizes culturais, expressos especialmente nas artes e na cultura de entretenimento do período. Ver REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, e PARANHOS, Adalberto. *Música popular na contramão das políticas sexuais hegemônicas: Brasil, década de 1970*. *Contrapulso: Revista Latinoamericana de Estudios en Música Popular*, v. 1, n. 1, Santiago, 2019.

Camraia Naves chamou de “canção crítica”.⁹ Isso se exprimiu, por exemplo, nos debates que orbitaram em torno de questões relacionadas às identidades, tensionadas entre os vetores da tradição e da modernidade. Além disso, a forma pela qual certos atores sociais se consagraram como representantes desse cenário artístico — por meio de festivais e espetáculos musicais — estabeleceu um diálogo significativo com práticas historicamente importantes da música popular brasileira, mostrando as conexões com o que se produzia fora das fronteiras piauienses.

O espetáculo *U dy grudy... ou como diz Daniel Más* ajudou a construir esse universo. Apropriou-se das práticas e debates culturais em efervescência e foi pioneiro no Piauí, como veremos, ao tomar a canção popular como instrumento de elaboração crítica e canal de proposição de visões de mundo no panorama das artes do Brasil daqueles anos.

Sociabilidades na casa do doutor Noronha: a régua e o compasso do espetáculo

Em 22 de setembro de 1973, a UFPI realizou o seu primeiro Festival de Música Popular como parte das atrações da II Jornada Universitária. A canção intitulada “Não existo”, da compositora Regina Coeli, sagrou-se campeã, conforme informava, em página inteira *O Estado*.¹⁰

A interpretação da composição ficou a cargo do músico e compositor Assis Davis.¹¹ Anna Miranda¹² e Pierre Baiano¹³ emprestaram suas vozes às músicas concorrentes. O pequeno número de participantes não impediu a premiação para melhor interpretação masculina e feminina, dada a Assis Davis e Anna Miranda. Para Baiano, segundo *O Estado*, restaram comentários sobre sua *performance*: para uns um “*show à parte*”, para outros “*escandalosa*” demais. Nessa matéria jornalística, chamam a atenção dois detalhes. O primeiro, a participação dos três intérpretes do festival no elenco do *U dy grudy... ou como diz Daniel Más*, que aconteceria pouco tempo depois. O segundo, um pequeno artigo assinado pelo jovem Edmar Oliveira¹⁴, no qual apareceram as

⁹ Ver NAVES, Santuza Camraia. *A canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

¹⁰ Assinaram-na, como editores dessa página, Roosevelt Bastos, Chico Alves, Edmar Oliveira e Arnaldo Albuquerque. Ver De olho nas coisas — notícias universitárias. *O Estado*, Teresina, 30 set. 1973, p. 5.

¹¹ Francisco Assis Davis de Abreu nasceu em Teresina em 1951. Estava prestes a concluir o curso de Artes com habilitação em Música pela UFPI, onde frequentava o grupo de pesquisas musicais do Setor de Artes, quando foi assassinado em dezembro de 1981. Ainda muito jovem, em meados da década de 1960, integrou os conjuntos Os Brasinhas e Os Metralhas, versões piauienses do iê, iê, iê da Jovem Guarda que fizeram bastante sucesso no estado. Participou dos festivais universitários em Teresina, de espetáculos musicais e também tocava na noite e em pequenos eventos na cidade. Em 2004 foi homenageado pelo idealizador do festival Piauí Pop, que se desdobrou em várias edições, com um grande palco que levava seu nome e onde bandas e artistas de *rock* piauienses se apresentaram.

¹² Anna Miranda é cantora, compositora, escritora e contadora de histórias. Natural de Teresina, nascida em 23 de abril de 1952. Figurou como cantora no espetáculo *U dy grudy* e, já nos anos 1970, foi morar no Rio de Janeiro para estudar Comunicação e, concomitantemente, atuar como intérprete. Tomou parte da banda do maestro e arranjador Paulo Moura, cantou com Sueli Costa na sala Funarte e fez vários *shows* em sua terra natal, em suas idas e vindas, antes de sua volta definitiva a Teresina, onde gravou o CD *Tropicálido*, com canções de sua autoria.

¹³ Pedro Guerra Bastos, conhecido como Pierre Baiano, aportou em Teresina a trabalho por ocasião do Projeto Piauí. Agrônomo, ligou-se intimamente à cena artística da cidade durante a década de 1970, atuando como cantor, compositor, ator e diretor de espetáculos.

¹⁴ Edmar Oliveira é de Palmeirais, no Piauí, onde nasceu em 11 de maio de 1951. Psiquiatra, escritor, e atualmente mora no Rio de Janeiro. Foi um dos idealizadores de *U dy grudy* e um dos componentes da

primeiras pistas das tendências estéticas e ideológicas que serviriam de base para o *U dy grudy*. Detenhamo-nos um tanto mais nele.

Oliveira iniciou seu texto questionando a formação do júri do festival, que, na sua opinião, tinha um perfil demasiadamente acadêmico. Opôs a isso um saber sobre música popular que extrapolasse os espaços institucionalizados, como o da universidade. Para ele, a competência para avaliar aquele tipo de música exigia sintonia com as novidades do cardápio da canção popular no Brasil:

*o festival era de música popular. Pra quê um júri tão “intelectual”? [...] E música popular é o tipo de coisa que não é preciso ser entendido em música, saber ler partitura, pra julgar. Entende de música popular quem ouve música popular. Muitas das composições apresentadas em nosso festival tinham o nível “joão-gilbertiano” da bossa nova (que é muito legal), mas que não existe mais. É preciso ver isso. Será que alguém que estava ali no júri já ouviu Cabeça, de Walter Franco, a vencedora da parte nacional do FIC do ano passado? Será que alguém ali no júri já ouviu Araçá azul, o último elepê de Caetano?*¹⁵

O autor apontava o encerramento do protagonismo da bossa nova na edificação da música popular brasileira. O “epitáfio” da revolução musical encabeçada por João Gilberto se inscrevia, de certo modo, no início da “era dos festivais”, em meados dos anos 1960, quando novos valores e referências na música emergiram sob o rótulo de MPB.¹⁶ Depreende-se daí por que Edmar Oliveira problematizou as composições que remetiam ao “ritmo claudicante” bossa-novista. No seu entendimento, como sujeito incrustado “da medula ao osso” na geração que alimentou a contracultura nas bandas do Piauí¹⁷, ouvir compositores como Walter Franco e Caetano Veloso, devido à radicalidade estética das duas obras citadas, parecia ser o mínimo necessário para um júri antenado com o que de mais inventivo se experimentava no Brasil em termos de música popular.

A letra de “Cabeça” falava do perigo de certas ideias em plena vigência da política repressora do Ato Institucional nº 5 (AI-5) — “que é que tem nessa cabeça?/ saiba que ela pode explodir, irmão” — e adquiriu notoriedade por haver sido a vencedora da fase nacional do VII Festival Internacional da Canção (FIC) da Rede Globo de Televisão, em meio às vaias do público e à



equipe dos jornais culturais *O Estado Interessante*, *Hora Fatal* e *Gamma*. Vinculou-se às primeiras experiências em super-8 em Teresina. Trabalhou como ator no filme *Terror na vermelha*, escrito e dirigido pelo poeta Torquato Neto e, como roteirista e diretor, em *Miss Dora*. Transitou pela música e compôs as canções “Eu corro perigo” e “O mal que minha vó falava”, que integraram o repertório de *Nortristeresina*, outro espetáculo seminal da moderna canção popular piauiense.

¹⁵ OLIVEIRA, Edmar. De olho nas coisas — notícias universitárias. *O Estado*, Teresina, 30 set. 1973, p. 5.

¹⁶ Isso não significa dizer que a bossa nova não continuou exercendo influência nas gerações posteriores. Para ficar num exemplo emblemático, lembremo-nos que Caetano Veloso até hoje se refere a ela como uma das coisas mais relevantes que aconteceram na canção brasileira. Sobre a trajetória da bossa nova, ver PARANHOS, Adalberto. *Novas bossas e velhos argumentos (tradição e contemporaneidade na MPB)*. *História & Perspectivas*, n. 3, Uberlândia, jul.-dez. 1990.

¹⁷ Edmar Oliveira, juntamente com Arnaldo Albuquerque, Durvalino Filho, Carlos Galvão e outros mais, produziu jornais alternativos e filmes em super-8, configurando o que a historiografia piauiense batizou como Geração Torquato Neto, que teria embalado a contracultura na cidade. Durvalino Filho chegou a dizer que “esse foi basicamente o tripé da contracultura no Piauí: Eu, o Edmar (Oliveira) e o Paulo José Cunha.” COUTO FILHO, Durvalino. Entrevista concedida ao pesquisador Francisco José Leandro Araújo de Castro em Teresina, em 11 maio 2011.

polêmica que desatou.¹⁸ Elogiada pelos jurados por seu vanguardismo, a canção travava diálogo explícito com o concretismo. Na sua interpretação, várias vozes se sobrepunham de forma aleatória, coladas a uma sonoridade instrumental que soava caótica, Segundo Herom Vargas, pesquisador da área de Comunicação e Semiótica, a música “atualizava um procedimento da poesia concreta: o de construir no corpo do poema a coisa sobre a qual ele falava, diferente da poesia mais tradicional que falava sobre a coisa”.¹⁹ Para Vargas, Walter Franco incorporou, na fase inicial da carreira, elementos da tropicália, contribuindo para o cenário contracultural dos anos 1970 ao imprimir a seu trabalho experimentalismos na linguagem da canção, numa atitude de provocação e proposição de alternativas criativas para a música popular.²⁰

“Cabeça” pode ser ouvida no primeiro LP de Walter Franco²¹, que, para Caetano Veloso “soava (e ainda soa) mais radical e muitíssimo mais bem-acabado do que o *Araçá azul*”.²² O compositor baiano se refere a seu trabalho lançado em janeiro de 1973²³, ao retornar do exílio. Experimental, vanguardista, “incomercial” e até mesmo uma versão mal acabada de um disco concretista que nunca fizera, assim Caetano o qualifica no livro *Verdade tropical*. Ele explica que, “afinal, eu tinha feito o *Araçá azul* como um movimento brusco de autolibertação dentro da profissão: precisava me desembaraçar no estúdio, testar meus limites e forçar meus horizontes”.²⁴ Numa análise semiótica sobre esse LP, Peter Dietrich o descreve como fragmentário e ambíguo, no qual combinam-se elementos que remetem aos universos rural, urbano e latino-americano, ora contrastados, ora suturados e construídos por intermédio de uma estrutura melódica, harmônica e de linguagem que busca desestabilizar os aspectos convencionais da forma canção.²⁵ Para acentuar ainda mais tais hermetismos estéticos, Veloso estampou na contracapa a provocação “um disco para entendidos”.²⁶ Na esteira disso tudo, *Araçá azul*, de acordo com o compositor, bateu recordes de devolução.

A menção de Edmar Oliveira a essas duas obras musicais, pautadas em experimentalismos de linguagem, era, portanto, muito reveladora dos propósitos que animavam um grupo de jovens de Teresina. Esse conjunto de

¹⁸ O corpo de jurados da etapa nacional do festival acabou sendo dissolvido após a cantora Nara Leão, presidente do júri, criticar, em entrevista, o governo brasileiro. Um manifesto elaborado nessa ocasião deu simbolicamente à música de Walter Franco a primeira colocação. Para maiores detalhes sobre esse episódio, ver MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2003, cap. 15.

¹⁹ VARGAS, Herom. A canção experimental de Walter Franco. *Comunicação & Sociedade*, n. 54, São Bernardo do Campo, jul.-dez. 2010, p. 204.

²⁰ Cf. *idem*.

²¹ Walter Franco. *Ou não*. LP Continental, 1973.

²² VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 487.

²³ Caetano Veloso. *Araçá azul*. LP Philips, 1973.

²⁴ VELOSO, Caetano, *op. cit.*, p. 488.

²⁵ Cf. DIETRICH, Peter. *Araçá azul: uma análise semiótica*. Dissertação (Mestrado em Linguística) – USP, São Paulo, 2003.

²⁶ Em *Verdade tropical*, Caetano Veloso afirma ter jogado com a duplicidade de sentidos da expressão “entendidos”, numa provocação à moral vigente, pois a palavra também era utilizada à época por alusão a homossexuais. VELOSO, Caetano, *op. cit.*, p. 486. Na capa de *Araçá azul*, ele aparece com uma sunga diminuta e uma vasta cabeleira, contribuindo com seu quinhão para uma temática que ocuparia lugar de destaque na canção no Brasil de então: a sexualidade. Essa questão se inseria no contexto mais da politização do cotidiano, associada inclusive à máxima feminista “o pessoal é político”. Sobre o assunto, ver PARANHOS, Adalberto. *Música popular na contramão das políticas sexuais hegemônicas: Brasil, década de 1970*, *op. cit.*

referências ligadas à contracultura ecoou em *U dy grudy... ou como diz Daniel Más*. Tal como a produção em super-8 do cinema marginal e o jornalismo alternativo teresinense da década de 1970, este *show* traduziu em suas propostas estéticas o caráter provocador e contestador ao negar valores tradicionais fincados na família, na Igreja e no Estado.

Criação coletiva, o *U dy grudy* certamente ganhou corpo nas sociabilidades nas célebres reuniões na casa do doutor Noronha²⁷, que funcionava como uma espécie de arquivo de atualização fonográfica e laboratório experimental para elucubrações cinematográficas, literárias e musicais. Seus frequentadores se punham em dia com as novidades artísticas do mercado cultural brasileiro e internacional. Lembrada como um ambiente de rara liberdade intelectual e boêmia nos anos 1970, a casa do “doutor” foi, de fato, o *locus* criativo das propostas artísticas de *U dy grudy*. Edmar Oliveira rememora a influência musical exercida por essas vivências,

Antônio Noronha, o doutor que nos deu régua e compasso, comprava todos os discos de um ou mais distribuidor e deixava-nos ouvir para triar... A casa do doutor era nosso estúdio, melhor que qualquer rádio. Claro que a nascente tropicalia nos influenciou muito, até porque convivemos com Torquato Neto, mas ouvíamos o iê, iê, iê e os bregas sem preconceito. Aprendemos Waldick Soriano, Reginaldo Rossi, Odair José. Tomamos conhecimento do pessoal do Ceará (Fagner, Belchior, Ednardo, Cirino). Ouvíamos os clássicos da Rádio Nacional (Alcides Gerardi, Ângela Maria, Cauby, Emilinha, Marlene e tudo o mais). Sabíamos o Luiz Gonzaga e Jackson (ainda desprezados e não “redescobertos” por Fagner e Gil), Trio Nordestino, Antonio Barros e Cecéu. Sabíamos de “Homem com H” bem antes da gravação do Ney Matogrosso. Assistimos ao nascimento de Secos & Molhados, Novos Baianos, Clube da Esquina, tudo de dentro de uma casa, na Elizeu Resende. Ouvíamos Beatles, Rolling Stones, Creedence Clearwater Revival, Simon e Garfunkel, Pink Floyd, The Moody Blues etc. Formação absolutamente eclética.²⁸

A variedade do menu artístico oferecido na casa do doutor Noronha era extremamente atraente para jovens curiosos em relação ao que de novo rolava no mundo das artes, sobretudo no campo musical. A cantora e compositora Anna Miranda descreve o local — apesar de frequentado, em sua maioria, por homens — como aberto e receptivo também para as garotas:

eu ia muito na casa do Noronha uma época também porque era o único lugar em que eu podia encontrar alguma coisa de música. E era muito engraçado porque eu chegava lá e só tinha aquele monte de homem. Durvalino, os meninos todos ali e eu chegava [...]. E eu ia lá ouvir Luiz Melodia. Eu comecei a ouvir outras coisas. Era a coisa mais engraçada, porque eu ficava deslocada. Mas eu ia! Eu, a Claudete Dias. Tinha a Nazaré, irmã do Carlinhos Fumaça que faz iluminação. Mas eu ia muito só também lá. Ti-

²⁷ Antônio de Noronha Pessoa Filho nasceu em Teresina em 11 de abril de 1945. Foi médico pediatra e terapeuta sexual, especializado no atendimento de adolescentes. Conhecido como doutor Noronha, foi um notável mecenas e agitador cultural, além de secretário de Educação do Piauí, prefeito de Monsenhor Gil e professor da UFPI. Nos anos 1970 se envolveu diretamente nas produções fílmicas em super-8. Em 2004 produziu e dirigiu o documentário, em curta-metragem, *Balandê/Baião*, selecionado na primeira edição do projeto *Revelando os Brasis*, do Ministério da Cultura, e exibido em várias capitais brasileiras. Faleceu em Teresina em 22 de julho de 2016.

²⁸ OLIVEIRA, Edmar de Sousa. Entrevista concedida a este pesquisador em Teresina, em 9 nov. 2016.

*nha o Gordinho, o Carlos Galvão, o Edmar, o Durvalino, o Noronha, o Pierre Baiano, que era muito meu amigo, só andava com ele pra cima e pra baixo.*²⁹

Janethe Dias, cantora e compositora, encorpava a ala feminina de tais sociabilidades, sempre lembradas pela rica variedade musical e pela elaboração de ideias ou projetos nem sempre concretizados. Ela conta que “Noronha fazia audições. Tinha acesso a coisas novas. Ele vinha e fazia aquela festa [...] Tinha uma discoteca maravilhosa! Chegava com coisa nova e apresentava pra gente. Eram aquelas festas e música popular brasileira. Chamavam-se audições. Todo mundo ia. Então você misturava cultura com diversão, com sonhos, com essas coisas que nunca vão acontecer [risos]. Era bacana”.³⁰

Outro personagem com presença cativa nesse espaço era o jovem compositor Rubem Soares ou conhecido Rubem Gordim. Para ele, o conhecimento adquirido nesses encontros teve enorme importância:

*Ia às festas do Noronha. A casa do Noronha era um point. Todos os dias a gente passava pela casa do Noronha pra escutar músicas. Ele tinha LPs dos quais eu nunca tinha ouvido falar na minha vida. Lá eu conheci muitos, muitos músicos de fora, tanto como daqui mesmo, brasileiros. O Noronha tinha todos os discos, eu acredito. Antes do lançamento ele já tinha... Na casa do Noronha a cultura vazava pelo ladrão. Tinha muitos livros, filmes, esse negócio todo. Ali rolavam conversas que eu naquela época, um jovem adolescente, ficava boquiaberto, né?*³¹

O poeta e baterista Durvalino Couto Filho ressalta igualmente o ecletismo musical e o estreitamento de contatos viabilizado pela uma rede de relacionamentos viabilizados por Antônio Noronha, considerado por ele como que um mecenas cultural para esse pequeno círculo de pessoas: “o doutor Noronha era um pouco mais velho do que a gente, mas se engajou e passou a ser uma espécie de produtor, porque já era independente, e a casa dele virou um ponto de encontro. A gente ia lá ouvir o último disco do Caetano, da Gal, o último disco dos Rolling Stones. Tinha essa efervescência”.³²

²⁹ MIRANDA, Anna Lúcia de. Entrevista concedida a este pesquisador em Teresina, em 25 nov. 2015.

³⁰ ALMEIDA, Janethe Dias de. Entrevista concedida a este pesquisador em Teresina em 21 mar. 2016. Nascida em Teresina, em 15 de abril de 1955, parte da formação musical de Janethe Dias foi construída em São Paulo na década de 1970. Passava as férias no Piauí e frequentava as reuniões na casa do doutor Noronha e de Geraldo Brito, dois dos principais núcleos de sociabilidades dos artistas dessa geração. Nos anos 1980, cantou profissionalmente na badalada banda de baile piauiense Os Cartolas. Foi produtora cultural e promoveu eventos de destaque como o Fenempi (Festival Nordestino de Música Popular do Piauí) e o projeto Chez-arte, que levou ao palco do Theatro 4 de Setembro Nana Caymmi, Nara Leão e Fátima Guedes. Janethe Dias continua a fazer *shows* e, em 2016, lançou o álbum *Simplemente*.

³¹ SOARES, Francisco Rubem Barbosa. Entrevista concedida a este pesquisador em Teresina, em 12 nov. 2016. Rubem Gordim nasceu em Coelho Neto, no Maranhão em 12 de fevereiro de 1955. Mudou-se para Teresina no final dos anos 1960, onde atuou como músico e compositor durante a década de 1970. Participou dos eventos *U dy grudy* e *Show piau*, e criou um dos primeiros *hits* de sua geração, a canção “Passeio na floresta”, mais conhecida como “Edifício”.

³² COUTO FILHO, Durvalino. Entrevista concedida a este pesquisador em Teresina, em 8 abr. 2009. Durvalino Filho, poeta, baterista, publicitário e compositor, nasceu em Teresina em 20 de outubro de 1953. Transitou pelo jornalismo cultural, teatro e produção de espetáculos. Ao lado de Torquato Neto e outros companheiros, produziu e participou, na cidade, de várias experiências filmicas em super-8, identificadas como cinema marginal na década de 1970. Na música popular seus principais parceiros foram Edvaldo Nascimento e Geraldo Brito, com quem gravou canções nos LPs *FMPBEPI*, *Geleia gerou* e *Cantares*. Escreveu o livro de poesias *Os caçadores de prosódias*.

Todas essas recordações permitem entrever os fios de um tecido que, mesmo costurado por diferentes indivíduos, guardam muitas referências em comum. A dimensão coletiva³³ dessas memórias relacionadas à casa do doutor Noronha, ancorada em vivências compartilhadas por música, cinema, literatura, fornece a medida da importância desse lugar não só para acúmulo de conhecimentos, mas também como catalizador criativo, nascedouro de experimentos artísticos. Um de seus rebentos musicais foi exatamente o espetáculo *U dy grudy... ou como diz Daniel Más*.

Contracultura, tropicalia, provocações e performances: um show para “famílias de fino trato”

O termo *underground* começou a circular no Brasil nas páginas do semanário *O Pasquim*, em uma coluna homônima que levava o mesmo nome, assinada pelo jornalista Luiz Carlos Maciel, entre 1969 e 1971, e que versava sobre temas da contracultura norte-americana.³⁴ De acordo com a historiadora Patrícia de Barros, a partir daí a palavra foi apropriada por determinados segmentos sociais brasileiros como definidora de práticas culturais diferenciadas. Neologizada como *udigrudi*, em provocação atribuída a Glauber Rocha ao se referir aos filmes do cinema marginal³⁵, a expressão acabou sendo incorporada no vocabulário daqueles a quem ela pretendeu ironizar e passou a nomear as produções concebidas como “livres”, por seus experimentos de linguagem e por se situarem fora dos grandes sistemas de circulação empresariais, escolares e institucionais.

Talvez seu uso mais emblemático na seara musical aconteceu no Recife, sob o impulso da Casa Abrakadabra e de seu selo Solar, de Lula Côrtes e Katia Mesel, e da gravadora Rozenblit, que lançaram os discos *Satwa* (1972), *Marconi Notaro no sub-reino dos metazoários* (1973), *Paêbiru: o caminho da montanha do sol* (1975) e *Flaviola e o Bando do Sol* (1976). A essa movimentação o historiador João Carlos Luna denominou “o *udigrudi* da perbambucália”.³⁶ Parte

³³ Sobre o conceito de memória coletiva, ver HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2003, CATROGA, Fernando. *Os passos do homem como restolho do tempo: memória e fim do fim da história*. Coimbra: Almedina, 2009, ROUSSO, Henry. *A memória não é mais o que era*. In: AMADO, Janáina e FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). 8. ed. *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, e BOSI, Ecléa. *O tempo vivido da memória: ensaios de psicologia social*. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2003.

³⁴ Patrícia de Barros salienta que a contracultura, surgida nos anos 1960 em contraposição ao discurso de prosperidade do *american way of life* do pós-Segunda Guerra Mundial, emergiu como crítica à sociedade tecnocrática, que buscava forjar os indivíduos por meio de violências simbólicas que normatizavam práticas e costumes de acordo com as conveniências do sistema capitalista. A contracultura se contrapunha a essa racionalização da vida e acenava com uma visão dionisíaca e hedonista na qual ideais como o amor livre, a paz, a defesa da ecologia eram a ponta de lança que norteava suas ações e proposições de estar no mundo. Ver BARROS, Patrícia Marcondes de. *Provocações brasileiras: a imprensa contracultural made in Brazil – coluna Underground (1969-1971), Flor do Mal (1971) & a Rolling Stone brasileira (1972-1973)*. Tese (Doutorado em História) – Unesp, Assis, 2007. Para aprofundamento dessa temática, ver a obra clássica de ROSZAK, Theodor. *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis: Vozes, 1972.

³⁵ Para Barros, “atribui-se a Glauber Rocha a origem do termo *udigrudi*, que, a partir da década de setenta, passou a designar a cena da cultura marginal que não se relacionava imediatamente com as formas convencionais de resistência política à ditadura militar — o cinema marginal de Sganzerla, Bressane, por exemplo. Glauber usava ‘udigrudi’ certamente pelo seu desafeto em função da ruptura do cinema marginal com o cinema novo”. BARROS, Patrícia Marcondes de, *op. cit.*, p. 63.

³⁶ LUNA, João Carlos de Oliveira. *O udigrudi da pernambucália: história e música do Recife (1968-1976)*. Dissertação (Mestrado em História) – UFPE, Recife, 2010.

desse caldo cultural, o grupo Ave Sangria alcançou maior visibilidade ao gravar em 1974 pela gravadora Continental, de alcance nacional.

Alguns desses artistas produziram trabalhos carregados de experimentalismos sonoros, envoltos em atmosfera lisérgica. Foi o caso do clássico LP de Lula Côrtez e Zé Ramalho, *Paêbiru*³⁷, saudado pela *Rolling Stone* como “a mais ambiciosa e fantástica incursão psicodélica da música brasileira”.³⁸ Já o grupo Ave Sangria desconstruía com seus roques os símbolos da tradição familiar, como no caso da música “Pirata”:

*Não se iluda, minha calma não tem nada a ver
Sou bandido, sou sem alma e minto
Minha casa é o reino do mal
O meu pai é um animal
Minha mãe há muito que enlouqueceu
Só resta eu com a minha faca e a minha nau*³⁹

Essa iconoclastia característica da contracultura esteve na base da criação piauiense. Rubem Gordim, ao puxar os fios de sua memória sobre as maquinações iniciais em torno de *U dy grudy*, admite que, em 1973, quando “veio a história do *udygrudy*, foi uma gozação que o pessoal fez. O pessoal que eu falo é o Noronha, o Edmar, o Galvão, né? Acerca do movimento *underground* e a gente fez um aqui, uma gozação chamando *udygrudy*. E nisso daí passaram várias pessoas”.⁴⁰ Sobre o que inspirou a escolha do nome, *U dy grudy... ou como diz Daniel Más*, fala Edmar Oliveira:

*mas vamos ao U dy grudy. Uma cortição dos meninos de Recife, que era uma base forte daquele tempo, em cima do americanismo de underground, e tinha sido adotado pelo Pasquim [...] Na época só se falava underground, assim americanizado. Eu quis U dy grudy, como dizia Daniel Más. Daniel Más era um colunista social da Última Hora, no Rio, muito ácido e crítico da sociedade brasileira. Escreveu no Pasquim, e ele sempre se referia a underground como *udigrudi*. Portanto, U dy grudy... ou como diz Daniel Más.*⁴¹

Encenado nos dias 23, 24 e 25 de novembro de 1973 numa das mais famosas e distintas churrascarias da cidade, a Beira-Rio, o espetáculo foi anunciado como o “primeiro *show* de boate montado no Piauí por gente da terra”.⁴² Conforme Edmar Oliveira e Rubem Gordim, naquele tempo era comum haver nesses estabelecimentos um lugar reservado para esse tipo de evento. Gordim pergunta e responde: “nessa época tinha o quê? A churrascaria do Zé Paulino, a Beira Rio, como tinha outras na avenida Frei Serafim [...] Tinha uma churrascaria enorme. Não lembro o nome, não. Avenida? E lá tinha a boate. [...] As churrascarrias grandes mais famosas aqui tinham as boa-

³⁷Lula Côrtez e Zé Ramalho. *Paêbiru: o caminho da montanha do sol*. LP Solar, 1975.

³⁸BASTOS, Cristiano. Agreste psicodélico. *Rolling Stone*, 24. ed. São Paulo, 18 set. 2008. Disponível em <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/24/agreste-psicodelico#imagem0>>. Acesso em 24 out. 2017.

³⁹“O pirata” (Marco Polo), Ave Sangria. *Ave Sangria*. LP Continental, 1974.

⁴⁰SOARES, Francisco Rubem Barbosa, *op. cit.*

⁴¹OLIVEIRA, Edmar de Sousa, *op. cit.*

⁴²Beira Rio estreia hoje o 1º *show* de boate no Piauí. *O Dia*, Teresina, 23 nov. 1973, p. 2.

tes”.⁴³ Oliveira também se recorda desses espaços de sociabilidades, que eram uma alternativa para apresentação de artistas antes da reinauguração do Teatro 4 de Setembro: “as churrascarias naquela época tinham sua boate. A Avenida também tinha. Assisti a um show de [Luiz] Gonzaga lá e o entrevistei. A do nosso *show*, Churrascaria Beira Rio, tinha a sua”.⁴⁴

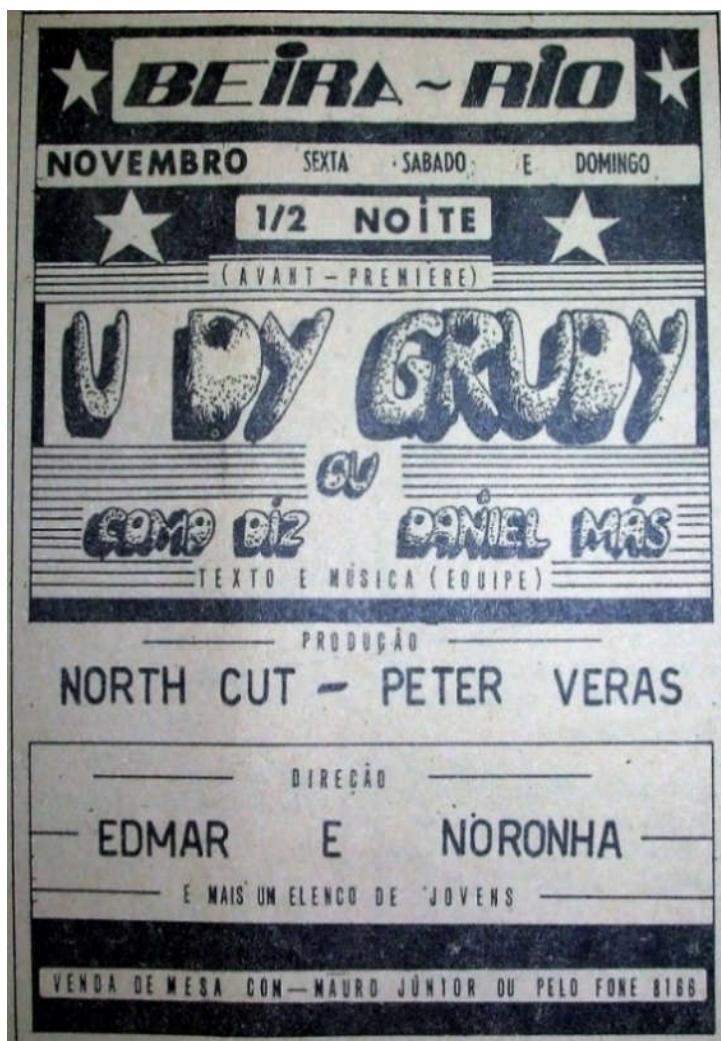


Figura 1. Cartaz do espetáculo piuiense, 23 nov.1973.

A novidade que o *U dy grudy* introduziu no panorama criativo da cidade, um misto de interpretações musicais e *performances* literoteatrais, explicava o porquê de o intitulem o “primeiro *show* de boate do Piauí” ou o

⁴³ SOARES, Francisco Rubem Barbosa, *op. cit.*

⁴⁴ OLIVEIRA, Edmar de Sousa, *op. cit.* Eis outras fontes que trazem informações sobre como as churrascarias se prestavam as apresentações musicais: Cantor da TV pernambucana hoje na churrascaria. *O Dia*, Teresina, 19 nov. 1970, p. 1, “Rei do carimbó” está em Teresina. *O Dia*, Teresina, 21 set. 1974, p. 5, Wilson Renato em Teresina com novo compacto. *O Dia*, Teresina, 28 e 29 dez. 1975, p. 15, e A cantora Núbia Lafayette... *O Estado*, Teresina, 5 ago. 1975, p. 2.

“primeiro *show* montado no Piauí”.⁴⁵ Apesar do amadorismo, o espetáculo contou com uma equipe de mais de 10 pessoas, cada uma com sua função específica. A direção, por exemplo, mesmo aberta a improvisos performáticos, era assinada por Edmar Oliveira, que deu o pontapé inicial no roteiro, na verdade uma criação coletiva. Oliveira pontua: “eu tinha na cabeça a concepção do espetáculo que queria (claro que depois virou um trabalho coletivo)”.⁴⁶ *O Dia* bateu na mesma tecla: “*U dy grudy* [...] promete ser um espetáculo muito alegre, e muito descontraído, pois até mesmo a sua montagem vem obedecendo um esquema de liberdade de criação para os atores, que apenas recebem do diretor opções sobre o plano geral do espetáculo, ficando a cargo de cada um o desenvolvimento do personagem”.⁴⁷

A produção coube a Antônio Noronha, o doutor Noronha, responsável pela viabilização financeira, além de atuar como operador de som. A maquiagem das personagens foi confiada a Raimundinho Maravilha. Assis Davis, Rubem Gordim e Jacó compuseram a seção instrumental. Pedro Veras e Pierre Baiano cantavam e recitavam poemas. Anna Miranda era a voz feminina no palco. Como figurantes participaram Regina Coeli e Nazaré; na percussão, Juarez, Brasil e Arimateia. O artista plástico e desenhista Arnaldo Albuquerque⁴⁸ respondeu pela formatação visual do *show*, convertendo o cenário em um dos seus protagonistas: “a cena transcorre num botequim, onde vão desfilando os mais variados tipos de gente com suas mágoas, alegrias, recalques e frustrações”.⁴⁹ Tal descrição é reiterada por Anna Miranda:

*quando chegou o U dy grudy... eu sei que aí eles me convidaram pra cantar no show. Tinha o Arnaldo, que fez a decoração. Botou uma Nossa Senhora, um rádio lá no fundo. Era como se fosse um boteco. Tinha uma Nossa Senhora colorida. Era uma coisa kitsch. Foi na churrascaria do meu pai [...] A concepção do Arnaldo foi incrível [...] Tinha uns negócios pendurados, coloridos, fitas. Tão diferente, sabe? Tão regional e ao mesmo tempo tão moderno.*⁵⁰

A cenografia descrita encerrava um quadro simbólico bastante expressivo. Fundia o profano e o sagrado numa mesma representação: a imagem de uma santa no interior de uma das zonas de prostituição mais tradicionais da cidade, os cabarés da rua Paissandu.⁵¹ Rubem Gordim comenta que “o Arnaldo Albuquerque planejou o cenário e toda aquela história que era num cabaré [...] Aí fez na boate do Zé Paulino de Miranda, a Beira Rio, do pai da Anninha.

⁴⁵ Beira Rio estreia hoje 1º *show* de boate no Piauí, *op. cit.*, e O primeiro *show* montado no Piauí volta a cartaz amanhã na Beira-Rio. *O Estado*, Teresina, 4 dez. 1973, p. 5.

⁴⁶ OLIVEIRA, Edmar de Sousa, *op. cit.*

⁴⁷ Beira Rio estreia hoje 1º *show* de boate no Piauí, *op. cit.*

⁴⁸ Arnaldo Albuquerque nasceu na capital piauiense em 1952. Participou ativamente do cenário cultural da cidade durante os anos 1970. Como homem de artes visuais, transitava em vários domínios, como a produção de quadrinhos, cinema, artes plásticas e cenografia. Um estudo sobre parte de sua produção artística pode ser visto em NOGUEIRA, Cícero de Brito. *Sem palavras: humor e cotidiano nas histórias em quadrinhos de Arnaldo Albuquerque*. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – UFPI, Teresina, 2010.

⁴⁹ Beira Rio estreia hoje 1º *show* de boate no Piauí, *op. cit.*

⁵⁰ MIRANDA, Anna Lúcia de, *op. cit.*

⁵¹ Em estudo sobre a prostituição em Teresina, o historiador Bernardo Sá Filho esclarece que “o circuito do prazer erótico iniciava-se com a rua Paissandu e adjacências, a zona mais boêmia e mais estruturada, constituída dos cabarés mais famosos, clientes mais endinheirados e mulheres mais sedutoras”. SÁ FILHO, Bernardo Pereira de. *Cartografias do prazer: boêmia e prostituição em Teresina (1930-1970)*. Dissertação (Mestrado em História) – UFPI, Teresina, 2006, p. 72.

Anninha Miranda. [...] Desse *show* participavam várias pessoas. Tinha umas que eram figurantes, que não cantavam, que eram as meninas no papel das prostitutas”.⁵² Edmar Oliveira desce a mais detalhes a respeito do cenário:

*Arnaldo fez um palco giratório que retratava um palco dos músicos e uma cena de cabaré da Paissandu [...] O que eu imaginei para o Arnaldo saiu muito melhor do que eu pensava. Uma mesa de cabaré, as meninas vestidas de belas putas, que às vezes circulavam na plateia. Luz negra, globo giratório, cortinas transparentes, um ambiente diáfano que se integrava ao que diziam os cantores. Estes entravam de vários pontos do palco (e não tínhamos microfones sem fios). O espetáculo tinha dois atos com um intervalo ao meio.*⁵³

O espetáculo assumiu um caráter altamente provocador. Transpunha para um ambiente de reconhecido prestígio social a representação de um espaço estigmatizado por essa mesma parcela da sociedade, onde muitos de seus varões, ironicamente clientes habitués, davam vazão a seus desejos reprimidos.⁵⁴ Nesse sentido, Udy Grudy embalava a representação de uma realidade, recriando artificialmente um universo publicamente proibido, porém tacitamente aceito e consumido. Expunha, subliminarmente, o teatro das aparências em seu próprio seio: uma churrascaria cuja clientela/plateia era formada, acima de tudo, pelas “famílias de fino trato da cidade”.⁵⁵

Tal qual a tropicália fizera anos antes, o *show*, atravessado por irônica zombaria, “liquidificou” em seus procedimentos criativos uma das muitas faces das contradições da sociedade brasileira, incorporando-a, não como mero efeito reproduzido, mas como elemento de eficácia estética e crítica.⁵⁶ O escárnio à moral burguesa apareceu como mais um exemplo do espraiamento da política para além de seus espaços institucionais ou partidários. Esses sujeitos exerciam poder num sentido amplo, no desdobramento de relações sociais cujas teias eram traçadas também por eles.⁵⁷

Visualidade cênica à parte, a *performance* foi outro elemento de destaque na proposta musical do grupo piauiense em seu diálogo com a tropicália. Caetano Veloso, ao relatar os *shows* na boate carioca Sucata, no final dos anos 1960, evoca a provocação como combustível das suas apresentações: “eu usava o mesmo traje de plástico verde e negro das apresentações do Tuca — creio

⁵² SOARES, Francisco Rubem Barbosa, *op. cit.*

⁵³ OLIVEIRA, Edmar de Sousa, *op. cit.*

⁵⁴ Sá Filho se reporta à heterogeneidade dos frequentadores dos prostíbulos: “São advogados, políticos, músicos, estudantes, funcionários públicos, professores, jornalistas, trabalhadores diversos e desocupados; pais de família e homens solteiros; jovens e adultos, casados e celibatários; os mais e os menos situados financeiramente que, cada um com sua singularidade, desejosos dos mais diversos tipos de prazer, vão tecendo uma identidade coletiva, de amantes da noite, imputando à zona o significado de território do prazer, onde é possível realizar suas fantasias e saciar seus desejos”. SÁ FILHO, Bernardo Pereira de, *op. cit.*, p. 66.

⁵⁵ O *show* da Beira-Rio. *O Estado*, Teresina, 7 dez. 1973, p. 6.

⁵⁶ Em estudo seminal sobre o tema, Celso Favaretto analisa as dimensões estéticas, políticas e midiáticas do tropicalismo, que despontou como uma revisão das propostas culturais em evidência nos anos 1960, como o discurso nacional-popular. Para ele, a principal marca da tropicália consistiu na incorporação das modernidades e dos arcaísmos no seu processo criativo, entendidos como dados constitutivos e indissociáveis das identidades brasileiras. Ver FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália, alegoria, alegria*. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 1996.

⁵⁷ Sobre as relações de poder e sua circularidade social, ver PARANHOS, Adalberto. Política e cotidiano: as mil e uma faces do poder. In: MARCELLINO, Nelson C. (org.). *Introdução às Ciências Sociais*. 17. ed. Campinas: Papirus, 2010.

que Gil e os Mutantes mantinham o figurino — e levava às últimas consequências o comportamento de palco esboçado desde ‘Alegria, alegria’, estirando-me deitado no chão, plantando bananeira e enriquecendo o rebolado cubano-baiano do ‘É proibido proibir’”.⁵⁸

Não foi à toa que, entre as muitas contribuições da tropicália ao panorama musical brasileiro, Santuza Cambraia Naves realça que os aspectos imagéticos/perfomáticos foram essenciais, pois sem eles parte de suas músicas perderiam sua potência. Para ela, “o Tropicalismo, para ser entendido, requer não só a fruição dos discos e de suas capas igualmente conceituais — criadas por artistas como Rogério Duarte e Hélio Oiticica —, como também a análise de seus espetáculos”.⁵⁹ Nesse sentido, a pesquisadora Priscila Gomes atenta para o papel da *performance* como instrumento de resistência e crítica ao autoritarismo da sociedade brasileira materializado no regime militar. Segundo ela, após as experiências tropicalistas, o espectro de possibilidades criativas da canção popular ganhou maior amplitude ao assimilar em sua linguagem componentes extramusicais. A análise da autora toma como referencial o festival não competitivo promovido pela gravadora Phonogram, em 1973, no qual a visualidade se impôs com força. Na sua ótica, “*Phono 73: o canto de um povo* se revelou como ocasião de síntese e entrecruzamento de tendências diversas da música brasileira, sobretudo a distensão estética, a postura em palco, a ebulição que as *performances* podiam provocar, que causaram maior entusiasmo, enfim, a transmutação da arte em comportamento, uma ciência herdada das seminais experiências tropicalistas”.⁶⁰

Para Paul Zumthor, a comunicação entre autores e espectadores é condição central para o acontecimento da *performance*.⁶¹ Na experiência piauiense do *U dy grudy*, ficou evidente o uso de artifícios performáticos como um modo de transmitir recados aos espectadores não só por intermédio de palavras. É o que se depreende, por exemplo, da fala de Anna Miranda ao lembrar sua apresentação:

*já tinha aquela necessidade de transgressão. Já tinha essa noção de querer mexer com o que tava muito certinho. Então eu botei aquele cabelo da Gal, aquela roupa bem curta e aquele cabelão, o rosto todo pintado de branco. Papai quando viu, “meu Deus do céu!”. Aí fui cantar. Cantava uma música da Bethânia que dizia: “ele é casado, eu sou a outra na vida dele...” Aí eu saía caminhando pelas mesas cantando essa música. Eu soube que depois teve problemas, que algumas pessoas se incomodaram com a minha performance. “Nossa! Mais um motivo pra eu continuar fazendo!”.*⁶²

A cena descrita demonstrou bem o desejo de causar estranhamento ou mesmo constrangimento. A lembrança do espanto do pai atesta o seu efeito perturbador. Como Anna Miranda, a filha de um conhecido e respeitado comerciante da cidade, poderia se meter em trajes provocantes, com maquiagem

⁵⁸ VELOSO, Caetano, *op. cit.*, p. 304.

⁵⁹ NAVES, Santuza Cambraia, *op. cit.*, p. 96.

⁶⁰ CORREA, Priscila Gomes. *Performance e resistência no Festival Phono 73*. Disponível em <http://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502795338_ARQUIVO_PerformanceeResistenciaFestPhono73textocompletojulho2017.pdf>. Acesso em 15 nov. 2017.

⁶¹ Ver ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

⁶² MIRANDA, Anna Lúcia de, *op. cit.*

carregada e passear por entre as mesas de um bar imaginário, cantando as desventuras de um amor proibido? E, ainda por cima, debochar da figura nuclear da família nos versos finais da canção “Eu sou a outra”: “não tenho lar/ trago o coração ferido/ mas tenho muito mais classe/ do que quem não soube prender o marido”.⁶³



Figura 2. Anna Miranda no show U dy grudy. *O Estado*, 29 nov. 1973.

A escolha de uma composição que apresentava a amante não como figura marginal, destruidora de lares, mas como protagonista dotada de sentimentos e dignidade, parecia estar atendida com os desejos dissonantes das mulheres que reverberavam na música brasileira da década de 1970. Adalber-

⁶³ Nesse mesmo ano Maria Bethânia interpretou essa composição do jornalista, compositor e boêmio Ricardo Galeno no espetáculo *Drama – 3º ato*. Ouvir “Eu sou a outra” (Ricardo Galeno), Maria Bethânia. *Drama – 3º ato (ao vivo)*. LP Philips, 1973. Retomava-se, assim, um samba-canção de vinte anos atrás, gravado por Carmen Costa num registro sabidamente autobiográfico. Ouvir “Eu sou a outra” (Ricardo Galeno), Carmen Costa. 78 rpm Copacabana, 1953.

to Paranhos, ao se deter no exame de certas representações femininas “desviantes” na canção popular da época, chama a atenção para o fato de que se consolidaram algumas agendas que fugiam às temáticas mais habituais: “em tempos de feminismo, contracultura e androginia, dilatava-se o espaço para o tratamento de temas considerados tabus”.⁶⁴

Efetivamente, nos anos 1970, no terreno musical, intensificou-se a politização do cotidiano, rompendo amarras do conservadorismo comportamental. Avançou-se para além dos modelos contrapostos representados, no limite, seja pelo engajamento político, no sentido estrito, seja por práticas que replicavam valores baseados na família, no bom-mocismo dos rapazes e no recato das moças.⁶⁵ A experiência musical piauiense se constituiu num dos altofalantes que propagavam possibilidades de existência alternativas que irrompiam no dia a dia das cidades brasileiras, desalinhadas com os discursos que buscavam disciplinar condutas e projetos de vida. Foi contra o estado de coisas dominante que o eu poético do *hit* de Rubem Gordim, “Passeio na floresta”, se colocou. Ele constou do repertório do *U dy grudy*. Caminhou na contramão de valores instituídos, sem negar, no entanto, uns tantos marcadores da modernidade das sociedades urbanas:

*Eu vou embora daqui, do Piauí
Eu vou morar no alto de um edifício
Sem ter compromisso
Não importa que eu morra atropelado ou assassinado
Lá no edifício sem ter compromisso
Mas dizem que pra todo ser feliz
É preciso viver no mato
E eu não sei o quê que eu faço
Pra ter mato fácil lá no edifício
Isso não é tão difícil no meu edifício
Não é tão difícil isso no meu edifício
Eu mato lá no Edifício, eu moro lá no edifício
Morrer lá no Edifício não é tão difícil isso no meu
Edifício
Eu gosto mesmo é da cidade
Das loucuras, dos barulhos de lá
Não importa que eu morra atropelado ou assassinado
Lá no meu edifício sem ter compromisso
E a Mundeira é macumbeira
Negra velha de Timon
Todo mundo sabe disso
Que a Mundeira é macumbeira negra velha de Timon⁶⁶*

⁶⁴ PARANHOS, Adalberto. À flor da pele: pulsações do desejo feminino na música popular brasileira dos anos. Disponível em <http://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502725439_ARQUIVO_Anpuh-Brasilia-2017_textoparaanais.pdf>. Acesso em fev. 2018, p.7.

⁶⁵ Teresinha Queiroz elabora uma espécie de classificação didática de padrões de subjetividade da juventude brasileira da década de 1960 facilmente identificáveis: o modo feliz; o modo político militante; o modo hippie; o modo familiar. Ver QUEIROZ, Teresinha. *Do singular ao plural*. Recife: Bagaço, 2006, esp. cap. Juventude anos 60 no Brasil: modos e modas.

⁶⁶ Esta foi única letra de canção piauiense do *U dy grudy* que conseguimos encontrar, graças à gentileza de seu próprio autor. A música não possui registro fonográfico. Rubem Gordim lançou, em 2016, com sua filha o CD *Amanda canta Rubem Gordim*, contudo “Passeio na floresta” não foi incluída no disco.

Rubem Gordim se referia a Mundeira, proprietária de uma barraca de “comes e “bebes” na margem maranhense do rio Parnaíba, na cidade de Timon, vizinha à capital piauiense. Chamado de Araçá Azul, o estabelecimento era frequentado pelos *habitués* que transitavam pela casa do doutor Noronha, a turma interessada em cultura e artes em geral. Como personagem de “Passeio na floresta”, Mundeira era associada à religiosidade de matriz africana. A macumba — instrumento musical percussivo utilizado em ritos religiosos cujo nome passou a designar práticas de magia malvistas pelo conservadorismo cristão — aparecia como dado dos arcaísmos brasileiros integrado e vivenciado junto aos barulhos, concreto e asfalto da modernidade urbana, que começava a se manifestar em Teresina naquele tempo. A aparição abrupta de Mundeira e sua “macumba” na canção implicava uma quebra de sentido na coerência temática da letra. Introduzia uma contradição na apologia do progresso alardeado pelos poderes públicos brasileiros daquele período. Ao lado de uma organização racionalizante do espaço que celebrava a civilização convivia um fragmento/resquício/reliquia do Brasil profundo que desafiava (e ainda desafia) qualquer esforço de ordenamento lógico frente a uma realidade tão complexa. Isso era absorvido na poética da canção não como um problema, mas como uma apropriação a mais de elementos culturais em desconformidade com a religião católica, numa “curtição” “sem ter compromisso” com os valores hegemônicos.

Embora experimentando um paulatino processo de modernização, do qual Teresina era sua cabeça de ponte, o Piauí ainda não se afigurava, nos versos de “Passeio na floresta”, como o lugar do burburinho das grandes cidades, do frêmito automobilístico ou na vertigem de seus arranha-céus. Seja como for, o sujeito da música não parecia almejar a diligência ou a celeridade típica dos ambientes urbanos, nem correr atrás de distinção ou posições sociais de relevo. Queria, sim, o descompromisso do tempo que ele matava e que, simultaneamente, o consumia. O único refúgio bucólico que tal personagem aceitava era o do “mato” facilmente encontrado em seu edifício imaginário, numa menção velada ao consumo de maconha, psicotrópico conhecido por estados de alteração relacionados à tranquilidade e calma.

Esses temas levantados na composição do jovem Rubem Gordim ressoavam, como frisa o historiador Edwar de Alencar Castelo Branco, a filosofia *drop out* dos anos 1960. Tratava-se de pôr em movimento o corpo-transbunde-libertário numa busca, por outras vias, da redefinição das maneiras de ser e estar no mundo:

os anos sessenta, então, assistirão ao surgimento de um novo modo de vida — subterrâneo ou underground, como se dizia no período — cujo centro será a filosofia do drop out. Cair fora é a palavra de ordem de vastos setores da juventude nos anos sessenta: escapar das identidades, andando na contramão do progresso e fazendo um retorno à natureza. Um retorno que se fazia não exatamente no sentido de sair das cidades, mas, antes, no sentido de redefinir a pólis e, portanto, aquilo que é próprio dela — a política.⁶⁷

⁶⁷ CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção de tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005, p. 73.

“Passeio na floresta” encarnou esse *ethos* apontado por Castelo Branco, em sintonia com as transformações semânticas que agitaram o universo da política. Esta, como vimos anteriormente, absorveu as dimensões do comportamento e do cotidiano, a despeito disso ser frequentemente depreciado pela esquerda engajada, para a qual esse tipo de ação política denotava alheamento dos reais problemas sociais brasileiros e preocupação hedonista com a “farra”, a “curtição” e a despolitização da vida.⁶⁸ Muitos críticos não percebiam o verdadeiro alvo desses grupos: uma economia moral que não dava mais conta das necessidades e desejos que emergiam no cardápio cultural daqueles anos, nem sempre alinhados à normatização da sexualidade, do trabalho ou do engajamento político.

Outro exemplo da inserção contracultural-tropicalista do *U dy grudy* foi estampado num texto publicado na imprensa para a divulgação da segunda temporada.⁶⁹ Nele, como um roteiro-apresentação, delineou-se sua concepção: deixando explícita, entre outras coisas, a postura autocrítica do grupo em relação à canção popular brasileira.

Roberto Carlos está cantando nas paradas de sucesso “o show já terminou”. Mas a realidade é que o show que está sendo levado na buate do Beira-Rio está começando agora. E a todo vapor.

Nele os atores-cantores interpretam o momento musical, meio geleia geral, da música popular brasileira.

Neste show palco e plateia se confundem. Não existe divisão entre uns e outros. É um pouco assim como se todos estivessem em casa participando do dia a dia das mensagens musicais e publicitárias das emissoras de rádio, entrando direto no consumo da roda-viva das canções.

De repente alguém liga o aparelho sanitário da sala de jantar e dele sai um hino bebum dos velhos tempos que não voltam mais da birita e da fossa pré-bossa nova. Tanto se pode ouvir “ninguém me ama” quanto outra daquelas canções de fossa popular inspiradas no sentimentalismo trágico ou na emotividade fácil dos autores, intérpretes e ouvintes

Mas o show do Beira-Rio não registra apenas a fossa papai-mamãe dos coroas. Agora tem também a fossa da empregadinha. Neste momento o apresentador anuncia: “Atenção, senhores, o romantismo doméstico invadiu o quarto da babá”. Em outras palavras: enquanto a doméstica fica sonhando com o céu, os Odair José da vida vão continuar fazendo a cama deles aqui mesmo.

Felizmente nem tudo é água com açúcar na música popular brasileira. E o show continua mostrando as tendências tropicais do som nacional com a agressividade festiva de Erasmo Carlos: “você quer brigar, pode vir quente que estou fervendo”, passando pelo desafio lírico do beautiful people nativo: “tente usar a roupa que estou usando, tente me amar como estou lhe amando”, de Luiz Melodia. Em seguida vem a advertência de Walter Franco: “qui é qui tem nessa cabeça, irmão?, olha qui ela pode explodir ou não”.

⁶⁸ Sobre a dimensão desbundada e/ou marginal na música popular brasileira, ver DINIZ, Sheyla Castro. *Desbundados e marginais: MPB e contracultura nos “anos de chumbo”*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Unicamp, Campinas, 2017.

⁶⁹ Devido ao sucesso até certo ponto inesperado da estreia, *U dy grady* engatou mais uma sequência pouco mais de uma semana depois. Ver O primeiro show montado no Piauí volta a cartaz amanhã na Beira Rio. *O Estado*, Teresina, 4 dez. 1973, p. 5.

O SHOW do Beira-Rio é isso aí e muito mais: uma montagem criativa de canções para todas as pessoas de bom gosto e para as famílias de fino trato da cidade irem ver. Toque: somente até domingo.⁷⁰

A alusão inicial, nessa peça publicitária, ao título de uma música de Roberto Carlos tinha relação a afirmação usual segundo a qual a MPB atravessava uma crise, distante da realidade criativa e efervescente da década anterior, cuja sombra histórica eclipsava a produção dos anos 1970. Como escreve a jornalista Ana Maria Bahiana, “em resumo, estávamos no sem-pulo entre uma década lotada de promessas inebriantes e graves decepções e um futuro completamente nebuloso”.⁷¹ Já o historiador Marcos Napolitano, ao fazer uma periodização dessa década, designa a produção situada entre os anos 1969 e 1974 como “canção dos anos de chumbo”, afetada pelo cerco brutal da censura contra os subversivos da cultura.⁷² O musicólogo José Miguel Wisnik, por sua vez, salienta que a censura marcou profundamente esse momento ao impor graves limites para a música popular brasileira, superados apenas pelo que ele chamou de “rede de recados” críticos à ditadura, expressos em mensagens implícitas contidas nas canções, muitas vezes ininteligíveis para os agentes do poder ditatorial.⁷³

Em que pesem essas barreiras e o sufoco cultural, as águas não se estagnaram. E, no caso do Piauí, os processos criativos emergiam à procura de outros horizontes. Por isso o texto citado rasgava elogios a *Udy grudy*, encarado como uma usina de invenções artísticas que funcionava “a todo vapor”, correndo por trilhos distintos dos das paradas de sucesso e dos circuitos hegemônicos da cultura nacional.

Seus agentes o definiram, orgulhosamente, como uma “geleia geral”, em referência à tropicalia e ao consagrado poeta teresinense Torquato Neto, tropicalista de primeira hora.⁷⁴ Afinados por esse diapasão, tomavam a cultura como um mosaico, no qual se mesclavam tendências musicais como o samba-canção, o “brega”, o iê, iê, iê e a nova geração de intérpretes e compositores que surgia. Reconheça-se, porém, que, apesar da adoção do procedimento de mistura cultural, herança tropicalista, era evidente, no quase *release* mencionado, a hierarquização do gosto na construção do enredo da sua narrativa. A imagem do vaso sanitário — objeto cuja função é eliminar urina e fezes, indesejáveis excrementos humanos —, devolvendo em forma de música os dejetos que recebia, denunciava o lugar ocupado pelo que o texto classificava, na sua escala de qualidade musical, como obsoletos sambas-canções pré-bossa nova dos “coroas”.



⁷⁰ O show da Beira-Rio. *O Estado*, Teresina, 7 dez. 1973, p. 6.

⁷¹ BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2006, p. 49.

⁷² Ver NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*, v. 24, n. 47, São Paulo, 2004, e *idem*, MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). *Estudos Avançados*, v. 24, n. 69, São Paulo, 2010.

⁷³ Ver WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou, por favor, professor, uma década de cada vez. In: NOVAES, Adatauto. *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

⁷⁴ Torquato Neto teve, de resto, intensa militância jornalística como colunista. Ver TORQUATO NETO. *Os últimos dias de paupéria*. 2. ed. São Paulo: Max Limonad, 1982, e *idem*, *Torquatália: geleia geral*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

Metáfora do rádio na sala de jantar, o aparelho sanitário era a representação crítica da massificação cultural impulsionada por esse meio de comunicação, que expandia as temáticas melodramáticas da década de 1950, repaginadas, nos anos 1970, pela chamada música cafona, personificada em um de seus maiores ícones, Odair José.⁷⁵ A puerilidade sentimental atribuída a esse tipo de canção, associada a uma audiência localizada nas classes populares — encarnadas no texto nas figuras da empregada doméstica e do quarto da babá —, sugeria a cena de um Brasil considerado infantilizado e arcaico, emergido da vinheta de abertura do *U dy grudy*, retirada de um programa radiofônico de tremendo sucesso no Piauí, “Seu gosto na berlinda”.

Apresentado por Roque Moreira⁷⁶, esse programa notabilizou-se por tocar discos de artistas como Waldick Soriano, Lindomar Castilho, Bartô Galeno e outros que tais. Mas sua grande popularidade adveio também da interatividade com seu público ouvinte, que tinha seus recados para parentes e amigos espalhados pelo interior do Piauí, Ceará, Maranhão e Pará. Neles ouviam-se mensagens do tipo “atenção, Lagoa do Barro, município de José de Freitas, este aviso é para o seu Mundico Fulô. Seu filho, Raimundinho Fulô, manda avisar que chegará no dia 12 de março, na parte da tarde. Pede que o Chiquinho espere na casa do seu Bené com os cavalos”.⁷⁷

A menção a *Seu gosto na berlinda*, bem como a descrição de seu público consumidor, em *U dy grudy*, contrastava as dimensões do arcaico com o moderno na sociedade e cultura brasileira. No espetáculo, no *mix* da sonoridade urbana, fundiam-se canções que remetiam aos dados contemporâneos e às “reliquias do Brasil”, num amálgama claramente perceptível. No *rock* tupiniquim do tremendão Erasmo Carlos, no “novo canto” do pérola negra Luiz Melodia, ou nos experimentalismos de linguagem musical na “Cabeça”, de Walter Franco, explodiam um contraponto ao universo de “Seu gosto na berlinda”, exibindo para constituir as faces fragmentárias e descontínuas da(s) cultura(s) brasileira(s).

⁷⁵ Paulo César de Araújo, ao analisar esse segmento musical, agrupa três vertentes identificadas sob o rótulo cafona, que somente na década de 1980 seria rotulada como brega: o bolero, o “sambão-joia” e as baladas românticas. Ver ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular e ditadura militar*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

⁷⁶ Cearense de Camocim, Roque Moreira nasceu em 7 de junho de 1935. Seu programa era veiculado na Rádio Pioneira, onde começou a trabalhar no setor administrativo, tornando-se posteriormente radialista. Faleceu em Teresina em 1994. Ver ANDRADE, José Maria Vieira de. Rádio Pioneira de Teresina: “a emissora que não para”. In: NASCIMENTO, Francisco Alcides do e SANTIAGO JR., Francisco das Chagas Fernandes (orgs.). *Encruzilhadas da história: rádio e memória*. Recife: Bagaço, 2006, e MOURA Elaine de, OLIVEIRA Susana de e VERNIERI Sâmia. Roque Moreira em *Seu gosto na berlinda: aspectos do programa do maior disc jockey popular piauiense*. 2011. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2011/resumos/R28-0525-1.pdf>>. Acesso em 10 dez. 2017.

⁷⁷ Transcrição de parte de um arquivo sonoro da Rádio Pioneira, retirada de REDUSINO, José de Jesus. Roque Moreira e *Seu gosto na berlinda: uma análise da cultura popular na Rádio Pioneira de Teresina no período de 1970-1990*. 2017. Disponível em <https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1488745925_ARQUIVO_ARTIGOSEUGOSTONABERLINDAPARASIMPOSIOTEMATICODEHISTORIA.pdf>. Acesso em 10 dez. 2017.

Sacudindo Teresina: estilhaços de modernidade

Enfim, o quase *release* explicitava o diálogo do espetáculo com os procedimentos tropicalistas. Atentar para essa relação é da maior importância porque esse período representou um momento em que a música popular no Brasil já se consolidara como expressão de reconhecimento artístico e espaço privilegiado para a discussão de questões nacionais. Tal qual a *tropicália*, que nutria o desejo de atualização do país, o *U dy grudy* projetava outros modos de inserir o político e o cultural na realidade da cidade, assumindo um tom des-sacralizador da cultura. Assimilou elementos plásticos e performáticos em seu vocabulário musical. Abusou da ironia e do humor como recurso crítico frente à moral conservadora. Empregou o sincretismo e a justaposição de fragmentos culturais. Por fim, incorporou a cafonice para acentuar a realidade múltipla e estilhaçada do subdesenvolvimento urbano brasileiro e para evidenciar suas contradições. Em síntese, a montagem do espetáculo procurou desmistificar valores culturais dominantes assentados na tradição.

A despeito de o repertório do *show* haver se apoiado, em larga medida, em composições de artistas consagrados no cancionário brasileiro, importa ressaltar que os atores sociais de *U dy grudy* lançaram mão da canção como vetor para pôr em causa a sociedade de seu tempo. Eles entenderam o ato de fazer arte como um instrumento fundamental de expressão estética e eficácia crítica, algo que ainda não havia sido registrado na história cancional teresinense até então. Daí o seu particular significado como um evento-chave na emergência da moderna canção popular no Piauí. O *U dy grudy... ou como diz Daniel Más* surgiu como prelúdio de acontecimentos posteriores. O *Nortristere-sina*, o *Showpiauí*, as apresentações do grupo Calçada e a série de *shows* do final dos anos 1970 e início da década seguinte — de artistas como Geraldo Brito, Grupo Candeia, Edvaldo Nascimento, Grupo Varanda, Laurenice França, Cruz Neto, Anna Miranda, George Mendes e outros mais — foram produções que, de alguma maneira, podem ser posicionadas como herdeiras dos caminhos abertos por esse espetáculo.

Artigo recebido em 3 de março de 2020. Aprovado em 13 de abril de 2020.

Premeditando o Breque e Língua de Trapo: *a dimensão política da Vanguarda Paulista por meio do humor*



José Adriano Fenerick

Doutor em História Econômica pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual Paulista (Unesp-Franca). Autor, entre outros livros, de *Façanhas às próprias custas: a produção musical da Vanguarda Paulista (1979-2000)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.
jafenerick1@gmail.com

Capas dos LPs *Língua de Trapo*, 1981, e *Quase lindo*, 1983, fotografias (montagens).

Premeditando o Breque e Língua de Trapo: a dimensão política da Vanguarda Paulista por meio do humor

Premeditando o Breque and Língua de Trapo: the political dimension of Vanguarda Paulista (*São Paulo Avant-garde*) through humor

José Adriano Fenerick

RESUMO

Este artigo é um estudo sobre a crítica política do Língua de Trapo e do Premeditando o Breque, realizada por meio do humor. Inseridos no campo do *underground* do começo da década de 1980 e, portanto, relativamente distantes das regras impostas pelo grande mercado de música no país, esses dois grupos, pertencentes à chamada Vanguarda Paulista, criaram um contraponto crítico à produção musical de sua época. Assim, ao analisar algumas de suas canções, este texto procura destacar certos aspectos do humor como procedimento de crítica cultural e política.

PALAVRAS-CHAVE: humor; Língua de Trapo; Premeditando o Breque.

ABSTRACT

This article is a study of political criticism of the Língua de Trapo and Premeditando o Breque songs, performed through humor. Inserted in the underground field of the early 1980s, and, therefore, relatively distant from the rules imposed by the great music market in Brazil, these two groups, belonging to the so-called Vanguarda Paulista, created a critical counterpoint to the musical production of their time. Thus, by analyzing some of their songs, this study seeks to highlight some aspects of humor as a procedure of cultural and political criticism.

KEYWORDS: humor; Língua de Trapo; Premeditando o Breque.



Vanguarda Paulista é uma expressão criada pela imprensa para denominar uma movimentação (e não propriamente um movimento) musical surgido em São Paulo entre fins dos anos 1970 e início da década de 1980. Sob esse rótulo procurava-se aglutinar músicos com diferentes propostas estéticas e de trabalho, tais como Arrigo Barnabé e Banda Sabor de Veneno; Itamar Assumpção e Banda Isca de Polícia; os grupos Rumo, Premeditando o Breque (Premê) e Língua de Trapo, além de mais alguns nomes a eles ligados, como Ná Ozzetti, Susana Salles, Eliete Negreiros, Vânia Bastos, Tetê Espíndola, Virgínia Rosa, Passoca, Hermelino Nader. Ainda que não houvesse um programa estético em comum a ser defendido (o que caracterizaria um movimento musical, com propostas definidas, manifestos etc.), esses músicos estavam imbuídos da busca do novo e/ou da renovação da música popular brasileira, utilizando-se, para tanto, de experimentações variadas, desde a retomada crítica da tradição até a introdução, no cancionário popular, de elementos das vanguardas musicais mais radicais do século XX. E, sob esse aspecto, o humor como um elemento crítico (presente tanto na tradição da música popular bra-

sileira quanto nas vanguardas artísticas do século passado) foi muito bem explorado pela maioria dos integrantes da Vanguarda Paulista, com destaque para o *Língua de Trapo* e o *Premeditando o Breque*.

O *Língua de Trapo* foi formado em 1979, basicamente por alunos de jornalismo da Faculdade de Comunicação Cásper Líbero (SP). Seus integrantes iniciais eram Laerte Sarrumor, Guca Domenico, Luiz Domingues e Pituco. Em 1981, época em que gravaram seu primeiro LP, pelo selo independente Lira Paulistana, o grupo foi acrescido de mais quatro integrantes: Luiz Lucas, João Lucas, Sérgio Gama e Ademir Urbina. A proposta do grupo, muito bem sintetizada no disco de estreia — *Língua de Trapo* (1981) —, era de fazer uma espécie de crônica política musicada, focada no início do processo de redemocratização do país, após as duas décadas de ditadura militar.

Já *Premeditando o Breque*, ou simplesmente *Premê*, foi formado, em 1976, por alunos da USP que queriam tocar samba e chorinho e não encontravam espaço para isso no Departamento de Música da ECA (Escola de Comunicações e Artes), contando, entre seus integrantes mais estáveis, com Wandi Doratiotto, Mário Manga, Claus Petersen e Marcelo Galberti. Tal como o *Língua de Trapo*, o *Premê* também se caracterizou pelo humor em suas canções, todavia esse humor se direcionava mais para os costumes. Dessa forma, de um lado, o *Língua de Trapo* cantava, por meio do humor, o “Samba-enredo da TRP” (uma sátira à TFP, Tradição, Família e Propriedade, formação religiosa de extrema-direita), “O que é isso, companheiro?” (uma ironia à esquerda revolucionária dos anos 60, baseada no livro homônimo de Fernando Gabeira), ou a épica trajetória de um imigrante nordestino que perdeu o dedo na prensa e se tornou um líder metalúrgico em São Paulo (embora não nomeado na canção, tratava-se do então líder sindical Luiz Inácio da Silva, o Lula), como em “Xote bandeiroso”. O *Premê*, por sua vez, capturava o humor no cotidiano dos paulistanos, em canções como “Fim de semana”, “Conflito de gerações” e “Feijoada completa”. Mas, além do humor, havia outro aspecto que aproximava os dois grupos: o ponto de vista do *underground*, da produção musical independente. E isso os colocou, em larga medida, em rota de colisão com o mercado de música estabelecido na época.

O humor como crítica contextual

No ensaio “Crítica cultural e sociedade”, Theodor W. Adorno diz que “o crítico da cultura não está satisfeito com a cultura, mas deve unicamente a ela esse seu mal-estar”.¹ De certa maneira foi o que ocorreu com esses músicos independentes, aglutinados em torno do rótulo Vanguarda Paulista. Sua crítica à cultura é interna. Não chegam, talvez, a gerar propriamente uma utopia social, como ocorreu com outras gerações anteriores de cancionistas populares, porém são muito eficientes em analisar de forma extremamente crítica sua época e suas próprias condições (contraditórias) como produtores culturais. No caso dos dois grupos que abordamos aqui, o *Língua de Trapo* e o *Premê*, o humor não tem o sentido de piada “desinteressada” e nem tão pouco se situa na linha do besteiro (inócua enquanto perspectiva crítica). Ao contrário,

¹ ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. *Prismas*. São Paulo: Ática, 2001, p. 7.

ambos utilizaram do humor como uma reflexão crítica sobre o legado, por assim dizer, da ditadura militar no campo da produção musical.

De um modo geral, o primeiro contato que uma pessoa tem com um disco é com a capa, sua embalagem. Era comum encontrar até meados dos anos 1980, reproduzida na capa de todos os LPs editados no país, a inscrição “Disco é cultura”, imposta pelo artigo 2º da Lei Complementar nº 4, de 2 de dezembro de 1969, conhecida como “Lei disco é cultura”, que objetivava fomentar a expansão do mercado brasileiro de discos ocorrida na década de 1970. Não se tratava de afirmar que a música fosse parte da cultura, e sim que o disco fosse cultura, numa postura que indicava abertamente a dimensão coisificada da cultura, uma vez que esta passou a adquirir um valor baseado simplesmente na quantidade de bens materiais vendidos no mercado. Decorre disso que a cultura de um indivíduo também passou a ser medida pela quantidade de bens adquiridos, como, por exemplo, a quantidade de discos que uma pessoa possui em sua “coleção”, o que provoca uma relação declaradamente fetichista com a música. Aliás, esse fetichismo foi habilmente explorado pela indústria fonográfica, que instigou o aumento do consumo de seus produtos endossando de várias formas a suposta necessidade de o indivíduo ter o “disco raro”, o “disco importado”, a “obra completa”, o “primeiro disco”, a “primeira gravação de uma música”, a “segunda gravação dessa mesma música”, as “gravações de uma mesma música em várias mídias ao mesmo tempo” etc. Por consequência, o bem material se sobrepõe ao cultural, ao artístico. Ou, em outros termos, o valor de troca se impõe ao valor de uso (ainda que no caso da música seja difícil definir exatamente o que seria o valor de uso).

A postura dos grupos Língua de Trapo e Premeditando o Breque, no entanto, foi diferenciada nesse quesito. Nas capas dos seus LPs, ou não se encontra a expressão “disco é cultura”, ou ela é tratada ironicamente, como, por exemplo, nos discos do Língua de Trapo, nos quais nos aquela inscrição converte-se em “disco é redondo”, “disco é chato”, “disco é leve”, “disco é voador” e assim por diante (em tempos de CD, embora a obrigatoriedade da inscrição já tenha desaparecido, o grupo continuou com seus lembretes: “CD é pequeno”, “Classe AB ouve CD”, “CD é supérfluo”, “CD é lazer” etc.).

Agindo desse modo, o Língua de Trapo explicitou o aspecto material do disco, não deixando dúvidas acerca da sua função — um mero suporte material da música, uma mediação, e não propriamente a música. Além disso, o Língua de Trapo trazia na capa do seu primeiro LP o nome da banda e do LP escrito com logomarcas de empresas multinacionais (como Texaco, Light, Volkswagen), numa alusão direta ao aspecto coisificado da cultura, cada vez mais controlada pelos grandes conglomerados empresariais. Esse posicionamento distanciado quanto ao disco, ao aspecto mercadológico do produto musical, serviu, sob vários prismas, como um ponto de referência crítico da Vanguarda Paulista como um todo em relação à produção musical da década de 1980, na medida em que, de uma maneira ou de outra, ela entendeu as transformações pelas quais a música popular passava no período — tratada pelos empresários da música basicamente como um produto de mercado, um bem de consumo.

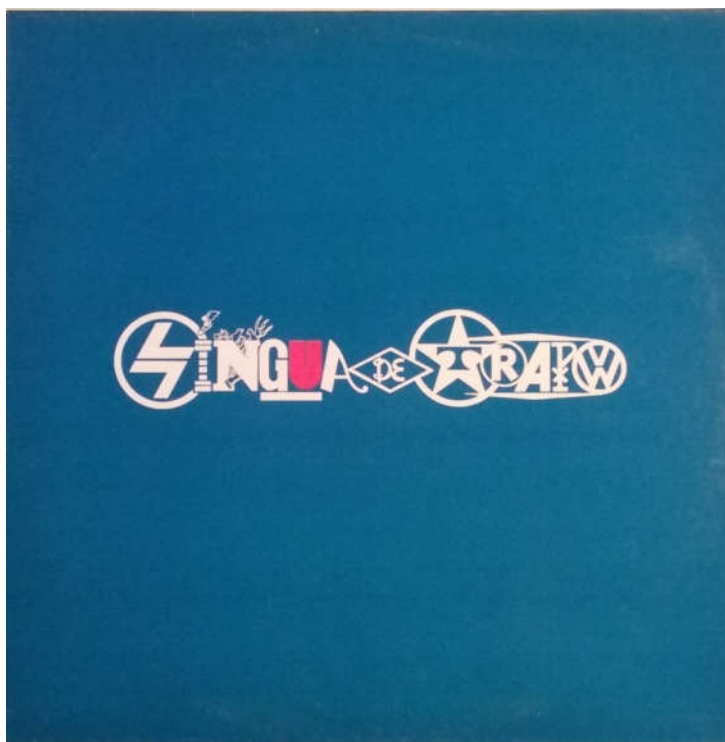


Figura 1. Capa do LP *Língua de Trapo*. Língua de Trapo, 1981.

No caso do Premê, o aspecto *underground* do grupo, muito mais que uma condição social de produção, apresentava-se como um pressuposto estético, uma atitude estética. Como se sabe, a condição social do *underground* não deixa de ser contraditória, pois a constituição de circuitos alternativos de produção de música não está de todo fora das malhas da indústria cultural. Por outras palavras, “na medida em que um artista consegue, através de um esforço e investimento pessoal, garantir um público que torne seu trabalho viável economicamente, cria-se da parte de gravadoras um interesse na incorporação de seu trabalho”.² O músico independente passa, então, a viver “a meio caminho entre a difusão em circuitos paralelos e sua incorporação por grandes empresas”.³ O Premê, ainda nos anos 1980, percorreria essa trajetória, ao sair do *underground* e ser contratado por uma *major*; no entanto, o projeto estético do grupo manteve-se como uma atitude intrinsecamente *underground*. Como disse uma vez Wandi Doratiotto: “nossa vocação é marginal, não tem jeito”.⁴

É possível perceber nessa atitude, inclusive, um certo orgulho por parte dos músicos do Premê — Mário Manga, por exemplo, em tom de ironia chegou a comentar: “Roberto Carlos nunca gravou uma música nossa (do Premê)... Mas nós também nunca gravamos uma música do Roberto Carlos”.⁵ Tal orgulho, sem dúvida, está respaldado por um grande “capital cultural” adquirido pelo grupo ao longo do tempo, como decorrência do fato já assina-

² GUIMARÃES, Antonio Carlos Machado. *A “nova música” popular de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Unicamp, Campinas, 1985, p. 48 e 49.

³ *Idem, ibidem*, p. 49.

⁴ DORATIOTTO, Wandi. Entrevista inédita concedida ao autor em 17 set. 2004.

⁵ MANGA, Mário. In: FARO, Fernando. *Ensaio: Premê*, São Paulo, TV Cultura de SP, 2001.

lado de que, na sua trajetória musical, o ser *underground* se tornou um projeto estético. Como, então, em linhas gerais, se constituiu esse campo *underground* na São Paulo dos anos 1980?

No que se refere à música popular, pode-se afirmar que a década de 1970 se iniciou, no Brasil, em 1968, mais precisamente após a promulgação do AI-5 (Ato Institucional nº 5), que, para alguns autores, acarretou num corte abrupto das experiências musicais ocorridas até então no país. Dado que boa parte da música brasileira, nos anos 1960, esteve impregnada por um intenso debate político-ideológico, o acirramento da repressão política e a vigência da censura prévia do pós-AI-5 interferiram de maneira radical e decisiva na produção e no consumo musical. A partir de 1968, os movimentos e eventos musicais situados entre os marcos da Bossa Nova (1958) e do Tropicalismo (1968) — período em que surgiu e se consagrou a expressão MPB (Música Popular Brasileira), sigla sintetizadora da procura de uma nova canção que expressasse o Brasil como projeto de nação, norteada por uma cultura política fortemente balizada pela ideologia nacional-popular e pelo desenvolvimento industrial levado a termo desde a década de 1950 —, foram percebidos e idealizados como um ciclo que, ao que tudo indicava, estava se encerrando. Esse período, conhecido como a época “áurea” dos festivais da canção, coincidiu também com o projeto modernizador/desenvolvimentista instaurado pelos militares brasileiros, instalados no governo central de Brasília desde 1964, e que conduziram os rumos do país com mãos de ferro, sob um permanente Estado de “segurança nacional”. Na visão de Renato Ortiz, tal Estado

Não detém apenas o poder de repressão, mas se interessa também em desenvolver certas atividades, desde que submetidas à razão de Estado. Reconhece-se, portanto, que a cultura envolve uma relação de poder, que pode ser maléfica quando nas mãos de dissidentes, mas benéfico quando circunscrito ao poder autoritário. Percebe-se, pois, claramente a importância de se atuar junto às esferas culturais. Será por isso incentivada a criação de novas instituições, assim como se iniciará todo um processo de gestação de uma política de cultura. Basta lembrarmos que são várias as entidades que surgem no período — Conselho Federal de Cultura, Instituto Nacional de Cinema, Embrafilme, Funarte, Pró-Memória etc. Reconhece-se ainda a importância dos meios de comunicação de massa, sua capacidade de difundir ideias, de se comunicar diretamente com as massas, e, sobretudo, a possibilidade que têm de criar estados emocionais coletivos.⁶

Assim, conclui Ortiz, o Estado deve ser simultaneamente “repressor e incentivador das atividades culturais”.⁷ Estudiosos e pesquisadores do regime militar têm insistido que o golpe de 1964 expressou, autoritariamente, uma via de desenvolvimento capitalista no Brasil associado ao capitalismo internacional. Entretanto, a modernização capitalista levada a termo pelos militares, e em particular no que tange à cultura, foi uma modernização conservadora. Sob essa ótica, o Estado brasileiro forneceu toda a infraestrutura para a implementação e desenvolvimento da indústria cultural no país em nome da manutenção da “ordem social” e da “segurança nacional”. Nessa perspectiva,

⁶ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 116. Pela ordem, o Conselho Federal de Cultura e o Instituto Nacional de Cinema datam de 1966, a Embrafilme, de 1969, a Funarte, de 1975 e o Pró-Memória, de 1979.

⁷ *Idem*.

conforme salienta Ortiz, “a ideia da ‘integração nacional’ foi central para a realização da ideologia que impulsionou a promoção de toda uma transformação na esfera das comunicações”.⁸ Basta lembrarmos que remontam a 1965 a criação da Embratel (Empresa Brasileira de Telecomunicações) e a vinculação do Brasil ao Intelsat (Sistema Internacional de Satélites), dois exemplos de ações governamentais direcionadas para a “integração nacional” por meio das telecomunicações, quando a televisão ganharia um destaque todo especial. E é nesse contexto que a indústria fonográfica se expandiu extraordinariamente.

De acordo com a pesquisa de Márcia Tosta Dias, são vários os fatores, todos interligados, que permitem compreender a expansão da indústria fonográfica no Brasil de meados da década de 1960 em diante. Num primeiro momento, ocorreu a consolidação da produção de música popular brasileira e, por decorrência, a fixação de um mercado para ela. A indústria fonográfica não prescindiu da fertilidade musical dos anos 1960, em especial a partir da segunda metade da década e início dos anos 1970, com o estabelecimento dos hoje “clássicos” da MPB, como Chico Buarque, Elis Regina, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento e tantos outros mais. Para essa pesquisadora, outro segmento altamente lucrativo que se firmou na época, “como grande vendedor de discos, é aquele nascido do movimento Jovem Guarda, uma das primeiras manifestações nacionais do rock”. Renovado por tal movimento, prossegue a autora, “o mercado de canções românticas fez de Roberto Carlos, cantor exponencial da Jovem Guarda, um dos maiores vendedores de discos da indústria brasileira. Esse segmento de mercado explorava, igualmente, canções românticas consideradas popularescas e/ou próximas ao gênero sertanejo, que mais tarde viria a ser chamado de ‘brega’”.⁹

Outro fator observado por Márcia Dias, e que aqui nos interessa, refere-se “à interação que se verifica no conjunto da indústria cultural e à sua ação como elemento facilitador da divulgação e comercialização de música popular”.¹⁰ Nas palavras da socióloga,

*a música está sempre presente, seja no centro do espetáculo, seja fazendo uma espécie de pano de fundo, compondo o cenário para a televisão, o rádio, a publicidade, o cinema. Nesse sentido, foi muito significativa a contribuição que as trilhas sonoras de novelas trouxeram para o setor fonográfico, sendo mesmo a elas creditado o crescimento do mercado nos anos 70. Um claro sintoma desse boom foi o crescimento obtido no período pela gravadora Som Livre, da Rede Globo, produzindo especialmente trilhas.*¹¹

O último fator que gostaria de ressaltar, e igualmente analisado por Márcia Dias, diz respeito à penetração da música estrangeira no mercado musical brasileiro, algo que, de certa forma, se associou ao papel desempenhado pela censura prévia instaurada com a imposição do AI-5. Concretamente, a censura passou a atuar não apenas como instrumento de repressão ideológica (política), mas também como um instrumento econômico, uma vez que facilitava a penetração de produtos musicais estrangeiros no mercado nacional em

⁸ *Idem, ibidem*, p. 118.

⁹ DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e a mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000, p. 55.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 57.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 59.

detrimento da produção brasileira. No limite, além de promover o exílio (ou o “desaparecimento”) compulsório de uma parcela dos compositores e/ou músicos populares, o AI-5 passou a agir diretamente na produção de discos e na liberdade de criação (chegando-se ao limite da autocensura por parte de importantes compositores), no âmbito da música popular. Naqueles tempos a censura podia inutilizar completamente todo um trabalho musical, impedindo que um disco (ou parte dele) circulasse e fosse vendido.

Num outro plano, embora conectado com o exposto até aqui, tínhamos o estabelecimento do alicerce principal da MPB, consolidada nos anos 1970 e cujo prestígio entre o público consumidor mais intelectualizado possibilitava a ela adquirir contornos extramusicais, constituindo-se, como já foi reconhecido pelo historiador Marcos Napolitano, numa verdadeira instituição sociocultural.¹² Na trilha institucional da MPB, tornada uma referência nacional, passou-se a fortalecer a expressão “tendência” para rotular os “regionalismos” que recusavam o *mainstream* da música popular brasileira e não aderiam completamente ao pop internacional, sem, contudo, rejeitá-lo. Foi esse o caso, por exemplo, dos “mineiros” do Clube da Esquina (Milton Nascimento, Lô Borges etc.) e dos “nordestinos” (num primeiro momento, Fagner, Belchior, Ednardo e, pouco depois, Zé Ramalho, Amelinha etc.). Desse modo, e coincidindo com a fase de “abertura” do regime e com o relativo abrandamento da censura, a MPB experimentaria um novo *boom* criativo e comercial por volta de 1975/76 — convertendo-se numa espécie de trilha sonora da “abertura”.

Contudo, esse *boom* não favoreceu significativamente os novos valores surgidos no cenário musical, excetuando-se talvez João Bosco e Fagner, cujas carreiras tiveram um grande impulso após 1975/76. O mercado fonográfico privilegiaria Chico Buarque, Elis Regina, Gilberto Gil, Caetano Veloso, enfim, os conhecidos monstros sagrados da MPB. Isso era notável nesse momento em que as gravadoras estabeleciam os seus chamados artistas de catálogos (*casts* estáveis), de acordo com as mudanças de estratégia comercial possibilitadas pela importância assumida pela figura do autor (compositor e/ou intérprete) graças à consolidação do formato LP.

É nessa conjuntura que, no decorrer da década de 1970, começaram a pipocar uma série de eventos contrários ao fechamento da indústria fonográfica a determinados tipos de música popular brasileira e à quase impossibilidade de surgimento de novos músicos que não se alinhassem entre os grandes da MPB ou que rejeitassem o roteiro imposto pelas gravadoras e estações de rádio e TV. A chamada Vanguarda Paulista pertence a esse impulso contracultural, vindo dos anos 1970, de se criar circuitos alternativos, ou *undergrounds*, que permitissem, entre outras coisas, revigorar a música popular brasileira. E foi nesse percurso de procurar alternativas ao já estabelecido que grupos como o Língua de Trapo e o Premeditando o Breque despontaram, na década de 1980, tensionando, ao menos em suas obras, a própria estrutura da indústria musical consolidada no país. Entre as tensões criadas, vale comentar a relação desses grupos com a produção musical internacional.

¹² Ver NAPOLITANO, Marcos. “Seguindo a canção”; engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001, esp. p. 11-17.

No que concerne à música pop internacional, essa geração não a combaterá por seu caráter estrangeiro (como em outras épocas) — em nome de uma suposta identidade nacional —, e, sim, por seu caráter de mercadoria padronizada. É o caso, por exemplo, da música “Mascando clichê”¹³, do Premeditando o Breque. Gravada no LP *Quase lindo*, nessa faixa juntam-se clichês que buscavam desnudar, por meio da paródia, os aspectos padronizados das mais recentes tendências das rádios FMs da década de 1980. “Mascando clichê” é um *funk* composto a partir de todos os clichês do *funk*, tanto os instrumentais como os procedentes da maneira de cantar. A letra, se é que se pode chamá-la de letra, é um amontoado de fonemas desconexos que lembram a língua inglesa, reforçada por uma inflexão de voz que simula o cantar dos negros norte-americanos praticantes daquele gênero, numa atitude ao mesmo tempo irônica e crítica a quem, no Brasil, sem conhecer o inglês, tenta acompanhar o cantor. Além disso, há um refrão em italiano (ou algo próximo ao italiano) que repete insistentemente: “sempre quello”, ou seja, sempre aquilo, sempre a mesma coisa. Desse jeito, o Premê, por intermédio de todos os clichês, lança mão da paródia a fim de explicitar a utilização desenfreada desses mesmos clichês, disseminados pelo mercado de música ao redor do mundo.



Figura 2. Capa do LP *Quase lindo*. Premeditando o Breque, 1983.

De modo semelhante, o Língua de Trapo procurou, por meio do humor, desmistificar o *rock* do período. Porém, no caso grande expansão do *rock* na década de 1980, que se tornaria o principal produto do mercado musical do

¹³ “Mascando clichê” (Oswaldo Luiz, Mário Biafra, Claus, Marcelo Galbetti, Wandy e Azael), Premeditando o Breque. *Quase lindo*, Lira Paulistana/Continental, 1983.

Brasil na época, há que se observar que ele seguia mais ou menos na trilha da efervescência criativa daqueles anos; era mais uma modalidade que se inseria no contexto da música jovem que eclodiu em fins da ditadura militar. Seja como for, do ponto de vista estritamente de mercado, o *rock* que sacudiu o Brasil dos anos 1980, o chamado *rock pós-punk*, possuía algumas características que facilitaram sua penetração no país. Como declarou o produtor musical Pena Schmidt, o *rock pós-punk* “como produção é muito barato”.¹⁴ Esse aspecto, fundamental, se traduziu na alta vendagem e consumo desse gênero por todo o Brasil, levando-se em conta que era um formato que utilizava o mínimo possível de recursos musicais e de produção, o que tornava o produto extremamente barato para as gravadoras, proporcionando uma “gordura extra” a ser queimada em propaganda nas rádios, TVs e demais meios usados na inserção compulsória desse tipo de música no mercado. Acrescente-se que, na primeira metade da década de 1980, “intensifica-se ainda mais a circulação mundial do *rock*; o Brasil passa a integrar as turnês internacionais de grandes grupos, criando uma rede complementar de mercadorias que, além dos discos, incluía roupas, revistas, acessórios etc.”¹⁵

O *rock*, sua dicção, sempre esteve presente nas canções da Vanguarda Paulista. Arrigo Barnabé, o Premê, o Língua de Trapo, entre outros, sempre se utilizaram de uma roupagem “roqueira”, de uma instrumentação oriunda do universo do *pop-rock*. A pseudo-ópera de Arrigo Barnabé, *Gigante negão*, por exemplo, foi composta para uma banda de *rock* pesado. Contudo, essa utilização de elementos do *rock* por parte da Vanguarda Paulista não impediu que alguns grupos criticassem o próprio *rock*. Ao contrário. No caso do Língua de Trapo, canções paródicas como “Os metaleiros também amam”, “Insatisfaction”, entre outras, foram constantes em seus trabalhos. No entanto, em *Como é bom ser punk*, o segundo LP do grupo, a canção homônima se destaca pelo humor inusitado, realizado pela via do deslocamento: seu sentido desmistificador se dá pelo inesperado. Para uma escuta padronizada, acostumada à agressividade do *punk*, o inesperado atua como um choque. E é isso que faz o Língua de Trapo. “Como é bom ser punk”¹⁶ é uma valsa, e com a suavidade da valsa a letra diz:

Como é bom ser punk, descer logo o porrete
E lá no metrô, se entuchar de alfinete
Como é bom ser punk, a mãe degolar
E a vovozinha, no varal pendurar
É uma emoção sentir-se um maloqueiro
Fazer Zé do Caixão parecer um
Pipoqueiro (o-oh-oh, oh-oh)
Como é bom ser punk, comer toda uma jaca
Entrar no coletivo, vomitar na catraca
Como é bom ser punk, só uma coisa me dói
É esperar o apocalipse tendo que ser office-boy

¹⁴ SCHMIDT, Pena *apud* DIAS, Márcia Tosta, *op. cit.*, p. 85.

¹⁵ DIAS, Márcia Tosta, *op. cit.*, p. 86.

¹⁶ “Como é bom ser punk” (Carlos Melo), Língua de Trapo. LP *Como é bom ser punk*, RGE, 1985.

A crítica à música pop internacional (seja o *funk* ou o *rock*), convém reiterar, não se devia por ser ela estrangeira, mas por seu aspecto de mercadoria padronizada. Daí que, do mesmo modo que criticavam o *pop-rock*, mais direcionado ao público jovem, criticavam igualmente as produções massificadas que tinham por alvo outros públicos, em particular os chamados “artistas de marketing”. Na década de 1980 o expediente de “inventar” grupos — que, mesmo tendo uma carreira efêmera, conseguiam vender milhões de cópias de discos, sem contar outros produtos a eles associados — foi muito comum no grande mercado de música. Grupos como Menudo, New Kids on the Block, Trio Los Angeles, entre outros tantos, apareciam e desapareciam a todo o momento.

Nessa linha, a gravadora Sony “inventou” o Balão Mágico, de olho no público (consumidor) infantil, que juntamente com o programa homônimo da Rede Globo, inaugurava um novo período de músicas e programas televisivos para crianças, totalmente baseado na venda e na promoção (no *marketing*) de produtos industrializados (brinquedos, roupas etc.), incluindo os próprios discos. Após o término do Balão Mágico da TV Globo — que era apresentado por duas crianças (Simoni e Jairzinho) e pelo personagem Fofão —, esse formato de programa, ligeiramente modificado (crianças deixariam de ser apresentadoras, cedendo seus lugares, doravante, para uma pessoa adulta), foi assumido pela ex-modelo Xuxa, que, devido ao enorme sucesso alcançado, disseminou a fórmula apresentadora louca/vendas de produtos/gravação de discos para os demais canais de TV do país. Esse é o contexto da canção “Donos do mundo”¹⁷, do Língua de Trapo — gravada no LP *Como é bom ser punk* —, que abordou o assunto de forma bastante crítica, apelando para o recurso da paródia. Nessa gravação, todo o arranjo reproduz o efeito sonoro das “músicas infantis” despejadas no mercado na época, enquanto a inflexão vocal simula a voz de criança, propondo ao ouvinte uma rápida identificação com o padrão sonoro do registro dessas canções e criando uma expectativa que é logo cortada pelo conteúdo da letra:

*Eles fazem um mundo infantil
De fantasia, pureza e sonho
Mas hoje o que se vê pelo Brasil
É a sombra de um futuro medonho
Criança não é imbecil, criança não é fantoche
Nós queremos a nossa alegria
Mas com muita verdade, franqueza e deboche*

*Balão é o cacete, nós queremos é dinheiro
Para comprar um sorvete, chega de chupar o dedo
Balão é o cacete, nós queremos é dinheiro
Esse mundo é todo nosso e nós sabemos que nunca é cedo
Esse mundo é todo nosso e ninguém pode nos dar medo*

*Em 78 rotações uma criança é forjada
Discos eles vendem aos milhões
Bom negócio é a petizada*

¹⁷ “Donos do mundo” (Laert Sarrumor), Língua de Trapo. LP *Como é bom ser punk*, op. cit.

*Criança não é imbecil, criança não é demente
Chega de bonequinhos chinfrins
Lindas louras manequins, sempre tão sorridentes
Chega de bonequinhos chinfrins
Lindas louras manequins, explorando a gente*

*Balão é o cacete, nós queremos é dinheiro
Para comprar um sorvete, chega de chupar o dedo
Balão é o cacete, nós queremos é dinheiro
Esse mundo é todo nosso e ninguém pode nos dar medo.*

O humor como crítica textual

Até aqui expusemos alguns exemplos do humor praticado pelo Língua de Trapo e Premê, por meio de paródias e deslocamentos, nos quais a crítica se direcionou ao contexto nos quais estavam inseridos, isto é, canções nas quais praticaram uma crítica contextual. O Premê — e neste ponto ele difere do Língua de Trapo — avançou, no entanto, para uma crítica ao mesmo tempo contextual e textual, ou seja, se utilizou de elementos da música de vanguarda para formular críticas ao contexto e também à linguagem da música popular.

Em 1986, o Premeditando o Breque, gravou o LP *Grande coisa*, pela EMI- Odeon. Neste álbum, mesmo realizado por uma *major*, e não por uma gravadora independente, figuram algumas das canções mais experimentais do grupo, como a que dá título ao disco: “Grande coisa”.¹⁸ Eis sua letra:

*Brasil com a bola!
D. Pedro é o primeiro a pegar na pelota!
Faz um passe curto para aterro do Flamengo, que devolve de calcanhar
Tem condição de jogo
Lança em profundidade para a baía de Guanabara e a bola passa raspando a
Ponte Rio-Niterói*

[Comentarista:]

— *Grande coisa, Magno, inclusive essa ponte já tirou muito nego da jogada*

Segue a partida e Salvador tem a posse de bola: sai transando bem, trata com intimidade a menina, gínga, faz a finta e passa pelo Farol da Barra, dá um chapéu em Maracanã, tropeçou, levanta, tem noção absoluta de quique, Salvador é uma festa pra galera!!!

Toca certo para o Pão de Açúcar, que não se mexe e deixa para Basílica de Aparecida pegar na redonda, Aparecida chuta forte, sem direção e a bola se perde pela linha de fundo

Comercial

— *Exija o melhor para seu toca-discos/ exija/ Grande coisa/ o novo disco do Premê/ Mais um lançamento EMI-Odeon*

Intervalo I

¹⁸ “Grande coisa” (Premê e Sylvinho), Premê. *Grande coisa*. LP EMI-Odeon, 1986.

*Segue o jogo, bola nos pés da Transamazônica, que chuta longe, muito longo
Quem acredita é Angra I, que vem pela direita correndo em direção à pelota*

[Comentarista:]

— *Só que com essa força, viu... Eu já tenho afirmado há um bom tempo que essa insistência pela direita não é bem o caminho! Segue!*

Tá certo você, Yolando

Angra corre, corre, mas quem alcança a bola é Itaipu, que vem com muito mais energia, consegue o domínio e lança para Brasília no centro do gramado Brasília recolhe, trata direitinho a menina, esconde, prende bem a bola... bola ou é impressão minha, Mas a bola sumiu, o que é que acontece, Yolando?

[Comentarista:]

— *Eu acho que Brasília não tá com essa bola, não. Realmente ela sumiu! E o juizão continua parado em cima do Corcovado de braços abertos. Não botando uma Fé!*

Intervalo II

E a bola reaparece na boca da pequena área do campo adversário e é GOL, GOLLLL!!!

Essa canção do Premê atua em vários registros. Como o seu próprio título sugere, “Grande coisa” contém uma crítica bem humorada, satírica, corrosiva à ideia de “Brasil grande” propagandeada pela ideologia da ditadura militar brasileira. Do ponto de vista da estrutura, é uma narração radiofônica de um jogo de futebol. A gravação começa com fragmentos de músicas (canções do próprio grupo, fragmentadas), incluindo trechos do Hino Nacional — uma referência ao início de uma partida internacional de futebol na qual o Brasil vá participar — entrecortados com sons que simulam alguém mexendo no *dial* do rádio, tentando sintonizar o canal certo. Esses ruídos do *dial* são elementos de música eletroacústica, praticada por compositores como Edgard Varèse, Pierre Schaeffer, Karheinz Stockhausen, entre outros importantes nomes da vanguarda musical do século XX. Além disso, a *performance* do Premê evoca diretamente os experimentos musicais de John Cage, que, nos anos 1950, compôs uma série de peças recorrendo ao rádio como instrumento musical: caso, por exemplo, de “Radio Music” e “Imaginary landscape”. Dessa maneira, o Premê não critica tão somente o contexto da música popular, como também suas formas (de canção) recorrentes, ou seja, estabelece uma crítica textual, valendo-se do rádio não como meio de divulgação, mas como forma musical.

“Grande coisa” tem todos os personagens e elementos de uma partida de futebol transmitida pelo rádio: Magno (o narrador do jogo), Yolando (o comentarista), os emblemas do “Brasil grande” são os jogadores da seleção brasileira; a partida ainda possui intervalos, vinhetas e propagandas. A cada lance narrado, o comentarista de futebol faz uma intervenção de caráter político que se choca com os jogadores/símbolos da ideologia do “Brasil grande”, como no trecho “Eu já tenho afirmado há um bom tempo que essa insistência pela direita [política!] não é bem o caminho!”. Essa estrutura cancional denota um sentido desmistificador, inclusive da própria arte, da própria ideia usual do que seja música popular e de seu circuito habitual para o sucesso. E esse

aspecto fica claro durante uma “propaganda” ao longo da canção, na qual o grupo anuncia seu próprio disco: “Exija o melhor para seu toca-discos/ exija/ Grande coisa/ o novo disco do Premê/ Mais um lançamento EMI-Odeon. Grande coisa!”. O caráter fetichista da música, do disco, torna-se evidente nesse trecho, e, ao mesmo tempo, o próprio disco anunciado na propaganda é tido como algo irrelevante logo adiante, pois, em coro ao final, a “Grande coisa”, a grande façanha, vai sumindo em *fade out*, virando o oposto do que se esperava. É como se dissessem: “estamos gravando este disco pela EMI-Odeon. E daí! Grande coisa!” Desse modo, por meio da crítica textual e contextual, essa canção do Premê desmistifica, desglorifica, a própria estrutura da indústria da música construída nos anos da ditadura militar.

O humor, para os grupos da Vanguarda Paulista aqui abordados, assumiu um caráter de embate contra as mistificações criadas no e pelo mercado de música do período. Entretanto, isso só se fez possível, parafraseando Adorno, porque o cancionista não estava satisfeito com a canção brasileira vigente, por mais que devesse a ela esse seu mal-estar.

Artigo recebido em 15 de janeiro de 2020. Aprovado em 27 de fevereiro de 2020.

“Impressionantes esculturas de lama”:

o mangue e a criação de
um novo espaço-símbolo



Esdras Carlos de Lima Oliveira

Professor de História do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Rondônia (Ifro-Guajará-Mirim). Doutorando do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). kamuioliveira@gmail.com

Caranguejeira, de
Maureen Bisilliat,
1968, fotografia
(montagem).

“Impressionantes esculturas de lama”: o mangue e a criação de um novo espaço-símbolo*

“Impressive mud sculptures:” the mangrove and the creation of a new symbol-space

Esdra Carlos de Lima Oliveira

RESUMO

Neste texto se descortinam imagens distintas do mangue que atravessam os tempos. O manguezal, outrora pujante e metáfora da diversidade, sofreu transformações radicais. Hoje habitado por poucos crustáceos, seu espaço é ocupado sobretudo pelo lixo. Mas, nos anos 1990, ele foi apropriado pelo Mangubeat como um novo espaço-símbolo. Empreender uma viagem pelo tempo nos reserva múltiplas visões do mangue, capturado pelo olhar de artistas de diferentes áreas. Na pintura, na tapeçaria, na litografia, na fotografia, no cinema, na literatura, na música, se agitam, simultaneamente, novos e velhos Nordeste. Aqui, ao passar por eles, trata-se de privilegiar a Manguetown que brotou do Mangubeat, na qual o Recife é simbolizado por uma “antena parabólica enfiada na lama”.

PALAVRAS-CHAVE: mangue; Mangubeat; Recife.

ABSTRACT

This text reveals different images of the mangrove throughout time. The mangrove, once a thriving environment and a metaphor for diversity, underwent radical change. Today a few crustaceans inhabit it. Its space is taken mainly by garbage. In the 1990's, however, it was appropriated by Mangubeat (Mangrove beat) as a new symbol-space. A travel in time displays multiple visions of the mangrove captured through the eyes of artists from different disciplines. Painting, tapestry, lithography, photography, cinema, literature, or music simultaneously stir up new and old Northeast. Going through them here means highlighting the Manguetown (Mangrove town) that sprung from Mangubeat, in which a “satellite dish stuck in mud” symbolizes the city of Recife.

KEYWORDS: mangue; Mangubeat; Recife.



O mangue não é um só. São muitos os mangues que se construíram e se desconstruíram ao longo do tempo. Da mesma maneira, o Nordeste é algo múltiplo, que não pode ser restringido à imagem engessada que dele se criou. Este artigo, ao enveredar por esses espaços, que não são unos, mas, sim, diversos e contraditórios, procura evidenciar como se deu sua apropriação e positividade pelo Mangubeat, que, em sua produção musical e artística mais geral, dialogou com diferentes vertentes do mundo das artes.

* Este texto é o desdobramento de uma pesquisa de doutorado, em fase de conclusão, no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, sob orientação do Prof. Dr. Adalberto Paranhos. Nela se discute a patrimonialização do Mangubeat tendo como recorte temporal 1997-2012.

Ressignificado, o mangue ressurgiu, então, a partir dos anos 1990, como um espaço-símbolo do inconformismo com a redução de homens a caranguejos, com seus corpos encharcados de lama. É disso que nos ocupamos aqui. Embora privilegiemos a área musical, propomo-nos a transitar, lateralmente, por campos artísticos que dão forma a velhos e novos mangues, tecendo imagens de um Recife e de um Nordeste em que explodem suas contradições.

Outros manguezais

Tânia Lima, em sua tese de doutorado¹, perfaz um caminho envolvendo autores que utilizaram o bioma mangue como base para suas obras. Seu itinerário se estende desde o médico e geógrafo Josué de Castro, especialmente em seu único trabalho literário, *Homens e caranguejos*², referência para o Manguebeat e Chico Science em suas canções.

No percurso, visita João Cabral de Melo Neto e “o cão sem plumas” do Capibaribe³, um dos mais conhecidos textos do poeta, Raul Bopp e outros poemas. Ao aludir à diversidade e biodiversidade do mangue, a pesquisadora constrói seu texto como uma rota da criação, em sete capítulos, equivalente aos sete dias da suposta criação divina, reafirmando o lugar caótico que o mangue é, ponto de encontro entre o rio o mar, entre fedores, plantas de raízes altas e homens buscando sobrevivência: “mas antes de ir ao mar o rio se detém em mangues de água parada. Junta-se o rio a outros rios numa laguna, em pântanos onde, fria, a vida ferve”⁴.

“O cão sem plumas”, que corta o Recife e que lhe deu vida, agora se vê morto, sujo, despido da cobertura dos mangues que o protegiam e alimentavam. A cidade nasceu do rio, mas hoje está matando o rio.⁵ O mangue, assim, praticamente sumiu da paisagem do Recife, cidade-estuário, manguetown. Conforme Raimundo Arrais⁶, a cidade cresceu, a partir da Ilha de Martin Vaz, atual Recife Antigo, e foi se abrindo sobre a planície fluviomarina, construindo os seus bairros centrais, aterrando amplas áreas alagadas de mangue.

Quem anda pelo Recife hoje não observa mais tantos mangues e garças, como mencionados em poemas. Às vezes das pontes se avistam ainda algumas aves a vasculhar a lama do rio, dividindo espaço com sacolas e copos plásticos, entre outros detritos. Nessa parte da cidade não se tem mais o manguezal pujante, berço da criação e metáfora da diversidade, como retratado por literatos analisados por Tânia Lima. Persistem, todavia, traços de mangue entre os bairros do Pina e Imbiribeira, numa área protegida pela Marinha chamada de Parque dos Manguezais, que é cortada por uma via expressa, a

¹ LIMA, Tânia. *Teia de sincretismos: uma introdução à poética dos mangues*. Tese (Doutorado em Literatura) – UFPE, Recife, 2007.

² CASTRO, Josué. *Homens e caranguejos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. A edição original data de 1967.

³ MELO NETO, João Cabral de. O cão sem plumas. In: SECCHIN, Antônio Carlos (org.). *João Cabral de Melo Neto: poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

⁴ *Idem, ibidem*, p. 89.

⁵ Ver, a propósito, curta-metragem baseado no poema de João Cabral de Melo Neto, *O cão sem plumas: Recife de dentro pra fora*. Dir. Kátia Mesel. Brasil, 1997. Arrecife Produções Cinematográficas.

⁶ Ver ARRAYS, Raimundo. *O pântano e o riacho: a formação do espaço público no Recife do século XIX*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.

Via Mangue. Ali perto se localiza a Lagoa do Araçá, que, mesmo poluída, também exhibe restos de mangue ao seu redor.

Para além dessas áreas, em parte do trajeto dos rios Capibaribe e Beberibe pela cidade percebe-se, nas suas margens, estreita cobertura de manguezal, notadamente atrás do Palácio do Campo das Princesas, entre a Ilha do Recife Antigo e a outra margem na Rua da Aurora, seguindo pela Zona Norte, nos bairros de Graças, Torre e Casa Forte. Mas esses mangues são povoados por poucos crustáceos, que dividem espaço com todo tipo de lixo e sujeira.

No entanto, apesar do descaso que cerca o bioma, reduzido a retalhos de sua outrora onipresença nos rios e córregos do Recife, o mangue se tornou importante no discurso produzido sobre a cidade, principalmente da década de 1990 em diante, como atesta Tânia Lima:

com Science parece que a coisa se estatela no meio das encruzilhadas das ruas e dos guetos musicais. O mangubeat é, de certa forma, um canto alternativo para reafirmar um valor afirmativo dos manguezais. Mesmo falando da miséria, a música aponta para a alegria como “prova dos nove”. Franciscanamente, Chico sugere pela canção o valor de quem nada tem e oferece aos mais desvalidos a possibilidade de um alcance mais amplo a partir do resgate da autoestima do povo negro. Nesse sentido, o mangue scienceano referencia como valor estético a oralidade musical que nada mais é que uma espécie de metáfora da antropofagia afro-americana.⁷

De fato, o Mangubeat procedeu, à sua maneira, a uma positivação do discurso em relação ao bioma, ao se apropriar dele como referência para uma construção imagética. Desde o texto “Caranguejo com cérebro”, Fred Zero Quatro reafirma essa postura: “Estuário. Parte terminal de rio ou lagoa. Porção de rio com água salobra. Em suas margens se encontram os manguezais, comunidades de plantas tropicais ou subtropicais inundadas pelos movimentos das marés. Pela troca de matéria orgânica entre a água doce e a água salgada, os mangues estão entre os ecossistemas mais produtivos do mundo”.⁸

Canções criadas pelos manguboys citam direta ou indiretamente a lama dos manguezais, como “A cidade”, na qual se apela para a arte, “tudo bem envenenado/ [...] pra gente sair da lama / e enfrentar os urubu”.⁹ Em “Cidade-estuário”, a Mundo Livre S/A descreve o mangue como

*Maternidade
Salinidade
Diversidade
Fertilidade
Produtividade*

*Mangue, mangue
Mangue, mangue
Mangue...*

Água salobra desova e criação, criação

⁷ LIMA, Tânia, *op. cit.*, p. 275 e 276.

⁸ ZERO QUATRO, Fred. Caranguejos com cérebro. In: Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos*, Chaos/Sony, 1994.

⁹ “A cidade” (Chico Science), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos*, *op. cit.*

*Matéria orgânica da qual vem produção, produção*¹⁰

A força da alegoria reafirmava a associação entre o mangue e espaço de criação. Lugar de nascimento de distintas espécies de plantas e animais, do encontro das águas do rio com o mar, tal qual o caos da criação, o mangue é cantado e decantado como o berçário da vida. Transposta a alegoria para o mundo real, ele seria a peça-chave da inspiração para a cena musical da cidade e para a revitalização de sua vida noturna, ajudando a fomentar espaços de divertimentos, grupos musicais e contribuindo para a criação de toda uma estrutura de consumo e produção cultural. A palavra de ordem era “envenenar” a cultura popular, com a perspectiva musical de fora, para sair da lama, do desconhecimento e do marasmo e “enfrentar os urubu”. E o mangue embalou, então, uma proposta artística assim resumida por Paula Lira: “Mangue é uma palavra forte, concisa e o Recife nada mais é que um monte de entulhos erguidos sobre aterros e manguezais. Além disso, ele tem outra vantagem: é o meio ambiente com maior número de espécies vivas do planeta. Um dado que seria usado para uma metáfora básica. A partir de então a utopia seria construir no Recife uma cena cultural tão rica e variada como o ecossistema Mangue”.¹¹

A metáfora mangue converteu-se, por essa via, num poderoso dispositivo que, longe de ser descarnado, ganhou materialidade ao se exprimir igualmente como algo dotado de um notável poder imagético. Isso nos permite abrir aqui um parêntesis para remontarmos a algumas considerações sobre a relevância dos aspectos visuais embutidos nos artefatos culturais. Como salienta Aby Warburg, o poder da imagem está frequentemente em conexão com o fato de que os elementos pictóricos são uma memória social:

*Tanto a memória da personalidade coletiva como a do indivíduo vêm socorrer de modo todo peculiar o homem artístico, que oscila entre a visão de mundo matemática e a religiosa: ela não o faz criando prontamente o espaço de reflexão, e sim atuando junto aos polos limítrofes do comportamento psíquico, de modo a reforçar a tendência à contemplação serena ou à entrega orgiástica. Ela aciona mnemonicamente a herança indelével, não com uma tendência primariamente protetora, mas com a inserção na obra de arte, formando o estilo, o ímpeto pleno da personalidade crédula, tomada pelo phóbos passional e abalada pelo mistério religioso — assim como, por outro lado, a ciência, ao fazer seus registros, grava e transmite a estrutura rítmica na qual os monstros da fantasia se tornam os condutores da vida que determinam o futuro.*¹²

Dessa maneira, as imagens são portadoras ou transmissoras de um legado do passado, de acordo com o autor, que, em sua obra, tentou construir um ousado diagnóstico do pensamento do mundo ocidental. Para ele, o símbolo imagético carrega em si uma carga energética portadora de emoções, transmitida de geração em geração. Daí que o que é simbólico nas imagens

¹⁰ “Cidade-estuário” (Fred Zero Quatro), Mundo Livre S/A. CD *Samba esquema noise*, Warner, 1994.

¹¹ LIRA, Paula de Vasconcelos. *Uma antena parabólica enfiada na lama: ensaio de diálogo complexo com o imaginário do Manguebeat*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Cultural) – UFPE, Recife, 2000, p. 113 e 114.

¹² WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 363 e 365.

implica um trabalho contínuo de gerações ao longo do tempo, mediante a criação de significados que mantêm uma conexão entre si.

Nessa perspectiva, as imagens são representações do mundo que se valem do real como referente, no entanto, não para reproduzi-lo *in totum*, mas podendo, nesse processo, reafirmá-lo, deformá-lo, fundi-lo a outros elementos, negá-lo ou refutá-lo em meio a alterações ou migrações de sentidos. Por outras palavras, as imagens são ao mesmo tempo mimese e *fictio*, ou seja, reafirmação e negação, cópia e não cópia, sendo, pois, ambivalentes e preñhes de sentidos na sua interpretação.¹³

Fechado o parêntesis e adentrando novamente naquilo que nos interessa mais de perto, no caso da cidade do Recife o mangue acabou por se fundir ao acervo imagético da cidade, dando visibilidade e centralidade aos manguezais. A representação do caranguejo, ancorada em referenciais literários, em memórias de infância — Chico morava próximo de um manguezal em Olinda — e em geossímbolos se afirmou, de uma vez por todas, ela que não era muito frequente nas representações imagéticas sobre a capital de Pernambuco antes dos anos 1990.

Quando observamos os quadros de pintores canônicos que realizaram parte de sua obra na cidade, vemos que os manguezais, que cobriam vastas áreas da planície fluviomarina sobre a qual o Recife se desenvolveu, não apareciam com maior destaque.¹⁴ Frans Post, por exemplo, que foi a Pernambuco como componente de uma missão holandesa, pintou em alguns de seus quadros manguezais do território pernambucano:

Na pintura abaixo, temos uma vista de Itamaracá e, possivelmente, um braço de mangue, com sua vegetação característica. Hoje, nesse lugar, a vegetação é formada por plantas desse bioma. Tal representação, simultaneamente artística e científica, atendia ao objetivo de mapear e entender o espaço que os holandeses haviam conquistado pouco tempo atrás. Post conferia ênfase ao espaço, enquanto Albert Eckhout se ocupava centralmente de figuras humanas que povoavam a então colônia holandesa, colaborando para a produção da aura de exotismo dos trópicos. Ambos os pintores usavam cores fortes, sobretudo com vários tons de verde, para realçar a fauna e a flora, parte da fertilidade do Novo Mundo.¹⁵

¹³ Sobre a relação imagens e História, ver BURKE, Peter. *Testemunha ocular*. Bauru: Edusc, 2004; PESAVENTO, Sandra. O mundo da imagem: território da história cultural. In: PESAVENTO, Sandra, SANTOS, Nádia Maria Weber e ROSSINI, Miriam de Souza. *Narrativas, imagens e práticas sociais*. Porto Alegre: Asterisco, 2008; PARANHOS, Kátia Rodrigues, LEHMKUHL, Luciene e PARANHOS, Adalberto (orgs.). *História e imagens: textos visuais e práticas de leituras*. Campinas: Mercado de Letras/Fapemig, 2010, e GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo, Companhia das Letras, 2014.

¹⁴ A História Ambiental, área ainda em crescimento, se debruça sobre a relação dos seres humanos com o espaço onde vivem e fornece subsídios para compreendermos as representações dos manguezais na obra de pintores e viajantes, particularmente nos períodos colonial e imperial. Ver SOFFIATI, Arthur. *Tempo e espaço nos manguezais: um historiador fora do lugar*. Rio de Janeiro: Autografia, 2016.

¹⁵ Cf. COSTA, Ricardo. Um pintor holandês no Novo Mundo: os “tipos brasileiros” de Albert Eckhout e a glorificação de Maurício de Nassau. *Revista Valise*, v. 1, Porto Alegre, 2011.



Figura 1. *Vista da Ilha de Itamaracá*. Frans Post, 1637.

Em uma das tapeçarias feitas com base em pinturas de Eckhout — que estão expostas no Instituto Ricardo Brennand, no Recife — datada de décadas depois da volta do pintor para a Europa, vê-se um crustáceo, provavelmente um siriri, ao lado de outros frutos do mar, numa representação da diversidade animal e vegetal dos trópicos:



Figura 2. Detalhe de tapeçaria feita com base em *Le roi porté par deux maures*, de Albert Eckhout, 1690.

Foi especialmente com a obra desses autores que integraram a referida missão holandesa que a representação pictórica do mangue emergiu na história da arte brasileira.¹⁶ Além desses pintores, só mais tarde, no século XIX, os manguezais voltariam a ser destacados, como em *Rugendas*, Von Martius e Hercule Florence.¹⁷ Disso decorre que, diferentemente da Mata Atlântica e da Amazônia, os mangues não inspiraram grandes obras, sendo secundária a sua presença na arte concebida no século XIX e parte do XX. De todo modo, na reprodução de uma gravura de *Rugendas* (do acervo do Museu Imperial, no Rio de Janeiro), são mostradas raízes aéreas típicas de manguezais:



Figura 3. *Rio Inhomirim*. Johann Moritz Rugendas, 1835, litografia.

O bioma foi apreendido sob uma visão mais descritiva pelos viajantes, a maioria deles cientistas, como Martius, que mencionou a pouca diversidade de espécies vegetais e citou a *rhizophora mangle* (mangue-vermelho) como uma das espécies mais características desse espaço.

Quanto à representação pictórica do território pernambucano, nela as praias e a vegetação preponderaram ao longo da história da arte. Porém, ao se deter no litoral de Pernambuco, ela ignorou quase que solenemente o mangue. Em pintores como Cícero Dias, Lula Cardoso Ayres, Joaquim do Rego Monteiro ou até Francisco Brennand, deparamo-nos muito mais com coqueiros e pescadores do que com manguezais e catadores de mariscos. Por outro lado, pintores de fora do estado, como Lasar Segall, vincularam o bioma à vida do bai-

¹⁶ Cf. SOFFIATI, Arthur, *op. cit.*

¹⁷ Cf. *idem*, *O manguezal na história e na cultura do Brasil*. Campos dos Goytacazes: Faculdade de Direito de Campos, 2006.

xo meretrício. Esse artista, por exemplo, lançou, em 1929, uma sequência de obras, aliadas à poesia, incluindo uma de Manuel Bandeira, sobre a zona de prostituição do Rio de Janeiro, onde o mangue aparecia como espaço associado às classes baixas.

Foi, entretanto, na poesia e na literatura, conforme o já citado trabalho de Tânia Lima, que as representações sobre o mangue emergiram mais fortemente na arte pernambucana, a ponto de exercerem grande influência na fabricação de símbolos incorporados pelos mangeboys. *Homens e caranguejos*, a mencionada obra de Josué de Castro, foi uma poderosa fonte de inspiração para Chico Science e o Manguebeat criarem seu discurso sobre os espaços da cidade. Mas é inegável que a representação do mangue, por décadas a fio, se entrelaçou com a produção de outros autores, como no caso, referido anteriormente, do “cão sem plumas” de João Cabral de Melo Neto e das citações de Gilberto Freyre, em alguns de seus livros, principalmente no seu guia sentimental do Recife¹⁸, no qual discorria sobre as palafitas, construções de madeira da população mais carente na beira dos mangues. Por sinal, Mário de Andrade flagrou o Recife, nos anos 1920, como a “mocambólis” às margens dos manguezais: “os mocambos são tão numerosos como os coqueiros. Alastram o tamanho da cidade grande, formando na barra dela um babado de barros e folhas secas. Babado crespo, não tenho dúvida, mas babado bem triste, sujo de lama, sujo de gente do mangue”.¹⁹

Numa relação intertextual, por assim dizer, essas representações do mangue abriram caminho para novas formas no campo da arte no século XX. A fotógrafa Maureen Bisilliat, em uma matéria de capa da revista *Realidade*, em março de 1970, trouxe a público uma sequência de fotografias, que posteriormente foram publicadas em livro contendo um poema de João Cabral de Melo Neto, em 1984, pela Nova Fronteira²⁰:

¹⁸ FREYRE, Gilberto. *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*. São Paulo: Global, 2007 (ed. orig.: 1934). Ver também *idem*, *Sobrados e mucambos*. Rio de Janeiro: Global, 2003 (ed. orig.: 1936).

¹⁹ ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002, p. 202 (relatos de viagens do autor na década de 1920).

²⁰ Ver BISILLIAT, Maureen. *Fotografia e literatura*. Disponível em <<https://ims.com.br/exposicao/fotografia-e-literatura-nos-livros-de-maureen-bisilliat-ims-paulista/>>. Acesso em 19 ago. 2018. Ver igualmente DANTAS, A. Povo caranguejo. *Realidade*, n. 48, São Paulo, mar. 1970.



Figura 4. *Jovem na lama*. Maureen Bisilliat, Aldeia do Livramento/PB, 1968, fotografia.



Figura 5. *Homem e caranguejos*. Maureen Bisilliat, Aldeia do Livramento/PB, 1968, fotografia.



Figura 6. *Caranguejeira*. Maureen Bisilliat, Aldeia do Livramento/PB, 1968, fotografia.

As fotos foram tiradas a 20 km de João Pessoa, num manguezal na comunidade do Livramento, após a fotógrafa haver assistido ao documentário *Os homens do caranguejo*, de Ipojuca Pontes, datado de 1968.²¹ É nítido que o filme, de alguma maneira, discute o tema da fome, com uma abordagem próxima à de Josué de Castro, mesmo não citando o geógrafo.

Josué de Castro foi, sem dúvida, um intelectual da maior relevância, cuja obra ressoou nas canções dos mangueboys. “Impressionantes esculturas de lama”, diz a letra de “Rios, pontes & overdrives”²², gravada por Chico Science & Nação Zumbi, da mesma forma como no livro de Castro, que, ao retratar os habitantes do mangue, ressaltava que as pessoas que ali moraram “nunca mais podiam se libertar desta crosta de lama que os tornava tão parecidos com os caranguejos, seus irmãos, com as suas duras carapaças também enlambuzadas de lama”.²³ Josué de Castro, segundo ele próprio, logo no início da sua vida compreendeu esse “estranho mimetismo: os homens se assemelhando em tudo aos caranguejos. Arrastando-se, acachapando-se como os caranguejos na beira da água ou caminhando para trás como caminham os caranguejos”.²⁴ No fundo, “seres anfíbios — habitantes da terra e da água, meio homens e meio bichos”.²⁵

²¹ *Os homens do caranguejo*. Dir.: Ipojuca Pontes. Brasil, 1968. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VmRJg-WKeQo>. Aliás, Ipojuca Pontes trocou cartas com Josué de Castro, foi ao encontro dele no Rio de Janeiro e tentou roteirizar o romance *Homens e caranguejos* para o cinema. Provavelmente por questões de produção, tal projeto o filme não foi adiante. Cf. MELO, Marcelo Mário de e NEVES, Teresa Cristina Wanderley (orgs.). *Josué de Castro*. Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 2007.

²² “Rios, pontes & overdrives” (Chico Science e Fred Zero Quatro), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos*, *op. cit.*

²³ CASTRO, Josué de, *op. cit.*, p. 3.

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 4.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 3.

Nessa linha, por sinal, ia a matéria “Povo caranguejo”, de *Realidade*, ao se reportar à caça ao caranguejo: “ Em pouco tempo, os homens são estátuas de lama, parece que fazem parte do meio escuro e pegajoso”.²⁶ E ela prosseguia: “O homem começa a fazer a primeira corda de caranguejo. Furar, enfiar o braço na lama à procura dos que não conseguiram chegar à superfície, é trabalho mais demorado e, muitas vezes, doloroso: os dedos dos homens encontram as unhas afiadas dos caranguejos, ferem-se e sangram. O sangue nem chega a ser visto, perde-se no escuro da lama. Mas o caranguejo vem, e aumenta a corda”.²⁷

Em sintonia com essa realidade brutal, o discurso sobre mangue, os homens-caranguejos, as esculturas de lama fétida, os habitantes de um espaço da fome, esteve no centro de muitas canções das bandas recifenses. Como em “Manguetown”, na qual o eu lírico descreve suas condições de vida fincado nas palafitas do Recife: “Tô enfiado na lama/ é um bairro sujo/ onde os urubus têm casas/ e eu não tenho asas”. Mas ainda há espaço para sonhar e voar com “as asas que os urubus me deram”. Se bem que o mangue se impõe, ao fim, inescapável: “Fui no mangue catar lixo/ pegar caranguejo/ conversar com urubu”.²⁸ Cumprindo a sua sina, o menino, animalizado, que mora na beira do mangue, é obrigado a conviver com a pobreza e com o amálgama com a paisagem suja dos manguezais.

*O sol queimou, queimou a alma do rio
Eu vi um chié andando devagar
Vi um aratu pra lá e pra cá
Vi um caranguejo andando pro sul
Saiu do mangue, virou gabiru
Oh, Josué, eu nunca vi tamanha desgraça*²⁹

Nestes versos da canção-título do primeiro CD da Chico Science & Nação Zumbi, é reafirmado, com todas as letras, o antropomorfismo oriundo da obra de Josué de Castro. Porém, a cena mangue não estancou por aí. Ela deu um passo à frente. Ao mesmo tempo em que o mangue foi exposto como o espaço mais marginal da cidade, ele foi percebido como solução para problemas, como fica explícito em “O cidadão do mundo”:

*É o zum zum zum da capital
Só tem caranguejo esperto
Saindo desse manguezal
Eu pulei, eu pulei
Corria no coice macio
Encontrei o cidadão do mundo
No manguezal da beira do rio
Josué!*³⁰

²⁶ DANTAS, A., *op. cit.*, p. 107.

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 108.

²⁸ “Manguetown” (Chico Science), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Afrociberdelia.*, Chaos/Sony, 1996.

²⁹ “Da lama ao caos” (Chico Science), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos, op. cit.*

³⁰ “O cidadão do mundo” (Chico Science), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Afrociberdelia, op. cit.*

Nessa perspectiva, a já citada canção “Cidade-estuário” não reduziu o mangue à mera expressão de negatividade. Ele foi objeto de uma operação de posituação, ao ser visto como “maternidade/ salinidade/ diversidade/ fertilidade/ produtividade”.³¹ Enfim, se na obra de Castro e em outras que se inspiraram nele a pobreza e a vida se conectam ao ciclo da natureza e do próprio caranguejo, na produção simbólica do Manguebeat os homens-caranguejos podem romper a inevitabilidade da pobreza, podem almejar “sair da lama”³², no embalo de novos cantos.

Seja como for, a pobreza dos manguezais ainda perdura. Hoje em dia catadores de mariscos e muita gente continuam a viver da pesca e do mangue, acima de tudo, na região de Joana Bezerra, Afogados e São José. O mangue se integrou ao discurso sobre a cidade, embora a urbe tenha engolido extensas áreas de manguezais. E Recife anda na lama, a lama cobre o Recife. Mas é uma lama multicultural, com sons e cores variados.³³

Cultura e espaço na construção da imagem de Nordeste

No campo da História, e em diálogo com a Geografia e seus conceitos, Durval Muniz de Albuquerque Júnior³⁴, ao se deter na emergência do discurso sobre o recorte geográfico identificado como Nordeste, relembra que várias artes concorreram para tanto. “Artes” decorrentes das astúcias dos discursos políticos sobre a seca para a obtenção de benesses do governo central e artes, no sentido original do termo, para se referir as diversas formas simbólicas que contribuíram para erigir a região como um espaço diferenciado.

Nordeste seco, do mandacaru e dos retirantes, como se ouve nas canções de Luiz Gonzaga. Por essa via, emergiu um “espaço da saudade”³⁵ para esses homens e mulheres das classes pobres, mas também para as elites, como se constata na obra de Gilberto Freyre.³⁶ No caso específico de Gonzagão, Durval Muniz de Albuquerque Júnior aborda a criação da figura do “rei do baião” pelo aparato da indústria cultural do país, notadamente o rádio. Com suporte de vários letristas, entre eles Humberto Teixeira, Luiz Gonzaga compôs uma série de canções que reafirmaram o imaginário sobre o Nordeste, elaborado desde o começo do século XX, tanto pelas elites da região como pelas classes populares nordestinas. Conforme o referido historiador,

³¹ “Cidade-estuário”, *op. cit.*

³² “A cidade”, *op. cit.*

³³ Sobre a pobreza dos manguezais na atualidade, ver, por exemplo, CUNHA, Pedro Henrique. Moradores do mangue ainda vivem no tempo de Josué de Castro. *Diário de Pernambuco* [on-line]. Recife, 20 set. 2013. Disponível em <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/vida-urbana/2013/09/20/interna_vida_urbana,463307/moradores-do-mangue-ainda-vivem-no-tempo-de-josue-de-castro.shtml>. Acesso em 10 set. 2018.

³⁴ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 171.

³⁶ Principalmente em FREYRE, Gilberto. *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*, *op. cit.* Nós abordamos a questão da saudade e do combate à Modernidade nessa obra de Freyre em OLIVEIRA, Esdras Carlos de Lima. O Recife de Freyre e dos mangueboys: visões sobre os espaços e a vida da cidade. *História e Cultura*, v. 1, n. 2, Franca, 2012. Disponível em <<https://ojs.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/738/722>>.

A música de Gonzaga vai ser pensada como representante desta identidade regional que já havia se firmado anteriormente por meio da produção freyriana e do “romance de trinta”. Dará a este recorte uma sonoridade que ainda não possuía ao realizar um trabalho de recriação comercial de uma série de sons, ritmos e temas folclóricos desta área do país. [...] Não é só o ritmo que vai instituir uma escuta do Nordeste, mas as letras, o próprio grão da voz de Luiz Gonzaga, sua forma de cantar, as expressões locais que utiliza, os elementos culturais populares e, principalmente, rurais que agencia, a forma de vestir, de dar entrevistas, o sotaque, tudo vai “significar” o Nordeste.³⁷

Tal representação sonora sobre a região, reiterou, portanto, os símbolos construídos, um Nordeste concebido quase que em sua totalidade como um espaço sertanejo, com seus temas recorrentes: “a seca, as retiradas, as experiências de chuva, a devoção aos santos, o Padre Cícero, o cangaço, a valentia popular, a questão da honra”. Ocupando esse lugar, um “povo sofrido, simples, resignado, devoto, capaz de grandes sacrifícios”.³⁸ Essa concepção, na ótica de Durval Muniz de Albuquerque Júnior, pôs em circulação, como uma estratégia bem construída, um jogo de visibilidade e dizibilidade que persiste até hoje, a ponto de ecoar na produção intelectual e na indústria cultural. Em se tratando da representação do Nordeste, esse historiador, na contracorrente da tradição, vem ocupando-se também de “novas paisagens nordestinas”³⁹, ao enveredar por uma nova literatura e uma nova musicalidade, que passou a aparecer na região a partir dos anos 1970.

Como contraponto a essas novas visões, registrou-se o surgimento, na década de 1970, do Movimento Armorial, capitaneado por Ariano Suassuna, instalado no Departamento de Extensão da Universidade Federal de Pernambuco, cujos esforços se direcionaram para a busca das “raízes” da cultura nordestina, numa clara tentativa de retorno aos ideais do Movimento Regionalista de Gilberto Freyre. Levantou-se, então, a bandeira da “defesa” da cultura popular, tomada como inspiração para a produção de uma arte erudita que fosse, como pensava o literato, um retrato do Nordeste.⁴⁰ Não foi à toa que o Movimento Armorial se converteu muitas vezes no outro do Manguebeat do ponto de vista artístico, como salientado por nós⁴¹ e por Ana Carolina Leão do Ó.⁴²

Nesse contexto, Albuquerque Júnior defende que todo o discurso contracultural que emergiu por essa época com um pé no tropicalismo acabou por gerar o movimento Manguebeat. Se parece certo exagero estabelecer uma li-

³⁷ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de, *op. cit.*, p. 175 e 176.

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 181.

³⁹ *Idem*, Vede sertão, verdes sertões: cinema, fotografia e literatura na construção de outras paisagens nordestinas. *Fenix: Revista de História e Estudos Culturais*, v. 13, Uberlândia, jan./jun., 2016. Disponível em <http://www.revistafenix.pro.br/PDF37/artigo_1_secao_livre_Durval_Muniz_de_Albuquerque_fenix_jan_jun_2016.pdf>. Acesso em 9 set. 2018. Em seu doutorado, o autor já apontava uma outra caracterização do Nordeste no campo das artes. Ver *idem*, *O engenho antimoderno: a invenção do Nordeste e outras artes*. Tese (Doutorado em História) – Unicamp, Campinas, 1994, na qual sustentou que o Tropicalismo “foi a última expressão desses projetos [mais tradicionais] de interpretação do Brasil e, ao mesmo tempo, o que estabeleceu os seus limites” (p. 368). Este texto serviu de base para *A invenção do Nordeste e outras artes, op. cit.* No entanto, o capítulo sobre o Tropicalismo foi retirado do livro posteriormente publicado.

⁴⁰ Sobre o Armorial, ver DIDIER, Maria Thereza. *Emblemas da sacração armorial*. Recife: Edufpe, 2000.

⁴¹ Ver OLIVEIRA, Esdras Carlos de Lima, *op. cit.*

⁴² Ver DO Ó, Ana Carolina Carneiro Leão. *A nova velha cena: a ascensão da vanguarda Mangue Beat no campo da cultura recifense*. Tese (Doutorado em Sociologia) – UFPE, Recife, 2008.

na cronológica entre uma coisa e outra⁴³, é inegável, entretanto, a existência de linhas de continuidade que conectam o mundo artístico dessas épocas, embora tais expressões culturais fossem autônomas e ligadas a demandas específicas. Acreditamos que a afirmação dessa conexão se deva, em parte, às referências usadas pelo historiador, como o já mencionado livro *Do frevo ao manguebeat*, do jornalista José Teles. Nele desponta certa linearidade que vincularia o frevo ao mangue, passando pela aparição de uma indústria cultural no Recife (rádios, gravadoras) até a cena *rock* dos anos 1970, na qual músicos como Marcos Notaro, Lula Cortês e bandas como Ave Sangria, brotando do *underground* da cidade, conseguiram alguma repercussão. Por fim, José Teles enfatiza os elos entre o tropicalismo recifense e o Manguebeat.

Crítica a Albuquerque Júnior e a Teles à parte, interessa-nos destacar, como faz o historiador, que o Manguebeat integra um processo de reinterpretação das tradições e da identidade espacial do Recife, em meio ao qual novas “paisagens nordestinas” ganharam cada vez mais visibilidade, não apenas na música, como igualmente na literatura, no cinema e na televisão.

“Novos” Nordestes

Nos anos 1990, a produção fílmica pernambucana reinterpretou traços do cinema nacional e suas temáticas sob um olhar distinto. O exemplo usado por Durval Muniz de Albuquerque Júnior é a película *Baile perfumado*⁴⁴, em que se verifica a presença de um sertão diferente da representação tradicional da cinematografia nacional. Surge aí uma caatinga verde, um sertão repleto de água e um cangaceiro amante da modernidade, do cinema, dos perfumes, ciente do poder de sua imagem.

O filme é considerado como marco da retomada da produção de longas-metragens no estado, e seu sucesso, inclusive de crítica, abriu portas para o financiamento público (estadual e nacional) da produção cinematográfica local. Esta deu um salto em quantidade e muitos de seus produtos dialogaram com o Manguebeat, seja em função da trilha sonora, seja pela via da representação do urbano.

O *Baile perfumado* conta com uma trilha sonora composta pelos principais nomes do cenário musical do Recife no momento do seu lançamento e também tem como participantes músicos e pessoas ligadas ao Manguebeat. Fred Zero Quatro e Roger de Renor, dono do Bar Soparia, onde as bandas se apresentavam, fazem pontas na película: um como um músico no barco onde Lampião e Maria navegavam, e o outro como um cangaceiro do bando.

Na trilha há músicas de Mestre Ambrósio, Chico Science & Nação Zumbi e composições de Fred Zero Quatro e Stela Campos, todos vinculados à cena mangue, que, em 1995, estava no auge do seu reconhecimento nacional.

⁴³ Essa linearidade pode ser percebida aqui: “O movimento tropicalista no Recife, por exemplo, com direito a manifesto próprio, o por que somos e não somos tropicalistas, publicado no *Jornal do Comercio* de 20 de abril de 1968, teve repercussões e produções em áreas culturais diversas, muito para além da música, embora neste campo também tenha dado margem a produções fundamentais para se entender, por exemplo, a construção de uma paisagem sonora distinta na região, que desembocará inicialmente em músicos como Robertinho do Recife e cantores como Alceu Valença e terminará por produzir o movimento Manguebeat”. ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval. Muniz de. *Vede sertão, verdes sertões*, *op. cit.*, p. 2 e 3.

⁴⁴ *Baile perfumado*. Dir. Lírío Ferreira e Paulo Caldas. Brasil, 1996.

Uma das canções é “Sangue de barro”, que, como lembrou Herom Vargas, tem “letra de Chico Science e Ortinho, membro do grupo recifense Querosene Jacaré, daquelas que exploram a visualidade ao tratar da degola dos cangaceiros do mote de Lampião”.⁴⁵ Na gravação ouvem-se guitarras pesadas *à la heavy metal* e, no início, a voz de Chico quase gritando os nomes dos cangaceiros. A fala final remete a uma cabeça sendo degolada: “Quando degolaram minha cabeça/ passei mais de dois minutos vendo meu corpo tremendo”. Assim, uma cabeça de cangaceiro existencialista que “não sabia o que fazer, morrer, viver, morrer, viver”⁴⁶, vai inundando, ao som de guitarras, os ouvidos. Na tela vê-se parte da perseguição e da degola para, no desfecho, num gesto simbólico, a câmera sobrevoar um sertão verde, intercalando imagens de arquivo de cangaceiros e indo encontrar o personagem Lampião de pé em uma pedra no Raso da Catarina, em pose de vitorioso.

O sertão também foi revisitado em outras obras filmicas, não por acaso do mesmo Lírio Ferreira. Em artigo publicado em 2011, analisamos, com os limites de um estudante de mestrado interessado em cinema, *Árido movie*. Propusemos um diálogo com as representações do cinema nacional sobre o sertão, principalmente com aquelas derivadas do cinema-novista Glauber Rocha. Preocupamo-nos em acentuar que “no filme pernambucano [...] o mar da esperança fica para trás e vemos surgir na tela a metrópole recifense, em uma clara diferença do modo como o Nordeste era mostrado nos filmes cinema-novistas; de uma paisagem apenas representada pela seca, cactos e pela ignorância bruta da fé e da violência do cangaço, vemos surgir uma metrópole problemática, como outra qualquer do Brasil, conectada às redes mundiais de informação”.⁴⁷

Frise-se que se observa, na produção mais recente do cinema pernambucano, um nítido apego ao urbano, notadamente na obra de diretores como Cláudio Assis, Paulo Caldas, Kléber Mendonça Filho e Gabriel Mascaro. Mesmo quando o foco é a cultura rural, delinea-se uma visão do campo não como um espaço hermético, mas, sim, plugado ao mundo através das estradas e dos meios de comunicação digital, em *Árido movie* e em *Deserto feliz* (de 2007, filme dirigido por Paulo Caldas).

No caso da música do Mangubeat, ela tece diálogos profícuos com esse cinema contemporâneo⁴⁸, o que incluiu a criação de uma representação sobre o Nordeste e, obviamente, sobre o Recife, sempre em conexão com o mundo. Afinal, o Mangubeat, lambuzado do urbano, se baseou no hibridismo

⁴⁵ VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais em Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia: Ateliê, 2007, p. 168.

⁴⁶ “Sangue de barro” (Chico Science), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Afrociberdelia*, *op. cit.*

⁴⁷ OLIVEIRA, Esdras Carlos de Lima. *Árido (road) movie: o sujeito e o espaço contemporâneo no novo cinema pernambucano*. *Contemporâneos: Revista de Artes e Humanidades*, v. 7, São Bernardo, nov.-abr., 2010-2011, p. 10. Disponível em <<https://www.revistacontemporaneos.com.br/n7/dossie/arido-movie-sujeito-e-o-espaco-no-novo-cinema-pernambucano.pdf>>. Acesso em 10 set. 2018.

⁴⁸ Hélder Aragão, o DJ Dolores, se especializou em fazer trilhas sonoras. Aparece com uma composição ou como autor das trilhas de *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (1997), *O som ao redor* (2012), *Amor, plástico, bolha e barulho* (2013), *Tatuagem* (2013), *Rio Doce-CDU* (2013) e *Big jato* (2015). Em *Amarelo Mangue* (2003), de Cláudio Assis, a trilha sonora instrumental foi toda composta por membros da Nação Zumbi, como Jorge du Peixe e Lúcio Maia, enquanto a banda, em conjunto, assinou a faixa “Tempo amarelo”. Além disso, Otto, Ganja Man e Jr. Areia, que de alguma forma estiveram próximos do Mangubeat, responderam pela autoria de outras composições.

musical entre ritmos regionais e globais.⁴⁹ “Pernambuco embaixo dos pés, minha mente na imensidão”⁵⁰, ressalta um dos versos de “Mateus Enter”, na abertura do CD *Afrociberdelia*. “Mateus” é o nome de um dos personagens mais comuns na cultura popular de Pernambuco, um dos protagonistas do cavalo-marinho e de outros folguedos populares. “Enter”, como sabemos, é a tecla do computador que acionamos para enviar uma informação ao ser clicada. Dessa maneira, estabelece-se uma via de mão dupla que marca todo o álbum. “Afro”, “ciber” “delia”: “afro” de africano, “ciber” de cyber e “delia” de psicodelia. Um neologismo que visou conectar três elementos díspares, mostrando as amplas influências da banda Nação Zumbi. Em entrevista ao suplemento cultural da UNE, *Nexo*, reproduzida na *Folha de S. Paulo* em 10 de fevereiro de 1997, dias depois de sua morte, Chico Science tocou no apelo que essas misturas linguísticas implicam:

Folha – Tanto no Da lama ao caos, quanto no Afrociberdelia algumas letras possuem termos regionais que muitas pessoas não conhecem e mesmo assim todo mundo canta e gosta. Como você explica isso?

Chico Science – É que as pessoas não conhecem quase nada do Brasil. Falando essa linguagem mais popular, a gente apresenta um tipo de cultura que as pessoas não conhecem, e todo mundo se interessa pelo novo. As pessoas às vezes nem vão saber do que está se tratando, caranguejo, Risoflora, caiu a lama, mas tem uma sonoridade nas palavras que, junto com a música, vira uma coisa suingada, bem particular, bem legal.⁵¹

A propósito, cabem aqui alguns comentários sobre as duas bandas (Nação Zumbi e Mundo Livre S/A) que formam o núcleo duro do Manguebeat. A Nação, em seus dois primeiros álbuns, com a presença de Chico Science, foi a que mais destaque concedeu a ritmos regionais. *Da lama ao caos* e *Afrociberdelia* são álbuns que tentaram equacionar ritmos de origens distintas, com base no hibridismo musical, como sustenta Heron Vargas⁵², ou no *sampler*, segundo Ana Carolina Carneiro Leão do Ó.⁵³ Tal hibridismo é entendido como um “produto instável de uma mescla de elementos” que tende “a colocar em xeque as determinações teóricas unidirecionais feitas sobre ele”, mobilizando uma identidade “móvel e plural, conforme novas situações colocadas a ele”.⁵⁴

Decerto, o hibridismo, em se tratando de América Latina, é algo que existe de há muito num continente marcado pelo amálgama cultural, com muitos cruzamentos, desejados ou não, de elementos de diferentes origens. No caso do Manguebeat, porém, as misturas processadas foram produto de uma ação intencional e definida, como se vê no texto *Caranguejos com cérebro* e nas próprias canções das bandas. Na Nação Zumbi, o diálogo com as tradições

⁴⁹ Uma série de trabalhos atenta para essa relação entre regional e global no interior do Manguebeat. Ver, entre outros, MENDONÇA, Luciana. *Do mangue para o mundo: o local e o global na produção e recepção da música popular brasileira*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Unicamp, Campinas, 2004.

⁵⁰ “Mateus Enter” (Chico Science & Nação Zumbi), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Afrociberdelia*, *op. cit.*

⁵¹ SCIENCE, Chico *apud* FERREIRA, Adriana. *Aos mangueboys e manguegirls*. *Folha de S. Paulo*, Folhateen, 10 fev. 1997, p. 3.

⁵² Ver VARGAS, Heron, *op. cit.*

⁵³ Ver DO Ó, Ana Carolina Carneiro Leão. *A maravilha mutante: batuque, sampler e pop no Recife dos nos 90*. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – UFPE, Recife, 2002.

⁵⁴ VARGAS, Heron, *op. cit.*, p. 20.

musicais regionais era mais nítido do que na musicalidade da Mundo Livre S/A. Enquanto a primeira banda utilizava instrumentos percussivos identificados com ritmos pernambucanos, como as famosas alfaias do maracatu e os atabaques, a segunda era mais próxima dos ritmos brasileiros — principalmente o samba, de onde partia o cavaquinho turbinado —, mas também do *punk*, lugar de origem do seu vocalista, que passeava nos anos 1980 por Recife e Olinda vestido a caráter.⁵⁵

Dessa maneira, o primeiro CD da Mundo Livre S/A, chamado *Samba esquema noise*, despontou como um híbrido de *hard rock* setentista, *punk-rock* e alguns ritmos musicais brasileiros urbanos, não necessariamente regionais. Nessa pegada, o samba dialoga com o *ska* e o *reggae* em algumas canções. A moldura sonora da banda difere, portanto, do uso frequente de outras vertentes do *rock* (*heavy metal* e *hard rock*), *rap*, *soul music*, *African pop music* e ritmos regionais rurais, presentes em *Da lama ao caos*, CD de estreia da Chico Science & Nação Zumbi. É perceptível que a banda de Zero Quatro privilegia uma sonoridade menos pesada. Além do mais, a Mundo Livre S/A dá mais espaço para instrumentos de percussão, alguns dos quais de origem africana e de utilização corrente no samba, como o bongô, pandeiro, ganzá, berimbau (usado na capoeira) e tamborim. Ao lado desses instrumentos aparece o cavaquinho do vocalista/compositor/líder que complementa a influência dos ritmos afro-brasileiros nas canções da banda, turbinando a atmosfera do álbum com um pouco da alma do samba. Já na musicalidade da Nação Zumbi são mais comuns as alfaias do maracatu, triângulo, zabumba, berimbau, caixa e chocalho, originários dos ritmos regionais, e guitarra, baixo, timbres eletrônicos e *samplers*, que acompanham ritmos estrangeiros.⁵⁶

Independentemente de suas distinções, essa mistura musical de instrumentos e ritmos de procedência diversa se constituiu na linha mestra das canções das duas bandas ao longo da década de 1990, aliadas a um forte discurso sobre os espaços da cidade e sua conexão com o mundo. Isso se constatou em uma gravação da Mundo Livre S/A, que contou com a participação de Chico Science, “Guentando a ôia”:

*Não espere nada do centro
Se a periferia está morta
Pois o que era velho no norte
Acaba novo no sul
Eu tenho feito samba pesado
Misturado sons, inventado estilos
Eu venho pensando o sucesso
E destruindo a camada de ozônio*⁵⁷

Aqui as vozes dos dois vocalistas conformam um discurso diferenciado em torno da cultura e da própria cidade a partir de determinadas dicoto-

⁵⁵ Cf. OLIVEIRA, Esdras Carlos de Lima. O cavaquinho turbinado de Fred Zero Quatro: uma análise da banda Mundo Livre S/A e o uso de suas canções para entender a constituição do Manguébit. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História da Anpuh*: 50 anos, 2011, São Paulo, 2011.

⁵⁶ Para elucidar ainda mais essas diferenças, ver LIMA, Tatiana Rodrigues. A emergência do Manguébeat e as classificações de gênero. *Ícone*, v. 10, n. 2, Recife, dez. 2008.

⁵⁷ “Guentando a ôia” (Fred Zero Quatro), Mundo Livre S/A. CD *Guentando a ôia*, Warner, 1996.



mias. A relação centro-periferia, que marca as cidades latino-americanas, inclusive o Recife, se assenta numa disjunção de base socioeconômica. Nelas os espaços centrais são, de uma maneira geral, privilegiados, historicamente, pois quase sempre foram os locais de nascimento da urbe; são pontos de comércio e até de moradia de classe média, em muitos casos foco da especulação imobiliária nos dias atuais. Paralelamente, a relação norte-sul aí aparece na conhecida relação entre países ricos e pobres, o centro e a periferia do capitalismo. O desejo de, partindo da periferia, oxigenar toda uma cidade — apesar de nem todos os mangueboys serem de origem periférica no sentido social do termo — descortina uma das interpretações possíveis para “Guentando a ôia”.

Desse modo, o sujeito que toma corpo na canção duplamente, o que canta e o lírico, é como que um cosmopolita periférico, nos termos bem definidos por Angela Pryston:

o cosmopolita periférico incita reformulações, remapeamentos, relativizações. Esse momento do cosmopolitismo moderno poderia ser definido como o percurso de autodescoberta feito pelo intelectual das margens, uma autodescoberta que pode levar ao estabelecimento das primeiras políticas da diferença. O cosmopolita periférico tenta definir a modernidade a partir de uma instância ambígua [no caso dos “mangueboys”, ser e estar na periferia — Recife, desejar estar no Centro — Londres (por exemplo)] e aponta justamente os elementos que fazem da periferia um modelo de modernidade alternativa (problemática, incompleta, contraditória). Ou seja, ele trabalha nos interstícios de uma realidade e tradição locais e de uma cultura urbana internacional, aspiracional e moderna.⁵⁸

Angela Pryston utiliza o conceito de cosmopolitismo periférico, sob o impacto dos Estudos Culturais, para tentar compreender como emerge, na América Latina, essa forma de percepção da relação do espaço local com o mundo, que reinterpreta os elementos da (pós) modernidade a partir do seu olhar mais próximo.⁵⁹ O cosmopolita periférico se vale de certas ferramentas produzidas no centro, mas sem desejar abandonar as suas próprias, criando, então, uma conjugação diferente entre tradição-inovação. Se, na busca de sua legitimação no cenário cultural da cidade e do país, os mangueboys tiveram que impulsionar um processo de diferenciação, especialmente frente ao campo artístico do Armorial, eles, entretanto, não abriram mão totalmente das tradições. Pelo contrário, na sua caminhada, ao enfatizarem esse processo de diferença, reforçaram determinados traços identitários e territoriais. Na canção “Etnia”, por exemplo, Chico Science proclama que “somos todos juntos uma miscigenação/ e não podemos fugir da nossa etnia/ índios, brancos, negros e mestiços/ nada de errado em seus princípios”⁶⁰, o que remete ao velho mito das três raças que estariam na base da formação do Brasil.

No lastro de construção do Manguebeat, a incorporação das tradições da região, ao lado de outras musicalidades e expressões simbólicas de outras áreas, notadamente do centro do capitalismo, ajudou a seguir uma tradição de

⁵⁸ PRYSTON, Ângela. Diferença, pop e transformações cosmopolitas no Recife a partir do Movimento Manguê. *Fronteiras: Estudos Midiáticos*, v. 4, n. 1, São Leopoldo, 2004, p. 38.

⁵⁹ Para uma melhor compreensão da modernidade na América Latina, ver GARCÍA-CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

⁶⁰ “Etnia” (Chico Science), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Afrociberdelia*, op. cit.

parte das elites culturais da América Latina, que consiste em importar, traduzir e construir o próprio caminho dentro do campo simbólico, em diálogo com suas heranças culturais e com o que vem de fora, desembocando numa identidade na encruzilhada. “Costumes é folclore, é tradição/ capoeira que rasga o chão/ samba que sai da favela acabada/ é hip hop na minha embolada”⁶¹, canta Chico Science em outro trecho de “Etnia”, acentuando a inter-relação híbrida entre vários símbolos de origens distintas. Remonta-se aí a uma ideia já puída pelo tempo, no caso a da miscigenação cultural, à qual se pretende dar roupagem diversa no campo musical, com novas fusões. E Recife seria o ponto de partida para esses novos arranjos, uma cidade em que os pés dos mangueboys estariam fincados, enquanto a mente se voltaria para a imensidão. Como diz Fred Zero Quatro em “Manguebit”, que abre o CD *Samba esquema noise*, “Sou eu transistor/ Recife é um circuito/ o país é um chip/ se a terra é um radio/ qual é a música?”, ao que se segue a resposta de outras vozes em *backing vocal*: “Manguebit”⁶².

O dado novo era o processo de globalização e a (re)elaboração de uma identidade territorial e social com a reunião dos estilhaços do passado e do presente. Uma identidade aberta e uma cidade aberta, essa seria a proposta do Manguebeat, diferentemente do Movimento Armorial. Se Ariano Suassuna e seus seguidores viam a cultura popular como último bastião de uma identidade nacional que perigava sumir, engolida pela invasão de símbolos americanos — o literato, costumeiramente, em suas aulas-espetáculo, atacava a cultura de massa —, Chico Science, Fred Zero Quatro e os mangueboys enxergavam justamente as brechas que a globalização poderia proporcionar às periferias. “Computadores fazem arte/ artistas fazem dinheiro”⁶³, é o que se ouve na canção “Computadores fazem arte”, gravada, coincidentemente, pelas duas bandas nos seus primeiros discos.

A gravação da Mundo Livre S/A⁶⁴ é mais longa e começa com guitarra e uma bateria tocando meio que descompassadamente, para depois acelerarem e se encontrarem. O vocal de Fred Zero Quatro por vezes soa rápido e lembra uma canção *punk*. Mas ela alterna momentos mais lentos e mais acelerados, até por volta do minuto 3:40, quando se torna uma espécie de *dub*. No registro da Nação Zumbi, em ritmo mais vagaroso, inclusive com o vocal de Chico um tanto arrastado, tem-se como que uma ciranda e se percebe nitidamente a presença da guitarra, porém com uma percussão característica da banda, com um agbê (chocalho).

A letra, irônica até certo ponto, brinca com a oposição cientistas/artistas e alude à apropriação do desenvolvimento tecnológico como fator de enriquecimento. Assim, é dito que esses computadores, resultado de muitos anos de pesquisa, são criações novas, mas quem leva a fama de fato são os artistas que os instrumentalizam. Seja como for, a tecnologia é vista como uma forma de elaborar e de criar. Computadores conectados à rede podem proporcionar um “passeio pelo mundo livre”, como salienta a canção: “Eu só quero

⁶¹ *Idem*.

⁶² “Manguebit” (Fred Zero Quatro), Mundo Livre S/A. CD *Samba esquema noise*, *op. cit.*

⁶³ “Computadores fazem arte” (Chico Science), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos*, *op. cit.*

⁶⁴ *Idem*, Mundo Livre S/A. CD *Guentando a ôia*, *op. cit.*

andar, nas ruas do Brasil/ eu só quero andar, em todas as cidades/ eu só quero andar, sem ser incomodado/ andar com as meninas, e eletricidade”.⁶⁵

Manguetown: uma cidade enfiada na lama

O Manguebeat teve como uma das suas principais características a criação de imagens-símbolo para representá-lo. Foi um caso bem-sucedido nesse aspecto, da remodelação dos sentidos do símbolo do caranguejo, que advém da obra de Josué de Castro, passando pelo mangue como alegoria da diversidade cultural, até a parabólica fincada na lama, citada no texto *Caranguejos com cérebro*.

O grande palco do Manguebeat foi o Recife, mesmo que grande parte dos seus componentes fosse das periferias de Olinda ou do distante bairro de classe média de Candeias, em Jaboatão. Músicas, clipes, séries, documentários e outras produções imagéticas passaram a articular as representações surgidas a partir do mangue. Dessa forma, os “artífices da Manguetown” elaboraram uma visão da cidade um pouco diferente do que a poesia, em particular, costumava mostrar, como no poema de Manuel Bandeira, “Evocação do Recife”, no qual a cidade aparece como ancoradouro das memórias de infância do poeta:

Recife
Não a Veneza americana
Não a Mauritsstad dos armadores das Índias Ocidentais
Não o Recife dos Mascates
Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois
Recife das revoluções libertárias
Mas o Recife sem história nem literatura
Recife sem mais nada
*Recife da minha infância*⁶⁶

No trajeto da rememoração, que lembra a rua onde brincava com seus colegas, todo o alvoroço da vizinhança; os vendedores e vendedoras, as ruas adjacentes, a nudez feminina em um banho, o avô falecido... São muitas saudades impressas nas páginas do poema.

Mas Bandeira não foi, evidentemente, o único a ver Recife pelo olhar das memórias. Gilberto Freyre, saudosista e regionalista que era, olhava a cidade a partir do que ela já não tinha. Sentia falta dos seus cheiros, dos casarões magros e até de sua pobreza. Esse modo peculiar de encarar o Recife iluminado pelas memórias figura em muitas obras literárias, como assinalou Raimundo Arrais.⁶⁷ Joaquim Cardoso, por exemplo, recorda:

Tarde no Recife.
Da ponte Maurício o céu e a cidade.

⁶⁵ “Um passeio num mundo livre” (Chico Science), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Afrociberdelia*, op. cit.

⁶⁶ BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira* (Poesias reunidas). 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970, p. 114.

⁶⁷ ARRAIS, Raimundo. *A capital da saudade: destruição e reconstrução do Recife em Freyre, Bandeira, Cardoso e Austragésilo*. Recife: Bagaço, 2006.

*Fachada verde do Café Maxime,
Cais do Abacaxi. Gameleiras.
Da torre do Telégrafo ótico
A voz colorida das bandeiras anuncia
Que vapores entram no horizonte.
Tanta gente apressada, tanta mulher bonita;
A tagarelice dos bondes e dos automóveis.
Um camelô gritando: — Alerta!
Algararra. Seis horas. Os sinos.
Recife romântico dos crepúsculos das pontes,
Dos crepúsculos que assistiram à passagem dos fidalgos holandeses,
Que assistem agora ao movimento das ruas tumultuosas,
Que assistirão mais tarde à passagem dos aviões para as costas do Pacífico;
Recife romântico dos crepúsculos das pontes
E da beleza católica do rio⁶⁸*

Esses intelectuais, homens da elite, de meia idade, veem a cidade coadada pelas suas memórias de infância. De certa forma, alguns desses textos se mostram refratários às mudanças que ocorreram no espaço urbano, como o *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*, de Gilberto Freyre.⁶⁹

Essa produção sobre a cidade se imortalizou no discurso oficial através da construção de determinados marcos. No caso de Bandeira, sua estátua, desde 2007, está na Rua da Aurora, citada no seu poema e situada próxima da Rua da União, fitando o Ginásio Pernambucano e a Assembleia Legislativa, sentado de costas para o Rio Capibaribe. Se o transeunte olhar para o lado verá uma grande escultura de ferro chamada *Carne da minha perna*, colocada lá em 2005 pela Prefeitura do Recife, numa alusão ao Manguebeat, enquanto a de Bandeira foi inserida no Circuito da Poesia, que reúne estátuas de literatos e músicos que viveram pelo menos algum tempo no Recife. Nesse mesmo circuito há uma estátua em homenagem a Chico Science, localizada no cruzamento da Rua da Moeda com a Rua Tomazina, no bairro do Recife Antigo, em frente ao Bar Pina de Copacabana.

Dessa maneira, várias representações da cidade emergiram nesse circuito de arte pública criada pela administração municipal. No caso de Chico e dos caranguejos, enaltecem-se dois símbolos do Manguebeat, que nos conduz ao Recife interpretado pelos mangueboys como a “manguetown”, neologismo que mistura inglês e português para enfatizar o lugar como “cidade do mangue”.

Se em grande parte da produção analisada por Durval Muniz de Albuquerque Júnior o Nordeste surgia como um espaço dado, terra da tradição e de uma cultura-base para a identidade nacional, como já vimos anteriormente, ou se nesses poetas da saudade, examinados por Raimundo Arrais, o foco em relação ao Recife era em um passado pessoal e uma imagem marcada pelo que se foi, para os mangueboys a situação era outra. Eles apontavam as patolas do caranguejo não para o lado, mas para frente, mesmo que os olhos do crustáceo estejam olhando para trás. Nunca é demais repetir que eles mantiveram uma

⁶⁸ CARDOZO, Joaquim. Tarde no Recife. In: *Poesia e prosa completa*. Rio de Janeiro-Recife: Nova Aguilar/Fundação Joaquim Nabuco/Massangana, 2007, p. 154.

⁶⁹ Ver FREYRE, Gilberto. *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*, op. cit.

cidade sob seus pés e uma cabeça direcionada para a imensidão do mundo. Daí que tornamos a enfatizar que a síntese de sua representação do Recife se expressa nas canções e nos textos dos jovens articuladores do Mangubeat.

Em “Antene-se” abre-se a possibilidade da conexão entre os mocambos da cidade e as cabeças equilibradas “procurando antenar boa vibrações/ preocupando antenar boa diversão”. Ressalta-se que

*Escutando o som das vitrolas que vem dos mocambos
Entulhados à beira do Capibaribe
Na quarta pior cidade do mundo
Recife, cidade do mangue
Incrustada na lama dos manguezais
Onde estão os homens-caranguejos
Minha corda costuma sair de andada
No meio das ruas e em cima das pontes⁷⁰*

Ouvem-se nessa canção informações que circularam internacionalmente, como o título de quarta pior cidade do mundo, conferido ao Recife pelo desconhecido *Population Crisis Committee de Washington*, conforme noticiário da imprensa pernambucana em novembro de 1990. No *ranking*, o Recife só perdia para Kinshasa, capital da atual República Democrática do Congo, Dacca, capital de Bangladesh, e a cidade indiana de Kanpur.⁷¹ Mesmo que os critérios da pesquisa não tenham ficado claros, dados do governo brasileiro disponíveis para o Recife em 1991 eram alarmantes: índice de desenvolvimento humano, 0,576; taxa de mortalidade infantil na faixa dos 42 por mil bebês nascidos e uma expectativa de vida média em torno dos 65 anos, para citar apenas alguns indicadores.⁷²

Assim, a cidade dos mocambos, dos meninos comedores de caranguejo, descrita por Josué de Castro em *Homens e caranguejos*, derramava-se numa planície ainda mais poluída do que na época do romance, subindo os morros com barracos de madeira e alvenaria, vendo o sangue da população jovem escoar na periferia.⁷³ Daí que o Recife, cidade complexa, pobre e globalizada, com perversa concentração de renda e poucos espaços de sociabilidade — ainda hoje esse quadro dramático subsiste — apareça na canção pintado em tintas pouco animadoras. O Mangubeat entendia que a cultura da periferia, por ele processada, tinha um papel a cumprir: “Como devolver o ânimo, deslobotomizar e recarregar as baterias da cidade? Simples! Basta injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife”⁷⁴, pergunta e responde na sequência o texto de Fred Zero Quatro encartado no CD *Da lama ao caos*. Os manguboys se atribuíam uma missão re-



⁷⁰ “Antene-se” (Chico Science), Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos*, *op. cit.*

⁷¹ Sobre tal informação, ver Recife entre as piores cidades, diz instituto. *Diário de Pernambuco*, caderno Última Notícia, Recife, 4 nov. 1990, p. 16.

⁷² Para dados mais confiáveis acerca da cidade naquele momento e durante as duas últimas décadas, ver Atlas de Desenvolvimento Urbano do Brasil, verbete sobre o Recife. Disponível em <www.atlasbrasil.org.br/2013/pt/perfil_m/recife_pe>. Acesso em 20 out. 2018.

⁷³ Acerca da violência no Recife nos anos 1990, ver o documentário: *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas*. Dir. Paulo Caldas e Marcelo Luna. Brasil, 2000. Raccord Produções Artísticas, Rec Produtores Associados, Cinematográfica Superfilmes e Luni Produções. 2000. 1 DVD.

⁷⁴ Caranguejos com cérebro. In: Chico Science & Nação Zumbi. CD *Da lama ao caos*, *op. cit.*

dentora: salvar a cidade. Nas suas palavras, “em meados de 91, começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de ideias pop. O objetivo era engendrar um ‘circuito energético’, capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem-símbolo: uma antena parabólica enfiada na lama”.⁷⁵

A ideia de salvação da cidade a partir de sua cultura e da sua periferia também é exposta pela Nação Zumbi em “A cidade”⁷⁶, espécie de canção-diagnóstico. Depois de narrar que “num dia de sol Recife acordou/ com a mesma fedentina do dia anterior”, a canção descreve cenas do cotidiano do Recife: prédios sendo construídos, a polícia pelas ruas vigiando as pessoas, a cidade configurada como um organismo caótico que “não para, só cresce”, mas onde “o de cima sobe e o de baixo desce”, ou seja, os mais ricos ficam mais ricos e os pobres, mais pobres. Diante dessa situação, apela-se, meio idilicamente, para a riqueza cultural como tábua de salvação: “Eu vou fazer/ uma embolada, um samba, um maracatu/ tudo bem envenenado, bom pra mim e bom pra tu/ pra a gente sair da lama e enfrentar os urubu”. Dessa maneira, Chico Science procura amparo em determinados elementos simbólicos da urbe, mais especificamente na cultura das periferias.

A presença da cidade no Mangubeat é mais nítida nas canções da Nação Zumbi. “A cidade”, “Manguetown”, “Rios, pontes e overdrives”, “A praia”, “Da lama ao caos” e “Bandismo por uma questão de classe” aludem direta ou indiretamente a características espaciais ou históricas do Recife. No caso da Mundo Livre S/A, o foco são letras mais diferenciadas, com questões políticas mais abrangentes, notadamente a partir do segundo álbum, quando se tornaram frequentes menções ao movimento zapatista, assim como temáticas ligadas à “contrainformação”, à tecnologia e ao imperialismo americano e suas reverberações. Enquanto a Nação Zumbi olhava mais para dentro, para a cidade, a Mundo Livre S/A costuma(va) olhar para fora. As representações pontuais do Recife e adjacências em suas canções são poucas. As mais visíveis se acham em “A musa da Ilha Grande”, do CD *Samba esquema noise* — na qual o autor expõe algumas de suas memórias de infância no bairro de Candeias, em Jaboatão — e em “Carnaval inesquecível na Cidade Alta”, do CD *Bebadogroove*, de 2005.⁷⁷ De todo modo, as reflexões de Fred Zero Quatro em relação à cidade ficaram mais explícitas, efetivamente, em “Caranguejos com cérebro”, que, aliás, foi revisitado por ele em 2012.

Convidado pelo portal Uol, em 2012, quando se rememoraram os 15 anos da morte de Chico Science, Zero Quatro fez uma análise do seu texto de 1991. Este se desdobrava em três momentos: o conceito, a cidade, a cena. Na nova versão há cinco momentos, alguns nitidamente conectados à anterior, outros não. Ele a inicia o texto chamando Recife de Hellcife — apelido carinhoso e comum — ao invés “ex-Venérea Brasileira”, sua antiga alcunha. E lembra que o Mangubeat ajudou a fomentar um novo produto regional de exportação: “Nos anos 90 do século passado, nosso parceiro Chico Science

⁷⁵ *Idem, ibidem.*

⁷⁶ “A cidade”, *op. cit.*

⁷⁷ Sobre o discurso político na canção da Mundo Livre S/A, ver AZAMBUJA, Luciano. *Leitura, canção e história: Mundo Livre S/A contra o Império do Mal*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – UFSC, Florianópolis, 2007.

celebrizou [...] a chamada Rizoflora, árvore predominante nos nossos manguezais. Depois disso, passamos a exportar alfaias, tambores característicos do maracatu, para todo o planeta — um produto com alta carga simbólica”.⁷⁸

Possivelmente Fred Zero Quatro se referisse a uma matéria do *Jornal do Commercio* sobre a produção de alfaias pelo artesão Maureliano Ribeiro, o Mau, que fez parte de uma banda que foi influenciada pelos mangueboys, a Via Sat, originada também em Peixinhos, a partir do Lamento Negro, que deu vida à Nação Zumbi. O artesão dizia que o período do carnaval é o mais lucrativo, pois “é uma época muito boa para as vendas. Sempre aparecem aqui grupos de estrangeiros querendo conhecer e comprar. Já recebi gente do Japão, Holanda, Alemanha e Cingapura”.⁷⁹

Ao longo do texto, Zero Quatro atribui à ação dos mangueboys parte da revitalização do centro do Recife, no embalo das festas e dos *shows* que promoviam nos bordéis alugados no começo dos anos 1990. De uma forma geral, houve, de fato, um claro interesse da iniciativa privada naquela região, que fica nítido com a instalação do chamado Porto Digital, conjunto de empresas de tecnologia, e da revitalização promovida pelo poder público, em particular a Prefeitura do Recife, interessada em dar novos usos para o “Antigo”, como os moradores chamam o bairro, que desde então se afirmou como uma das regiões boêmias da cidade.

Por sinal, como salienta Fred Zero Quatro, “as festinhas underground não acabaram. Mas os mangueboys são cada vez mais raros. Outras tribos predominam: indies, neofolks, e um híbrido celebrizado pela banda Eddie, a galera *Original Olinda Style*. Quanto à massa, curte brega e pagode, mas também adora o carnaval multicultural”.⁸⁰ Aqui há um inequívoco recorte de classe, sobressaindo a chamada “galera alternativa” de Recife e região metropolitana, geralmente universitária, que consome música alternativa, frequenta os festivais de música, cinema e teatro que acontecem na cidade e se divide em subgrupos, como o Original Olinda Style.

Nesse momento do texto, embora reconheça a existência de outros grupos e musicalidades, Zero Quatro dá ao Mangue, indiretamente, os créditos pela abertura e “pelo carnaval sem fim” que se tornou um símbolo cultural, com profícua produção sonora e visual e um carnaval que é frequentado pelas classes populares, que também consomem brega e pagode. Estranhamente, ele não diz que a mesma “galera” Olinda Style frequenta igualmente a festa de fevereiro, inclusive tendo um polo específico, o Polo Mangue. Isso à parte, a referência ao carnaval não é gratuita. Apoiador do PT, ex-presidente do Conselho de Cultura e depois assessor, Zero Quatro rememora a principal atração da cidade, que ganhou nova roupagem durante as administrações petistas.

⁷⁸ ZERO QUATRO, Fred. Fred Zero Quatro revê “manifesto do mangue” 15 anos após a morte de Chico Science. *Jornal do Commercio* (on-line). Recife, 30 jun. 2012. Disponível em <<https://musica.uol.com.br/teste/ultimas-noticias/2012/02/02/no-dia-em-que-a-morte-de-chico-science-faz-15-anos-fred-04-reescreve-o-caranguejos-com-cerebro.jhtm>>. Acesso em 18 set. 2018.

⁷⁹ Ver LUNA, Ad. Maureliano, o homem das alfaias de maracatu. *Jornal do Commercio* (on-line). Recife, 30 jun. 2012. Disponível em <<https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2012/06/30/maureliano-o-homem-das-alfaias-de-maracatu-47452.php>>. Acesso em 18 set. 2018.

⁸⁰ ZERO QUATRO, Fred. Fred Zero Quatro revê “manifesto do mangue” 15 anos após a morte de Chico Science, *op. cit.*

Na sequência, ele critica o uso da tecnologia na atualidade, em contraposição ao elogio presente no *release* de 1991. Fred Zero Quatro liga o desenvolvimento tecnológico ao capitalismo e ao que chama de “capitalismo linguístico”, afirmando que isso tem consequências na padronização cultural, por exemplo.

“Quando os mangueboys imaginaram, duas décadas atrás, uma parábola enfiada na lama, eles não o fizeram seguindo nenhum roteiro preestabelecido”.⁸¹ Assim ele começa o trecho final do texto, lembrando que o Mangubeat não teria sido planejado, mas surgido organicamente ou desenvolvendo-se aos poucos. Por fim, o otimismo com que eles nutriram a década de 1990, quanto às possibilidades tecnológicas e à cultura *underground*, dá espaço a uma sensação de incompletude. Por isso afirma que é necessário “ainda alimentarmos a esperança de que não chegaremos tão gentilmente ao futuro”.⁸² Ressalta, então, que, a despeito das mudanças verificadas, elas não foram suficientes, deixando aberto o caminho para a continuidade de tudo que foi preconizado no começo dos anos 1990.

Por sinal, a manguetown ainda é uma cidade pobre, apesar de seus indicadores haverem mudado. É fato que o Mangubeat teve um forte impacto local e nacional, a ponto de se converter em referência para diversas bandas, como Raimundos, Planet Hemp, Charlie Brown Jr, para citar algumas mais antigas, e Baiana System, para mencionar uma mais atual. Certamente, a cultura dos mangueboys não se restringiu apenas ao campo da música. Uma série de espaços de sociabilidade e todo um imaginário foram elaborados a partir dela. Ela se materializou em determinados espaços da cidade e, além disso, impregnou parte das políticas culturais das três administrações petistas entre 2000 e 2012. E isso se deu de forma tão marcante que o Mangubeat e Chico Science emergiram, no século XXI, como símbolos do Recife. Mas os desdobramentos dessa história requereriam, pelo menos, um outro artigo. Não cabem neste, que já se alonga demais. Eles serão retomados, com riqueza de detalhes, em nossa tese de doutorado, que está por vir.

Artigo recebido em 5 de março de 2020. Aprovado em 23 de abril de 2020.

⁸¹ *Idem.*

⁸² *Idem.*

O historiador como fotógrafo da morte: uma leitura de *Histórias que só existem quando lembradas*



Imagens do longa-
metragem *Histórias
que só existem quando
lembradas*, de Júlia
Murat, 2011, foto-
grafia (detalhe).

Douglas Attila Marcelino

Doutor em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pesquisador do CNPq. É autor, entre outros livros, de *Historiografia, morte e imaginário: estudos sobre racionalidades e sensibilidades políticas*. São Paulo: Alameda, 2017. douglasattila@gmail.com

O historiador como fotógrafo da morte: uma leitura de *Histórias que só existem quando lembradas*

The historian as a photographer of death: a reading of *Histórias que só existem quando lembradas*

Douglas Attila Marcelino

RESUMO

Tomando como objeto de análise o filme *Histórias que só existem quando lembradas*, lançado em 2012 e dirigido por Júlia Murat, este artigo propõe uma reflexão sobre o fotógrafo como metáfora do papel do historiador. Tal como a fotógrafa recém-chegada na cidade imaginária de Jotuomba, na qual um conjunto pequeno de moradores desenvolve suas atividades diárias apagando completamente a passagem do tempo, é possível compreender o historiador como aquele que se utiliza de rastros e vestígios para a construção de imagens por meio das quais os sujeitos podem entrar em choque com o seu passado, de modo semelhante à concepção benjaminiana sobre a noção de rastros e sobre a produção de imagens dialéticas. Esse choque, como instantâneo que se configura na tensão entre o recalado e os desejos que tornam qualquer relação com imagens do passado anacrônica, pode ser libertador do peso de um passado que se acumula, de forma anódina e previsível, nas repetições do cotidiano, por intermédio de gestos, ritos, objetos, frases clichês, enfim, de uma vivência que se esqueceu (ou recalcou) da própria passagem do tempo.

PALAVRAS-CHAVE: *Histórias que só existem quando lembradas*; fotografia; escrita da história.

ABSTRACT

Taking as object of analysis the film *Histórias que só existem quando lembradas* (*Found memories*), launched in 2012 and directed by Júlia Murat, this article proposes a reflection about the photographer as metaphor of the role of the historian. Like the newly arrived photographer in the imaginary city of Jotuomba, in which a small group of residents carry out their daily activities completely erasing the passage of time, the historian can be understood as someone who uses traces and remnants to construct images through which subjects can enter into conflict with their past, in a similar manner to the Benjaminian conception of the notion of traces and also about the production of dialectic images. This clash, as an instantaneous picture configured in the tension between what is repressed and the desires which make any relationship with images of the past anachronistic, can be liberating of the weight of the past which accumulates in an anodyne and predictable manner in the repetitions of daily routine through gestures, rites, objects, and clichés, in short an experience which is forgotten (or repressed) from the actual passage of time.

KEYWORDS: *Found memories*; photography; writing of history.



Em seu belo livro sobre a memória, Douwe Draaisma indicou a riqueza da metáfora por sua função mediadora entre o pensamento sensorio e perceptivo e o verbal e semântico, pela combinação de imagem e linguagem, de pictórico e abstrato, tornando-se um recurso fundamental tanto para explicar quanto para ensinar teorias. Esse processo de “codificação dupla”, verbal e visual, definiria o potencial da metáfora como ferramenta heurística: seja do ponto de vista de uma “heurística teórica”, atuando na formulação de novos conceitos, seja de uma “heurística empírica”, já que a função comunicadora da metáfora permitiria a elaboração de novos tópicos para a pesquisa. Em sua história da memória, a metáfora torna-se central, inclusive por meio da combinação de várias delas, pois, como Freud já havia percebido, tal combinação funcionaria como contrapartida à inexorável seleção que o filtro da metáfora realiza na produção de sentidos para a realidade. Seria mais pertinente, então, mencionar “temas metafóricos”, os quais permitiriam o estabelecimento de uma história da memória conduzida a partir de toda a riqueza teórica e empírica advinda do uso das metáforas, desde a sempre lembrada placa de cera de Platão até os computadores da época atual. Afinal, “a história da memória assemelha-se um pouco a um passeio pelos depósitos de um museu da tecnologia”.¹

Nessa história da memória sob a perspectiva da metáfora, a câmera fotográfica e o cinema têm, certamente, papéis muito relevantes. Na verdade, “até a invenção da cinematografia, em 1895, a fotografia era a metáfora predominante na para-óptica mental”.² Adotando um recorte mais limitado, o filme e a fotografia podem servir à reflexão sobre o trabalho do historiador, o que não restringe o potencial heurístico do emprego da metáfora. O uso da câmera fotográfica, tal como interpretado no filme aqui analisado, será tomado como metáfora do sentido mais profundo da “operação historiográfica”, sobretudo se considerarmos seu poder de revelação de uma das dimensões centrais da atividade historiadora: o historiador poderia ser compreendido como uma espécie de fotógrafo da morte? Essa, sem dúvida, é nossa interrogação central e, a partir dela, poderemos explorar as complexas (e, em certos casos, potencialmente aporéticas) relações entre memória e temporalidade, esforço deliberado de recordação e memória involuntária, incorporação do passado, liberação do reprimido e práticas e ritos cotidianos.

O filme que servirá de ponto de partida a essas interrogações será *Histórias que só existem quando lembradas*, longa-metragem lançado em meados de 2012 e dirigido por Júlia Murat.³ Com a intenção de explorar os pontos indicados, negligenciaremos qualquer análise acerca dos propósitos manifestos pela diretora, inclusive porque o nosso objetivo é, de fato, “pensar com o filme”, tomando-o como “meio” para a elaboração de problemas muito específicos, diretamente vinculados ao campo historiográfico. Justamente por isso, também não pretendemos elaborar uma análise mais atenta aos aspectos característicos das técnicas, da linguagem e da história cinematográfica (por exemplo,

¹ DRAAISMA, Douwe. *Metáforas da memória: uma história das ideias sobre a mente*. Bauru: Edusc, 2005, p. 22.

² *Idem, ibidem*, p. 153.

³ Ver MURAT, Júlia. *Histórias que só existem quando lembradas*. Brasil/Argentina/França, Taiga Filmes, 2011, 1 DVD (108m).

sobre os usos da câmera ou sobre a relação entre o filme e realizações do realismo fantástico latino-americano). Cabe adiantar, em favor de nosso argumento, uma das imagens do historiador-fotógrafo que analisaremos em diálogo com Georges Didi-Huberman: a do historiador como aquele que, por meio do “discurso interpretativo” das produções artísticas, inventa “novas formas”. Tal perspectiva, para nossos propósitos, nos exime do aprisionamento na busca do verdadeiro sentido do filme. Tratando-se de imagens, objeto central de trabalho de Didi-Huberman, poderíamos acrescentar com Draaisma: no processo de criação dessas “novas formas”, a metáfora pode ser muito útil, pavimentando o caminho em direção às reflexões teóricas.

Memória do corpo e apagamento da passagem do tempo

*Rita: Antônio... aquele painel atrás da igreja...
por que vocês não anotam mais quem morre?*

Antônio: Aqui, a gente esquece de morrer...

(Trecho de Histórias que só existem quando lembradas)

Fotógrafa recém-chegada à cidade, Rita acabava de recolocar o disco na vitrola, permitindo que a festa continuasse, quando fez a pergunta sobre a falta de novos registros no painel dos mortos a Antônio. Durante o almoço do dia anterior, ela havia feito um pedido ao padre que, todos os dias, realizava a missa na paróquia da comunidade: “Padre, eu queria tirar umas fotos dentro do cemitério... não é o senhor que tem a chave?”. “O cemitério está fechado”, ouviu do líder religioso, em tonalidade pouco aberta a questionamentos. Momentos antes, quando propunha um brinde, Rita havia escutado que, às mulheres, não cabia o vício da bebida: “e que vícios a mulher pode ter, padre?”. “A mulher pode chorar, parir, costurar, rezar...” A sós com outros moradores, Rita insistia em saber: “mas, quem foi que fechou?”. “Fechou o quê?” “O cemitério”. “Foi Deus... Deus falou para o padre e ele falou para a gente... Deus não precisa de explicação... Só Deus tem esse poder...”.

O padre era o representante religioso da cidade de Jotuomba, localidade imaginária do filme de Júlia Murat. Ali, Rita havia chegado dois dias antes, hospedando-se na casa de Madalena, outra personagem central de Histórias que só existem quando lembradas. É justamente pelo rosto de Madalena, iluminado pela vela que acende o candeeiro, que começamos a ter acesso a essa história. Após deslocar-se até a cozinha, Madalena inicia uma rotina que se repetirá todos os dias. Como em um ponto de luz em meio à escuridão que permeia a madrugada de uma zona rural, seu rosto se revela em destaque. Movimentos ritmados das mãos limpam o balcão e iniciam a feitura do pão. Os toques na massa, os sons da farinha caindo na panela ou da quebra de ovos em contraposição aos ruídos do vento, dos pássaros e de outros animais que rompem o silêncio absoluto das primeiras horas do dia: são cenas que, sob ângulos diferentes, se repetirão ao longo do filme.

Interrompendo a rotina de Madalena, cujas únicas alterações provavelmente se deviam às intempéries do tempo, Rita surgiu de forma repentina. Esperava na varanda, com sua máquina fotográfica e mochila, quando, final-

mente, a dona da casa apareceu, retornando da rotina de mais um dia. Depois de trabalhar o pão, Madalena seguia a pé por um caminho com trilhos desativados até o armazém de Antônio. Homem já idoso, Antônio abria a porta metodicamente no momento de sua chegada e, em seguida, começava a fazer o café. Eram os primeiros momentos de uma jornada indiferenciada: após o café, Madalena e Antônio sentavam-se em um banco do lado de fora, conversavam sobre as mesmas coisas, escutavam o toque do sino da igreja, acompanhavam outros moradores à missa na paróquia, almoçavam juntamente com o padre e os demais para, ainda antes de escurecer, Madalena retornar pelos mesmos trilhos até a sua casa.

As repetições dos gestos, ações e falas configuram aquilo que mais chama a atenção no filme de Murat. A preparação do café compunha cena exemplarmente irônica: “pode deixar os pães aí na cesta que depois eu arrumo”, repetia Antônio todos os dias, ao passo que Madalena prosseguia colocando os pães no armário. “Custa fazer do jeito que estou mandando?”, perguntava ele, antes de postar-se na frente de Madalena, exclamando lentamente: “velha teimosal!”. Seguiam-se críticas ao café de Antônio e, logo depois, no banco do lado de fora, ele recebia o pão e repassava o copo de café a Madalena. Os sermões na igreja eram igualmente repetitivos, terminando inevitavelmente com a afirmação do padre de que “os dons e a vocação de Deus são irrevogáveis”, assim como o almoço, sempre precedido por uma oração, também solicitada pelo líder religioso, enquanto Carlos, um velho negro, ao fundo, já se alimentava (provavelmente, por não ver sentido em certos ritos católicos de uma comunidade que mantinha espaço fechado para outras religiosidades).

O mais importante, entretanto, é se questionar sobre o quanto de passado, como memória, como temporalidade, havia escondido nessas repetições cotidianas. Em uma das muitas cenas da preparação do pão por Madalena, ela ensinava: “você tem que sentir o tempo da massa com a sua mão”. Memória das mãos, memória do corpo: estamos aqui, integralmente, no domínio daquilo que Henri Bergson chamou de “memória-hábito” e que toda uma tradição de estudos reconfigurou adicionando novas formulações e precisões conceituais (seja em torno de noções como *habitus*, “protomemória” ou outras semelhantes).⁴ Conforme indicou Paul Connerton, esse tipo de memória, com seu teor performativo, compõe boa parte de nossas atividades diárias, constituindo-se em um dos principais modos de persistência do passado e impondo grande inércia à vida coletiva.⁵ O problema é que a memória corporal parecia tão avassaladora em Jotuomba, ocupando todos os espaços da vida cotidiana, que acarretava (ou respondia a) o apagamento daquilo que Marcel Proust, e também Bergson, entenderam como a verdadeira memória, ou seja, a memória involuntária, única guardiã de uma relação mais autêntica com o passado.⁶ Há um descompasso evidente entre o ritmo lento da vida no campo, propício à interrupção do movimento do tempo e ao encontro do presente

⁴ Ver BERGSON, Henri. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Joël Candau sumarizou diversos conceitos com conotações similares aos de Bergson em CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

⁵ Ver CONNERTON, Paul. *Como as sociedades recordam*. Lisboa: Celta, 1999.

⁶ Ver PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, 3 v.

com o passado na atemporalidade do devaneio, e a inexistência de brechas pelas quais poderia entrar uma memória mais introspectiva: uma vida completamente dominada pela “memória-hábito” seria ainda uma vida ou apenas uma morte vivida, como talvez pensasse Proust?⁷

Uma explicação possível para o efetivo recalçamento da memória involuntária talvez esteja no acúmulo de traumas dos personagens: as lembranças que lampejam quando instadas pelos diálogos estabelecidos entre os moradores são, na maioria das vezes, de eventos que causaram enorme sofrimento, sugerindo o encobrimento de um passado doloroso porque vinculado a mortes trágicas. Na verdade, era Rita, sobretudo, que impulsionava a ruminação do passado, pois sua própria presença, com sua juventude, sua máquina fotográfica, abalava os alicerces de eventos recalçados e fortemente cristalizados. Assim, após Madalena perguntar a Antônio sobre o que achava dos jovens, ouviu uma rude resposta: “o mais velho, morreu debaixo de um trator... o outro morreu no Paraíba, afogado... e o outro, em Volta Redonda, matado”. Depois de Rita gentilmente dizer a Madalena que “as fotos se apagam se recebem carinho”, igualmente descobriu um passado doloroso por trás das caríCIAS que fazia no retrato do marido: “meu filho tinha um ano quando cheguei em casa e vi ele fazendo vômito... só depois de um ano da morte dele é que descobri que ele levou um tombo... a mulher que cuidava dele o colocou em uma cristaleira para tirar retrato e ele tomou um tombo”.

A inversão da lógica da vida, quando os filhos morrem antes dos pais, parece incongruente com os valores de uma sociedade tradicional, compreendida por meio do tempo lento dos ciclos que, a cada dia, repetiam e reproduziam valores arraigadamente católicos. Por outro lado, são conhecidas as teorias de Freud acerca das repetições involuntárias (*acting out*) que, como forma protetora, substituem recordações de eventos traumáticos, impossíveis de serem suportados na forma de lembranças pela cisão criada nos anseios de totalidade que perpassam a constituição identitária do sujeito.⁸ Nesse caso, a presença de Rita poderia ser entendida como parte de um “trabalho de memória” ou “trabalho de luto”, por meio do qual um passado mais profundo começava a ser libertado pela verbalização do que ficou retido na lembrança.⁹ Essa leitura, entretanto, parece limitada, sobretudo, se considerarmos outra temática que atravessa o filme, fornecendo sentidos mais apropriados à compreensão das repetições dos personagens. Na realidade, o que se percebe é a tentativa, não deliberada, de apagamento das marcas da passagem do tempo e, portanto, da própria morte.

⁷ Conforme indicou David Lapoujade, em Bergson, a memória-hábito “mal é uma memória”, remetendo para atividades que “flutuam numa espécie de presente constante”. LAPOUJADE, David. *Potências do tempo*. São Paulo: n-1 Edições, 2010, p. 35. O próprio Bergson, ao tratar dessa dimensão de nossa relação com o passado, a destacaria como “antes hábito do que memória”, ressaltando que um sujeito voltado apenas para a memória-hábito se tornaria um “autômato consciente”, incapaz de elaborar “ideias gerais”. BERGSON, Henri, *op. cit.*, p. 176 e 182. Note-se que Paul Connerton, ao formular a noção de “práticas de incorporação” para caracterizar essa dimensão da memória corporal, não deixou de ressaltar que ela envolveria também o desejo. Para o autor, o “hábito” seria mais do que uma “técnica” e do que uma “disposição”, tornando mais oportuna a utilização da noção de “prática”. CONNERTON, Paul, *op. cit.*, p. 107.

⁸ Ver, entre outros, FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II) (1914). In: *O caso Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos (1911-1913)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996 (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 12).

⁹ Ver RICOEUR, Paul. *Le lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: UAM /Arrecife, 1999.

Caberia se perguntar mais sobre o desconforto que a presença de Rita significava. O rosto paralisado de Madalena, quando a encontrou pela primeira vez e recebeu a indicação de que permaneceria por dois ou três dias na cidade, parece representativo. Mas, são os olhos arregalados dos moradores, após ela ser apresentada por Madalena e se prontificar a ajudar no trabalho, que são mais expressivos: o que viam na juventude de Rita? O retorno ao passado? Um reencontro com a temporalidade? “Quando era jovem, eu tinha uma namorada que morreu com dezoito anos... graças a Deus eu não vi ela ficar velha porque, quando eu lembro dela, eu também tenho dezoito anos”, dizia Antônio a Madalena em certo momento. Pouco antes, ela havia perguntado se tinha aparência de velha e afirmado que “o meu marido me dizia assim: Madalena, quando olho para você não vejo como você é. Vejo como você era quando tinha vinte anos”. “Quando a gente tem boas lembranças da juventude, não tem que ficar visitando depois de velho”, ressaltava Antônio, interditando o convite ao retorno no tempo em busca de antigas lembranças. Em outra cena, alguns moradores, ao posarem para as fotografias de Rita em um banco coletivo, acusam uns aos outros de velhos em tom de pilhéria e um deles revela: “na minha infância, eu tinha uma namorada igualzinha a você...”. “O que aconteceu?...”. “Ela se casou com o meu irmão”.

Apagamento da experiência temporal, nos gestos, nos ritos, nos rostos que não são colocados diante dos espelhos, ou mesmo olhados por uma mirada direta do próximo. Era por meio do medo da morte, entretanto, que o recalçamento da passagem do tempo se mostrava mais enfaticamente. Após certo conflito por Madalena entrar novamente sem bater no quarto em que estava hospedada, Rita ofereceu seu fone de ouvido: “quando eu morrer, não quero choro nem vela/ Quero uma fita amarela gravada com o nome dela/ Se existe alma, se há outra encarnação/ Eu queria que a mulata sapateasse no meu caixão”. Os versos da composição de Noel Rosa foram repelidos pelo gesto rude com que Madalena retirou os fones: “gosto mais de serenata!”. Em uma das reuniões de almoço após a missa, Antônio anunciou sua proposição: “um brinde! O sujeito só morre quando chegar a hora! Ninguém morre de véspera!”. Em outra ocasião, Madalena revelava a Antônio: “estou com medo de morrer”. “Então, não morre. Você pode viver o quanto quiser”, respondia Antônio, dando prosseguimento ao velamento da morte por meio de falas e práticas que, sob a roupagem da afirmação assertiva, escondiam um temor mais profundo.

Certamente há em Proust, como alguns de seus intérpretes já destacaram, uma associação entre a memória involuntária e a morte. O apagamento da morte, seu esquecimento, manifesto no fechamento do cemitério, guarda vínculos estreitos com o pequeno espaço concedido à memória mais autêntica, ao devaneio, ao sonho e, conseqüentemente, à arte em seu sentido mais profundo: aquele de nos aproximar do perigo.¹⁰ Dessa forma, a fotografia, com seu poder de transformar os objetos em “reliquias”, que existem simultaneamente no passado e no presente,¹¹ ou como suporte que consegue evocar toda



¹⁰ Ver DIDI-HUBERMAN, Georges. De semelhança a semelhança. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 13, n. 1, Rio de Janeiro, jan.-jun. 2011, p. 30.

¹¹ Ver LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. *Projeto História*, v. 17, São Paulo, set. 2012, p. 154.

a intensidade afetiva da memória involuntária podia gerar o temor que acompanha certo fascínio. À maneira das madeleines de Proust, as fotografias de Rita funcionavam como gatilhos que podiam transportar Madalena para um reencontro com o passado, ao passo que, curiosamente, eram também instrumentos usados pela própria Rita em busca de experiências antigas vividas com a intensidade da memória involuntária.¹²

“Essa vila... me lembra umas histórias que meu pai me contava...”, destacava Rita a Madalena. “Você gosta daqui?”. “Eu gosto”. “Então, vou deixar tudo isso para você”. Em outra cena, quando anuncia que vai embora naquele dia, Rita estabelece o seguinte diálogo com Madalena: “Madalena, eu vou embora hoje... Queria te agradecer por tudo”. “Você não pode ir embora...”. “Não posso é ficar fingindo que pertencço a outro lugar”. “A que lugar você pertence?”. A pergunta, que ficou sem a resposta de Rita, indica justamente essa busca pela possibilidade de reviver experiências passadas. E, embora o filme deixe abertas as possibilidades imaginativas em torno de seu desenraizamento, serve de amparo às teses que associam a intensidade da memória, no sentido bergsoniano de experiência mais autêntica de transporte para um outro tempo (o passado como outro plano ontológico),¹³ ao seu caráter evocativo, ou seja, sua natureza involuntária.

A busca de Rita (no sentido forte da palavra, relativo à anamnese) jamais poderia corresponder ao caráter radical da experiência que Madalena teve diante de suas fotografias.¹⁴ Proust, que associava a memória involuntária à verdadeira vida, a tomava como uma fuga para fora do tempo, em que passado e presente se reencontram a partir do estímulo aos sentidos, configurando um processo que se realiza de forma absolutamente não deliberada (o som do tilintar dos garfos em um prato, a sensação ao roçar um guardanapo nos lábios, a busca do equilíbrio após tropeçar nas pedras irregulares de um calçamento ou, no exemplo mais conhecido, o sabor da madeleine). Nessa perspectiva, o adeus de Rita poderia representar certa desistência da busca por experiências inacessíveis por meio de gestos voluntários, ou (se adotássemos uma leitura mais lacaniana) um sentido conferido à prática fotográfica como forma de lidar com o desejo cujo objetivo mais profundo é, justamente, a própria procura, tal como no sinuoso caminho enfrentado pela carta roubada no conhecido conto de Edgar Allan Poe.¹⁵

¹² Sobre a forma como “a lembrança sempre exige um gatilho” ou faz parte de um processo que “se dispara por choques”, ver ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Unicamp, 2011, p. 22.

¹³ Ver DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 2012, p. 48. É nesse sentido também que Deleuze estabeleceu a diferença entre um “inconsciente psicológico” e um “inconsciente ontológico” presentes na obra de Bergson, vinculando o primeiro ao presente e o segundo, ao passado (ver p. 61 do livro). Retomando as ideias de Deleuze, Lapoujade destacaria que, como um “mundo paralelo ao do presente”, em Bergson, o passado “não está atrás de nós, mas ao nosso lado”. LAPOUJADE, David, *op. cit.*, p. 22.

¹⁴ Valeria replicar aqui Marshall Sahlins quando, tratando de outro contexto de confronto de padrões culturais, observou que aquilo que pode se apresentar para alguns como um acontecimento banal, para outros, pode ser uma experiência radical. SAHLINS, Marshall. *Ilhas de história*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 191.

¹⁵ Ver o conhecido conto “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe, e as interrogações levantadas por Jacques Lacan a partir dele. LACAN, Jacques. Seminário sobre “A carta roubada”. In: *Escritos*. São Paulo: Perspectiva.

Essa última leitura parece frutífera, sobretudo, quando confrontada com a forma de agir de Rita, ainda que pudesse ter maior enraizamento nos traços e comportamentos instintivos que davam certa configuração intimista à personagem do que em uma elaboração racionalizada. Desde a primeira manhã em que acordara na casa de Madalena, Rita se mostrou sensível à temporalidade dos objetos e dos lugares, à história inscrita neles: o candeeiro, as flores, os recantos da igreja, os objetos do armazém de Antônio, como a antiga máquina de calcular, as imagens religiosas, os retratos. Ao fotografar os objetos, Rita os punha novamente no tempo, os retirava da atemporalidade do óbvio, daquilo que já parece tão evidente que não se vê: “tem ninguém aqui... só coisa velha”, resmungava Madalena após ser apresentada às fotografias. Certa recusa ou impossibilidade de ver sentido no mundo tangível acompanhava Madalena e se mostrava no juízo que fazia dos objetos, das coisas cotidianas, da própria localidade: “o que veio fazer aqui? Tirar foto de cidade vazia?”. “Vai ver que nasci na época errada”, respondia Rita, que também se fixava, com sua máquina que parecia repor a vida, ou a verdadeira vida na sua autêntica temporalidade, nos traços do rosto ou nas mãos de Madalena.

Como se sabe, nossos desejos se configuram por relação aos desejos do outro¹⁶ e, justamente por isso, a recomposição da temporalidade dos objetos, dos ritos, dos gestos, levada a cabo pelos registros de Rita, não poderia deixar de sensibilizar Madalena. Aos poucos, podemos perceber no olhar, nas falas, nas dúvidas da personagem indicações de um reencontro com a passagem do tempo, que lembrava a ela mesma sua perecibilidade e, talvez, alguma possibilidade de reconciliação com a morte que se aproximava. Cabe destacar que, apesar da rotina de ações repetitivas, Madalena não havia se fechado completamente à memória involuntária, talvez, inclusive, porque não pudesse. Todos os dias, ao escurecer, ela acendia seu candeeiro e escrevia uma carta a Guilherme, seu ex-marido. Ao colocá-la na cesta, Madalena nos deixava entrever a existência de muitas outras, por meio das quais se mantinha atrelada ao seu passado de forma diária, buscando no conforto conferido pela prática ritual o apaziguamento da dor advinda de uma perda ainda não plenamente enlutada.

Trata-se, de fato, do peso do passado, ainda que o gesto de escrever cartas pudesse parecer algo deliberado.¹⁷ Guilherme estava morto, mas seu gesto escamoteava essa perda: “meu amor, quero manter sempre viva a nossa memória”, era o início da primeira correspondência que aparece no filme, assinada como “a tua Madalena”. Em outra carta, podemos perceber o não controle de Madalena sobre a memória do ex-marido, inclusive no que diz respeito à sua persistência na casa por meio de objetos pessoais: “hoje me deparei com uma das suas camisas. Não é estranho que, depois de tanto tempo, eu ainda ache coisas suas pela casa? Talvez esteja ficando velha e minha memória me pregando truques...”. Ao ser questionada por Rita sobre o motivo de não posar para fotografias, Madalena respondeu: “eu gostava mesmo é de ver a

¹⁶ Além dos estudos diversos de Jacques Lacan sobre o tema, ver JULIEN, Philippe. *O estranho gozo do próximo: ética e psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

¹⁷ Sobre a complexa relação entre o peso e a escolha do passado, ver LAVABRE, Marie-Claire. *Du poids et du choix du passé: lecture critique du ‘Syndrome de Vichy’*. In: PESCHANSKI, Denis, POLLAK, Michael e ROUSSO, Henry. *Histoire politique et sciences sociales*. Bruxelles: Complexes, 1991.

minha alma junto com a alma de Guilherme”. Em seguida, perguntava, como se questionasse essa relação de pouca reverência que Rita parecia manter com o passado: “você vai à missa?” (na verdade, Madalena parecia perguntar: você não tem religião?). Aquela jovem, única, além de Carlos, a não orar durante as reuniões do almoço, parecia estabelecer uma relação de afetividade com o passado, como se pode perceber pelo registro dos objetos que fixava a partir das lentes de sua câmera. Mas, tratava-se de uma proximidade que encabulava Madalena, para quem o passado era sagrado, distante, objeto de reverência silenciosa e religiosa.

Fotografar a alma: a frase de Madalena sobre o gosto de ver sua alma junto à de Guilherme, por meio das fotografias, parece sugestiva. Seria o fotógrafo aquele que registra a alma das pessoas, que as faz se reconciliarem com ela, promovendo certa redenção de seu passado? O que podemos perceber, de fato, é uma crescente ruptura da barreira que separava Madalena das lentes da câmera. Objeto distante, a máquina fotográfica estava inscrita em sua história como algo que rompia a banalidade da vida cotidiana, já que o momento do retrato era tido como excepcional, demandando certa preparação: “quando eu era moça, tinha sempre o fotógrafo que vinha aqui... todo mundo punha a melhor roupa, arrumava o cabelo... até os mais rampeiros pareciam filhos de barão”. Ressoava descabido, portanto, aquele fascínio de Rita por fotografar as coisas em seu estado habitual, sem a solenidade requerida, registrando também Madalena sem os trajes adequados: “quando eu me vi lá em cima com lencinho na cabeça e camisola velha, eu fui até o Antônio sem parar de rir...”. Apesar dessas atitudes em relação às fotografias, na realidade, o que se pode verificar é justamente uma cada vez maior abertura de Madalena, que acabou deixando-se capturar pela câmera em determinadas ocasiões, mesmo demonstrando desconforto diante do olhar curioso e insistente de Rita.

A impossibilidade de morrer e o historiador-fotógrafo

*A morte que se anuncia me causa horror,
porque a vejo tal como é: não mais morte,
mas a impossibilidade de morrer.*

Maurice Blanchot¹⁸

Os questionamentos e afirmações de Madalena sobre a velhice e a juventude (“o que você acha da juventude, Antônio?”; “você acha que estou parecendo velha?”; “estou ficando velha...”) eram acompanhados de certo pressentimento de uma maior proximidade da morte (“estou com medo de morrer”) e conjugavam-se, ainda, com outras práticas igualmente indicativas das transformações causadas pela presença de Rita e de suas fotografias. O uso de roupas mais requintadas para escrever a Guilherme ou a preparação de um belo vestido e a colocação de um anel que serão utilizados pouco antes de seus momentos finais são alguns dos sinais presentes no filme. Mas, é a atitude de postar-se diante do espelho quando estava sozinha, logo após ser regis-

¹⁸ BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 323 e 324.

trada pelas câmeras de Rita, que parece mais sugestiva: antes coberto de poeira, o espelho estava completamente inutilizado na casa, inviabilizando a visualização, em seu próprio rosto, das marcas da passagem do tempo. Conforme ressaltado por Foucault, o espelho, assim como o cadáver, são instrumentos fundamentais na indicação dos limites do corpo: “o cadáver e o espelho que nos ensinam [...] que temos um corpo, que este corpo tem uma forma, que esta forma tem um contorno, que no contorno há uma espessura, um peso; em suma, que o corpo ocupa um lugar”.¹⁹ Embora a preocupação do autor com a percepção de nossa limitação espacial estivesse mais centrada nos constrangimentos impostos ao que chamou de “utopia do corpo”, com sua tendência a romper fronteiras em favor de uma atitude desejante que colocaria o corpo em um não lugar, sem dúvida, ela pode servir para pensar o papel do espelho como aquele que reflete os registros da perecibilidade humana, os traços de uma experiência de vida, a inexorabilidade da morte que, a cada dia, se aproxima.

Dois momentos do filme, entretanto, são mais fundamentais do que a cena em que Madalena se olhava no espelho. O primeiro é quando ela, sem que Rita o soubesse, aparece entrando em seu quarto de hóspede e obtendo o primeiro contato mais direto com as fotografias. Penduradas em um pequeno e improvisado varal para a secagem após serem reveladas, as belas imagens capturadas pela fotógrafa reproduziam, em preto e branco, lugares da cidade, ângulos do rosto de Madalena e dos demais moradores, objetos e coisas de um mundo que esta última parecia já não mais ver realmente. Trata-se de um encontro com o valor das coisas, um momento de choque no qual, em frações de segundos, todo o sentido da existência de Madalena parece ter sido colocado em jogo por meio de imagens que figuram vivências, experiências, de modo semelhante ao que Walter Benjamin, com toda riqueza conceitual, definiu como “imagens dialéticas”.²⁰

É nesse sentido que a personagem de Rita pode ser tomada como metáfora do papel do historiador, figurado como uma espécie de viajante-fotógrafo que libera o passado de seu peso no cotidiano, permitindo lidar com o que foi entendido por Maurice Blanchot como a principal ameaça relativa à morte: o risco da impossibilidade de morrer.²¹ Rita como viajante-fotógrafa, Rita como historiadora. Enxergando de modo diferente as coisas do mundo, ela parecia as perceber como rastros ou vestígios no sentido benjaminiano, ou seja, como objetos que relacionam o pretérito com o agora, estabelecendo não uma continuidade com o passado, mas fazendo de seus restos vetores da produção de um instante de espanto, assim como no olhar de Madalena ao visualizar suas fotografias ali expostas. De modo semelhante à fotografia, a escrita da história, segundo Raphael Samuel, “traz o meio-esquecido de volta à vida, de uma forma muito parecida à dos pensamentos oníricos”. Assim, ela “cria uma narrativa consecutiva a partir dos fragmentos, impondo ordem no caos e produzindo imagens muito mais claras do que qualquer realidade poderia

¹⁹ FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013, p. 15.

²⁰ A categoria será retomada mais adiante, por meio de um diálogo com a interpretação de Georges Didi-Huberman.

²¹ BLANCHOT, Maurice, *op. cit.*, p. 323 e 324.

ser”.²² A comparação parece pertinente, inclusive, se essa clareza puder ser associada a certo espanto pela mortificação do dia a dia, como aquele de Rilke quando, nas palavras de Maurice Blanchot, “descobre também o terrível sob a forma da ausência de angústia, da insignificação cotidiana”.²³

Madalena via aquelas imagens, que reproduziam os traços de sua face e o mundo ao seu redor, pelo olhar que faz retornar o recalcado: nesse caso, de forma extrema, o recalque de toda uma grande parte de sua vida, durante a qual o tempo como movimento, como energia de vida que configura experiências, foi escamoteado. Madalena sentia abrir-se, portanto, todo um novo horizonte do presente, um espaço de experiência ainda não habitado, um reflorescer de uma parte do mundo não mais capturada pelos seus sentidos, por demais acostumados com os sons do silêncio da cidade, com o cheiro da farinha que encorpa o pão, com a textura das flores da frente do cemitério, as quais todos os dias ela regava. O passado, inscrito nas coisas e nos gestos, voltava a ser sentido por meio de uma intimidade há muito tempo esquecida, pois havia sido substituída por uma relação que sacralizava seus vestígios ao mesmo tempo em que os distanciava.

Se partirmos da concepção de que as fotografias de Rita recompunham a temporalidade dos objetos, pessoas e paisagens registradas, podemos nos questionar se, naquele instante, Madalena não era afetada por aquilo que Bergson chamou de “emoção”, ou seja, “um afeto que se emociona com a passagem do tempo ou com o movimento dos seres como tais”.²⁴ Segundo Lapoujade, “esse afeto é emoção da própria passagem do tempo e não o fato de se emocionar com seres (ou com os nadas) que o povoam (ou despovoam)”.²⁵ Assim, “pensar a passagem do tempo, simpatizar com essa passagem, é justamente livrar-se daquilo que é, daquilo que nos prende aos seres ou aos nadas”.²⁶ Entrar em contato com o “dever que é a vida das coisas”, aspecto fundamental na reflexão de Bergson sobre a “duração” e suas vinculações com a existência de um outro sentido da vida,²⁷ era também, conforme seu texto “A evolução criadora”, uma forma de “pulverizar todas as resistências e franquear muitos obstáculos, talvez mesmo a morte”.²⁸ Aspecto que nos remete à segunda cena mais importante do filme.

Trata-se de um momento verdadeiramente central, relativo aos instantes que antecedem à morte de Madalena. Pouco depois do diálogo com Antônio, no qual ele afirmava que, em Jotuomba, as pessoas esqueciam de morrer, visualizamos Rita, com gestos suaves, guardando no armário o vestido de Madalena. Em seguida, a imagem mais impactante do filme, de Madalena, com um dos braços cobrindo os seios e tendo ao fundo a parede azul do quarto com marcas evidentes da passagem do tempo. A retirada do braço, deixando totalmente desnuda aquela que todas as reservas havia demonstrado às

²² SAMUEL, Raphael. Teatros da memória. *Projeto História*, n. 14, São Paulo, fev. 1997, p. 45.

²³ BLANCHOT, Maurice. A obra e o espaço da morte. In: *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 130.

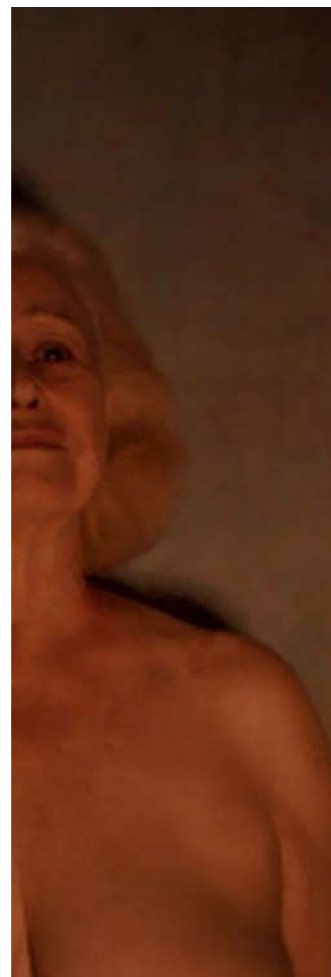
²⁴ LAPOUJADE, David, *op. cit.*, p. 28.

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Idem.* Sobre os dois sentidos da vida em Bergson, ver WORMS, Frédéric. *Bergson ou os dois sentidos da vida*. São Paulo: Editora Unifesp, 2010.

²⁸ BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 293.



lentes da câmera, sob a intensidade da música de fundo e de seu olhar carregado do teor sublime e da plenitude de quem parece mirar a eternidade, permite a figuração de instantes de enorme densidade dramática. Instantes durante os quais não apenas o olhar de Madalena sugere o espanto de ser também olhada, talvez por algo externo, um ponto zero ou um plano de neutralidade que ultrapassava a simples objetiva da câmera de Rita, mas também os espectadores se confrontam com uma “imagem que nos olha”, aproximando-se daquilo que Georges Didi-Huberman indicou em suas apropriações das “imagens dialéticas” benjaminianas.²⁹

É muito sugestivo que, para o registro da última imagem de Madalena, Rita tenha utilizado o método da câmara escura, pois, para além das lendas sobre o registro fotográfico como captura da alma, o próprio equipamento já foi apresentado como metáfora da alma: “as sombras e os fantasmas do reflexo, da memória e da imaginação caem dentro da alma como numa câmera escura, e alguns tão notáveis e agradáveis que nos sentimos inclinados a copiá-los, e retocá-los de alguma maneira, colorindo-os e agrupando-os para transformá-los em pequenos quadros”.³⁰ A metáfora se alimentava do caráter de esboço das imagens, sem precisão, tal como funcionaria a memória: “tudo que cai na tela da alma via abertura dos sentidos está fora de foco, vago, são esboços e contornos que permitem que a memória troque suas cores e classificação”.³¹ O mais importante, por outro lado, é que as elaborações sobre a alma permitiam pensar os “solenes momentos da morte”, quando as imagens existentes nas paredes da “galeria silenciosa” da alma “recobram sua vitalidade”: “a mente volta-se para dentro e ‘folheia os ambrótipos que colecionou — ambrótipos, pois são verdadeiras impressões imperecíveis — e, combinando-as, conforme forem ocorrendo ao acaso, constrói com elas o panorama do sonho”.³² Trata-se, portanto, do acesso a um “colossal arquivo de imagens” que, presentes em nossa alma, seriam despertadas também em outros momentos excepcionais, como no período em que estamos dormindo, durante o delírio de uma febre ou em situações de medo intenso.

Para o público que assiste ao filme, talvez pudéssemos pensar na capacidade efetiva de transmissão de uma experiência que a fotografia, ao capturar o olhar do moribundo, podia trazer. Afinal, segundo Walter Benjamin, “é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida [...] assumem pela primeira vez uma forma transmissível”.³³ A preocupação de Benjamin era com a autoridade que conferia origem à narrativa, mas pode ser interessante à reflexão em pauta: “assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens — visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso —, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor”.³⁴ O olhar que antecede o último suspiro é

²⁹ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2014.

³⁰ DRAAISMA, Douwe, *op. cit.*, p. 173.

³¹ *Idem, ibidem*, p. 173 e 174.

³² *Idem, ibidem*, p. 176.

³³ BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 207.

³⁴ *Idem, ibidem*, p. 207 e 208.

tópica recorrente no campo literário, que assume também colorações comoventes no testemunho de Jorge Semprún, um dos sobreviventes dos campos de concentração, sobre os instantes finais de Maurice Halbwachs no bloco dos agonizantes de Buchenwald, em 1944: “[em seus olhos, via-se] uma chama de dignidade, de humanidade vencida mas incipiente. O brilho imortal de um olhar que constata a aproximação da morte, que sabe o que está por vir, que o pondera, que avalia face a face seus riscos e o que põe em jogo, livremente, soberanamente”.³⁵

É interessante notar que as teses de Benjamin, ao tratarem da capacidade do moribundo de transmissão da “experiência”, na verdade, diagnosticavam sua impossibilidade na época moderna, caracterizada pelo isolamento do indivíduo que acompanhou o estabelecimento do espaço industrial urbano e o avanço dos meios técnicos. No filme, por outro lado, a perda da “experiência” não estava relacionada ao vazio das cidades capitalistas, lugares chave de expressão de toda a fantasmagoria da subjetividade moderna e suas consequências, como a desapareição de vestígios da vida privada no espaço público, sinalizada pela abundância de “marcas” nos lares e objetos pessoais burgueses.³⁶ Ainda que certas práticas, como a fabricação do pão por Madalena, pudessem lembrar os modos artesanais de produção que Benjamin vinculava às formas narrativas de transmissão da “experiência”, era em uma vila rural que o filme situava a perda não apenas da experiência no sentido da memória comunitária (*Erfahrung*), mas também das únicas formas de experiência ainda possíveis na modernidade, relacionadas ao indivíduo e à sua vivência (*Erlebnis*).³⁷ Se modos narrativos como os de Proust, que tratou do complexo trabalho da reminiscência, permitem conceber outros tipos de experiência possíveis à época moderna, cabe destacar que, em *Jotumba*, o apagamento do passado era igualmente o obscurecimento da memória involuntária devido à onipresença dos comportamentos habituais, impedindo qualquer relação com a infinitude desse tipo inesperado de lembrança, única capaz de permitir o entrecruzamento do envelhecimento e da reminiscência.³⁸

Por outro lado, vale ressaltar que, apesar de os usos da fotografia à moda dos álbuns de retrato burgueses terem sido criticados por Benjamin, aquele meio de registro de imagens, como dispositivo de acesso aos “rastros” de experiências passadas, vinculava-se também à temporalidade, funcionando como uma “cifra, capaz de produzir significação em um universo de eterna fugacidade”.³⁹ Fonte de “fixação do que é efêmero e secreto”,⁴⁰ a fotografia não estava condenada a ser apenas uma nova máquina da época de reprodutibili-

³⁵ Reproduzido em RICOEUR, Paul. *Vivo até a morte seguido de fragmentos*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 17 e 18.

³⁶ Ver BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 43 e 44.

³⁷ Sobre a diferença entre o conceito de experiência como *Erfahrung* e como *Erlebnis*, ver GAGNEBIN, Jeane Marie. Prefácio – Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política, op. cit.*, p. 15. Sobre a forma como a noção de experiência, para Benjamin, estava diretamente vinculada com a possibilidade de sua transmissão pela narrativa, ver SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo-Belo Horizonte: Companhia das Letras/Editora UFMG, 2007, p. 24 e seguintes.

³⁸ Ver BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: *Magia e técnica, arte e política, op. cit.*, p. 45.

³⁹ GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime. *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 114.

⁴⁰ *Idem*.

dade técnica, podendo ser relacionada ao inconsciente, ao surrealismo, à magia, ao misticismo.⁴¹ Compreendida em sua vinculação com um saber de teor melancólico, concentrado nas perdas que caracterizam a existência, a fotografia, mais do que outras ruínas, fragmentos, resíduos de experiências passadas, poderia ser entendida como “um caso extremo de concretização do rastro”, cruzando o tempo cronológico com o dissociativo, indicando a historicidade de um objeto que, ao mesmo tempo, está presente e ausente diante de nós.⁴² Partindo desse ponto de vista, a historiografia, em suas complexas injunções com a memória, também deveria assumir sua dimensão de redescobridora dos restos do passado que não se deixam ontologizar, facilitando o luto dos cadáveres insepultos que, como fantasmas, ainda assolam o presente, já que essa tarefa não deveria ser compreendida como apenas da literatura.⁴³

Ainda sobre o historiador e os mortos

*Vem, doce morte. Quando queiras.
Ao crepúsculo, no instante em que as nuvens
desfiam pálidos casulos
e o suspiro das árvores — secreto —
não é senão prenúncio
de um delicado acontecimento.*

Henriqueta Lisboa⁴⁴

Olhar soberano daquele que constata a aproximação da morte: esta poderia ser uma boa caracterização da imagem que captura os últimos momentos de Madalena. Cabe ressaltar que, nas reflexões de Georges Didi-Huberman sobre as “imagens dialéticas”, um ponto importante diz respeito às condições de sua “legibilidade”. Buscando ultrapassar os infrutíferos debates sobre a primazia do escrito ou do pictórico, o autor utilizou a noção justamente para apontar que a tensão causada pelas “imagens dialéticas” depende também das condições históricas daquele que as visualiza, já que as imagens podem perder seu potencial expressivo, como parece ter ocorrido com a banalização das representações do Holocausto.⁴⁵ Também nesse caso, o filme permite refletir sobre o problema de modo particular, relacionando-o com as formas específicas de constituição do desejo por meio da relação com o outro: os objetos e tudo aquilo que foi capturado pelas lentes da máquina de Rita ganharam real significado para Madalena a partir, justamente, do valor que pareciam conter para a fotógrafa. Aos poucos, Rita tendeu a deixar o lugar do “outro” (o “forasteiro”) para ocupar aquele de “um próximo”, tal como a categoria mobilizada por Paul Ricoeur para indicar a presença subjetiva daquele

⁴¹ Ver BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política*, op. cit.

⁴² Ver GINZBURG, Jaime, op. cit., p. 115.

⁴³ Ver VECCHI, Roberto e RIBEIRO, Margarida Calafate. A memória poética da guerra colonial de Portugal na África: os vestígios como material de uma construção possível. In: SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime, op. cit.

⁴⁴ LISBOA, Henriqueta. Vem, doce morte. In: *Flor da morte*. Belo Horizonte: Editoria UFMG, p. 28.

⁴⁵ Ver DIDI-HUBERMAN, Georges. Abrir os campos, fechar os olhos. Imagem, história, legibilidade. In: *Remontagens do tempo sofrido: o olho da história*, II. Belo Horizonte: Editoria UFMG, 2018, p. 19 e seguintes.

les que, no entremeio do “si” e do “outro”, nos fornecem os enquadramentos através dos quais imaginamos o mundo e damos sentido às coisas.⁴⁶

A reflexão sobre as “imagens dialéticas” é também fundamental para pensar o trabalho do historiador em um segundo sentido, já que, para Didi-Huberman, a formulação romperia justamente a fronteira entre o historiador e o artista: em Benjamin, sobretudo, pela aproximação de sua atividade com a obra poética de Baudelaire; no filme, poderíamos acrescentar, pelo modo como a atuação de uma fotógrafa metaforizava elementos centrais da “operação historiográfica”. Assim como o artista, o historiador-fotógrafo, por meio de seu “discurso interpretativo”, também inventa “novas formas”, modificando a tradição e estabelecendo um diálogo crítico entre história e memória por meio do qual o choque causado pela inquietação da imagem que produz do passado funciona como “motor dialético da criação como conhecimento e do conhecimento como criação”.⁴⁷ Nessa perspectiva, à relação complexa entre a historicidade e o anacronismo da imagem corresponderia a tensão característica do trabalho do historiador como aquele que, por um lado, recupera o passado, fazendo justiça à dimensão da historiografia como vetor de memória e como discurso demarcado por seu dever com os mortos, e, por outro, o faz em perspectiva crítica, produzindo ele também uma “imagem dialética” causadora de um descentramento em relação à tradição, introduzindo nela um vazio, uma inquietação, um questionamento acompanhado do sentimento de perda.

É interessante perceber que, em suas clássicas reflexões sobre a fotografia, Roland Barthes tenha utilizado a palavra “espectro” para assinalar que o sujeito retratado vive “uma microexperiência da morte”.⁴⁸ Nessa perspectiva, “o órgão do fotógrafo não é o olho (ele me terrifica), é o dedo: o que está ligado ao disparador da objetiva, ao deslizar metálico das placas (quando a câmera ainda as tem)”.⁴⁹ Essa metáfora de Barthes, sem dúvida, serve para indicar a vocação mortífera da fotografia, espécie de máquina assassina que, também no filme de Murat, terminava em instantes (como no disparo de uma arma de fogo) com a fronteira que separava Madalena da morte. Na perspectiva de Barthes, entretanto, os fotógrafos, esses que “não sabem que são agentes da morte”, fazem parte da configuração de uma nova relação com o passado, que acompanhou a “crise da morte” iniciada na segunda metade do século XIX.⁵⁰ É nesse sentido que o autor estabeleceu sua reflexão sobre “o vínculo antropológico da morte e da nova imagem”, relacionando o surgimento da fotografia com uma forma “chã” de lidar com o fim da vida, pela qual restaria a platitude no enfrentamento da perda: “nada a dizer da morte de quem eu mais amo, nada a dizer de sua foto, que contemplo sem jamais poder aprofundá-la, transformá-la”.⁵¹

Ora, essa forma de interpretação, ao relacionar fotografia e escamoteamento da morte, contradita com o tratamento que conferimos ao papel de Rita e sua câmera, tornando-se mais importante porque, em sua reflexão,

⁴⁶ Ver RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

⁴⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*, op. cit., p. 179.

⁴⁸ BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 20.

⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 21.

⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 78 e 79.

⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 79.

Barthes estabelecia também interrogações sobre a historiografia. A crítica de Barthes à ética da nova imagem, que “desrealiza completamente o mundo humano dos conflitos e dos desejos, sob o pretexto de ilustrá-lo”, apontava sua raiz no Oitocentos, pois “o mesmo século inventou a História e a Fotografia”.⁵² Diferentemente dos monumentos das sociedades antigas, que pretendiam eternizar uma lembrança, à fotografia, com sua natureza mortal, documentalista, de mero testemunho, corresponderia uma historiografia tida como uma “memória fabricada segundo receitas positivas, um puro discurso intelectual que abole o tempo mítico”.⁵³ Em última instância, tudo prepararia “nossa espécie para essa impotência: não poder mais, em breve, conceber, afetiva e simbolicamente, a *duração*: a era da Fotografia é também a das revoluções, das contestações, dos atentados, das explosões, em suma, das impaciências, de tudo o que denega o amadurecimento”.⁵⁴

Sem dúvida, nesse plano da relação entre história e memória, somente a visão de Maurice Halbwachs pareceria igualmente empobrecedora da historiografia, comparada ao “epitáfio dos fatos de outrora, tão curto, geral e pobre de sentido como a maioria das inscrições que lemos sobre os túmulos. A história parece um cemitério em que o espaço é medido e onde a cada instante é preciso encontrar lugar para novas sepulturas”.⁵⁵ Curiosamente, a pressuposição de que o passado deveria estar “mortificado”, de que a história deveria “primeiro *estar morta* nas mentes” para, somente depois, se tornar objeto da historiografia como conhecimento científico, apareceria também em textos de Reinhart Koselleck, sofrendo veemente crítica de Aleida Assmann.⁵⁶ Caberia, nesse caso, contrapor as reflexões de Paul Ricoeur, para quem “o historiador não se defronta apenas com mortos, para os quais constrói um túmulo escriturário; ele não se empenha apenas em ressuscitar viventes de antigamente, que já não existem, mas que existiram; ele se dedica a rerepresentar ações e paixões”.⁵⁷ Seria pertinente interrogar também se, por trás das críticas de Barthes ou Halbwachs, não encontraríamos apenas um temor à morte que fundamentaria a desvalorização dos signos funerários, tornando necessário recordar, com Fernando Catroga, que eles remetem também à vida: “o símbolo funerário é metáfora de vida e convite a uma periódica ritualização unificadora; ele é para ser vivido e para ajudar a viver, oferecendo-se assim como um texto, cuja compreensão mais afetiva (a dos entes queridos) mobiliza, antes de mais, toda a subjetividade do sobrevivente”.⁵⁸

Parece curioso que, em contraposição a essa historiografia “impaciente” e “documentalista”, Barthes tenha mencionado justamente a figura de Michelet, supostamente o único em seu século a conceber “a História como uma declaração de amor: perpetuar, não somente a vida, mas também o que ele

⁵² *Idem, ibidem*, p. 98 e 79 e 80.

⁵³ *Idem, ibidem*, p. 80.

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990, p. 74.

⁵⁶ ASSMANN, Aleida, *op. cit.*, p. 18 e 19. Sobre as relações entre história e memória em Reinhart Koselleck, conferir também MARCELINO, Douglas Attila. Experiências primárias e descontinuidades da recordação: notas a partir de um texto de Reinhart Koselleck. *Tempo & Argumento*, v. 8, n. 19, Florianópolis, set.-dez. 2016.

⁵⁷ RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000, p. 501 (tradução livre).

⁵⁸ CATROGA, Fernando. *O céu da memória: cemitério romântico e culto cívico dos mortos em Portugal (1756-1911)*. Coimbra: Minerva, 1999, p. 22.

chamava, em seu vocabulário, hoje fora de moda, de o Bem, a Justiça, a Unidade etc.”⁵⁹ Nesse caso, seria importante perguntar, tal como fez Jacques Rancière, se os anseios necrófilos de Michelet, com sua paixão pelos túmulos, não correspondiam, na verdade, à configuração poética de uma historiografia que, tomando o lugar do morto do qual falava (o povo francês, figurado em uma entidade abstrata, sacralizada), acabava por apagar tudo aquilo que sua escrita poderia conter de verdadeiramente ameaçador: seus vínculos com a literatura, a política e, igualmente, com o acontecimento.⁶⁰ Nessa perspectiva, o recalçamento do regicídio, que caracterizou o tratamento dado por Michelet ao evento revolucionário, poderia corresponder ao mesmo dispositivo teórico que colocou as “massas anônimas”, ou as estruturas da *long durée* braudeliana, no centro da atividade historiadora. Segundo Rancière, nenhum traço de incerteza, morte e inessencialidade como “aparências do passado” poderiam figurar nesse tipo de narrativa, totalmente incapaz de lidar com a imprevisibilidade: não seria essa também a raiz da insatisfação de Barthes com as “impaciências” da época da “nova imagem”?⁶¹

Vale ressaltar que uma leitura crítica, quase condenatória, da fotografia também caracterizou a importante obra de Susan Sontag, publicada pouco depois e visivelmente inspirada no ensaio de Roland Barthes. Os vínculos entre a morte e a fotografia também aparecem no texto de Sontag, para quem “as fotos declaram a inocência, a vulnerabilidade de vidas que rumam para a própria destruição, e esse vínculo entre a fotografia e a morte assombra todas as pessoas”.⁶² Como uma espécie de “inventário da mortalidade”, a fotografia seria uma forma de “violar as pessoas”, transformá-las em “objetos que podem ser simbolicamente possuídos”.⁶³ Também nesse caso, certa visão da morte, não explicitada, ampara a sugestão de que a fotografia produziria uma mortificação no sentido do apagamento do caráter de experiência das ações passadas, inclusive porque, ao invés de ressaltar singularidades, a câmara nivelaria igualmente o significado de todas as ocorrências registradas. A leitura, de fato, parece próxima à de Roland Barthes, para quem a fotografia “não fala (forçosamente) *daquilo que não é mais*, mas apenas e com certeza *daquilo que foi*”.⁶⁴

Trata-se, portanto, de uma espécie de passado encerrado, mortificado, do qual somente podemos atestar sua veracidade, o que discrepa de nossa sugestão sobre a relação metafórica entre o papel do fotógrafo e do historiador por meio do filme de Murat. Em contraposição à ideia de um passado que

⁵⁹ BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 80. Roland Barthes analisou a obra de Michelet em outro relevante livro: BARTHES, Roland. *Michelet*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

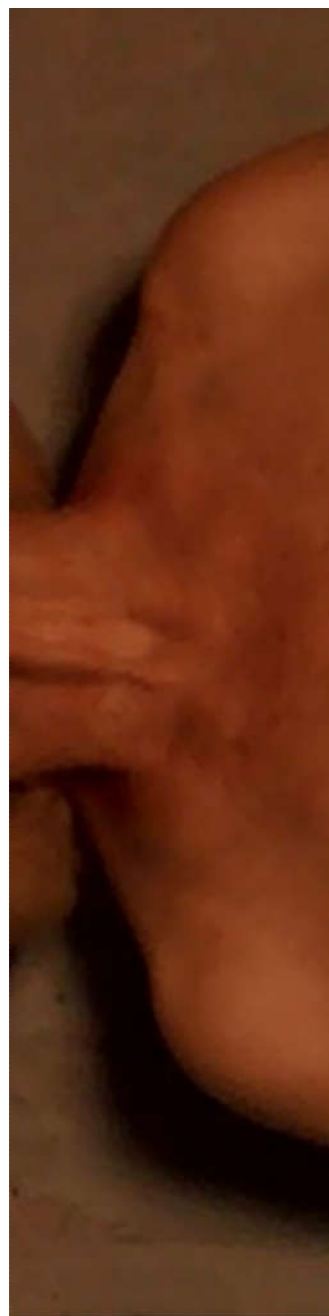
⁶⁰ Ver RANCIÈRE, Jacques. *Les noms de l'histoire: essai de poétique du savoir*. Paris: Seuil, 1992.

⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 133. Segundo Rancière, a leitura de Barthes sobre o “efeito de real” de fins dos anos 1960, embora pressupusesse uma ruptura, compreendia a estruturação da narrativa por meio de uma mesma racionalidade do modelo de verossimilhança aristotélico. Assim, desvalorizando os efeitos políticos daquilo que aparecia como mero excesso ou resíduo, Barthes enquadrou o “romance realista” e a “historiografia modernista” dentro de um “fetichismo do real” que se expressaria também em vários outros planos da cultura. Em contrapartida, Rancière tomaria justamente esses chamados excessos para pensar as relações entre democracia literária e democracia política. Ver BARTHES, Roland. *L'effet de réel*. In: BARTHES, Roland et al. (orgs.). *Littérature et réalité*. Paris: Seuil, 1982, e RANCIÈRE, Jacques. *O efeito de realidade e a política de ficção*. *Novos Estudos Cebrap*, v. 29, n. 1, São Paulo, mar. 2010.

⁶² SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 85.

⁶³ *Idem, ibidem*, p. 85 e 25.

⁶⁴ BARTHES, Roland. *A câmara clara, op. cit.*, p. 72.



apenas “foi”, caberia retomar a perspectiva de Paul Ricoeur sobre a “operação historiográfica”, sobretudo o que chamou de “efeito retroativo da intencionalidade do futuro sobre o passado no conhecimento histórico”.⁶⁵ Procurando conjugar reflexões no campo da epistemologia da história e de uma hermenêutica da condição histórica, Ricoeur pensou a historiografia por meio de uma articulação entre a visada de um passado “que já não é mais” com sua dimensão do “ter sido”, estabelecendo um diálogo crítico com a leitura heideggeriana da “historicidade”. Nessa chave de leitura, que contém um forte sabor benjaminiano (embora menos mencionado por Ricoeur), a escrita da história, ao invés do tratamento de fatos mortos (ou mortificados por ela), estudaria os projetos utópicos perdidos no passado, abrindo, assim, um novo campo de possibilidades para o agir no presente. A exigência de verdade, fundamentada no pressuposto epistemológico da comprovação de que algo ocorreu (dimensão de relação com o passado à qual Barthes reduz o papel da fotografia), deveria ser complementada, portanto, pelo efeito retroativo do futuro sobre a memória e a história, que resultaria de um olhar para as promessas não cumpridas no passado.⁶⁶ Nessa perspectiva, a historiografia, recuperando e examinando criticamente os desejos e expectativas dos agentes, poderia ser compreendida justamente como um contraponto à tendência de não mais conceber a “duração” por meios simbólicos e afetivos.

Visões como as de Barthes e Sontag parecem confirmar a suspeita de Didi-Huberman de que nem sempre o olhar filosófico se mostra devidamente atento à imprevisibilidade da imagem. Analisando as máscaras mortuárias de pensadores como Hegel e Nietzsche, Didi-Huberman criticava, na verdade, o tratamento da unificação da imagem por meio da visão, conforme a perspectiva kantiana, e a compreensão da semelhança na leitura heideggeriana: “a *uni-ficação* entra em choque, na existência efetiva e imprevisível das imagens — à qual os filósofos são ainda com demasiada frequência, como por ofício, desatentos —, com esta *disseminação* perpétua, interminável, que as torna tão frágeis, tão lacunares e tão necessárias ao mesmo tempo”.⁶⁷ A afirmação poderia servir para colocar em questão o caráter normativo que, por vezes, parecem assumir os textos de Barthes e Sontag, deixando de lado a historicidade da imagem, sua constituição como “ato” e não como “coisa”, enfim, aquilo que Didi-Huberman, em outros momentos, denominaria “imagem em contexto”, ou ainda “legibilidade” da imagem. Seria preciso, portanto, pensar nas condições históricas de “legibilidade” das fotografias por Madalena, cujos significados conferidos às imagens no quarto de Rita não indicam um mero nivelamento das ocorrências ali capturadas. Diferentemente do Michelet de Barthes, que parece mais próximo do “homem da crença” de Didi-Huberman (pela relação sacralizadora e não devidamente crítica mantida com o passado, como em seu amor pelo “povo” e pela “França”),⁶⁸ ou da historiografia cientificista

⁶⁵ RICOEUR, Paul. *Le lectura del tiempo pasado*, *op. cit.*, p. 74 (tradução livre).

⁶⁶ Conferir, sobretudo, a parte sobre uma hermenêutica da condição histórica em RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.* No caso de Ricoeur, o problema se torna mais complexo se considerarmos a base aristotélica de seu uso da noção de narrativa, a qual poderia ser confrontada com as questões anteriormente levantadas a partir de Jacques Rancière.

⁶⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. De semelhança a semelhança, *op. cit.*, p. 48.

⁶⁸ Cabe ressaltar, por outro lado, que Claude Lefort, ao analisar a interpretação de Michelet sobre o julgamento de Luís XVI, ressaltou sua capacidade de desnaturalização do fundamento simbólico da

(mortificadora do passado pela busca documentalista de fatos mortos e sua autenticidade), talvez a metáfora do historiador como fotógrafo da morte permita reforçar essa valorização da imprevisibilidade: o medo da morte como ameaça não poderia corresponder à atitude conservadora que condena o acontecimento (a “impaciência”, a “explosão”, a “contestação” etc.) e, portanto, o próprio potencial transformador da historiografia?⁶⁹

De fato, a comparação entre o historiador e o fotógrafo, retomada por meio desse diálogo com Benjamin, Didi-Huberman, Ricoeur, Catroga, Rancière e tendo como elemento de fundo a presença da morte no filme de Murat, constitui o ponto central da reflexão aqui realizada. Assim como a personagem Rita, o historiador pode ser compreendido como aquele que se utiliza de rastros e vestígios para a construção de imagens por meio das quais os sujeitos podem entrar em choque com o seu passado, tal como na concepção benjaminiana sobre a noção de “rastros” e sobre a produção de “imagens dialéticas”. Esse choque, como instantâneo que se configura na tensão entre o recalçado e os desejos que tornam qualquer relação com imagens do passado anacrônica, pode ser libertador do peso de um passado que se acumula, de forma anódina e previsível, nas repetições do cotidiano, por meio de gestos, ritos, objetos, frases clichês, enfim, de uma vivência que se esqueceu (ou recalçou) da própria passagem do tempo.

O fechamento do cemitério e o recalçamento da morte

O símbolo máximo do recalçamento da passagem do tempo no filme é de fato o fechamento do cemitério, lugar por excelência de meditação sobre as aporias da condição humana, caracterizada pelo tensionamento entre os desejos de imortalidade e a inexorável perecibilidade dos corpos. O impedimento do contato com os túmulos, advindo do fechamento de seus portões, interditava qualquer possibilidade de assumir a “angústia” que permite melhor lidar com as aflições da condição de finitude, admitindo a própria mortalidade e enfrentando o vazio criado pela cisão que o contato com as sepulturas encerra: “o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago — e nesse ponto, aliás, ele vem perturbar minha capacidade de vê-lo simplesmente, serenamente — na medida mesmo em que me mostra que perdi esse corpo que ele recolhe em seu fundo”.⁷⁰ Ainda segundo Didi-Huberman, ao olhar para o túmulo, “ele me olha também, é claro, porque impõe a mim a *imagem impossível de ver* daquilo que me fará o igual e o semelhante desse corpo em meu próprio destino futuro de corpo que em breve se esvaziará, jazerá e desaparecerá num volume mais ou menos parecido”.⁷¹

Seguindo as sugestões abertas por Michel Foucault, poderíamos dizer que, ao fechar o cemitério, o padre acabou por inviabilizá-lo como “heteroto-

política, o identificando como “um dos raros pensadores de seu tempo a reconhecer a função simbólica do poder na *mise en forme* das relações sociais”. LEFORT, Claude. *Essais sur le politique (XIXe-XXe siècles)*. Paris: Seuil, 1986, p. 284 (tradução livre).

⁶⁹ Sobre a relação entre poética da história e as formas de conferir sentido aos acontecimentos, ver MARCELINO, Douglas Attila. Tempo do evento, poética da história: maio de 1968 segundo Michel de Certeau e Cornelius Castoriadis. *História da Historiografia*, v. 12, n. 30, Ouro Preto, ago. 2019.

⁷⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*, op. cit., p. 38.

⁷¹ *Idem, ibidem*, p. 38.

pia”, ou seja, como um desses lugares utópicos, que são reais, mas situam-se fora de todos os espaços, configurando-se como verdadeiros “contraespaços”, sem os quais nenhuma sociedade poderia existir.⁷² Sua atitude ultrapassava a tendência característica da modernidade de substituir os antigos espaços sagrados por “heterotopias de desvio”, difundindo instituições de controle, como as casas de repouso, as instituições psiquiátricas e as prisões.⁷³ Segundo Aleida Assmann, do ponto de vista simbólico, nenhum lugar é capaz de substituir a sepultura: “enquanto as ruínas e objetos apontam para algo ausente, a sepultura mantém-se como lugar de descanso do morto, um local de presença numinosa (tal como os locais que guardam em si objetos remanescentes)”.⁷⁴ O que importa, nesse caso, é a “presença” e não o “monumento”: “para abraçar um ente querido que se foi prefiro bem mais estar junto a seu túmulo que a um monumento”, teria dito Goethe.⁷⁵ Também nesse ponto o filme rompe com o esperado, já que não se trata de uma modernização que substitui a “memória dos locais” pela “memória dos monumentos”, mas do arraigado tradicionalismo católico do padre, que torna possível extrapolar completamente qualquer distância já prevista na dimensão aurática dos lugares: o cemitério não é apenas um lugar de contemplação, mas sim um lugar proibido.⁷⁶ Tradicionalismo católico que, em sua faceta mais conflituosa, não era apenas do padre, se manifestando, por exemplo, na afirmação de Antônio de que não havia sofrido o bastante para poder morrer ou na impossibilidade de Madalena de perdoar a mulher que deixou seu filho cair da cristaleira (“peça para Deus te perdoar”, disse ela a Rita, ironizando as súplicas da responsável pela morte de seu ente querido).

Lugar por excelência da percepção do destino dos corpos semelhantes aos nossos, do apagamento de sua vida, o cemitério, entretanto, talvez funcionasse como um modo de linguagem cuja poética tivesse lá seus simulacros: a atividade do historiador, o papel do fotógrafo da morte. Não surpreende, inclusive, que Catroga tenha sugerido que “a necrópole é um livro escrito em linguagem metafórica”.⁷⁷ Ou, ainda, que Jean-Didier Urbain tenha caracterizado o monumento funerário, acima de tudo, como “a simbolização material da interface graças à qual a perda inicial se converte, pouco a pouco, em uma história”.⁷⁸ Talvez tenha sido esse tipo de história que tivesse faltado a Jotuomba. Curiosamente, o filme de Júlia Murat termina com a surpresa de Rita diante da pequena multidão dos moradores que a aguardam do outro lado da porta e que pedem para que permaneça na localidade. Aqueles mesmos, que tanto pareceram desconfortáveis com a sua presença, agora liderados por Antônio, respondem à abertura da porta mencionando que, com a morte de Ma-

⁷² FOUCAULT, Michel, *op. cit.*, p. 19 e seguintes.

⁷³ *Idem, ibidem*, p. 22.

⁷⁴ ASSMANN, Aleida, *op. cit.*, p. 344.

⁷⁵ Citado em *idem, ibidem*, p. 348.

⁷⁶ Ainda segundo Assmann, o “local de recordação” é uma “tessitura incomum de espaço e tempo”, tencionando essa estranheza da aura com a demanda de imediatismo da presença sensorial. Justamente por isso, a concepção de Pierre Nora sobre os “lugares de memória” seria redutora para lidar com a memória dos locais. ASSMANN, Aleida, *op. cit.*, p. 360.

⁷⁷ CATROGA, Fernando, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁸ Urbain, Jean-Didier. Deuil, trace et mémoire. *Les Cahiers de Médiologie*, n. 7, Paris, p. 202, 1999/1 (tradução livre). Disponível em <<http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Revue-Les-cahiers-de-mediologie>>. Acesso em 15 jul. 2019.

dalena, não contavam com mais ninguém para fazer o pão. Certamente, a cena final conduz à necessidade da pergunta: o que demandavam não era, no fundo, que Rita continuasse esse estranho trabalho de “parteira da morte”, mobilizando sua máquina fotográfica que, à maneira dos túmulos e de seu simulacro discursivo (a historiografia), poderia também preparar-lhes para aquele que se configurava como seu caminho tão adiado e inelutável?

Artigo recebido em 7 de setembro de 2019. Aprovado em 3 de novembro de 2019.

Machado de Assis em 1864,
fotografia de Joaquim José Insley
Pacheco.

Machado biógrafo:

*da investigação
de uma revista a
um texto inédito*

Cristiane Garcia Teixeira

Mestre e doutoranda em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Bolsista Capes. crisgarciat@gmail.com



M'achado biógrafo: da investigação de uma revista a um texto inédito

M'achado biographer: from the investigation of a periodical to an unpublished text

Cristiane Garcia Teixeira

RESUMO

São ainda imensuráveis as informações que se podem encontrar nas páginas amareladas dos periódicos do século XIX. A imprensa é parte intrínseca da construção do país, e o trabalho com essa fonte reflete a riqueza e as incontáveis possibilidades do fazer histórico. A proposta deste artigo consiste em apresentar o resultado do trabalho historiográfico que teve como objeto de pesquisa o impresso *O Espelho*: Revista Semanal de Literatura, Modas, Indústria e Artes (1859-1860) e evidenciar como o caminho metodológico que compreende a análise e o estudo da distribuição geográfica dos autores e textos nesse periódico pôde elucidar tanto questões acerca de autorias duvidosas como a descoberta de um possível texto inédito do aclamado escritor da literatura brasileira Joaquim Maria Machado de Assis.

PALAVRAS-CHAVE: imprensa; Machado de Assis; Brasil Império.

ABSTRACT

What can be found in the yellow pages of the periodicals from the 19th century is still immeasurable. The press is an intrinsic part of building a country, and working with this source reflects the richness and countless possibilities of history-making. This paper aims at showing the result of the material analysis of the printed periodical O Espelho [The Mirror, a magazine for literature, fashion, industry, and arts], and demonstrating how choosing this methodological path may also clarify questions about dubious authorship by acclaimed Brazilian writers, such as Joaquim Maria Machado de Assis.

KEYWORDS: the Press; Machado de Assis; Empire of Brazil.



Em 1859, Joaquim Maria Machado de Assis era ainda um menino de 20 anos, um “prosador novato” como ele mesmo intitulou-se.¹ Nessa época Machado d’Assis, ganhou um emprego no impresso *O Espelho*: Revista Semanal de Literatura, Modas, Indústria e Artes. Antes disso, ele era ainda uma espécie de “diletante da pena”², mas em *O Espelho* usufruiu de uma posição de desta-

¹ ASSIS, Machado de. Os fanqueiros literários. *O Espelho*: Revista de Literatura, Modas, Indústria e Artes, 11 set. 1859.

² É Jean-Michel Massa quem utiliza essa expressão para caracterizar o início da produção de Machado de Assis para a imprensa do Rio de Janeiro oitocentista. “Ele era ainda uma espécie de diletante da pena. Aqui e ali aceitavam, em seguida procuravam sua colaboração, mas esta permanecia episódica”. MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*. São Paulo: Unesp, 2009, p. 209.

que: era “o faz-tudo ou tudo-faz da redação”.³ Ao longo deste texto, busco demonstrar a importância desse impresso para a vida literária do autor, inclusive pelas relações de amizades que estabeleceu a partir daí. Foi com o quadro editorial de *O Espelho* e com o grupo que girava em torno de Francisco de Paula Brito (*A Marmota*⁴ e a Sociedade Petalógica⁵) que se formou o escritor e redator Machado de Assis. E é desse jovem, ainda em formação, que este artigo trata. Com a fundação d’*O Espelho*, o literato passou de escritor eventual para a condição de redator de revista.

A análise do lugar que ele ocupou nas páginas d’*O Espelho* contribuiu não somente para a elucidação de questões relacionadas à organização editorial do impresso, como também para outras tantas sobre o próprio Machado de Assis, ao confirmar ou acalorar ainda mais as discussões acerca de autorias duvidosas do aclamado literato oitocentista. À vista disso, procuro refletir acerca de problemas metodológicos da pesquisa em revistas, trazendo à luz possibilidades de investigação do espaço geográfico desses impressos.⁶ Em outras palavras, tento entender a lógica da divisão interna dos artigos e autores, como eram distribuídos nas páginas da revista os gêneros literários e os textos dos colaboradores mais assíduos.

A proposta metodológica consiste em explorar as possibilidades que se apresentam aos historiadores e historiadoras diante de procedimentos teórico-metodológicos adotados por sobretudo por especialistas como Tania Regina de Luca, Ana Luiza Martins, François Sirinelli⁷, que, no tratamento das fontes impressas, investigam desde a sua materialidade até a composição do seu quadro editorial. Em diálogo com essas(es) historiadoras(es), chamo a atenção para o fato de que a ligação entre grupos de colaboradores de jornais diferentes pode tornar possível o encontro de indícios necessários para inferir sobre a autoria de um texto sem assinatura. Além do mais, esse aparato metodo-

³ MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Machado de Assis: vida e obra*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

⁴ Jornal de variedades fundado por Francisco de Paula Brito no Rio de Janeiro em 1849 e que circulou até 1864. *A Marmota* foi importante para esta pesquisa, pois sua história se entrelaça com existência do *Espelho*. Os dois impressos acolhiam poesias, romances em folhetins, brindes que abrangiam figurinos de moda e partituras musicais. Tinham como pretensão atuar na formação cultural e moral do leitor. Veem-se em ambos conteúdos, propostas e objetivos similares, mesma tipografia (pelo menos os quatro primeiros números), mesmos colaboradores, propagandas e anúncios comuns, associados à prática de distribuir figurinos e partituras musicais, sem falar que o lançamento de uma revista se deu no aniversário de dez anos da outra. Para maiores informações a respeito disso, ver TEIXEIRA, Cristiane Garcia. *Um projeto de revista n’O Espelho: literatura, modas, indústria e artes (1859-1860)*. Dissertação (Mestrado em História) – UFSC, Florianópolis, 2016. Disponível em <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/168041>>. Acesso em 25 dez. 2018.

⁵ Agremiação criada por Paula Brito, que reuniu, entre outros, políticos, literatos, médicos, professores e historiadores. Funcionou na Corte entre 1830 e 1860. A tipografia de Paula Brito foi o local de encontros de membros da Sociedade Petalógica, entre os quais Eusébio de Queirós, Justiniano José da Rocha e José Maria da Silva Paranhos. Ver GODOI, Rodrigo Carmargo de. *Um editor no Império*: Francisco de Paula Brito. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2016.

⁶ Ao modo de Marlyse Meyer, utilizei a expressão espaço geográfico para me referir ao mapa dos impressos, ou seja, para refletir sobre o posicionamento dos textos e autores e como se movimentaram nas páginas desses impressos. Essa pesquisadora, ao estudar os romances folhetinescos, percebeu que eles apareciam sempre no rodapé das páginas, um espaço geográfico do impresso muito bem pensado para ser destacado e compilado depois de publicadas todas as partes do romance. Era também considerado o lugar de menos valor do impresso. Ver MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁷ Ver LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, MARTINS, Ana Luiza e LUCA, Tania Regina de. *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008, e SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René. *Por uma história política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

lógico auxilia igualmente a entendermos o funcionamento da rede de colaboradores que compreendeu a produção da revista e, no caso deste estudo, o papel de Machado de Assis na organização editorial do empreendimento.

Outro caminho que enriquece as análises que têm os impressos como fonte de pesquisa é aquele que aproxima história e literatura. A meu ver, o exame da relação entre os homens e mulheres de letras e a imprensa, principalmente no século XIX, possibilita a melhor compreensão de processos como criação, circulação e manutenção das publicações. Jornais e revistas, muitas vezes, serviram como “porta-vozes” de grupos/associações literárias. Por essa razão, a identificação de gêneros literários e a explicitação sobre como eles estavam organizados nos impressos, quem eram seus autores e autoras, é algo relevante para nos situarmos diante de questões que envolvem, por exemplo, hierarquia editorial.

Este artigo se estrutura em três partes: num primeiro momento apresento *O Espelho*, destacando a materialidade da revista e seu quadro editorial. Por materialidade compreendo o que se relaciona ao formato, assinaturas, tipografia, aspectos que são também abordados com o objetivo de historicizar o objeto e permitir aos leitores perceber e o lugar social ocupado pela revista. No entanto, meu principal objetivo é explorar esse universo na tentativa de captar a lógica de como os textos e autores se movimentaram no periódico analisado. Afinal, em revistas e jornais nada é por acaso, nem o trabalho de paginação e ordenação.

Na segunda parte, debruço-me de maneira mais demorada sobre os textos de Machado de Assis n’*O Espelho*. Ressalto a relevância do escritor para tal impresso, partindo da análise do seu espaço geográfico e, nesse cenário, analisando igualmente a atuação na imprensa carioca da época (1854-1860), o que extrapola o período em que ele esteve envolvido com *O Espelho* (1859-1860). Saliento que, com frequência, a participação de Machado nessa revista foi negligenciada e pouco discutida. Por fim, na terceira parte, enveredo pela discussão acerca de um possível texto inédito do literato. Acentuo que a utilização da metodologia proposta tornou possível o encontro de indícios necessários para inferir sobre a autoria de um escrito seu sem assinatura, um provável texto: uma biografia, cujo biografado foi Pedro II.

O Espelho

O Espelho: Revista Semanal de Literatura, Modas, Indústria e Artes, circulou no Rio de Janeiro durante quatro meses: de setembro de 1859 a janeiro de 1860. Publicada em formato de brochura com folhas *in folio* e totalizando 19 números, brindou seus leitores com estampas de moda, retrato biográfico e partituras musicais. Mas foram as disputas no campo literário e dramático o seu assunto norteador. O valor da assinatura não destoou do restante dos impressos que circularam na Corte no mesmo período: 3\$000 réis para assinatura trimestral; 6\$000 réis, a semestral e 10\$000 réis, a anual. *O Espelho* possuiu em média 300 assinantes desde a terceira semana de circulação⁸, um número satisfatório (com uma margem de lucro pequena para seu proprietário e colabora-

⁸ Cf. *A Marmota Fluminense*, 6 set. 1859.

dores), se cotejado com o conjunto de periódicos “menores” que circularam apenas na capital do Império.

Como se lia em um dos alguns artigos publicados n’*O Espelho* e direcionados aos assinantes, seu redator estava satisfeito com o sucesso de assinaturas: “Há três meses que apelamos para a coadjuvação do nosso público quando tivemos de fundar esta revista. Não foi baldado esse apelo: o público benévolo prestou o seu apoio a nossa tentativa literária”. E continuava: “A extensão e preponderância deste apoio bem podem ser aquilatadas pelo número sempre crescente de assinantes que até agora contamos”.⁹ No entanto, nesse mesmo período (meses de novembro e dezembro) houve contratemplos, como o atraso da impressão da revista. Um mês depois, em janeiro de 1860, ela parou de circular e, conforme assegura Jean-Michel Massa, foi a falta de assinaturas que determinou o fim da publicação: “*O Espelho* não afundou por falta de combatentes, mas à semelhança do *Paraíba*, por falta de assinaturas”.¹⁰

Tudo indica que a imagem que os editores de *O Espelho* queriam passar, a exemplo da maior parte das revistas e jornais da época, era a do impresso redentor com a promessa de preencher as lacunas literárias e culturais da cidade do Rio de Janeiro e mostrar o que ainda nenhum outro periódico teria mostrado. Esse objetivo estaria sendo atingido, pois o público, supostamente, respondia positivamente a tal esforço com o volume das assinaturas registradas. Contudo, eles poderiam estar dissimulando as dificuldades que enfrentavam com a inadimplência dos assinantes. Por sinal, era brevidade da existência dos impressos oitocentistas tornou-se corriqueira. A imprensa periódica desse século, como assinala Tania Bessone, foi duramente prejudicada pela ausência de capitais e pela intermitência de muitas publicações.¹¹

Ainda se dispõem de poucos vestígios sobre o proprietário e editor-chefe de *O Espelho*. As informações sobre Francisco Eleutério de Sousa, localizadas nas páginas amareladas dos jornais e revistas da época, apontam para uma trajetória no mínimo curiosa: um jovem vate, estudante da Academia Imperial de Medicina do Rio de Janeiro, acionista de companhias como a Doze de Agosto e do Banco do Brasil, membro de sociedades filantrópicas como a Sociedade Protetora das Viúvas Desvalidas e filho de pai capitalista. Todos esses dados conformam o perfil de um homem que possuiu uma condição econômica favorável, que, entretanto, morreu fuzilado em setembro de 1868, como traidor em campo de batalha, no acampamento de Cumbariti, durante a Guerra do Paraguai.¹²

Foi possível achar em impressos publicados na Corte e províncias, entre 1855 e 1859, diversas poesias, notas, crônicas e críticas literárias de autoria

⁹ Aos leitores. *O Espelho*, 27 nov. 1859.

¹⁰ MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*: (1839-1870). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 236.

¹¹ Cf. FERREIRA, Tania Maria Bessone da. A presença francesa no mundo dos impressos no Brasil. In: KNAUSS, Paulo (org.). *Revistas ilustradas: modos de ler e ver no Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Mauad X/ Faperj, 2011, p. 49.

¹² Possivelmente Eleutério de Sousa voluntariou-se para a guerra. Segundo documento encontrado no Arquivo Histórico do Exército da Bahia, ele já havia tentado se matricular na Escola Militar da Corte em 1850. Ademais, o voluntariado não foi incomum entre os jovens homens de letras da época, como se constatou com seus colegas Laurindo José da Silva Rabelo e Sotero de Castro e Silva, que, ao voltarem da guerra, foram agraciados com textos que honravam o patriotismo e a coragem dos dois jovens, um, redator, o outro, colaborador d’*O Espelho*. Cf. TEIXEIRA, Cristiane Garcia, *op. cit.*

de Eleutério de Sousa. Em contrapartida, na revista da qual foi proprietário sua assinatura apareceu pouco: na capa, no espaço reservado ao editor-chefe. Pôde-se também identificar sua autoria em alguns artigos d'O *Espelho* — que não apresentavam assinatura — por constarem de outros impressos devidamente assinados. No *Correio Mercantil*, por exemplo, em nota que trouxe sua assinatura, Eleutério mencionou duas personagens importantes para O *Espelho*: o poeta Laurindo José da Silva Rabello e Machado de Assis. Juntos completaram o trio de redatores- chefes da revista.¹³ Rabello, acrescenta-se, não esteve presente desde o início do empreendimento; foi apresentado como redator na edição n. 13. Talvez isso explique a tímida aparição de sua assinatura nas páginas *do impresso* (assinou tão somente três poesias). Ao contrário de Machado de Assis, que foi o redator protagonista d'O *Espelho*.

Machado d'Assis n'O *Espelho*

Dos três redatores, Machado de Assis foi o mais presente no periódico de Eleutério de Sousa, e essa assiduidade repercutiu na sua trajetória como literato, pois o ritmo de sua produção se acelerou e foi tomada em conta, como frisa Jean Michel Massa:

Durante o último trimestre do ano de 1859, operou-se uma mudança radical na atividade de Machado de Assis. Ele era ainda uma espécie de diletante da pena. Aqui e ali aceitavam, em seguida procuravam sua colaboração, mas esta permanecia episódica. [...] sua pena não havia ainda achado emprego. Com a fundação do Espelho, deu um passo à frente. Ele se tornou um dos redatores de uma revista ainda "confidencial", mas, ao menos para ele, era uma etapa decisiva, porque seus escritos foram tomados em consideração. Assim se explica a impetuosidade com que participou do empreendimento. Era a sua primeira oportunidade verdadeira.¹⁴

Sua estreia na revista se deu com a assinatura Machado d'Assis, posta-
da logo abaixo da poesia "A estrela da tarde":

[...] *Meu lábio secou-se no sol do deserto
Nem fonte ai perto! Cruenta aflição!
Passei tateando nas sombras da vida
Como ave caída nos lodos do chão!*

*A taça dourada do amor e ventura
Achei-a bem pura — mas não a bebi,
Do éden da vida rocei pelas portas:
As mãos eram mortas; ninguém veio ali,*

*Passei; fui sozinho no longo da estrada;
A noite pesada descia sem luz,
Segui tropeçando num frio sudário;
Agora um calvário, mais tarde uma cruz!*

¹³ Cf. documento firmado por Francisco Eleutério de Sousa, "o abaixo assinado vê-se na necessidade de declarar que é o único proprietário e diretor, bem como o chefe da redação de que tomam também principal parte os Srs. Dr. Laurindo José da Silva Rabello e Machado de Assis". *Correio Mercantil*, dez.1859.

¹⁴ MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*, op. cit., p. 209.



*Estrela! Cansado das lutas, vencido,
Dos sonhos descritos, ressurjo, aqui estou!
O manto da vida que cai-me aos pedaços
Recose-me aos que o frio engelou.*

*São crenças que eu peço de um gozo celeste:
No tronco ao cipreste — rebentos de flor;
Aos prantos que choro mais rir de doçura,
Mais pão de ventura, mais sonhos de amor!
[...].¹⁵*

Essa poesia denota um Machado de Assis que pareceu vivenciar, nesse período, a cruenta aflição do caminho árduo dos homens que se aventuraram nas letras, tateando nas sombras e tropeçando em frios sudários, como o próprio campo literário que era ainda muito incipiente. Tanto Machado quanto as letras de cunho nacional buscavam a glória do reconhecimento e de uma vida mais digna. Esse mesmo lamento apareceu em outra poesia intitulada “Um nome”, assinada por Machado de Assis e publicada no número 13 da revista:

*Dormi ébrio no seio do infinito
Ao fogo da ilusão que me consome;
A lira tateei na treva... embalde!
Nem uma planta coroou meu nome!*

*Os meus cantos morreram no deserto,
Quebrou-me as notas um noturno vento,
E o nome que eu quisera erguer tão alto
No abismo há de cair do esquecimento
Sou bem moço, e talvez numa esperança
Pudesse ainda me despir do lodo;
E ao sol ardente de um porvir de glórias
Engrandecer, purificar-me todo.*

*Talvez, mas esta sede era tamanha!
E agora o desespero entrou-me n'alma;
A brisa de verão queimou passando
A jovem rama da nascente palma!*

*E esse nome, esse nome que eu quisera
Erguer como um troféu, tornou-se em cruz;
Não cabe aqui, senhora, em vosso livro,
Pobre como é de glória e de luz.*

*Mas se não tem as palmas que esperava,
Filho da sombra, em jogo de ilusões,
Vossa bondade, a unção das almas puras,
Há de dar-lhe a palavra dos perdões!¹⁶*

¹⁵ ASSIS, Machado d'. A estrela da tarde. *O Espelho*, 4 set.1859.

¹⁶ ASSIS, Machado de. Um nome. *O Espelho*, 27 nov.1859.

Assim como na primeira poesia, Machado de Assis demonstrou que ainda não havia bebido da taça do amor e da glória e que seu nome não havia chegado às alturas do cipreste. Entrelaçando obra, autor e contexto, essas duas poesias são como que uma (auto)descrição de Machado de Assis em fins de 1859, permitindo entrever os temores e esperanças de quem tinha um nome ainda desconhecido pelos seus pares e pela sociedade em que se inseria. A análise de alguns dos textos escritos para *O Espelho*, bem como da trajetória de Machado nesse impresso, possibilita, como afirmou João Roberto Faria, “compor a figura do jovem intelectual em seu esforço de se afirmar entre escritores e jornalistas”.¹⁷

A poesia “A estrela da tarde” foi publicada na edição inaugural d’*O Espelho*, que passou a circular na Corte Imperial no primeiro domingo do mês de setembro de 1859. Nesse mesmo número, na seção “Notícias à mão”, escreveu-se sobre a fecundidade de talentos no Brasil. De acordo com o autor, que não se identificou, o futuro pertencia à inteligência dos jovens literatos brasileiros. A revista empenhava-se em propagar o talento da “brilhante mocidade” nacional. Machado, principalmente, invocou para a arte em geral um apelo democrático e igualitário. Fez uma crítica ao sistema que garantia aos pobres de talento, mas “ricos de algibeira”, espaço satisfatório no campo da literatura escrita e encenada, em prejuízo daqueles que eram ricos de talento, porém sem distinção social e financeira. Na batalha através das letras, Machado de Assis defendeu uma democracia de talentos comprometida com uma arte de cunho nacional, sem exacerbados estrangeirismos.

Acredito que a atuação de Machado de Assis n’*O Espelho* e as relações que daí advieram com outros nomes do campo literário, foram um divisor de águas em sua experiência literária. Antes de escrever para tal impresso, Machado de Assis não mantinha colaboração regular na imprensa brasileira. Foi nesse periódico que surgiram suas colaborações suas de caráter obrigatório.¹⁸ Antes de 1859, data de outubro de 1854 a primeira aparição de texto de autoria de Machado na imprensa, um soneto estampado no *Periódico dos Pobres*.¹⁹ Outra estreia de Machado de Assis, mas como trabalhador manual em tipografias, ocorreu, segundo tradição biográfica, em 1858, ao ser empregado por seu “primeiro patrão”, Francisco de Paula Brito, figura central e crucial para o grupo em que Machado circulou na juventude: o d’*A Marmota*. Foi prestando serviço na tipografia de Paula Brito que Machado começou a acompanhar os encontros da Sociedade Petalógica do Rossio Grande, agremiação que prati-

¹⁷ FARIA, João Roberto. Introdução. In: ASSIS, Machado de. *O Espelho*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009, p. 6.

¹⁸ Machado de Assis já havia trabalhado no *Paraíba*, jornal dirigido por Emílio Zaluar, todavia de forma esporádica, a exemplo do que aconteceu, na mesma época, no *Correio Mercantil*. Segundo Lucia Pereira, no *Paraíba* Machado assinou três poemas e um artigo em quase dois anos. Ver PEREIRA, Lucia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988, p. 66 e 67. Magalhães Junior citou *O Espelho* como a oitava publicação em que Machado escrevia e que, mesmo depois de ingressar na revista de Eleutério, continuou escrevendo para o *Correio Mercantil*, pelo menos até novembro de 1859. Ver MAGALHÃES JÚNIOR, R., *op. cit.* Machado também figurou como autor de textos publicados n’*A Marmota* de 1855 até 1860 (aproximadamente 54 em seis anos). O ano em que mais apareceu nesse impresso foi 1855, quando assinou 19 poesias. Em contrapartida, no período em que esteve n’*O Espelho*, sua produção para *A Marmota* diminuiu consideravelmente, assinando só 3 textos durante todo o ano de 1859.

¹⁹ Cf. MAGALHÃES JÚNIOR, R., *op. cit.*

camente todo o quadro editorial d'*O Espelho* frequentou.²⁰ Para Jean-Michel Massa, foi através desses contatos com jovens e pessoas mais idosas ou mais experientes na carreira das letras, que Machado progrediu mais rapidamente.²¹ Nessa época, descobriu-se em suas primeiras experiências literárias e descobriu, ao mesmo tempo, uma república de amigos. É muito provável que tenha conhecido Francisco Eleutério de Sousa nessas reuniões e que tenham encontrado em Paula Brito um incentivador para a criação d'*O Espelho*, já que a ligação entre a revista de Eleutério e o jornal de variedades de Paula Brito é evidente. Este último, aliás, foi amigo próximo do pai de Eleutério de Sousa. De mais a mais, os primeiros quatro números d'*O Espelho* foram publicados na tipografia de Paula Brito que, por sua vez, foi um de seus colaboradores.

Para Lucia Miguel Pereira, Machado de Assis sempre apresentou vocação para grupos e agremiações: “toda a vida, andou ou procurou andar às voltas com elas, como se o movesse uma profunda necessidade de fazer parte de um grupo [...] parecia sempre estar à cata de companheiros”.²² Além das associações literárias, foi por volta desse período que frequentou o escritório do advogado Caetano Alves de Sousa Filgueiras. Nesse local reuniu-se habitualmente com outros três jovens com propensões literárias: Gonçalves Braga, Casimiro de Abreu e José Joaquim Cândido de Macedo Junior, o Macedinho. Juntos formaram o “grupo dos cinco”. Casimiro e Macedinho colaboraram igualmente em *O Espelho*. Segundo Magalhães Junior, Casimiro de Abreu conheceu Macedinho quando ele era estudante de Matemática na Escola Central, em 1858. A partir de então, Macedinho passou a frequentar o escritório de Filgueiras e possivelmente ali conheceu Machado de Assis.²³

Machado de Assis concorreu diretamente para a criação e organização d'*O Espelho*, participando das decisões acerca da linha editorial e dos assuntos enfocados. Lucia Miguel Pereira já havia alertado para o fato de que Machado de Assis teria ajudado Eleutério de Sousa na fundação de sua revista semanal.²⁴ É razoável pensar que o literato recrutou colaboradores como Casimiro de Abreu e Macedo Junior. Pode-se conjecturar que eles chegaram até Francisco Eleutério de Sousa por intermédio de Machado. Essa hipótese se embasa nos laços de amizade estabelecidos entre os três literatos ainda no escritório de Filgueiras, antes mesmo da participação de Casimiro e Macedinho no grupo d'*A Marmota* e nas reuniões da Sociedade Petalógica. Provavelmente, foi também Machado de Assis o responsável pelo convite à colaboração n'*O Espelho* de seus amigos portugueses Antônio Moutinho de Sousa e Ernesto Cibrão. Este, que não integrou *A Marmota*, conforme Michel Massa, já era amigo de Machado de Assis desde 1856. Em crônica para *O Espelho*, na qual escreveu sobre a peça *Luiz*, de autoria de Cibrão, Machado manifestou sua amizade pelo português, afirmando conhecer a fundo a alma do jovem autor.²⁵

²⁰ Conforme Lucia Miguel Pereira, em 1858 Machado de Assis foi “revisor de provas na casa de seu amigo Paula Brito”. Ver MIGUEL, Lucia, *op. cit.*, p. 60. Rodrigo Godoi confirma que Paula Brito foi o primeiro “chefe” de Machado de Assis. Ver GODOI, Rodrigo Camargo de, *op. cit.*

²¹ Cf. MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*, *op. cit.*

²² PEREIRA, Lucia Miguel, *op. cit.*, p. 67.

²³ Para saber mais sobre o “grupo dos cinco”, ver MAGALHÃES JÚNIOR, R., *op. cit.*, p. 39 e 40.

²⁴ Ver PEREIRA, Lucia Miguel, *op. cit.*, p. 66.

²⁵ “O Sr. Ernesto Cibrão é português, terá um lugar distinto entre os escritores de sua terra, mas no meio dessas palmas que o esperam não se esquecerá de sua estreia no pequeno teatro do Ginásio. Seria uma

Além das relações de amizade que alimentaram a rede de colaboradores da revista, a investigação da proporção da contribuição de Machado de Assis n' *O Espelho* elucida algumas questões referentes à sua produção. Ao aumentar a escala de análise e refletir sobre a atuação de Machado na imprensa carioca em geral, até 1860, é possível dimensionar a importância do periódico de Eleutério na carreira do literato. Seguindo o índice cronológico feito por Galante de Sousa, em diálogo com trabalhos posteriores e acrescentando uma poesia de autoria de Machado de Assis publicada em 1854, conclui-se que, em seis anos (1854 a 1860), ele apareceu como autor de aproximadamente 77 textos.²⁶ Só em *O Espelho*, durante os quatro meses em que escreveu na revista (de setembro de 1859 a janeiro de 1860), somaram-se 37, mais do que em três anos, se comparados esses números a outros 36 produzidos entre 1855 e 1857.

Depois da participação de Machado de Assis em *O Espelho*, sua colaboração e seu reconhecimento na imprensa tomaram outros rumos. Sua pena passou a ser destacada nos demais jornais e revistas que circularam na Corte e províncias.²⁷ Em março de 1860, por exemplo, dois meses após o encerramento das atividades d' *O Espelho*, o *Correio Mercantil* se referiu a Machado de Assis como um autor bem conhecido e conceituado.²⁸ No início desse ano Quintino Bocaiúva o convidou para colaborar no *Diário do Rio de Janeiro*, um dos principais jornais cariocas. Como indica Faria, é certo que os folhetins escritos por Machado de Assis em *O Espelho* influíram na iniciativa de Bocaiúva: “Mais que um convite, era o reconhecimento da capacidade intelectual do rapaz de 20 anos, que precocemente ganhava um posto num dos três principais jornais da cidade”.²⁹

Como assinala Magalhães Júnior, “a exemplo da Santíssima Trindade, [Machado] conseguiu ser ao mesmo tempo trino e uno, na pequena revista *O Espelho*, de que participou ativamente”.³⁰ Nela colaborou como poeta, cronista, crítico teatral, tradutor³¹ e biógrafo. Ocupou uma espécie de lugar de honra. Seus escritos captaram o maior espaço geográfico do impresso, apropriando-se, em média, de duas a cinco colunas da diagramação por texto, ou seja, aproximadamente cinco das doze páginas de cada edição, pois costumava escrever de três a quatro textos por número, destoando dos demais colaboradores. Ao longo das dezenove edições d' *O Espelho*, o único colaborador que teve uma participação mais próxima da de Machado de Assis foi Manuel Duarte Moreira de Azevedo, totalizando 21 vezes. Os demais autores oscilaram entre uma e oito vezes.

ingratidão, mas quem escreve estas linhas sabe por tradição que não é esse o fundo da alma do jovem autor”. ASSIS, Machado de. Revista de teatros. *O Espelho*, 2 out. 1859.

²⁶ Cf. SOUSA, J. Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Livro, 1955.

²⁷ Depois de cessar a circulação d' *O Espelho*, ele publicou, na imprensa do Rio de Janeiro, aproximadamente 70 textos em apenas um ano, entre 1860 e 1861, conforme SOUSA, J. Galante de, *op. cit.*

²⁸ Ver *Correio Mercantil*, 30 mar. 1860.

²⁹ FARIA, João Roberto Faria, *op. cit.*, p. 12.

³⁰ MAGALHÃES JÚNIOR, R., *op. cit.*, p. 119.

³¹ Magalhães Junior atribui a Machado de Assis a publicação, na revista, sob a assinatura M., da poesia “Escravo e rainha”. E esclarece que ela foi inserida posteriormente em seu livro de poesias intitulado *Crisálidas*, porém com outro título: “Cleópatra”. Por sinal, Magalhães adverte: “não era obra original, mas simples paráfrase de trecho de uma tragédia de Delphine Gay (Mme. Émile de Girardin) extraída da novela de Théophile Gautier, *Une nuit de Cléopâtre*”. *Idem, ibidem*, p. 122.

A análise da lógica da disposição dos escritos de Machado suscita algumas questões. Ao se investigar em separado os textos de sua autoria em *O Espelho*, percebe-se que eles ocuparam, nas dezenove edições — que contaram com um número de artigos que variou entre 7 e 15 nas primeiras edições e entre 9 e 12 nas últimas —, as mesmas posições: a primeira, quinta, sexta, sétima, oitava e nona. As poesias foram publicadas na nona (3 vezes) e oitava (4) posições; as críticas teatrais na quinta (2), sexta (2), sétima (8), oitava (4) e nona (1); a tradução na sétima (1); às crônicas se reservou sempre a página de abertura (7), assim como aos artigos (4) e á biografia (1).

Dos 19 números de *O Espelho*, os textos de Machado de Assis foram destacados na página de rosto em 12 deles. Como salientam Lúcia Granja e Jefferson Cano, ao analisar a atuação de Machado no *Diário de Rio de Janeiro* anos mais tarde, o fato de seus escritos figurarem nas primeiras páginas do impresso evidencia a sua importância e autoridade para o empreendimento.³² No entanto, o que eles descrevem como “a nova responsabilidade” colocada em mãos de Machado de Assis não foi exatamente uma novidade para o literato, que já havia experimentado a honra de publicar um texto seu na página inicial de *Marmota Fluminense*.³³ O que diferiu uma coisa da outra foi a frequência com que os textos machadianos saíram na primeira página e como primeiro artigo em *O Espelho*, “privilegio” de apenas três autores: Francisco Eleutério de Sousa (1 vez); Machado de Assis (12) e Moreira de Azevedo (1).

No cálculo feito para esta pesquisa, foi incluído o pseudônimo Gil como sendo de Machado de Assis. Grande parte da fortuna crítica sobre ele lhe credita esse pseudônimo. Já em 1972, José Galante Sousa o elencou como tal nos primeiros *Comentários da semana*, do mesmo modo que Magalhães Júnior, Lucia Granja e Jefferson Cano.³⁴ Magalhães Júnior assegura que Machado de Assis, “por duas vezes, usou também o pseudônimo de Gil [no *Espelho*], que iria reaparecer no Diário do Rio de Janeiro [...] e por fim na *Semana Ilustrada*, assinando as crônicas das ‘Vespas americanas’, em 1864”.³⁵ Em *O Espelho* é evidente a proximidade de sentido e a coincidência de alguns termos utilizados em “As gralhas sociais”, assinado por Gil, e a maior parte dos textos de “Aquarelas”, firmados por Machado de Assis sob as iniciais M-as. Notam-se neles o mesmo estilo moralizante e uma estratégia de escrita muito semelhante: características como a transformação da natureza em crítica social (em uma usou-se a fauna e nas outras, a flora); tal como havia o parasita político, literário e religioso nas “Aquarelas”, a gralha literária, política e científica se fazia presente nas “Gralhas sociais”; sem contar o profícuo diálogo com autores conhecidos da época, tanto estrangeiros como nacionais, referências clássicas e a incorporação de imagens mitológicas, além da escrita na primeira pessoa do singular. O argumento aqui sustentado se fortalece igualmente ao se tomar como referência para análise a posição dos textos de Machado de Assis em *O Espelho*. Ele ocupou lugar cativo em 12 das 19 edições do periódico: o de pri-

³² Cf. GRANJA, Lucia e CANO, Jefferson (orgs.). *Machado de Assis: comentários da semana*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

³³ Um soneto ao Imperador Pedro II. *Marmota Fluminense*, n. 654, 2 dez. 1855.

³⁴ Cf. GRANJA, Lucia e CANO, Jefferson (orgs.), *op. cit.*

³⁵ MAGALHÃES JÚNIOR, R., *op. cit.*, p. 119.

meiro artigo, na primeira página, a exemplo dos dois textos publicados sob o pseudônimo Gil.

Dentre as demais publicações de primeira página d’*O Espelho*, outras quatro não ganharam assinatura de autor. A crítica literária intitulada “Junqueira Freire e Álvares de Azevedo”, da qual não consta a menção do autor na primeira página da edição de 20 de novembro de 1859, foi identificada porque saíra anteriormente — numa versão praticamente igual — em *O Acadêmico* assinada por F. Eleuterio de Sousa.³⁶ Já os pseudônimos Victor de Parma e Ophir podem ocultar o nome de Machado de Assis. Victor de Parma é, por vezes, tido como uma variação do pseudônimo Victor de Paula, empregado por Machado de Assis, em 1872, no *Jornal das Famílias*, periódico que substituiu a *Revista Popular*, na qual se encontra também o pseudônimo Ophir, grafado em maiúsculas, e que, de acordo com o que se lê na revista *A Regeneração*, foi usado por Fernandes Pinheiro.³⁷ Contudo, Pinheiro não esteve entre os colaboradores d’*O Espelho*. Outro Ophir aparece em *Crisálidas: Jornal Científico, Literário e Crítico*, e era sobre ele — “o teu, Ophir” — que recaíam expectativas mais sólidas. Mas, como diria o cronista, isso é assunto para um próximo artigo, pois é sobre um texto publicado em *O Espelho* e não assinado — um esboço biográfico de D. Pedro II — que me debruçarei de agora em diante.

Um biógrafo de D. Pedro II

Na edição n. 10, de 6 de novembro de 1859, d’*O Espelho*, foi publicado um “Boletim Biográfico” que teve como biografado o imperador Pedro II. Essa biografia chamou a minha atenção, logo de cara, porque foi acolhida no lugar usualmente preenchido por Machado de Assis — a primeira página, destinada ao primeiro artigo, um espaço que só os textos desse autor e alguns romances ocuparam: cinco colunas. Se isso, por si, não confirmaria a autoria, outros indícios a sugerem e fortalecem essa hipótese. No n. 6, datado de 9 de outubro, sob o título de “Notícias à mão”, uma nota, sem alusão a seu autor, informou:

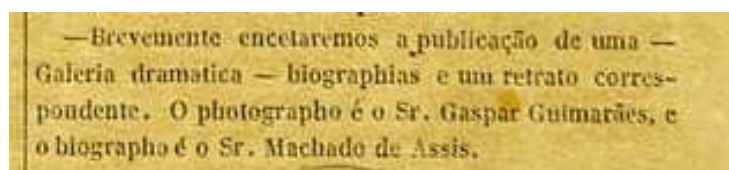


Figura 1. *O Espelho*, n. 6, 9 out. 1859, p. 12.

Machado de Assis, portanto, seria o autor das biografias anunciadas, que, concretamente, se limitaram à que tinha por alvo Pedro II e, mesmo assim, sem o seu retrato. Esclareça-se, a propósito, que em nenhuma das edições d’*O Espelho* achei qualquer informação sobre algum retrato do imperador. Esta apareceu, isso sim, em uma das propagandas da revista em *A Marmota* e no *Correio da Tarde*:

³⁶ Ver *O Acadêmico*, 4 out. 1855 e *O Espelho*, 20 nov. 1859.

³⁷ Ver Fotografias literárias. *A Regeneração*, 10 fev. 1867.

O ESPELHO.

Publicou-se o n. 10 com os seguintes artigos:—D. Pedro II (esboço biographico)
—Romance, o testamento do Sr. Chauvelin
—O charuto—O Judeu errante (lenda)
—A dama dos cravos vermelhos—A hospitalidade no Brasil (uma excursão por Minas)—Poesias: Força de vontade, A Ignez
—Chronica elegante.

Com este n. distribue-se o retrato de S. M. O Imperador.

Assigna-se sempre, na loja desta typographia, praça da constituição n. 64, e no escriptorio da Redacção, rua do Lavradio n. 29.

Por tres mezes..... 3\$000

Por seis..... 6\$000

Por anno..... 10\$000

(Para a corte.) _____

Figura 2. *A Marmota Fluminense*, n. 1106, 8 nov. 1859, p. 4.

Publicou-se o n. 10 do *Espelho* contendo os seguintes artigos: D. Pedro II (Esboço biographico.)—Romance, O testamento do Sr. Chauvelin.—A hospitalidade no Brasil (Uma excursão por Minas.)—O charuto.—O Judeu Errante (lenda)—A dama dos cravos vermelhos.—Revista dos theatros.—Poesias, Força de vontade, A' Ignez.—Com este numero os assignantes d'esta revista de litteratura, modas, industria e artes, receberão o retrato lithographado de S. M. o Imperador.

Figura 3. *Correio da Tarde*, n. 255, 8 nov. 1859, p. 2.

Diante disso, é admissível concluir que, muito provavelmente, no n. 10 d'*O Espelho* publicou-se tanto a anunciada biografia quanto o retrato, que certamente o retrato não sobreviveu anexo à revista (ele que, tal como as imagens de moda, foi publicado em lugar estratégico para ser facilmente destacado por colecionadores). Nessas circunstâncias, deduz-se que a referida biografia se constitui, possivelmente, num texto ainda desconhecido do literato tão aclamado pela crítica brasileira: Joaquim Maria Machado de Assis.

Mas o que se pode dizer sobre ele? Na tentativa de responder a esta pergunta, minha opção, considerada a extensão da biografia, consistiu em destacar alguns trechos que sugerem a autoria de Machado de Assis e refletir sobre a concepção de história presente no texto. Isso, a meu ver, se justifica porque o tema história é recorrente em outros escritos do autor para *O Espelho*. Para auxiliar no desenvolvimento da argumentação, utilizo também o trabalho de Raquel Machado Campos, juntamente com a análise comparativa que realizo com outros textos de Machado para a revista, principalmente as crônicas teatrais que tangenciam temáticas ligadas à história. Raquel Campos, ao se deter na concepção de história em Machado de Assis, a partir das crônicas

publicadas entre 1892 e 1897 sob o título “A Semana”³⁸, na *Gazeta de Notícias*, faz a seguinte constatação:

*esta série de crônicas permite identificar um posicionamento frente à história, como atividade específica que tem seus objetos, métodos e praticantes. Posicionamento que pode ser percebido através de três “procedimentos” que delineiam uma certa concepção de história — uma concepção, face à existente na história dos historiadores, fundamentalmente herética. São eles: a ironia diante das certezas da história, a afirmação de que os grandes não cabem na crônica e a equiparação entre grandes e pequenos.*³⁹

Para a análise do texto biográfico, exploro, particularmente, os dois últimos procedimentos elencados por Campos. “Vejam como a cousa se fez”. Logo de início, o autor informa que não fará “uma análise completa da vida do Imperador”, pois... “essa tarefa pertencerá mais tarde ao historiador, que dia por dia, com seu escalpelo, aprofundar-se-á no estudo ainda das menores circunstâncias. O historiador tem um reinado inteiro, pode apreciar os fatos pelas consequências que se seguiram, pode mesmo penetrar as intenções, tem espaço, tem vagar, convém estender-se”.⁴⁰

Verifica-se que para o autor da biografia, que acredito ser Machado de Assis, uma análise completa de um acontecimento só poderia ser feita algum tempo depois de ele haver ocorrido, quando o historiador futuro tivesse “em mãos” as consequências das ações, de uma vida, no caso da biografia, e que com seu escalpelo pudesse dissecá-la. Nesse sentido, convém atentar para uma parte de uma crônica teatral escrita por Machado de Assis e publicada no mesmo número da revista em que apareceu a biografia.⁴¹ Nella ele aproximou o trabalho do historiador ao do cronista teatral, cuja função seria investigar, analisar e, por fim, criticar. A propósito, acrescento que em meados do século XIX até o início do século XX, por vezes atribuía-se a alguns poetas e romancistas o ofício de historiador (a exemplo do que admitiam os membros do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – IHGB). Em *Dicionário* de 1832, a palavra crônica era sinônima de “história, que refere as coisas pela ordem do tempo”.⁴² A literatura era, então, outro modo de contar a história da sociedade.⁴³

³⁸ É cabível, aqui, uma explicação. Não se trata de proceder a uma aproximação anacrônica entre textos de 1859/60 e de 1892/97, até porque não é de se esperar uma coerência total entre essas obras, não. Entretanto, par além de mudanças de perspectivas e de contextos, persistem umas tantas continuidades e permanências, é sobre estas últimas que fundamento tal aproximação. Sobre o assunto, ver KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2006. Busco não cair no erro de apresentar, quando jovem, o Machado de Assis da sua maturidade. Procuo enfatizar que, aos vinte anos, ele possuía uma visão bastante crítica do meio social em que se inseria. O grupo ao qual se integrou em sua juventude fez críticas mordazes à sociedade, notadamente ao dia a dia da cidade do Rio de Janeiro. Evidentemente, essa crítica social foi externada, inclusive em *O Espelho*, de maneira menos complexa, menos madura. Mas ela subsistiu, com outras nuances, em sua fase adulta.

³⁹ CAMPOS, Raquel Machado Gonçalves. *Entre ilustres e anônimos: a concepção de história em Machado de Assis*. Dissertação (Mestrado em História) – UFG, Goiânia, 2009. Disponível em <<https://pos.historia.ufg.br/n/20875-ano-2009-dissertações>>. Acesso em 12 jan. 2019.

⁴⁰ ASSIS, Machado de. D. Pedro II (Esboço biográfico). *O Espelho*, 6 nov. 1859.

⁴¹ A peça teatral que motivou a crônica se chamava *Abel e Caim*, drama de Antônio Mendes Leal, e foi representada no Ginásio em novembro de 1859.

⁴² PINTO, Luiz Maria da Silva. *Dicionário da língua brasileira*. Ouro Preto: Typographia de Silva, 1983, p. 42.

⁴³ Apesar das diferenças existentes na construção de um texto histórico, de um lado, e literário, de outro, bem como das distâncias entre história e ficção, justifico a aproximação do cronista e do historiador neste

Ao emitir sua opinião sobre a encenação de uma peça teatral, Machado de Assis informou à leitora (para quem o crítico endereçou suas crônicas) que suas avaliações ressentiam-se de indecisão, pois eram observações de uma noite apenas e, mais, que “a crítica tem por fim analisar, e para analisar completamente há *mister* de conhecimentos mais latos e documentos mais verdadeiros”.⁴⁴ Tal linha de pensamento, como se percebe, remete à lógica que o autor da biografia descreveu sobre o trabalho do historiador futuro a respeito da vida detalhada de Pedro II.

Raquel Campos ressalta que a concepção de história dominante entre os historiadores IHGB, naquele período, os levava a registrar feitos “memoráveis”, vinculados aos que eram tidos e havidos como grandes homens da pátria.⁴⁵ No entanto, essa visão não foi unânime, tanto que alguns participantes do IHGB chegaram a destoaram um pouco dos demais. Joaquim Manoel de Macedo, por exemplo, quando esteve à frente da instituição, admitiu, nas palavras de Raquel Campos, que “devem figurar nos livros de história não somente aqueles que honraram a pátria, mas também os que se notabilizaram por seus feitos reprováveis, como o traidor Domingos Fernandes Calabar”.⁴⁶ Se trouxermos novamente à baila um trecho da biografia — “O historiador tem um reinado inteiro, pode apreciar os fatos pelas consequências que se seguiram, pode mesmo penetrar as intenções” — é perceptível que Machado de Assis também abriu a possibilidade para as menores circunstâncias. E, indo mais longe, ele, mesmo focando Pedro II, não sentenciou, pelo simples fato de o imperador ser um dos “grandes homens”, que todas as suas ações seriam memoráveis. Por sinal, quando mencionou Pedro I, o escritor afirmou: “terá erros, terá virtudes, mas cuja análise deixamos de parte”.⁴⁷

Atenho-me agora ao segundo procedimento aventado por Campos, segundo o qual os grandes não caberiam na crônica. Se ao historiador caberia o espaço de um reino inteiro, ao biógrafo faltou “espaço nas acanhadas colunas desta revista”, faltou tempo.⁴⁸ Ao contrário do que foi comumente compartilhado — que nem todos os fatos e nem todos os homens mereciam a atenção do historiador —, Machado abriu a possibilidade de se abordar acon-

trabalho baseando-me na concepção de história da época. Em texto publicado na *Revista do IHGB*, em 1856, Joaquim Manoel de Macedo observou que um poeta foi muitas vezes um historiador. Essa concepção foi compartilhada por outros historiadores do século XIX, especialmente do IHGB, para os quais muitos romancistas eram, ao mesmo tempo, historiadores e sociólogos. Ver CAMPOS, Raquel Machado Gonçalves, *op. cit.*, p. 27 e 28.

⁴⁴ ASSIS, Machado de. *Revista de teatros*, *op. cit.*

⁴⁵ Cf. CAMPOS, Raquel Machado Gonçalves, *op. cit.*, p.18-21. Um artigo que fornece elementos para a problematização da concepção de história hegemônica entre os componentes do IHGB é o de GUIMARÃES, Lucia Maria Paschoal. O periódico de uma *société savante*: a Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1839-1889). *ArtCultura*: Revista de História, Cultura e Arte, v. 4, n. 25, Uberlândia, jul.-dez. 2012. Disponível em <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/26194/16255>>. Acesso em 7 nov. 2019. Essa historiadora nos dá algumas pistas que corroboram a análise de Raquel Campos. Entre outras coisas, Lucia Paschoal Guimarães esclarece que, dos vinte e sete fundadores do IHGB, quinze foram “homens públicos de nomeada, vultos cujas histórias de vida se entrelaçam com a própria história da formação do Estado nacional” (p. 39). Além disso, o ingresso de novos sócios nessa instituição patrocinada por Pedro II foi regulamentado por regras bastante rígidas. De resto, o desprezo dos integrantes do IHGB por estrangeiros que se dispunham a escrever sobre o Brasil, notadamente aqueles que teceram comentários desfavoráveis ao país, revela muito sobre história que se produziu acerca do Brasil, no século XIX, sob o crivo desse instituto.

⁴⁶ CAMPOS, Raquel Machado Gonçalves, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁷ ASSIS, Machado de. D. Pedro II, *op. cit.*

⁴⁸ *Idem*.

tecimentos nem tão notáveis assim. Além do mais, segundo o texto biográfico, Pedro II era imperador ou por obra do destino ou por obra de Deus, mas com certeza estava colocado em uma determinada altura pelo “voto do povo”. Altura essa onde ele mal podia ser apreciado: “o que resta-nos dizer, quando temos mais alto que as nossas palavras todas essas provas inequívocas da afeição de um povo inteiro?”⁴⁹ Essa passagem lembra, inclusive, o ritual de coroação e sagração de Pedro II, que, “por graça de Deus e unânime aclamação dos povos [é] Imperador Constitucional e Defensor Perpétuo do Brasil”.⁵⁰

Recorro novamente a uma parte da crônica teatral de Machado, mencionada anteriormente. Ao analisar a peça teatral *Abel e Caim*, o jovem escritor estabeleceu uma analogia entre as personagens da obra e a história. Para ele, a sociedade era o *Caim* do talento por ignorá-lo, mas ainda assim havia talentos que eram recolhidos pela “piedade severa da história”, como Camões e Cervantes, por exemplo. Os outros “tão dolorosos” talentos, talvez tivessem sido muito obscuros para o olhar da posteridade. Não seriam eles tão obscuros quanto o próprio Machado quando “um nome” ainda desconhecido, sem glória e sem luz, a ponto de não caber em um livro... de história?

Ao se reportar relação entre as personagens, sociedade e história, Machado concede a Deus, o “Senhor” e aquele que no drama interroga pungentemente *Abel*, o papel de história para a humanidade, para logo fazer adentrar na história a figura de Dr. Manoel: “Para a humanidade o Senhor é a história; no drama é o Dr. Manoel da Cunha.” E como Machado caracterizou essa personagem em sua crítica? Vejamos: “O doutor é uma figura severa e simpática, mão estendida ao talento espezinado, rara dedicação no meio do egoísmo social.” Em continuação, critica o ator que representou o que seria a história no drama e que, para Machado de Assis, não era digno de tal papel, dada a sua importância: “É um papel alto demais para o Sr. Paiva, um moço de estudo e habilidade, mas cujo talento sente-se estreito para a aquela criação”.⁵¹

Em seu artigo “Ideias sobre o teatro”, publicado no n. 5 d’ *O Espelho*, Machado de Assis descreveu o jornal, a tribuna e o teatro como meios de proclamação e educação pública, ou/e como meios de procurar uma verdade:

Quando se procura iniciar uma verdade busca-se um desses respiradouros e lança-se o pomo às multidões ignorantes então. No país em que o jornal, a tribuna e o teatro tiverem um desenvolvimento conveniente — as calígens cairão aos olhos das massas; morrerá o privilégio, obra da noite e da sombra; e as castas superiores da sociedade ou rasgarão os seus pergaminhos ou cairão abraçadas com eles, como em sudários. É assim, sempre assim; a palavra escrita na imprensa, a palavra falada na tribuna, ou a palavra dramatizada no teatro, produziu sempre uma transformação. É o grande fiat de todos os tempos.

*Há, porém, uma diferença: na imprensa e na tribuna a verdade que se quer proclamar é discutida, analisada, e torcida aos cálculos da lógica; no teatro há um processo mais simples e mais ampliado; a verdade aparece nua, sem demonstração, sem análise.*⁵²

⁴⁹ *Idem*.

⁵⁰ *Apud* SCHWARCZ, Lilia Moritz e STARLING, Heloisa Miguel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 270.

⁵¹ ASSIS, Machado de. D. Pedro II, *op. cit.*

⁵² *Idem*, Ideias sobre o teatro. *O Espelho*, 2 out. 1859.

Durante o século XIX, o teatro tornou-se um lugar de embate, onde se criticavam e se denunciavam as mazelas da sociedade.⁵³ Desse modo, a verdade a que Machado se referiu e que apareceu “nua” no teatro foi a realidade experimentada. Na ótica do escritor, para se fazer uma crítica apurada sobre as peças teatrais era preciso estudá-las com afinco. A crônica, para Machado, não seria, outra maneira de se escrever a história? Eis o que ele tinha a dizer sobre o assunto: A história é a crônica da palavra. Moisés no deserto, Demóstenes, nas guerras helênicas, Cristo, nas sinagogas da Galileia, Huss no púlpito cristão, Mirabeau, na tribuna republicana, todas essas bocas eloquentes, todas essas cabeças salientes do passado, não são senão o *fiat* multiplicado, levantando todas as confusões da humanidade. A história não é um simples quadro de acontecimentos; é mais, é o verbo feito livro”.⁵⁴

Assim Machado concebia a história a partir da crônica, algo não era unicamente um quadro de acontecimentos. Ela era viva. Era verbo. A palavra da história, que “foi sempre uma reforma”, era criadora e prodigiosa; fez do homem uma matéria organizada. Quando falada na tribuna ou escrita no livro, era ainda criadora e prodigiosa, mas era monólogo. Esculpida no jornal transformava-se em discussão, que Machado considerava “a sentença de morte de todo o *statu quo*, de todos os falsos princípios dominantes. Desde que uma coisa é trazida à discussão, não tem legitimidade evidente, e nesse caso o choque da argumentação é uma probabilidade de queda”.⁵⁵

Se analisarmos *O Espelho* como um todo e, em particular, toda a colaboração de Machado — cuja ponta de lança era a crítica à forma desigual com que a sociedade brasileira tratava os jovens talentosos e sem posses, “obscuros”, em relação aos jovens não tão talentosos, mas donos de uma “nobreza de brasão” —, podemos chegar a uma conclusão a respeito da concepção de história do autor e identificar permanências e continuidades em seu posicionamento na série de crônicas “A Semana”. Como sublinhei no início deste artigo, tomando por base os textos de Machado em *O Espelho*, ele invocou para o campo literário da época, ainda em construção, um apelo democrático e igualitário, como na amostra a seguir:

*Acabo de assistir, há meia hora, à estreia do Sr. Furtado Coelho no teatro de S. Januário. O drama escolhido foi o Pedro de Mendes Leal Júnior. [...] Casa-se perfeitamente no meu espírito a ideia vigorosa dessa bela composição. [...] O que se nota sobretudo em Pedro é a tendência liberal que tem tomado recentemente os vultos novos da literatura. O nome ilustre de um conde que cai para dar lugar ao nome do talento obscuro que se levanta, é o pensamento do drama e constitui para mim um símbolo. É a democracia do talento que reage sobre a nobreza do brasão, um elemento poderoso que procura suplantar uma força gasta.*⁵⁶

Não estaria Machado de Assis denunciando uma função política da história, pelo menos aquela do século XIX, ao evocar a origem nobre “dos grandes homens” para dominar posses e direitos, ou para legitimar desigualdades inclusive na seara também das letras escritas e encenadas? Penso sim, se

⁵³ Cf. MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis*, op. cit.

⁵⁴ ASSIS, Machado de. A reforma pelo jornal. *O Espelho*, 23 out. 1859.

⁵⁵ *Idem*.

⁵⁶ ASSIS, Machado de. *Revista de teatros*, op. cit.

levarmos em conta a característica que também sugere a autoria de Machado para o esboço biográfico: a estratégia de escrita. Nós, seus leitores e leitoras não contemporâneos dele, muitas vezes nos percebemos em uma leitura desconfiada. Com efeitos de pontuação e presteza em arquitetar sua narrativa, quando ele dizia que não escreveria sobre determinado assunto é porque, na maioria das vezes, faria exatamente o contrário. Sua escrita pede uma atenção redobrada para aquilo que pode estar oculto e que só se torna perceptível quando lido nas entrelinhas. Nisso há pouca coisa nova, é verdade, principalmente na fase mais madura de Machado de Assis. Mas, no tocante a este trabalho, interessa-me encontrar essa estratégia de escrita no esboço biográfico e, nesse viés, entrar no assunto político.

Na biografia o autor se viu premido entre a autonomia, a crítica política e a “conveniência” ou o “cálculo”. Ele tentou se explicar: “Não é, pois, uma análise completa da vida do Imperador”; e emendou: “falta-nos um dos ramos mais profícuos para o historiador — o assunto político. As conveniências impõem-nos esta falta, ou antes, o cálculo impõe-nos este silêncio”.⁵⁷ Que cálculo? Machado denunciava as restrições à informação ao escrever que não falaria em política porque o cálculo o silenciava, censurava. Seria o “bolsinho do imperador” — que emprestou apoio financeiro a alguns empreendimentos da imprensa — o que o impossibilitou de escrever sobre determinado assunto político? Era habitual a prática do imperador de financiar projetos de pesquisas encarados como relevantes para a história do Brasil, bem como advogados, agrônomos, médicos, professores, engenheiros. Sabe-se que o “bolsinho do imperador” destinou ao IHGB cerca de 75% das verbas da instituição. Afinal, Pedro II insistia em cultivar a imagem de sábio imperador⁵⁸, como confirmava o texto da biografia: “O monarca brasileiro preza-se de ser o cultor e amante protetor das letras pátrias. Em diversas associações dentre nós fundadas todos o veem representado no seu nome, nos donativos que faz a bem de sua prosperidade”.⁵⁹ É cabível supor, aliás, que a *O Espelho* tenha sido beneficiada com a sua atenção. No primeiro número da revista se insinuava um pedido, talvez já atendido, de proteção imperial: “com esta convicção no espírito entramos nós na arena. De um lado a proteção pública, de outro lado a proteção imperial”.⁶⁰

Seja como for, mesmo depois de anunciar isenção política, Machado de Assis escreveu sobre os horrores das revoltas que acompanharam a vida imperial no “grande país, que mais tarde, talvez não nos nossos dias, pode vir a ocupar um importante lugar no mapa das nações”.⁶¹ Machado de Assis citou a Sabinada, na Bahia (1837), a Revolução Farroupilha, no Rio Grande do Sul (1841), a Revolução Liberal, em Minas Gerais e São Paulo (1842), e a Revolução Praieira, de Pernambuco (1848). E, ao aludir à violência desses conflitos — que revelaram manifestações contrárias ao alto custo de vida, à escravidão e



⁵⁷ ASSIS, Machado de. D. Pedro II (Esboço biográfico), *op. cit.*

⁵⁸ Ver SCHWARCZ, Lilia Moritz e STARLING, Heloisa Miguel, *op. cit.*, p. 285 e 286.

⁵⁹ ASSIS, Machado de. D. Pedro II (Esboço biográfico), *op. cit.*

⁶⁰ Prospecto. *O Espelho*, 4 set. 1859.

⁶¹ ASSIS, Machado de. D. Pedro II, *op. cit.*

ao autoritarismo do governo imperial —, Machado lamentou que “de todas estas revoluções restam ainda hoje vestígios desoladores”.⁶²

Na biografia ele mencionou ainda que, “mais de uma vez”, o imperador pediu dinheiro emprestado para “tratar de socorrer [...] o pobre, o desgraçado, seja nacional ou estrangeiro”. Quando não foi possível socorrê-los com dinheiro público, dispensou-lhes “palavras doces e sinceras”⁶³, além de admitir até o adiamento da edificação de um palácio:

*para conhecer-se a que subido grau chega a magnanimidade do imperador, basta considerar-se a abnegação que de si próprio faz pelo bem do seu povo. Disto tivemos uma prova eloquentíssima, quando se tratou da construção de um palácio digno do monarca americano: por esta ocasião disse ele que a construção do palácio podia se adiar, enquanto que o dinheiro que com ela se despenderia melhor seria aplicado no desenvolvimento da colonização.*⁶⁴

Por essa época, despendia-se muito dinheiro para a manutenção das instalações imperiais. Um inventário do Paço da Cidade, realizado em 1859, evidenciou que ele abrigava mais de 19 salas.⁶⁵ Além dele havia o Paço da Boa Vista ou de São Cristóvão, morada dos monarcas até o fim do Império. Pedro II nasceu e cresceu nesse palácio, que, de 1845 a meados de 1861, passou por diversas reformas. Somem-se aos gastos com ambos outros tantos relativos à Fazenda de Santa Cruz, que, durante a juventude do imperador, fora sua propriedade preferida. Por outro lado, em 1856, na cidade de Petrópolis — cujo nome homenageava Pedro II —, foi erguido um luxuoso palácio para a família imperial. Tudo isso era, obviamente, um sorvedouro de recursos públicos, que, de quebra, bancavam as viagens do imperador e de seus familiares. Estas, diga-se de passagem, foram lembradas, em tom elogioso, na biografia produzida por Machado de Assis:

*Não vimos no semblante de todos os fluminenses desenhar-se o sentimento da mais íntima saudade quando teve ele de partir para o norte? Não temos notícias das demonstrações, não dessas demonstrações oficiais e moldadas pelo aparato das cortes, mas sinceras e expansivas, com que nossos irmãos do norte o têm festejado? Não nos recordamos ainda do acolhimento que recebeu não há muitos anos quando seguiu viagem para as províncias do sul do império, e algumas outras do nosso litoral?*⁶⁶

A apreciação política esteve presente no texto biográfico, embora desde o início seu autor declarasse que faria o contrário. Registre-se que essa característica textual foi comum entre alguns membros da Sociedade Petalógica, grupo, como já vimos, que Machado de Assis integrou e que teve seu auge entre 1850 e 1861. Os participantes dessa agremiação conseguiam, aliás, fazer críticas contundentes à sociedade carioca e a seus administradores, como se estivessem escrevendo anedotas inofensivas.

⁶² *Idem.*

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador – D. Pedro II, um monarca dos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 215.

⁶⁶ ASSIS, Machado de. *D. Pedro II, op. cit.*

Enfim, caminhando para o final deste artigo, entendo que — no pouco espaço disponível e sem desconsiderar o peso das conveniências da revista *O Espelho* — Machado tomou a vida de Pedro II como uma espécie de manual para se embrenhar no segundo Império brasileiro, oferecendo uma amostra da crítica fina com que abordou as questões políticas de seu tempo. Preocupei-me em explicitar os caminhos trilhados durante a pesquisa que possibilitaram o encontro de indícios necessários para inferir sobre a autoria de um texto sem assinatura, ao que tudo indica escrito por Machado de Assis aos 20 anos e ainda não creditado a ele.

Como constata Ana Luiza Martins e Tania Regina de Luca, em meio a uma variedade de impressos e possibilidades de analisá-los, sempre cabem, em tese, leituras variadas.⁶⁷ No entanto, tentei evidenciar que a investigação do espaço geográfico de uma revista, bem como a análise da lógica de como os textos e os autores se movimentam dentro dele, podem nos ajudar a entender tanto o impresso quanto os autores e as relações sociais que estabelecem entre si. De resto, um mergulho mais fundo nesse universo permite ainda constatar a existência de textos escondidos nas folhas envelhecidas dos impressos do passado. E eles, em certos casos, sugerem outras pistas para repensarmos a maneira como trabalhamos a história da imprensa, da literatura e dos intelectuais do século XIX.

Artigo recebido em 11 de agosto de 2019. Aprovado em 28 de novembro de 2019.

⁶⁷ MARTINS, Ana Luiza e LUCA, Tania Regina de, *op. cit.*

Sobre o sentimento de
inautenticidade da vida cultural
brasileira na Primeira República:
*uma leitura de Oliveira Vianna
e Manoel Bomfim*



Adalmir Leonídio

Doutor em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Professor da Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiroz, da Universidade de São Paulo (USP), e do Programa de Pós-graduação em Ecologia Aplicada da USP. leonidio@usp.br

Capas dos livros *Populações meridionais do Brasil*, de Oliveira Vianna, 1987, e *A América Latina: males de origem*, de Manoel Bomfim, 1993.

Sobre o sentimento de inautenticidade da vida cultural brasileira na Primeira República: uma leitura de Oliveira Vianna e Manoel Bomfim

On the feeling of inauthenticity of Brazilian cultural life in the First Republic: a reading by Oliveira Vianna e Manoel Bomfim

Adalmir Leonídio

RESUMO

Este texto analisa o sentimento de desconcerto e inautenticidade das ideias modernas no contexto atrasado da Primeira República no Brasil. Está baseado nas concepções de dois importantes e diferentes autores do período, Oliveira Vianna e Manoel Bomfim. Busca, especificamente, mostrar em que medida e de que modo esses autores expressaram aquela sensação de desconforto, bem como seu significado.

PALAVRAS-CHAVE: Ideias modernas; cultura brasileira; Primeira República.

ABSTRACT

This text analyzes the feeling of bewilderment and inauthenticity of modern ideas in the backward context of the First Republic in Brazil. It is based on the ideas of two important and different authors of the period, Oliveira Vianna and Manoel Bomfim. It specifically seeks to show to what extent and in what way these authors express that feeling, as well as its meaning.

KEYWORDS: *Modern ideas; Brazilian culture; First Republic.*



Em nossa formação histórica, o convívio entre traços burguês e pré-burguês, moderno e pré-moderno gerou uma sensação permanente de desconcerto em relação às ideias modernas. Esta sensação assumia, em geral, duas formas principais: as ideias modernas não combinavam bem com nossa realidade atrasada, apesar de os autores a defenderem; as ideias modernas não nos serviam, eram exóticas no país e por isso deviam ser combatidas, via de regra em nome de ideias mais originais, mais condizentes com nossa realidade.

A primeira vertente pode ser facilmente observada entre liberais no século XIX, conforme mostrou Roberto Schwarz em um conhecido texto.¹ A segunda só surgirá no país com a Primeira República, tendo em Oliveira Vianna um de seus mais importantes expoentes. Uma variante das duas pode ainda ser encontrada em Manoel Bomfim, bem mais refinada e complexa e que por isso não me arrisco a classificação, mas que vale o debate, como veremos.

Assim, percebido por brasileiros e estrangeiros ao longo de todo o século XIX, o sentimento de inadequação das ideias modernas em contexto nacional é parte intrínseca da experiência brasileira e latino-americana do “cará-

¹ Ver SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

ter postigo, inautêntico, imitado da vida cultural que levamos”.² Com a República, este sentimento será levado ao paroxismo. E há todo um conjunto de coisas que contribuem para isso: o fim do trabalho servil; a adoção da forma republicana e democrática de governo; o avanço, ainda que vagaroso, da indústria nacional; as comemorações dos quatrocentos anos da descoberta do Brasil; o centenário da Independência; a Semana de Arte Moderna etc. Mas apesar dos parâmetros definidores de modernidade, era notório por todos que o Brasil continuava a patinar no atraso: o negro não encontrava lugar na comunhão nacional do trabalho; hordas de miseráveis vagavam pelo campo e pela cidade em busca de terra e emprego; as políticas de valorização do café sufocavam a indústria; as fraudes eleitorais, os esquemas de dominação oligárquicos, os sucessivos estados de sítio dominavam a política nacional, entre outras aberrações.

Vários autores tentarão encontrar, simultaneamente, uma interpretação deste atraso e um lugar para o Brasil no concerto das nações civilizadas. Alguns vão ver neste atraso as marcas da brasilidade desejada, outros, ao contrário, vão bater-se contra ele, numa busca desesperada de um sentido para nossa modernidade. Há ainda aqueles que buscarão harmonizar as duas coisas, atraso e progresso, para não abrir mão de nenhum dos dois. O presente ensaio busca uma interpretação deste sentimento, sempre ambíguo e cheio de possibilidades analíticas, e assim contribuir para o eterno debate, mais atual que nunca, sobre a dualidade estrutural de nossa formação histórica.

Mas, pode-se argumentar, Oliveira Vianna e Manoel Bomfim, mais aquele do que este, já acumulam uma fortuna crítica razoável. De modo que o que pode justificar mais uma análise sobre os dois autores? Cabe inicialmente dizer que, em que pesem as teses e artigos acadêmicos específicos sobre os dois autores, as grandes obras de referência em história das ideias no Brasil, das mais antigas às mais recentes, tais como Antonio Candido³, João Cruz Costa⁴, Antônio Paim⁵, Afrânio Coutinho⁶, Wilson Martins⁷, Alfredo Bosi⁸, Sérgio Miceli⁹, Luiz Antonio de Castro Santos¹⁰, entre outros, fazem pouca ou nenhuma menção aos dois autores. Mas, naquilo que dizem, há poucas discordâncias entre eles. E o que dizem? Em linhas gerais, são três os aspectos principais das diferentes análises: o racismo, o nacionalismo e o autoritarismo de ambos os autores, sem a necessária combinação entre eles.

Em Afrânio Coutinho é o nacionalismo, a “tradição afortunada” de nossa cultura, seu colorido peculiar, o traço principal a partir do qual pensa os dois autores. Antecipando polêmica que viria pouco depois, nega o caráter postigo, emprestado desta cultura, na medida em que ela teria se adaptado ao meio brasileiro. Na literatura ou na história é o mesmo “sentimento nativista”,

² SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 48.

³ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000 [1957].

⁴ COSTA, João Cruz. *Contribuição à história das ideias no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

⁵ PAIM, Antônio. *História das ideias filosóficas no Brasil*. São Paulo: Grijalbo, 1967.

⁶ COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada: o espírito de nacionalidade na crítica brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

⁷ MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*, v. 6. São Paulo: T. A. Queiroz, 1996 [1976].

⁸ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1996.

⁹ MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

¹⁰ SANTOS, Luiz Antonio de Castro. *O pensamento social brasileiro*. Campinas: Edicamp, 2003.

como expressão do caráter nacional de nossa cultura que se observa: “orgulho pelos fatos históricos, pelas façanhas guerreiras, pelas façanhas desbravadoras do sertão”, pelo “homem brasileiro”, o caráter do seu povo e de sua civilização.¹¹ Em suma, segundo Coutinho, não há que se falar em sentimento de inautenticidade em Oliveira Vianna e Manoel Bomfim.

Wilson Martins dedica várias páginas de seu livro a Oliveira Vianna, que, segundo ele, teria sido influenciado pelas teorias de Lapouge e Goubineau. Contudo, apesar da opinião predominante em sua época, nega que o racismo seria estruturante em sua obra e que o próprio autor teria se esforçado por abandoná-lo a partir de *Evolução do povo brasileiro* (1923). Ao lado do racismo, outro aspecto polêmico que teria determinado pesados ataques à sua obra seria sua “notória simpatia pelos governos autoritários e corporativos”. Dividindo opinião com Azevedo Amaral, Oliveira Vianna teria visto no Estado Novo uma “democracia autoritária”, mas não um regime totalitário. Seu mestre, neste sentido, seria Alberto Torres. Em suma, para Martins, os aspectos mais marcantes da obra de Oliveira Vianna são seu autoritarismo e seu racismo ou suposto racismo. Sobre Manoel Bomfim quase não fala nada, apenas que este, como aquele, aspirava a um governo forte, ainda que sob a legenda do comunismo.

Antônio Paim quase reduz a obra de Oliveira Vianna à sua contribuição para a elaboração do pensamento autoritário, que teria predominado durante a Primeira República. Mas, nesse sentido, pouco teria acrescentado ao que já havia dito Wilson Martins e Jarbas Medeiros¹² pouco antes que ele. Sua grande contribuição, no entanto, inspirada nas análises de Wanderley Guilherme dos Santos, num texto de 1974, é o conceito de “autoritarismo instrumental”, bem como a ideia de seu prolongamento para além de Oliveira Vianna, no Estado Novo e no período militar pós 64. Nesta forma “original”, “brasileira” de autoritarismo, Oliveira Vianna teria unido o projeto autoritário de Pombal e o liberal-democrático de Rui Barbosa, numa forma tardia de ecletismo. O autoritarismo seria então um “instrumento” transitório a que “cumprir recorrer a fim de instituir no país uma sociedade diferenciada, capaz de dar suporte a instituições liberais autênticas”.¹³

Apesar da oposição autêntico/inautêntico apontada por Paim para caracterizar o autoritarismo de Oliveira Vianna, nada mais é dito quanto a isso. Análise bem mais densa e significativa para a discussão que propomos foi feita por Alfredo Bosi alguns anos mais tarde. Seria o primeiro a pensar Oliveira Vianna a partir de uma tradição cultural que viveu “com maior ou menor dramaticidade uma consciência dividida entre a sedução da cultura ocidental e as exigências do seu povo”¹⁴, sendo por isso agrupado junto a outros autores pré-modernistas ligados ao pensamento social brasileiro, tais como Alberto Torres e Manuel Bomfim. Em todos eles, a característica mais marcante é que “o estudo veio a desdobrar-se em programas de organização sócio-

¹¹ Cf. COUTINHO, Afrânio, *op. cit.*, p. 179.

¹² Ver MEDEIROS, Jarbas. Introdução ao estudo do pensamento político autoritário brasileiro — Oliveira Vianna. *Revista de Ciência Política*, n. 16, Rio de Janeiro, 1974.

¹³ PAIM, Antônio. Introdução [1982] In: VIANNA, Oliveira. *Populações meridionais do Brasil*: edições do Senado Federal, v. 27. Brasília: Senado Federal, 2005, p. 35.

¹⁴ BOSI, Alfredo, *op. cit.*, p. 345.

política". O "nacionalismo sistemático" do grupo representaria, por isso, a crise do liberalismo abstrato e sua incapacidade de pensar o progresso do povo brasileiro. A única diferença que estabelece entre Manuel Bomfim e Oliveira Vianna é que enquanto este estava preso aos esquemas arianizantes de Lapouge e Gobineau, bem como ao corporativismo típico da época, Manuel Bomfim denunciava os preconceitos neocolonialistas de raça e pensava em termos de sistema social e educacional como formas de superar o atraso do país.

Luiz Antônio de Castro Santos destaca duas correntes de nacionalistas no Brasil da Primeira República. Uma que sonhava com um Brasil moderno e via como solução para isso a europeização do país por meio da vinda de imigrantes. Outro grupo queria buscar no interior do país as raízes da nacionalidade. Entre as duas, tentando concilia-las, estaria Oliveira Vianna. Mas nada diz sobre Manoel Bomfim.¹⁵

Justamente por isso, uma das obras mais importantes sobre Manoel Bomfim vai significativamente chamar-se *O rebelde esquecido*.¹⁶ Sua questão central era entender as razões do esquecimento de Manoel Bomfim. Para isso, recorreu ao conceito de hierarquia de relevância de Pierre Bourdieu: falar sobre os ícones do pensamento social brasileiro confere prestígio e notoriedade a quem fala e ao mesmo tempo reitera ou perpetua o lugar de ícone de determinados autores. Ao contrário, os autores pouco citados, tidos como de pouca relevância não transmitem renome acadêmico àqueles que o elegeram como tema de estudos. Mas qual a origem de sua "pouca relevância"? Aqui o autor elenca três razões principais: a recusa em pertencer à Academia de Letras; a recusa em polemizar com Silvio Romero, tido como o mais ou um dos mais importantes críticos em sua época; o fato de elaborar um contradiscurso, uma vez que se opôs às teorias raciais dominantes, o que foi considerado uma afronta pelas elites da época; a heterodoxia de seu "comunismo"¹⁷ em relação às ideias dominantes do PCB e da III Internacional; e até seu estilo empolado.

Mas o mais importante na abordagem de Ronaldo Conde Aguiar para os fins da análise que aqui propomos está na justificativa que o autor utiliza para falar sobre Manoel Bomfim. Por que, afinal, escolher um autor tido como de pouca relevância, afora o fato elementar de mostrar sua real relevância?

*Na verdade, eu estava enjoado de ler e reler os sucessivos autores estrangeiros da moda, cujas exuberâncias teóricas, pensadas noutras paragens e contextos, vinham contribuindo bem pouco para o real entendimento dos acertos e desacertos da formação social brasileira. Minha certeza era a de que os autores brasileiros de marca tinham apontado, em diferentes momentos da nossa história, as causas mais profundas das mazelas sociais e políticas do país. Por que, então, essa mania nacional de buscar nos autores estrangeiros da moda o que tantos já haviam pensado e escrito tão bem por aqui, no Brasil?*¹⁸

¹⁵ Cf. SANTOS, Luiz Antônio de Castro, *op. cit.*

¹⁶ AGUIAR, Ronaldo Conde. *O rebelde esquecido*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000. Sobre o tema ver também LEONÍDIO, Adalmir. Em torno das origens: Leroy-Beaulieu e o pensamento social brasileiro. *Estudos Sociedade e Agricultura*, v. 13, Rio de Janeiro, 1999.

¹⁷ Este é um dos temas de minha tese de doutorado. V *idem*, *Positivismo e utopia: as idéias do socialismo utópico no Brasil na segunda metade do século XIX*. Tese (Doutorado em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade) – UFRRJ, Rio de Janeiro, 2003.

¹⁸ AGUIAR, Ronaldo Conde, *op. cit.*, p. 13.

Fora a solução um tanto forçada e inusitada, para não dizer nada original, de usar um autor estrangeiro, no caso Bourdieu, para falar da importância de autores cem por cento nacionais, o problema remete mais uma vez à formulação de Roberto Schwarz em “Nacional por subtração” e que elegemos como chave de leitura da cultura brasileira durante a Primeira República e que até aqui foi pouquíssimo explorada, estando quase restrita às análises sobre o século XIX.

A história nacional de Oliveira Vianna

Populações meridionais do Brasil (1918), a primeira grande obra de Oliveira Vianna (1883-1951), está inteirinha marcada pela oposição autêntico/inautêntico, local/universal: “Todo o meu intuito é estabelecer a caracterização social do nosso povo, de modo a ressaltar quanto somos distintos dos outros povos, principalmente dos grandes povos europeus, pela história, pela estrutura, pela formação particular e original”.¹⁹ E o acento no local vai a tal ponto, que o certo mesmo seria dizer “povos brasileiros”, dada a falta de unidade da “evolução nacional”, o que leva o autor a distinguir pelo menos “três histórias diferentes: a do norte, a do centro-sul, a do extremo sul, que geram, por seu turno, três sociedades diferentes: a dos sertões, a das matas, a dos pampas, com os seus três tipos específicos: o sertanejo, o matuto, o gaúcho”.²⁰

Mas apesar desta diversidade nacional, Vianna parece eleger um “tipo nacional”, o matuto, característico das regiões montanhosas do estado do Rio de Janeiro, do “grande maciço continental de Minas Gerais e dos platôs agrícolas de São Paulo”. Isso porque, “sobre a evolução nacional, a sua influência é das maiores, das mais acentuadas”. Mas quais seriam as razões desta preponderância? “Primeiro porque o peso específico da massa social do país é dado pelo homem da formação agrícola, pelo cultivador de cana, de café e de cereais, cujo representante típico é o matuto do centro-sul”. Os próprios “tipos urbanos” não passariam de variantes do sertanejo, do matuto e do gaúcho. “Segundo, porque o grande centro de gravitação da política nacional, depois da Independência, se fixa justamente dentro da zona de elaboração do tipo matuto”.²¹ Em suma, a “matriz da nacionalidade” pretendida estaria no meio rural.

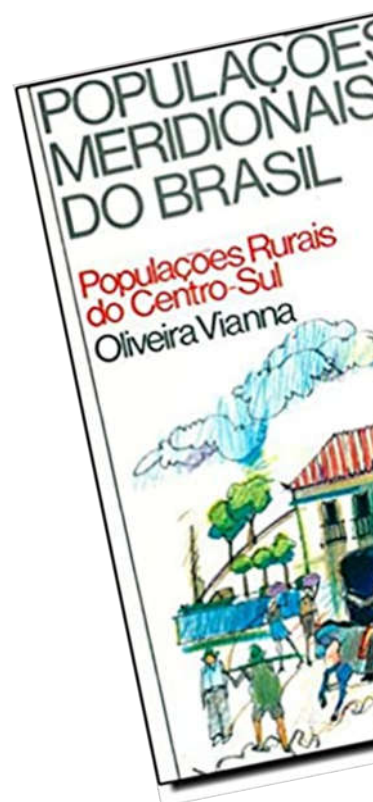
O objetivo central de Oliveira Vianna parece ser o de chamar a atenção para a realidade circundante autêntica e denunciar o vizo de copiar instituições europeias inautênticas:

O sentimento das nossas realidades, tão sólido e seguro nos velhos capitães-generais, desapareceu, com efeito, das nossas classes dirigentes: há um século vivemos politicamente em pleno sonho. Os métodos objetivos e práticos de administração e legislação desses estadistas coloniais foram inteiramente abandonados pelos que têm dirigido o país depois da sua independência. O grande movimento democrático da Revolução Francesa; as agitações parlamentares inglesas; o espírito liberal das instituições que regem a república americana, tudo isto exerceu e exerce sobre os nossos dirigentes, po-

¹⁹ VIANNA, Oliveira, *op. cit.*, p. 51.

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 52.

²¹ *Idem, ibidem*, p. 53 e 54.



*líticos, estadistas, legisladores, publicistas, uma fascinação magnética, que lhes daltorniza completamente a visão nacional dos nossos problemas.*²²

Em *Pequenos estudos de psicologia social* (1921), Oliveira Vianna voltaria ao problema do modelo e da cópia. Merece destaque o estudo do papel dos governos fortes no regime presidencial. Segundo nosso autor, “a vocação íntima do instinto nacional” reclamava um governo forte; essa era a aspiração da nossa consciência coletiva. Nega os modelos europeus de governo forte, fosse os regimes absolutistas monárquicos ou as ditaduras republicanas positivistas. Tratava-se de chegar a um “conceito brasileiro” de governo forte. É aqui que ele lança os temas centrais do debate político nacional dos anos seguintes: a inexistência de verdadeiros partidos e a corrupção da democracia liberal. Por isso, o presidente forte deveria estar acima dos partidos e dos grupos de interesses. O tema voltaria à tona em *Problemas de política objetiva* (1930):

*Há evidentemente em tudo isto um grande equívoco, uma grande ilusão, que perturba a visão exata das realidades nacionais a todos esses descentristas e autonomistas, que são, afinal, aqui, todos os espíritos que se jactam de liberais e adiantados. Porque é preciso recordar, com Seeley, que a liberdade e a democracia não são os únicos bens do mundo [...] Um regime de descentralização sistemática, de fuga à disciplina do centro, de localismo ou provincialismo preponderante, em vez de ser um agente de progresso, pode muito bem ser um fator de fraqueza e aniquilamento.*²³

Mas em nenhum outro livro o sentimento de desajuste entre nacional e universal será tão marcante quanto em *Evolução do povo brasileiro*, escrito sintomaticamente em 1922, sob a euforia da Semana de Arte Moderna. Começa por se opor à moda indutivista da ciência de seu tempo, segundo a qual, a partir de um punhado de observações particulares era possível chegar a níveis mais elevados de generalização. Assim como Spencer havia chegado a leis gerais da evolução, muitos sociólogos e historiadores haviam chegado igualmente às “leis gerais da evolução dos povos”. Assim como os povos caçadores-coletores haviam evoluído para a agricultura e desta para a indústria e as cidades, no plano político “todos os povos haviam passado pelas mesmas fases, ou haviam de passar. Primeiro a monarquia. Depois a aristocracia. Por fim a democracia”.²⁴ Em oposição a estes princípios universais da evolução e de acordo com as ideias “moderníssimas” de Gabriel Tarde, Vianna propõe o conceito de “pluralidade das linhas evolutivas”, onde o detalhe, o particular tem preeminência sobre o geral e universal: “Desde o momento em que a ciência confessava a sua ilusão e reconhecia que as leis gerais, a que havia chegado, não correspondiam à realidade das formas infinitas da vida, compreendi que a melhor coisa a fazer não era insistir por encerrar a nossa evolução nacional dentro dessas fórmulas vãs ou querer subordinar o nosso ritmo evolutivo a um suposto ritmo geral da evolução humana”.²⁵

E a crítica aqui tem endereço certo, a tradição liberal oitocentista, espécie de “planta de estufa” herdada pela República de seu tempo: “Já mostrei no

²² *Idem, ibidem*, p. 259.

²³ *Idem, Problemas de política objetiva*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1930, p. 97.

²⁴ VIANNA, Francisco de Oliveira. *Evolução do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1956, p. 21.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 37.

meu ensaio sobre *O idealismo na evolução política*, como tem sido funesto para nós esse preconceito da absoluta semelhança entre nós e os outros povos civilizados e como esse preconceito, com que justificamos a imitação sistemática das instituições europeias, nos tem valido, há cerca de cem anos, decepções dolorosas e fracassos desconcertantes”.²⁶

Mas como o modelo é um fato histórico no país e não uma mera abstração de meia dúzia de intelectuais, interessava investigar como a “tradição local” teria influenciado de forma fatal e definitiva “os destinos das instituições importadas e das ideias imitadas”. Esta tradição local teria múltiplas origens: a raça, o clima, a geografia, a história. Seria na observação destes detalhes locais que se chegaria a um juízo científico mais exato sobre a evolução e o caráter nacional de um povo.²⁷

Para fazer isso, Vianna dividiu a “evolução do povo brasileiro” em três momentos principais: “evolução da sociedade”, “evolução da raça” e “evolução das instituições”. E estes três momentos, por sua vez, estão divididos em três períodos históricos: Colônia, Império e República. Na primeira parte, fica nítida a admiração de nosso autor pelo período colonial, exemplo de organização — econômica, social, política e racial — influenciada unicamente pelos fatores locais. Portanto, a nossa história autêntica é aquela que se desenvolve durante o período colonial. O que vem depois é mera cópia e adaptação a modelos estrangeiros. Origem de todo mal-estar do autor, conforme veremos.

O primeiro traço significativo a revelar esta cor local é o predomínio do campo sobre a cidade, sendo “o urbanismo condição moderníssima da nossa evolução social”, quer dizer, recente, fora da nossa tradição colonial mais viva e significativa. Foi no campo que se formou “a nossa raça e se elaboraram as forças íntimas da nossa civilização”²⁸, uma “civilização de raízes rurais”, como diria outro historiador alguns anos depois.²⁹

O que explicaria este predomínio seria, antes de mais nada e acima de tudo, a ausência de riquezas imediatamente exploráveis e comercializáveis, como especiarias ou metais preciosos. Mas ao contrário de outros povos, e apesar de os portugueses serem “um povo de pequenos proprietários”, predominou entre nós a grande propriedade. A razão principal para isso é que os primeiros colonizadores “não eram homens do povo”, mas “fidalgos arruinados”, que buscavam “reconstruir, nas aventuras do novo mundo, as bases da sua fortuna destruída”.³⁰

Estes “elementos aristocráticos” seriam o centro de gravitação da nova sociedade em formação, procurando viver “à maneira fidalga”. E todos os “demais elementos” “procuram seguir estes modos de vida”. O predomínio destes “sentimentos aristocráticos” é que tornam “o ambiente colonial o menos propício à instituição da pequena propriedade e da pequena cultura”, que é “essencialmente democrática”. Sempre que possível, todos querem ser latifundiários e viver como fidalgos. Em suma, o ambiente não é propício ao estilo de vida democrático da pequena propriedade. E apesar de sua aversão aos

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 39. O tema já estava presente em *Idealismo da constituição*, que é de 1922.

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 40.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 55.

²⁹ Ver HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

³⁰ VIANNA, Francisco de Oliveira. *Evolução do povo brasileiro*, *op. cit.*, p. 57 e 58.

modelos, a conclusão não poderia ser mais modelar: “Esses fidalgos vêm de uma sociedade ainda modelada pela organização feudal: só o serviço das armas é nobre, só ele honra e classifica. Falta-lhes aquele sentimento da dignidade do labor agrícola [...] Eles vêm de uma sociedade organizada aristocraticamente, assentada sobre a base dos morgadios, de terras lavradas pelo braço dos servos”.³¹

Desse nosso “feudalismo” original resultariam todas as demais amarras da sociedade colonial. Nossos servos da gleba seriam os escravos, também estes uma decorrência natural das condições da época: a falta de braços em Portugal para povoar o Brasil. Aqueles que não eram uma coisa nem outra, os “deserdados, os pobres” se abrigavam sob a sombra dos grandes sesmeiros, “como foreiros ou rendeiros”, “subordinada à classe aristocrática por uma espécie de laço feudal, resultante do contrato de aforamento”. Além dos “serviçais do domínio” e dos “rendeiros e foreiros”, havia todo um agrupamento de pessoas, muito mais extenso, que se agregava ao “senhor feudal” por típicos laços de vassalagem: os “pequenos comerciantes de aldeia”, os “pequenos proprietários”, os “oficiais de ofícios manuais”, os “chefes de pequenas indústrias urbanas” e os “funcionários da administração local”. Essa concentração enorme de pessoas dentro dos latifúndios, “torna os engenhos uma pequena sociedade, complexa, heterogênea, poderosamente estruturada” e com grande autonomia. Do que resulta seu isolamento em relação às demais unidades iguais a ela. Esses “núcleos autônomos” dariam à sociedade colonial “um aspecto ganglionar e dispersivo”.³²

Indo um pouco mais longe na interpretação de nosso feudalismo, o autor vê nos índios bravios e nos negros fugidos a força local a impulsionar a organização militar de nossos potentados rurais. Os engenhos se tornam, assim, “verdadeiras fortalezas”, com seus soldados contando-se em “centenas ou milhares”. Uma nobreza armada, com todo o prestígio que isso lhes confere: “a importância social dos grandes senhores é dada pelo número de homens de que eles podem dispor”. E é aqui justamente onde fica evidente toda a admiração de Oliveira Vianna por nossa formação colonial, marca da autenticidade nacional: “Em virtude mesmo da seleção militar, imposta por essas condições especiais da conquista, forma-se, no interior rural, uma raça de homens admiráveis, rijos de corpo e rijos de alma, capazes de empresas homéricas. Os paulistas, por exemplo”.³³

Caçando índios, explorando ouro, erguendo engenhos ou abrindo “vastos latifúndios criadores”, esta nobreza em armas teria então vital importância na ocupação do país. E aqui, mais uma vez é inevitável a comparação com a Europa medieval: “Nessa estupenda projeção dos nossos grupos colonizadores para o interior, há qualquer coisa que recorda a formidável contradição de povos bárbaros, ao abrir-se a Idade Média”, em suma, a “mesma impetuosidade belicosa dos grupos em migração”.³⁴

Esta forma de conquista do interior, por meio de “bandos instáveis”, teria agravado ainda mais o “aspecto ganglionar e dispersivo” da sociedade

³¹ *Idem, ibidem*, p. 61.

³² *Idem, ibidem*, p. 76-78.

³³ *Idem, ibidem*, p. 81-86.

³⁴ *Idem, ibidem*, p. 102.

colonial. E isto teria uma influência decisiva sobre a organização dos poderes públicos e sobre a evolução das instituições políticas. A “originalidade americana” era, portanto, a fragmentação do poder, correspondente à situação geográfica e à organização social, “como meio melhor de defesa e administração”.³⁵ Aqui mais uma vez o modelo é o feudalismo, cuja estrutura política típica, como se sabe, é o parcelamento do poder: o governo geral divide-se em governos regionais, estes em capitânias gerais, estas em capitânias secundárias, estas em comarcas, distritos e termos, algo como os principados, ducados etc. Em cada um destes centros administrativos o poder se distribui entre “ouvidores”, “juizes de fora”, “capitães mores”, “comandantes de destacamentos” etc. Estes “centros de autoridade local” seriam praticamente autônomos e sofreriam pouca influência do poder central, sendo “a unidade política uma ficção vistosa”. Mas a base de todo o poder seriam os “caudilhos locais”, verdadeiros centros da “autoridade efetiva” na colônia: “Monopolizando a autoridade política, a autoridade judiciária e a autoridade militar dos poderes constituídos. São eles que governam, são eles que legislam, são eles que justificam, são eles que guerreiam contra as tribos bárbaras do interior, em defesa das populações que habitam as vizinhanças das suas casas fazendeiras, que são como que os seus castelos feudais e as cortes dos seus senhorios”.³⁶

Nossa “particularidade”, nossa “especificidade” nacional é, portanto, a “fragmentação do poder”. Tudo isso viria depois comprometer-se com a ideia artificial dos estadistas imperiais, defensores da “uniformidade política”, isto é, da centralização do poder. Artificial, antes de mais nada, porque esta nova estrutura política não teria nenhuma correspondência com a organização social do Império, toda ela uma herança melhorada da organização social da colônia. Passado o período da conquista do território nacional, os “hábitos guerreiros” se abrandaram e “os hábitos próprios às populações sedentárias e agrícolas se consolidaram nas tradições rurais”. Socialmente, portanto, o período imperial seria dominado por um “remanso amorável e ameno, onde domina uma aristocracia rural majestosa na sua grandeza moral, soberbamente assentada sobre bases econômicas de perfeita estabilidade”.³⁷

Portanto, na avaliação da obra política do Império, Oliveira Vianna é bastante ambíguo. Por um lado, deplora a ação centralizadora dos conservadores, porque ela ignora as diferenças regionais e propõe “a uniformidade de um mesmo tipo de organização política a todas as diversidades regionais e locais”. Mas, por outro, reconhece a importância da mesma centralização na obra da construção nacional e no disciplinamento das forças dispersivas da nação. Ao mesmo tempo, censura a “influência das ideias exóticas”, que agitavam a Europa por essa época — “o liberalismo, o parlamentarismo, o constitucionalismo, o federalismo, a democracia, a república” — e que seriam a bandeira dos liberais descentralizadores.³⁸ Em suma, os conservadores seriam os realizadores da obra nacional, mas os liberais estariam mais próximos, quem o diria, de nossa originalidade formadora: “Há muita sugestão doutrinária e exótica nesse apelo à descentralização. Há porém nele um inegável

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 209.

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 217.

³⁷ *Idem, ibidem*, p. 104.

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 244-246.

fundamento nacional. Dá-se aqui uma coincidência entre as teorias políticas e a nossa realidade americana. Os descentralizadores — federalistas, municipalistas, liberais, enfim — não são apenas teóricos ou sonhadores: eles exprimem também um estado d’alma nacional”.³⁹

Em sua obra, nunca ficará resolvida essa oscilação pendular entre a originalidade exótica do liberalismo e o “senso prático nacional” dos conservadores. De modo que a grande obra da unidade nacional será postergada para a república. Mas mesmo aí ela não será resolvida. E nunca terá o selo da originalidade desejada.

Segundo Oliveira Vianna, todo o movimento histórico que levará à república inicia-se com a abolição da escravidão, que abalou “toda a sociedade rural” e, conseqüentemente, “seus fundamentos tradicionais”. É daí e só daí que decorre o desmoronamento de “nossa aristocracia territorial” e daí também “a rápida formação de grandes centros urbanos durante o triênio republicano”. Não se trata de um movimento generalizado, mas restrito aos centros industriais mais importantes, como Rio de Janeiro, São Paulo, Recife e Belo Horizonte.⁴⁰

Do ponto de vista político, a maior descentralização do modelo federativo teria efeitos nefastos sobre a instabilidade iniciada com a abolição da escravidão e o crescimento dos centros urbanos. De modo que, se voltávamos aos fundamentos do período colonial, não contávamos agora com o brilho e o poder da classe que lhe deu suporte:

*Há uma sublevação das camadas sociais, que se invertem e misturam: a Nação assiste, atônita, à aparição, ao lado das grandes figuras do republicanismo histórico, de uma chusma de personalidades entrelopas, sem nenhuns títulos que credenciem a sua ascensão; mas todas batalhando com audácia e veemência pela posse do poder e pela direção do país. Os elementos sociais, nessa sociedade sacudida do terremoto, movem-se desordenadamente, como moléculas atuadas por forças divergentes.*⁴¹

Esse aspecto anômico da sociedade brasileira advindo com a República tem amparo igualmente na explicação racial dada por Oliveira Vianna à “evolução do povo brasileiro”. Isto porque haveria uma tendência miscigenadora que estaria fazendo desaparecer a aristocracia ariana e sua enorme capacidade de direção nacional. Com o tempo, acreditava que isso se inverteria, pois a raça superior tende a absorver a inferior em seu caldeamento progressivo. O que não deixa de soar esdrúxulo, pois nossa salvação nacional viria de fora, com a entrada gradativa e massiva de imigrantes. Uma solução exótica para nosso exotismo original.

Uma combinação *sui generis* de anticolonialismo e nacionalismo

Todo o pensamento de Manoel Bomfim é construído na perspectiva de uma luta contra a exploração colonial, equiparada, com ligeira complacência, à luta contra a exploração capitalista. Neste sentido, forçando um pouco a in-

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 271.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 108 e 109.

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 283.



terpretação, está subentendida uma leitura da história da América Latina como parte integrante do desenvolvimento do capitalismo mundial. Não se encontrou nas obras analisadas nenhuma citação de Rosa Luxemburgo, mas tudo leva a crer que ele tenha tomado conhecimento de suas polêmicas e até de sua simpatia pelas lutas anticoloniais. Isso não só porque Bomfim cita diretamente Lenin, com quem Rosa Luxemburgo polemizou a respeito da questão, mas porque antecipa muitas das ideias de “subdesenvolvimento” referentes à América Latina, desenvolvidas por obras como a de Caio Prado Júnior, por exemplo. Bomfim desenvolve então um argumento bastante interessante para mostrar que grande parte do desenvolvimento do capitalismo europeu deu-se às custas da exploração das colônias americanas.

Mas apesar de uma certa leitura do atraso brasileiro, ele não se insere na perspectiva dos que reclamam para o Brasil um progresso similar àquele experimentado pelas nações europeias, no que está bem adiantado na discussão. Negando a ideia de progresso linear, de universalidade histórica, acaba até por relativizar a ideia de “atraso”. No que acaba, também, por cair na ilusão de todos, de que o desenvolvimento equiparável ao do Primeiro Mundo, embora não desejável, era possível. Criticando a “exclusiva preocupação” (*sic*) da classe dirigente com o crescimento econômico, diz que “com os seus programas de governo”, o Brasil poderia até chegar “ao vértice de toda a glória”, caso “somássemos uma riqueza comparável à do inglês, ou do norte-americano”, mas isto não melhoraria em nada a condição social do povo brasileiro, ao contrário, aumentaria mais a diferença entre os que possuem e os que não possuem. Em outras palavras, vê a exploração colonial, vê a exploração de classes, mas não entende os entraves que cria para o desenvolvimento nacional e nem a forma como reproduz a exploração dos oprimidos em seu país.

A coisa é meio truncada, mas tem um certo sentido, que vale a pena seguir. Em primeiro lugar ele quer mostrar que, se existe um “atraso” relativo das nações latino-americanas, deve-se ao contexto de exploração em que se inseriram no processo colonial. Em segundo lugar, quer mostrar que a associação entre realidades latino-americanas e atraso corresponde a um estigma, ou preconceito original, que teria por objetivo justificar a ação colonialista dos países europeus. E por isso seria preciso então negar este atraso. Em que sentido éramos atrasados? Para isso recorre à ideia de “peculiaridades” histórico-culturais destes países, e em particular do Brasil. Isto é, o atraso seria simultaneamente uma realidade e um estigma. No conjunto da obra, seu orgulho nacional ferido acaba por dar maior importância ao segundo lado do problema, o que o impede de levar mais longe sua visão do atraso brasileiro e suas conexões com a modernidade.

Bomfim abre a primeira parte de seu livro *A América Latina* (1905), obra que inaugura a série visando estudar a história do Brasil, falando da imagem preconceituosa da opinião pública europeia em relação à América do Sul, que a ignorava como um “pedaço de Ocidente” e imputava-lhe a incapacidade de se organizar em “verdadeiras nacionalidades”, ao mesmo tempo em que desenvolvia a opinião de ser “este o continente mais rico do globo”. Nessa visão a América do Sul seria tratada como uma criança necessitada de assistência: “Quando os publicistas europeus nos consideram como países atrasados, têm certa razão; mas não é tal juízo que nos deve doer, e sim a interpretação que

dão a este atraso, e principalmente as conclusões que daí tiram, e com que nos ferem”.⁴²

Por trás de tais opiniões estaria o interesse dos países europeus em expandir-se para o continente sul-americano. Por isso seria preciso fugir às aparências das opiniões correntes, para chegar a uma leitura menos “deturpada” da realidade brasileira, buscando uma explicação menos ligada ao ponto de vista do colonizador europeu e mais ligada à “visão dos explorados”.⁴³ Segundo esse ponto de vista, os portugueses não vieram ao Brasil para trabalhar, o “gênio aventureiro” não os impelia a isso. Queriam apenas juntar o máximo de riqueza possível no menor prazo, e com o menor esforço. “O português tinha o seu pensamento encoberto, elaborado à lei da natureza: para que regularizar tributos, monopolizar comércio, coisas para amanhã, quando se pode arrasar a cidade e levar logo todo o ouro, de uma vez, para bordo?”⁴⁴

Esta explicação da ética do colonizador português lembra bastante o “tipo aventureiro” de Sérgio Buarque de Holanda, muito embora as consequências de tal análise sejam distintas em um e outro. Sobretudo porque Bomfim não vê as consequências disso para o tipo de capitalismo que se instalaria no Brasil.

Do “parasitismo heróico” e “aventureiro” dos primeiros contatos, passou-se ao “parasitismo sedentário”. Enquanto houve “riqueza acumulada” o português foi “depredador, guerreiro, conquistador”. Esgotadas as riquezas, ele “fez-se sedentário”, escravizando as populações nativas e fazendo-as produzir riquezas para ele, seja “cavando a mina ou lavrando a terra”. O importante neste processo é que uns trabalhassem e outros vivessem à sombra do trabalho: “Todas as classes se incorporaram ao parasitismo. O Estado era parasita das colônias; a Igreja era parasita direta das colônias e do Estado [...] a nobreza ou parasitava o trabalho escravo, nas colônias, ou parasitava nas sinecuras e pensões. A burguesia parasitava nos monopólios, no tráfico dos negros, no comércio privilegiado”.⁴⁵

O resultado deste regime em que só se almejavam riquezas fáceis — ou, para usar um termo de Sérgio Buarque, só “aquilo que se oferecia à mão” — era não somente a ostentação do luxo e o esbanjamento, mas sobretudo a desqualificação social do trabalho. Graças ao “parasitismo” as classes sociais eram “confundidas” e todos olhavam com desdém para as “profissões mecânicas”. O povo “embrutecia-se”, perdendo o “hábito do trabalho e o vigor da inteligência”. Também aqui se pode ver certa similaridade com a leitura buarqueana de nosso capitalismo atrasado, embora a formulação de nosso autor seja um tanto truncada.⁴⁶

O abandono dos trabalhos do campo, o baixo nível técnico da agricultura, a ignorância absoluta das populações rurais, a ausência de indústria e de trabalho na cidade e a “rotina” eram quase uma decorrência natural de tal situação. As lavouras ficavam isentas do mais simples trato, e no fim de alguns anos “o solo está esgotado, a terra está cansada, a ignorância não sabe

⁴² BOMFIM, Manoel. *A América Latina: males de origem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993, p. 43-49.

⁴³ *Idem, ibidem*, p. 50.

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 92.

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 100.

⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 103 e 104.

como fertilizá-la, o plantio não dá mais lucros”. E desde que houvessem escravos suficientes, partia-se para nova terra, recomeçando tudo outra vez. Um processo itinerante e predatória de produção que só fazia depauperar as bases da economia colonial.⁴⁷

Antecipando talvez uma das questões mais interessantes da obra de Caio Prado Júnior, Bomfim divide a sociedade colonial em duas classes “perfeitamente distintas: os escravos índios e pretos, e as várias sortes de instrumentos que a metrópole atirava para lá, a fim de apropriar-se do trabalho destes escravos”; e secundariamente, e pouco definidas na escala social, aquelas populações que se formaram à margem da grande produção, “núcleos de refugos, revéis, escravos fugidos, índios sobreviventes aos massacres, um ou outro branco desgarrado”. O escravo fazia tudo além da “moenda e da senzala”, daí não haver lugar para essa “população pobre e livre” no processo de produção. Ou, nas palavras do próprio autor: “Quando todo o trabalho nacional era feito por negros e índios cativos, quando era possível haver escravo para tudo, não havia lugar para o trabalhador livre [...]. E com isto resultou que o trabalho foi considerado vil, infamante. O ideal para todos era viver sem nada fazer — ter escravos e à custa deles passar a vida e enriquecer”.⁴⁸ Argumento com consequências de longa duração para um país que se acostumou a viver do trabalho alheio.

Desse regime econômico derivaria a forma de sua organização política. Primeiramente, era preciso entender, segundo Bomfim, que o aparelho político-administrativo visava garantir o “exclusivo metropolitano” do comércio. Criou-se assim um Estado em nada parecido com o “Estado moderno — garantidor, protetor, órgão da nação, seu defensor e representante”. Não havia serviços públicos e a administração resumia-se ao fisco. O resultado desta situação era que a vida local nas colônias corria segundo os “caprichos” dela. Isto é, o poder central, não conseguindo se fazer sentir nos pontos mais afastados da colônia, deixava aos grandes senhores “toda a plenitude de ação”, desde que pagassem o fisco e não pensassem em “modificar o regime social e político”. Ali eles não só organizavam a vida política e econômica, mas eram também os responsáveis diretos pela justiça, que se tornava “mais a expressão arbitrária de um instinto do que a aplicação regular de um princípio”.⁴⁹ A ideia de ausência de um princípio abstrato ordenador da realidade nacional, é outro argumento com consequências na longa duração, como sabemos bem hoje.

Assim, instaurou-se no Brasil um Estado alheio à nacionalidade, um “Estado-colônia” cuja única função era “regularizar tributos”, deixando correr à solta o egoísmo das “classes refratárias”, isto é, aqueles elementos ou grupos sociais que vinham representar, direta ou indiretamente, “os interesses parasitários da metrópole”. Aqui aparece a ideia de que a dicotomia explorador/explorado no plano internacional define, para o plano nacional, a dicotomia “dominantes e dominados, trabalhadores e exploradores do trabalho alheio”. Com isso a luta não seria apenas contra a dominação portuguesa, personificação do próprio “atraso”, mas contra toda forma de exploração que se

⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 130.

⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 131e 132.

⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 134.

apresentasse como um estorvo ao progresso da sociedade em direção à igualdade e à justiça: “Em verdade, no Brasil, a luta entre os nacionais radicais e estes elementos não é uma luta de nacionalidades: é o eterno conflito dos oprimidos e espoliados com o explorador dominante — dos parasitas e parasitados”.⁵⁰

Mais importante do que as consequências políticas do regime colonial são as consequências para a “vida social e intelectual”. A população aparecia então como uma “massa heterogênea, instável, cindida em grupos” e em constantes atritos, odiando-se mutuamente e tendendo à dispersão. A falta de solidariedade entre os grupos seria o resultado do regime de trabalho escravo, uma massa estranha à nacionalidade. A partir do grande senhor formou-se uma “fidalguia territorial” que vivia superposta a uma massa de escravos “bestializados” e “embrutecidos”, tendo ao redor uma população miserável, “pobre e livre”, formando o grosso da nação:

*Nos interstícios dessa malha de feudos, uma população de mestiços, uma mescla de gentes desmoralizadas pela escravidão ou animada de rancores, uma população vivendo à margem da civilização, contaminada de todos os vícios e defeitos [...] Nas cidades, as autoridades, o fisco, a tropa, tudo estrangeiro e hostil à colônia [...] Fora disto o resto da cidade é a continuação das fazendas, o lugar de recreio do colono [...] A violência é a marca da perversão dos costumes e da moral; a família é um pedaço de tribo, semi-patriarcal, degradada pela ociosidade sobre o trabalho do negro, pervertida pelo espetáculo permanente dos bárbaros tratamentos e castigos infligidos ao escravo.*⁵¹

Como dito, ao contrário de autores como Sérgio Buarque de Holanda, que se põe na perspectiva da construção da modernidade, Bomfim, ao mesmo tempo que nutre a esperança na razão e no progresso como base para a justiça na terra, tem contra ela sérias reservas. A formulação é bastante confusa. Suas leituras de Marx, ao que tudo indica, são bastante incipientes e não dá pra dizer até onde compreendeu o problema do fetiche da mercadoria, que é, inclusive, uma discussão bastante marginal dentro do marxismo. Por outro lado, foi muito influenciado pelos socialistas utópicos, mormente Saint-Simon e Fourier. Desta confusão teórica resulta que, apesar de esboçar uma certa dialética do atraso e do moderno, acaba por ser tragado pelo nacionalismo da época e pela necessidade de afirmação nacional. Assim, após ter duramente criticado o apego à tradição e à rotina, ele lança sua crítica contra aqueles que romperam com a “tradição nacional”, base concreta para a realização do “progresso humano”.⁵²

Em *O Brasil na América* pode-se perceber, segundo o próprio Bomfim, uma certa desilusão em relação aos destinos da nação e uma igual mudança de tom em relação ao primeiro livro. Este livro foi escrito em 1929, num período de grande eferescência política e social. Portanto, tal desilusão está relacionada à sensação de impotência de Bomfim frente aos grandes esquemas da política oligárquica, particularmente considerando-se a sua origem social, de uma das mais tradicionais famílias de senhores de engenho de

⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 210 e 231.

⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 145-147.

⁵² *Idem*.

Sergipe, que nesse momento encontrava-se completamente alijada da cena política nacional.

Portanto, se no livro *A América Latina* o elemento português era identificado, de maneira negativa, como o “tipo aventureiro” buarqueano, fonte de atraso e rotina, agora ele é identificado com o tipo heroico, guerreiro e combatente. Aqui a “expansão territorial” e o “desejo de crescer e aventurar” não são apresentados como impulso para a busca de riquezas fáceis, mas como fator para realização de uma “nação forte”. E nisto se aproxima de Oliveira Vianna. Ao contrário do “português parasita”, no “português heróico” a sua grandeza “vai além do império que criou, e das riquezas que conquistou, porque tem de ser apreciada e medida na decisão com que foi formulado o plano de explorar e descobrir, e na força de ânimo com que tal plano foi executado”.⁵³ São estas as origens históricas do tipo desbravador bandeirante, que ao contrário do colono ocioso e degenerado do primeiro livro, é fonte de energia e trabalho. Em outras palavras, o português deixa de ser identificado com o estrangeiro a ser subtraído da nacionalidade, operação impossível, bem entendido. Mas a solução é bem esquisitona: deixa de ser estrangeiro e passa a integrar a tradição nacional.

Mas, dadas as voltas do parafuso, nem mesmo ele se convence que o “tipo nacional” pudesse ser encontrado no português heroico, apesar de toda a sua importância para a nossa formação. E mais uma vez adiantando-se em certa ordem de análises que viria depois, com Gilberto Freyre e outros, destaca-se aqui a ideia do povo brasileiro como algo distinto dos povos que o compuseram, nem português, nem índio, nem negro, mas um novo tipo social. No “povo brasileiro” encontrar-se-iam “essas três raças, diferentes, muito diferentes”.⁵⁴ Assim, mais uma vez distanciando-se de Oliveira Vianna, a miscigenação ganha contornos positivos e definidores. O caráter polêmico volta-se contra as teses racistas predominantes na época, a sustentar o preconceito europeu contra os latinos, povos “degenerados”, porque compostos da mistura de raças diferentes.

Com isso, a colonização do Brasil toma um outro colorido, o da “mistura”, da “homogeneidade populacional”, da “unificação”, em tudo contrafeito aos aspectos degeneradores e dispersivos impostos pela escravidão à sociedade, conforme o livro *A América Latina* havia pintado. No Brasil, ao contrário das colônias espanholas, “a escravidão era, apesar de tudo, bem mais assimiladora”. Nas colônias espanholas o indígena era elemento à parte da população, não sendo a ela incorporado, mas, ao contrário, segregado. O castelhano “tendia ao puro senhorio sobre o índio; o português, à sua incorporação pela franca mistura”. O resultado disso seria uma espécie de “democracia racial”, onde a distinção social fazia-se apenas por questões de nascimento e fortuna, nunca de cor.⁵⁵

Para Bomfim “o Brasil se fez a custa de desenvolvido cruzamento”. A realidade do povo é “mistura, já agora indestrinçável, mistura que poderá realizar um novo tipo etnográfico”.⁵⁶ Aqui o autor debate com Agassiz, Gobi-

⁵³ BOMFIM, Manoel. *O Brasil na América*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p. 30 e 31.

⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 17.

⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 147-150.

⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 196.

neau, Lapouge, Le Bon, Pearson e todos os adeptos no Brasil da teoria da “superioridade das raças puras”, que condenam os cruzamentos com as ditas “inferiores”. No Brasil o representante principal das teses racistas seria, segundo Bomfim, Oliveira Vianna. Retomando sua perspectiva anticolonial, Bomfim encara a teoria das raças como uma justificativa ideológica da dominação colonial:

Os espíritos realmente humanos bem reconhecem que tudo não passa de simples pretexto, com que os povos poderosos e injustos investem contra as populações mais fracas. A verdadeira ciência tem proclamado já: que o valor atual das raças é, apenas, valor de cultura. Há diferenças de tradições, há variedade de civilização, há maior ou menor aproveitamento das qualidades naturais, há direções e perspectivas históricas, mas diferença essencial de valor psíquico, não.⁵⁷

Em suma, olhando nossa história, possuíamos qualidades para ser uma grande nação — “espírito de união, solidariedade patriótica, cordialidade nas relações internas” — mas os entraves coloniais, substância do mesmo passado que nos fornecia estas qualidades, sufocava-nos. Em seu último livro, *O Brasil nação: realidade da soberania brasileira*, Bomfim busca esta síntese impossível entre o que éramos e o que poderíamos ser, a síntese entre “bragantismo” e “americanismo”, conforme suas próprias palavras. A intenção é realista, como o próprio subtítulo indica. O efeito nem tanto. De todo modo, o livro retoma as dimensões críticas do primeiro de sua série histórica.

O conceito de bragantismo remete à ideia de uma “classe” ou de uma “casta dirigente” que se perpetua no poder, usando-o como meio de vida. Para isso, faz arranjos e negociações escusas com as outras classes importantes da nação, como os cafeicultores. Além de interesses próprios, esta classe possui também uma mentalidade própria. Apesar de admitir novos elementos, trata-se de uma classe que se reitera no tempo de diferentes maneiras: despotismo, mandonismo, fraude eleitoral, etc. Seja como for, e a despeito das muitas mudanças por que passaram o Brasil, a herança bragantina permanece, pesada, a arrastar-se e sufocar com seu peso a jovem nação e sua “herança americana”. O conceito lembra o de patrimonialismo, mas definitivamente a referência de Bomfim não é Weber. Então, vejamos seu desenvolvimento.

Resumindo é o seguinte, o Brasil, em sua formação como nação independente, teve quatro revoluções, abortadas e incruentas: “Independência, abdicação, abolição e república”. E nisto residiria a força do bragantismo, a se impor reiteradamente à nação. Abortadas e incruentas por que guiadas por “motivos ocasionais e imediatos”, sem atacar as “causas essenciais dos males a curar”. O que lhes faltou, precisamente? Uma ideologia. Está implícito, então, que o liberalismo, mesmo o mais exaltado, não podia cumprir este papel nas condições brasileiras: “Sob o unto de liberalismos vazios e desconexos, a Constituição de 1824 foi a forma própria para iludir a situação política do momento, mantendo, em essência, toda a aparelhagem do regime anterior

⁵⁷ *Idem, ibidem*, p. 207.

(Colônia), e com a qual o Bragança continuava a ser, praticamente, o senhor do Brasil”.⁵⁸

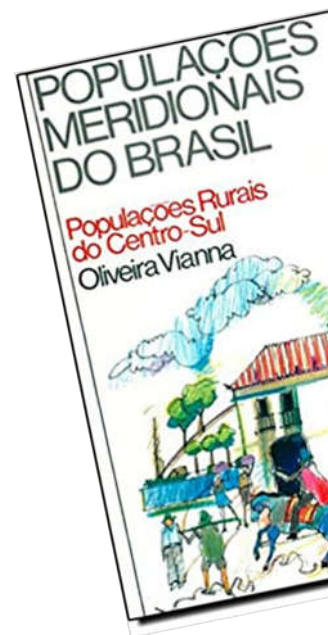
Falta de ideologia, “a independência se concretizou na atitude do príncipe”. Em outras palavras, um golpe, cuja realização definitiva viria pouco depois, com a dissolução da Assembleia Constituinte em 1823 e a instituição do Poder Moderador, engrenagem política essencial de todo o Império. Assim também a “proclamação da República”, com o marechal Deodoro à frente, mas que nem por isso deixou de contar com a adesão ou o apoio de liberais históricos como Quintino Bocaiuva. Em outras palavras, a política no Brasil se resumia a uma “política de personalidades”, válida mesmo para a oposição: “ataques a Pedro I e os seus Paranaçuá; ataques a Feijó, ataques a Pedro II e aos seus Paraná, e Zacarias, e Itaboraí, e Soares de Souza, e Cotegipes...”, mas programa para a nação, nenhum. Em suma, sem princípios ou ideias, sem participação popular, “sem lesão efetiva dos privilégios condenados”, e, sobretudo, “sem a integral substituição da classe dirigente”, nada de renovação política de verdade. A citação é longa, mas vale a maçada, até por sua incrível atualidade:

*Em verdade a realidade de uma revolução depende de um ideal capaz de inflamar, orientando um programa bem concreto — das mutações a fazer, dos processos a seguir, e da inevitável substituição do corpo dirigente. Em vista ao progresso, toda legítima revolução, já o dissemos, exige a eliminação da classe onde se incorpora o arcaísmo banido. Tal não seria possível no nosso país. Devido a essas mesmas condições herdadas, os ideais não chegavam a ser clarão sobre as consciências; valiam potentemente, pois que vinham de necessidades profundas, porém, mal se distinguiam na ganga dessas mesmas necessidades [...] Vida política que se consubstanciava em mandões, a do Brasil não pedia, nem comportava convicções [...]. Levavam-nos as formas em que se encontravam aproveitadas para satisfação dos apetites pessoais. Os raros Feijó e José Bonifácio não poderão fazer obra com eles, nem prevaleceram. Toda essa gente que vem dos adesistas à Independência, os moderados de 1831, até os escravocratas — liberais ou conservadores convertidos em abolicionistas a 13 de maio — e os adesistas de 1889; toda essa gente acreditava poder, realmente, ser independentista, liberal, abolicionista e republicana... Os mais desabusados não demoravam em refletir incompatibilidades. E, todos, entraram para as revoluções do seu tempo, anulando-as nos feitos essenciais.*⁵⁹

A fórmula é conhecida, mas inusitada para um ilustre desconhecido como Manoel Bomfim: as ideias novas que chegam ao Brasil, rápido se adequam à mentalidade gerada nas condições históricas do país e, com isso, perdem seu sentido e seu teor revolucionário. Assim se explica que já no fim do regime escravista uma sucessão de ministérios liberais se tenha empenhado em resistir ao avanço da campanha abolicionista, cujo ícone foi Martinho Campos, que em 1881 “ensoberba-se de ser escravocrata da gema”. E assim, mudamos sem mudar. Nas palavras do próprio autor: “No encontro dessas mentalidades, feitas no regime condenado, com a abstração condutora do movimento, não será a abstração que dobrará as mentalidades, se não estas que

⁵⁸ BOMFIM, Manoel Bomfim. *O Brasil nação: realidade da soberania nacional*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 75.

⁵⁹ *Idem, ibidem*, p. 368 e 369.



se dobrarão”.⁶⁰ A democracia e a república jamais poderiam surgir daí, desta mentalidade moldada nas condições coloniais de nossa formação. O progresso jamais poderia advir do atraso. Mas nisso sabemos que estava enganado nosso autor. O progresso não só virá, como conviverá harmonicamente com ele. Ou seja, apesar do avançado de suas elaborações, faltou a Bomfim a dialética. E isto, em grande parte, se deve à barreira teórica criada pelo positivismo, somada à incipiência da classe operária no país.

De todo modo, acho que vale a pena ir um pouco mais além em seu socialismo, aqui já não tão utópico quanto na primeira obra, mas ainda a meio caminho do marxismo. Antes de mais nada, mesmo reconhecendo o aspecto de fachada de nosso liberalismo e as dificuldades históricas de inserção das massas na cena pública do país, ele é um democrata intransigente. Como vimos, fez duras críticas ao imperialismo e à Guerra, assim como à escravidão no país. E apesar da influência difusa que sofreu, como quase todos em sua época, manifestou-se contra o positivismo, particularmente em sua forma política, responsável por mudanças importantes no novo regime, como a separação entre Igreja e Estado e o casamento civil, mas inócuo quando o assunto é es-escravo e operário. Por suas fórmulas vazias, como “incorporação do proletariado na sociedade moderna”, o positivismo, tanto quanto o bacharelismo liberal, “destinadas, embora, à efêmera ressonância do momento, essas pretensões abafaram e iludiram o renascer do Brasil para a democracia”.⁶¹

Mas também não tem muitas ilusões quanto à democracia. Sabe perfeitamente que mesmo nos países onde ela é expressão legítima do desenvolvimento econômico e social, ela não passa de uma miragem burguesa. Mas sabe igualmente que mesmo a burguesia tem consciência de que uma certa dose de igualdade é salutar para o capitalismo. E sendo assim, abre caminho “para a conquista da legítima democracia na eliminação de todo domínio de classe”. Não vai direto ao ponto, mas dá pra ver que a revolução que defende poderia vir pelas urnas, desde que predominasse um autêntico regime eleitoral, o que no Brasil tá fora de cogitação. Como seria aqui, então?

Vejamos. Apesar de toda fraseologia burguesa, como “classe ociosa” e “classe parasitária”, que vem de Saint-Simon, seu conceito de “bragantismo” tem certo refinamento teórico de classe que, sem dúvida, se deve a suas leituras de Marx. A “classe dirigente” do país, “até hoje dominante”, nela incluída “exército, juristas...”, inscreve-se em uma “tradição” que vem dos tempos coloniais. Por tradição entende-se não só um conjunto de “manifestações próprias” à classe, como também uma certa “generalização: mentalidade, conceitos, sentimentos, processos de conduta”. É impossível a um indivíduo pertencer a uma classe e fugir à “respectiva tradição”, “porque em cada individualidade se reflete a condição da solidariedade no grupo”. Quando ele vem de outra classe, desde que se incorpora à nova, assimila por completo “seu espírito”.⁶²

Bomfim fala em “entrar para” e “aceitar” pertencer à nova classe. Segundo Lukács, que Bomfim não leu, os caminhos que levam à formação da

⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 370.

⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 434.

⁶² *Idem, ibidem*, p. 452 e 453.

consciência de classe são complexos e nada lineares.⁶³ Mas só os intelectuais teriam liberdade para “escolher” a classe social à qual desejam pertencer, isto porque eles, não estando ligados diretamente à esfera da produção, não conformam uma “classe em si” mas “para si”. Obviamente, essas sutilezas da discussão marxista não chegaram a nosso autor. Por isso ele pensa qualquer classe como “livre flutuante”. De todo modo, é claro em Bomfim seu radicalismo, ainda que seu socialismo seja um lusco fusco entre marxismo e pré-marxismo:

Não há verdadeiras reformas sociais, com modificações radicais nos intuitos e nos processos políticos de um povo, senão por meio de revoluções completas, em que haja, além da substituição de programas, e de processos, a de gentes; por isso mesmo, serão frustrados todos os movimentos políticos que deixem o poder e a máquina administrativa com os antigos servidores, em que refaz toda a substância do antigo regime. Em razão desse império das tradições de classe, e porque os primeiros dirigentes brasileiros foram continuadores imediatos da tradição política portuguesa-bragantina, nos que se lhe seguiram, encontramos todos os defeitos e vícios dessa política, que moldou a dos governantes brasileiros — Império ou República.⁶⁴

Segundo Bomfim, um elemento ativo e fundamental na renovação, ao longo do tempo, deste “espírito de classe” foi o “bacharel em direito”. Preparado em Coimbra e, depois, nas faculdades de direito que se abriram no Brasil, ele conforma “a generalidade dos nossos políticos e estadistas”, bem como dá “o tom à mentalidade dominante e exprime a sua ideologia”.⁶⁵ Esta ideologia tem desprezo pela liberdade, apesar de tê-la como princípio, e obsessão pela ordem, uma “ordem passiva e fixa” que busca reproduzir, a fim de manter os privilégios de sempre. E aqui há certo sentimento da dialética.

Em suma, a libertação não poderia vir de nossa classe intelectual, tragada, quase toda ela, pela tradição bragantina. O povo, por sua vez, encontrava-se mergulhado na miséria e no analfabetismo. Desde o primeiro livro, Bomfim chamava a atenção para os efeitos revolucionários da educação em um país com quase noventa por cento de analfabetos. Difícil discordar. Mas aqui ele se coloca uma questão crucial: quem poderia fazer uma obra desta magnitude senão o próprio Estado?! Suas primeiras conclusões são pra lá de pessimistas: “E, assim, nos encontramos num círculo, que os processos comuns não permitem romper: a atual classe dirigente nunca fará a educação popular”.⁶⁶

Mas já no fim do livro exaspera-se e conclama uma revolução vertical e violenta, como única solução possível. A fórmula é vaga e retórica, pois lhe falta o substrato material, o mesmo que faltou ao liberalismo escravista dos oitocentos. Já falamos anteriormente da situação da classe operária e sua organização incipiente no país no início do século XX. É bem verdade que já existia uma dúzia ao menos de partidos e associações de classe. E até o Partido Comunista já havia sido fundado por esta época. Mas o engajamento de Bomfim era apenas literário e vagamente humanitário. Seja como for, a fórmula aí está:

⁶³ Ver LUKACS, Georg. *História e consciência de classe*. Lisboa: Escorpião, 1989.

⁶⁴ BOMFIM, Manoel Bomfim. *O Brasil nação*, op. cit., p. 453.

⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 454 e 455.

⁶⁶ *Idem, ibidem*, p. 519.

Anuncia-se o remédio: uma política orientada para os que trabalham, e cuja pena permitiu acumular-se riqueza, política onde a capitalização se faça em benefício da comunidade, não havendo outros direitos além do mesmo trabalho [...] mas, não há meio de que a indispensável e radical reforma se faça na simples decorrência da política normal: os que desfrutam os formidáveis privilégios financeiros e econômicos, servidos pelos que exploram imediatamente o governo; todo esse bando resiste e resistirá ferozmente, e, com ele, é todo o passado mau que se perpetua. Só há um modo de ter razão contra uma tal resistência: a destruição do mesmo passado, para integral substituição da classe dirigente, com a sua total inclusão na grande massa dos que trabalham e produzem.⁶⁷

E esse movimento de regeneração teria de vir “de baixo, do próprio povo”. Mas eis então que Bomfim se encontra de novo perante o mesmo dilema anterior, para o qual não vislumbra solução: como poderá o povo elevar-se politicamente desta forma, a ponto de conduzir a revolução regeneradora da nação, sem o devido preparo? Aqui Bomfim é vítima de sua Ilustração, pois confunde esclarecimento com consciência de classe. Com isso fica preso no dilema da tomada de consciência: sem esclarecimento o povo não fará a revolução, mas sem revolução nunca alcançará o esclarecimento:

Repete-se: que a necessária regeneração tem de ser inicialmente uma obra de educação e formação do povo. Sem dúvida: é indispensável que a massa da nação brasileira suba de nível — mental e social, mediante sistemática educação. Mas tanto só se realizará quando o povo for senhor dos seus destinos [...] Contudo, como poderá esta pátria investir para a libertação, e ensaiar as formas de um destino melhor, se se encontra tão nula e desorganizada? [...] E como a massa do povo é ainda valor indefinido, há que contar, repita-se, com o espontâneo dessas mesmas energias essenciais: a premência das necessidades revelando caracteres de ação, delineando programas, definindo formas.⁶⁸

Por fim, aposta todas as suas fichas nos limites da privação a que chegou o povo brasileiro, como centelha de uma “reação explosiva”, que levará à necessária revolução. Mas depois de mais umas voltas do parafuso, em que chega a admitir que a situação de atraso relativo do país seria uma vantagem, recai no dilema novamente e é aí que seu messianismo se evidencia: “É um movimento para a grande maioria da nação, mas inspirado e derramado nos ânimos por uma minoria ativa, intelectual, esclarecida, absolutamente desinteressada, sinceramente exaltada, cordialmente revoltada contra a injustiça, sublime de abnegação, capaz de produzir, em intensidade de propulsão, o que lhe falta em desenvolvimento”.⁶⁹

Conclui-se que a ausência da expressão “revolução proletária” e o abuso da palavra “povo” é proposital. “De socialização rudimentar, concretamente atrasado, o Brasil não pode contar com a imediata solução comunista”. “O proletariado brasileiro mal se define como classe, tanto se continua nele o escravo de ontem”. Nestes termos, a “revolução necessária” terá de ser “missão nacional”. Terá de ser espontânea, dado o nível de desorganização das mas-

⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 558 e 559.

⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 562 e 563.

⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 569.

sas, mas terá de ser guiada pelas cabeças luminosas de alguns intelectuais humanistas e interessados na solução do problema nacional. Chega a citar o México como modelo para a revolução brasileira, no que é bastante realista, dada a profundidade e a extensão do problema fundiário no país. Portanto, “nem fascismo nem jargão da III Internacional, mas um programa que dimanava diretamente da situação histórica e geográfica do país”.⁷⁰

Por fim, conclui, já nas últimas páginas do livro, que “nossa revolução” não seria “armar motins”, mas preparar a “propaganda luminosa”, “formar uma opinião incompatível com a desigualdade”. Do que se deduz sua incapacidade em se decidir pelas duas pontas da questão, pensamento e ação, com a dialética fora, obviamente. Mas apesar dos dilemas insolúveis, Bomfim está adiantado da discussão sobre o socialismo como problema nacional. É o que se pode concluir para um livro que nada tem de conclusivo, frente a um problema que até hoje dividi opiniões.

Em suma, a sensação de desconcerto das ideias modernas em contexto atrasado (colonial) não desaparecerá com o fim da escravidão e a superação teórica do liberalismo. Certos intelectuais mais sensíveis, apesar da visão limitada da realidade, a sentirão e expressarão de diferentes modos. De certa forma, é o que continuamos, ao menos alguns de nós, ainda a fazer. Com tanta razão quanto naquele tempo, já que, segundo muitos, estamos a voltar aos tempos da Primeira República, quando o trabalhador não tinha nenhum direito e o movimento de trabalhadores era tratado como caso de polícia. Neste sentido, continuamos tão desafinados quanto antes.

Em seu tempo, Oliveira Vianna não apresentará nenhuma solução para nossa contradição entre universal e particular. Manoel Bomfim também não chegará a nenhuma síntese do tipo. Mas chegará bem mais perto, pois vê na colônia o atraso, visão impossível a Oliveira Vianna, devido a suas idealizações do passado colonial. Aliás, adiantando-se a análises que só viriam muito depois, com Sérgio Buarque de Holanda⁷¹ e Caio Prado Jr.⁷², Bomfim vê na exploração colonial a razão do atraso brasileiro. E nisto vai certa visão da totalidade histórica do capitalismo, muito pouco comum à sua época. Suas fontes são, neste caso, como vimos, Marx e Lenin, ainda que tenha sofrido toda uma influência difusa e tardia do socialismo utópico. Mas não estará imune às idealizações do passado colonial, na busca eterna e insolúvel, ao menos até o momento, da originalidade e da solução nacional.

Artigo recebido em 7 de agosto de 2019. Aprovado em 21 de outubro de 2019.

⁷⁰ *Idem, ibidem*, p. 570-572.

⁷¹ Ver HOLANDA, Sérgio Buarque de., *op.cit.*

⁷² Ver PRADO Jr., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

História e etnografia *a partir de uma peça cerimonial Mawé: a tábuca de paricá*



Índio Mura inalando paricá.
In: FERREIRA, Alexandre
Rodrigues. *Viagem Filosófica
pelas capitâneas do Grão-Pará,
Rio Negro, Mato Grosso e
Cuiabá*. 1971.

Marcel Mano

Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor do Instituto de Ciências Sociais e dos Programas de Pós-graduação em Ciências Sociais e em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Coorganizador, entre outros livros, de *A formação do professor de Ciências Sociais: desafios e possibilidades*. Uberlândia: Edufu, 2018. marcelmano@ufu.br

História e etnografia a partir de uma peça cerimonial Mawé: a tábua de paricá¹

History and ethnography from the Mawé's ceremonial piece: the tray of paricá

Marcel Mano

RESUMO

O artigo busca situar histórica e etnograficamente uma peça coletada no segundo quarto do século XVIII pela expedição de Alexandre Rodrigues Ferreira. Trata-se da bandeja zoomorfa para a aspiração do pó narcótico paricá colhida entre os Mawé por volta de 1786 e mencionada por Ferreira também entre os Mura, ambos os grupos da área Madeira-Tapajós. Ao remeter tal peça para Lisboa o naturalista procedeu a uma ilustração com uma breve descrição do ritual e uma prancha representativa de seu uso. Embora conhecidos, tanto a bandeja como o ritual, hoje extintos, não foram ainda colocados em relação à história e etnologia dessa área. Assim, a partir de um diálogo entre Antropologia e História este texto apresenta a peça, sua ornamentação e aspectos que envolviam o ritual descritos por Ferreira, relacionando-os a alguns temas da mitologia, da etnografia e da etnohistória do grupo e da área que ocupam.

PALAVRAS-CHAVE: viagem filosófica; história indígena; mitologia e ritual.

ABSTRACT

The paper seeks to situate historically and ethnographically a piece collected in the last quarter of the 18th century by the expedition of Alexandre Rodrigues Ferreira. It is the Zoomorphic tray for the aspiration of the paricá narcotic powder collected between the Mawé around 1786, and mentioned by Ferreira also among the Mura, both groups of the Madeira-Tapajós area. When sending the piece to Lisbon the naturalist illustrated it with a brief description of the ritual and a plank representative of its use. Although known, the tray and the ritual, now extinct, have not yet been placed in relation to the history and ethnology of this area. Thus, from a dialogue between Anthropology and History this article presents the piece, its ornamentation and aspects that involved the ritual described by Ferreira in relation to some themes of mythology, ethnography and ethnohistory of the group and the area they occupy.

KEYWORDS: philosophical trip; indigenous history; mythology and ritual.



Somente no final do século XX, após mais de duzentos anos, o Brasil recebeu para exposição parte do acervo etnográfico coletado por Alexandre Rodrigues Ferreira. Naturalista e funcionário da corte portuguesa, ele iniciou em 1783 uma viagem na Ilha de Marajó que percorreu em nove anos quase

¹ Este texto deve ser lido como um ensaio, pois sua pretensão é a de colocar em exercício possibilidades de interpretação de um tema ainda pouco estudado.

40.000 quilômetros² desde a foz do Rio Amazonas até as nascentes do Rio Negro. Considerada a mais importante expedição portuguesa na Amazônia no século XVIII, nesse percurso ele coletou, além de amostras botânicas e zoológicas, um inestimável acervo de peças etnográficas do qual parte ficou exposto no Palácio Rio Negro em Manaus.³ A coleção de duzentos e cinquenta peças era composta por máscaras rituais, cerâmicas, utensílios domésticos e arte plumária colhidos entre os grupos indígenas com os quais a expedição entrou em contato.

Dentre os artefatos expostos, a bandeja para aspiração do pó narcótico paricá (figura 1) era uma das peças mais belas e intrigantes. Coletada entre os Mawé⁴ por volta de 1786, mas também mencionada por Ferreira entre os Mura (figura 2), ambos grupos da área Madeira–Tapajós, a bandeja e o ritual a ela associado ainda são pouco conhecidos do ponto de vista da história e da etnologia dessa área. Ao contrário do noroeste amazônico, região na qual a difusão do paricá é famosa entre as populações Aruak, Tukano e Yanomami; e mesmo entre grupos Karib, como os Kaxuyana do Rio Trombetas,⁵ na região central da Amazônia, entre os rios Madeira e Tapajós, ela não foi ainda devidamente explorada. Isso porque apesar das menções históricas consistentes para crer que, no passado, eram muitos comuns os rituais de paricá, em contraste, devido à sua extinção entre os povos indígenas remanescentes, como os próprios Mawé e Mura, não há descrições detalhadas da cerimônia que acompanhava o uso da bandeja e a aspiração do pó narcótico. A única descrição conhecida para os “Magués” é ainda a do próprio Alexandre Rodrigues Ferreira. A 13/02/1786, quando remeteu de Barcelos a Lisboa a mencionada bandeja, ele a ilustrou com a “Memória sobre os instrumentos de que usa o gentio para tomar o tabaco — Paricá”.⁶ Essa descrição e a peça, embora bastante conhecidas, precisam ainda ser colocadas em relação à sócio-cosmologia Mawé a um quadro comparativo e histórico da área. É isso que se pretende.

O estudo do legado da *Viagem filosófica pelas Capitânicas do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá*,⁷ constituído não só das peças etnográficas, mas dos diários, memórias, mapas, censos e cerca de novecentas pranchas, já permitiu entender como o naturalista setecentista via o mundo amazônico. No

² Ver CARVALHO, José Candido de Melo. *Viagem filosófica pelas Capitânicas do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá (1783-1793): uma síntese em seu bicentenário*. Belém: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico e Museu Paraense Emílio Goeldi, 1983, p. 76.

³ Ver PIMENTA, Angela. Raízes antigas — em Manaus exposição traz acervo indígena do século XVIII. *Veja*, v. 30, n. 13, São Paulo, abr. 1997, p. 132 e 133.

⁴ De acordo com Tekla Hartmann há bandejas congêneres em diversos museus europeus (Oslo, Munique, Roma, Viena, Estocolmo, Coimbra e Lisboa) que foram por ela, e por Otto Zerries, também atribuídas aos Mawé, às quais, porém, não tivemos acesso. Ver HARTMANN, Tekla. Artefactos indígenas brasileiros em Portugal. *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa*, série 100 (1-2), 1982, p. 180.

⁵ Ver FRIKEL, Protásio. Mori — a festa do paricá — índios Kachuyana; Rio Trombetas. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*: nova série Antropologia, n. 12, jul. 1961 e, do mesmo autor, Mori — a festa do paricá. In: COELHO, Vera P. (org). *Os alucinógenos e o mundo simbólico*. São Paulo: EPU/Edusp, 1976.

⁶ Ver FERREIRA, Alexandre Rodrigues. Memória sobre os instrumentos de que usa o gentio para tomar o tabaco — Paricá. In: *Viagem filosófica pelas capitânicas do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1974, p. 97 e 98.

⁷ Ver FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem filosófica pelas capitânicas do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá*: iconografia, v. I. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1971 e, do mesmo autor, *Viagem filosófica pelas capitânicas do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá*: memórias — zoologia/botânica. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1972.

estudo de suas imagens antropológicas⁸ por exemplo, corpos, deformidades físicas e elementos materiais foram os marcadores encontrados para identificar um modo de pensamento em Ferreira no qual “os povos indígenas amazônicos do século XVIII constituíam uma única raça, mas estavam em diferentes estágios da evolução humana”.⁹ A pergunta agora é se parte desse material permite também identificar como os povos indígenas viam o seu próprio mundo. Neste caso, quais marcadores podemos encontrar na peça e na rápida memória do ritual que possam permitir a identificação de aspectos da cultura, da etnologia e da história dos Mawé?

Para isso, a peça, sua ornamentação e aspectos que envolviam o ritual descritos por Ferreira serão colocados em relação a alguns temas da mitologia, da etnografia e da história do grupo e da área que ocupam; tal como já pedia Tekla Hartmann em relação a “análise conjunta de temas das mitologias e expressões iconográficas em artefatos de uso cerimonial”.¹⁰ No caso aqui tomado, a peça, coletada no contexto setecentista, deve ser colocada em relação comparativa com outros povos e com a etnohistória do grupo e da área, bem como de dados de sua etnografia.

Considerada desde sempre como eminentemente Tupi,¹¹ há indícios suficientes para pensar que a área Madeira-Tapajós e os Mawé foram constituídos por diferentes povos indígenas em intensos contatos intertribais que acabaram por gerar grupos étnicos mistos ou “tupinizados”. Vizinhos de grupos genuinamente Tupi, como os atuais Kawahiwa do Rio Madeira e os Apiaká e Kayabi do alto Tapajós, os Mawé, contudo, repartem com outro de seus vizinhos — os Munduruku — o título de grupos étnicos mistos;¹² fato que se reflete em dois campos. Primeiro, nas relações históricas com grupos descritos nas fontes coloniais como “Tupinambaranas” — “falsos Tupinambás”;¹³ e, segundo, na presença entre eles de elementos culturais diferentes do padrão Tupi-Guarani,¹⁴ entre os quais, no caso Mawé, as tábuas e o ritual de paricá que parecem os aproximar, assim como outros aspectos de sua história e etnografia, de grupos Aruake Karib localizados a oeste.

⁸ Ver RAMINELLI, Ronald. Do conhecimento físico e moral dos povos. *Mare Liberum*, v. 22, n. 32, 2001, RAMINELLI, Ronald e SILVA, Bruno da. Teorias e imagens antropológicas na viagem filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira (1783-1792). *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas*, v. 9, n. 2, Belém, maio-ago. 2014, e DOMINGUES, Ângela Maria Vieira. Os índios da Amazônia para um Naturalista do séc. XVIII. *Ler História*, n. 23, Lisboa, 1992.

⁹ RAMINELLI, Ronald e SILVA, Bruno da, *op. cit.*, p. 323.

¹⁰ HARTMANN, Tekla, *op. cit.*, p. 182.

¹¹ Ver LOUKOTKA, Cestmír. *Classification of south american indian languages*. Los Angeles: University of California, 1968, p. 111, e GALVÃO, Eduardo. *Encontro de sociedades: índios e brancos no Brasil*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 206.

¹² Ver SUSNIK, Branislava. *Dispersión Tupi-Guarani pré-histórica: ensayo analítico*. Assunción: Museu Etnográfico Andres Barbero, 1975, p. 62.

¹³ MENÉNDEZ, Miguel A. Uma contribuição para a etno-história da área Madeira-Tapajós. *Revista do Museu Paulista*, n. 28, 1981/1982, p. 315, e MANO, Marcel. As crônicas jesuíticas e a história indígena no médio Amazonas – séculos XVII e XVIII: os Tupinambaranas. *Crítica e Sociedade: Revista de Cultura Política*, v. 7, n. 1, Uberlândia, 2017, p. 114.

¹⁴ Ver SUNSNIK, Branislava, *op. cit.*, p. 87, MÉTRAUX, Alfred. *La civilization materielle des tribus Tupi-Guarani*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1928, p. 308, e ZERRIES, Otto. Atributos e instrumentos rituais do xamã na América do sul não andina e o seu significado. In: HARTMANN, Tekla e COELHO, Vera P. (orgs.). *Contribuição à Antropologia em homenagem ao Prof. Egon Schaden*. São Paulo: Edusp, 1981, p. 341.

É sobre este cenário que se propõe pensar a bandeja que ficou exposta em Manaus. Enquanto tábua de ornamentação zoomorfa e ritual de aspectos próprios, a descrição de Ferreira pode ganhar inteligibilidade em uma relação comparativa com aspectos da história e da etnologia dos Mawé.

O paricá Mawé

O paricá, tabaco ou rapé, conhecido por diferentes nomes entre os povos indígenas amazônicos, é uma substância obtida das cascas e/ou sementes de diferentes árvores da floresta tropical. Alguns autores relataram o uso das sementes da piptadenia e anandenanthera peregrina, popularmente conhecida como angico-vermelho.¹⁵ Outros identificaram o paricá como árvore da espécie *schyzolobiumamazonicum*, popularmente conhecida como bandara e guapuruvu.¹⁶ Outros, ainda, mencionaram a extração do pó a partir das cascas da virola colophilla, conhecida como epená.¹⁷ Outros, enfim, embora tenham assistido ao ritual de aspiração do pó, não tiveram oportunidade de identificar a casca e/ou sementes usadas no seu preparo.¹⁸

Entre os Mawé, soma-se a essa variedade de matérias primas algumas outras dificuldades para a identificação da planta por eles usada, em parte pela ausência de descrições etnográficas, e em parte pelo curto relato deixado por Alexandre Rodrigues Ferreira. Mas a julgar pelas suas descrições, é provável que se tratava de uma árvore leguminosa, pois eles obtiveram “o pó dos frutos da árvore paricá depois de torrados”.¹⁹ Dentre as prováveis espécies estão a anandenanthera peregrina e o *schyzolobiumamazonicum*, ambas leguminosas arbóreas da família das Fabaceae. Suas favas contém as sementes — frutos — que após torrefação branda são maceradas para obtenção do pó. O *schyzolobiumamazonicum*, identificado pela botânica como árvore do paricá,

*possui vasta distribuição geográfica, com ocorrência na Amazônia brasileira, venezuelana, colombiana, peruana e boliviana, em altitudes de até 800 m. No Brasil, é encontrado nos estados do Amazonas, Pará, Mato Grosso e Rondônia, em solos argilosos de florestas primárias e secundárias, tanto em várzea alta quanto em terra firme (Sousa et al. 2005). Em geral, variam de 15 a 40 m de altura e 50 a 100 cm de diâmetro à 1,3 m de altura (dap).*²⁰

Este seria, pois, um provável candidato para o fornecimento da matéria prima do paricá dos Mawé. De acordo com a descrição de Ferreira, as sementes, depois de retiradas de suas favas, eram torradas e maceradas pelas

¹⁵ Ver WÄSSEN, S. Henry. Considerações sobre algumas drogas indígenas, em especial o rapé, e a parafernália pertinente. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, v. 3, São Paulo, 1993, p. 149, e LABATE, Beatriz. Entrevista: uma antropologia que floresce fora da academia: Anthony Henman e el cactus San Pedrito. *Revista de Estudos da Religião*, ano 4, n. 1, São Paulo, 2004, p. 66.

¹⁶ Ver SILVA, Arystides Resende e SALES, Agust. Crescimento e produção de paricá em diferentes idades e sistemas de cultivo. *Advances in Forestry Science*, v. 5, n. 1, Cuiabá, 2018, p. 231-235.

¹⁷ Ver MAIA, J. G Soares e RODRIGUES, Willian A. Virola theiodora como alucinógena e toxica. *Acta Amazônica*, v. 4, n. 1, abr. 1974, p. 21 e 22.

¹⁸ Ver FRIKEL, Protásio, *op. cit.*, p. 10.

¹⁹ FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem filosófica pelas capitânicas do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá*, *op. cit.*, p. 97.

²⁰ SILVA, Arystides Resende e SALES, August, *op. cit.*, p. 231.

mulheres: “e as velhas na preparação do paricá e dos vinhos de fructas, e do beijú”.²¹

Para a maceração das sementes era usado um almofariz feito do ouriço das castanhas. Cortado ao meio, cada uma de suas metades oferecia uma cuia resistente chamada de induá, na qual, com a mão de pilão — induámena —, os índios socavam as sementes até obterem o pó. Para juntá-lo, usavam uma escovinha feita de pelo de tamanduá — tapixana — e depois guardavam-no em um caracol (*Helix Terrestris*) — Parica-rerú (caixa do Paricá). Para o uso, e novamente com o auxílio da tapixana, estendiam o pó na cavidade da tábua ricamente entalhada com motivos zoomorfos (figura 1). Ferreira não nos oferece o nome mawé dessa “prancheta”, mas descreve o modo de uso. Depois de estender a porção na cavidade da tábua, o usuário a segurava pelo cabo com a mão esquerda e com a mão direita empunhava o inalador feito de ossos de asas de aves confeccionado na fora de “Y”. Com as extremidades superiores duplas encaixadas nas narinas e a parte inferior única voltada para a cavidade da tábua, o usuário então aspirava o paricá (figura 2).



Figura 1. A tábua de paricá Mawé. *Veja*, n. 30, 13 abr. 1997.

²¹ FERREIRA, Alexandre Rodrigues, *op. cit.*, p. 98.



Figura 2. Índio Mura inalando paricá. In: FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem Filosófica pelas capitânicas do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá*. 1971.

De acordo com estudos toxicológicos, as sementes do paricá contém dimetiltriptamina, o mesmo princípio ativo da ayahuasca (Banisteriopsiscaapi + Psychotriavidis) e seu uso provoca uma alteração pronunciada no campo visual cujo efeito dura de meia a uma hora no máximo.²² A sensação de leveza e de visão alterada provocada pelo uso do paricá de certo podem ter relações com os voos descritos em situações de transe. Wás sen já levantou essa hipótese, associando-a, inclusive, aos motivos zoomorfos de uma bandeja encontrada em escavação arqueológica de sepultamento no norte do Chile, na qual “a bandeja, em sua parte superior, estava envolvida por uma camada de couro que cobria uma figura de condor elegantemente esculpida e que servia de cabo”.²³ A mesma correlação aparece no ritual Kaxuyana descrito por Frikel.²⁴ Neste, durante o ritual de aspiração do pó — *mori* — o xamã usava um instrumento para invocação e encantamento dos espíritos: uma peça de cabo liso

²² Ver LABATE, Beatriz, *op. cit.*, p. 66.

²³ WÁSSEN, S. Henry, *op. cit.*, p. 152.

²⁴ Ver FRIKEL, Protásio, *op. cit.*, p. 9.

no qual incrustava-se no meio um osso de onça ou veado ou porco, à qual se seguia a imagem esculpida da cobra mitológica (tchkárki), e sentada acima dela o urubu-rei. À essa peça os Kaxuyana davam o nome de “Kurúm-Kukúru”, cuja tradução é “imagem do urubu-rei”.²⁵

Num caso o condor, noutro o urubu, o que chama atenção não é puramente a qualidade de ambas as aves serem necrófagos,²⁶ mas de serem capazes de planar em altas altitudes por longos períodos de tempo. Associadas à visão aguçada e à capacidade de voarem alto acima dos homens e se erguerem próximos aos espíritos do céu, essas aves podiam representar simbolicamente uma mediação entre o mundo terreno e o mundo celeste e, empiricamente, representar o voo alto, a leveza e a visão aguçada pelos efeitos do consumo do paricá.

Embora haja nisto certas relações lógicas, temos de considerar que nem sempre estão esculpidas imagens de aves nos motivos zoomorfos das bandejas ou na parafernália do ritual. Na verdade, a variabilidade de motivos é imensa. Sobre uma peça de origem desconhecida depositada na Sociedade de Geografia de Lisboa e descrita por Hartmann, a imagem é de uma serpente.²⁷ Entre os Kaxuyana — a tábua para aspiração propriamente dita possuía esculturas de um casal de onças mitológicas uma de frente à outra e com as bocas amarradas.²⁸ Outras apresentavam ainda somente figuras geométricas e abstratas que, em cada caso particular, podiam representar figuras mitológicas. Entre os Mawé, o cabo da bandeja descrito por Alexandre Rodrigues Ferreira tinha o formato de jacaré. “A prancheta costuma ter a figura de algum animal: a que tem a da amostra, dizia o índio seu dono, que era a de um jacaré [...]. Da madre-perola da concha — Itaã — fingem os olhos embutidos na cavidade que o devem representar”.²⁹

Em vista disso, e embora obviamente possa existir um pano de fundo comum e geral associado ao voo das aves no universo da espiritualidade, a bandeja e seus motivos devem primeiro ser colocadas em relação ao contexto etnográfico e mitológico de cada uma dessas sociedades. Só assim poderemos, em cada caso, colocar a peça e o ritual em relação a um quadro comparativo mais abrangente.

O jacaré representado na peça etnográfica Mawé, como veremos adiante, de fato ocupa uma posição central na mitologia dessa população indígena, associada à transformação, morte e ressurreição. Porém, antes de passar a essas questões, outras se fazem necessárias. E elas nos levam de volta à descrição que Ferreira fez do ritual.

Na breve “Memória sobre os instrumentos de que usa o gentio para tomar o tabaco — Paricá”, após descrever o complexo do Paricá, composto do almofariz, da mão de pilão, da escovinha, do aspirador e da tábua, o naturalista também descreveu o ritual.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 8 e 9.

²⁶ Algumas relações lógicas podem levar à “Ayahuasca” que em quéchua significa, de acordo com Wassén, S. Henry, *op. cit.*, p. 149, “cipó dos mortos”.

²⁷ Ver HARTMANN, Tekla, *op. cit.*, p. 176.

²⁸ Ver FRIKEL, Protásio, *op. cit.*, p. 8.

²⁹ FERREIRA, Alexandre Rodrigues, *op. cit.*, p. 98.

Dele usa o Gentio nas grandes bacchanaes, chamados de Paricá, e para elas tem uma casa grande feita de propósito sem repartição alguma, e por isso denominada casa do Paricá.

Principia a cerimonia dos bacchanaes por uma cruelíssima flagelação: açoitam-se reciprocamente uns aos outros com um chicote de couro de peixe-boi, anta ou veado: na falta disto supre uma corda de fita bem torcida e de comprimento de uma braça; tem na extremidade uma pedra ou qualquer apenso que seja sólido, e que fira. Acoitam-se de dois a dois, o paciente recebe os açoites de pé, e com os braços abertos, enquanto o flagelante o fustiga à sua vontade; pouco depois passa o flagelante a flagelado, e assim cada parilha segue o seu turno; e nisto consomem oito dias, eles na cerimônia da flagelação, e as velhas na preparação do paricá e dos vinhos de frutas, e do beiju. Seguem-se a função de participarem dele os que participaram dos açoites. A virtude narcótica do paricá, o modo de o sorver, e a demasia dos vinhos, obram com tanta violência, que os que não morrem algumas vezes sufocados de tabaco, caem semi-mortos, e caídos ficam até lhes passar a bebedeira. Passada a primeira, principia a segunda: é de estatuto da festa durar a borracheira tanto quanto duraram os açoites.³⁰

Dois aspectos chamam a atenção nessa descrição. O primeiro é a existência de uma casa própria para a realização do ritual — a “casa do paricá”. O segundo é a menção a um aspecto inusitado: a flagelação.

O primeiro desses aspectos nos leva a supor que o ritual devia ocupar posição central na cosmologia mawé. Não só porque a existência de uma casa do paricá implicava em dispêndio de forças físicas para sua construção e manutenção; como pelo fato dela ocupar um espaço geográfico e social dentro da aldeia. Embora a descrição de Ferreira não indique a posição precisa na qual se encontrava, no plano da aldeia, a casa do paricá; descrições feitas no mesmo período entre outros grupos da área Madeira-Tapajós nos indicam essa posição. No final do século XVII, o padre João Felipe de Betendorf descreve a chegada de um Principal indígena e seus guerreiros na aldeia Iruriz,³¹ situada na entrada do Rio Madeira. Após descer de suas canoas e se encaminharem para a aldeia, o principal dos “irurizes” veio ao encontro do grupo, e após os cumprimentos, o visitante foi levado para a “casa do paricá” erguida no meio do terreiro, onde, tomando o “paricá”, fizeram suas “danças e bebedices” que duraram vários dias.³²

Erguida no meio do terreiro, a casa do paricá se assemelha a diferentes complexos etnográficos das terras baixas sul-americanas, como representados pelo sistema Jê-Bororo³³ do Brasil central e pelo sistema Aruak e Tukano³⁴ da região do Rio Uaupés — noroeste da Amazônia —, nos quais existem casas cerimoniais exclusivas para rituais masculinos vedados à participação de mulheres. As informações etnográficas conhecidas do ritual de paricá, como o

³⁰ *Idem, ibidem*, p. 97 e 98.

³¹ Grupo indígena extinto, foram descritos no terceiro quarto do século XVII por BETENDORF, João Felipe de. *Chronica da missão dos padres da Companhia de Jesus [1669]*. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 72, 1910, p. 351, como tendo “cinco aldeias, cada um com seu principal”. Apesar de permanecer como um grupo de família linguística desconhecida, pode-se afirmar com certo grau de certeza de que não era Tupi; pois de acordo com fontes oculares, em 1669 o padre Jócodó Peres levou o filho de um Principal Iruri ao Colégio do Pará, onde aprendeu português e Tupi. Cf. BETENDORF, João Felipe de., *op. cit.*, p. 354.

³² BETENDORF, João Felipe de., *op. cit.*, p. 356.

³³ Ver LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 205.

³⁴ Ver CARVALHO, Sílvia Maria S. *Jurupari estudos de mitologia brasileira*. São Paulo: Ática, 1979, p. 21.

mori dos Kaxuyana, também o apontaram como culto secreto dos homens.³⁵ Portanto, é provável que o ritual do paricá dos Mawé, realizado numa casa cerimonial central, fosse também um ritual masculino, e a descrição de Alexandre Rodrigues Ferreira nos aponta para isso, já que apenas os que eram açoitados podiam inalar o pó narcótico, e apenas “eles na cerimônia da flagelação”, enquanto as mulheres “velhas na preparação do paricá e dos vinhos de fructas, e do beijú”.³⁶

Após a descrição de Ferreira na segunda metade do XVIII, o paricá volta a ser mencionado indiretamente entre os Mawé quase um século depois. Em 1858, Wilkens de Mattos fez referência à existência de uma “casa do paricá” na aldeia de Guaranatuba, e informou que para esse local se dirigiam, anualmente, todos os Mawé.³⁷ Isso sugere uma periodicidade anual do ritual que devia coincidir com amadurecimento de algumas frutas das quais as mulheres faziam os vinhos; e a importância vital do mesmo pode ser confirmada pela migração anual e por três outros indícios: o de ser nome de uma localidade Mawé descrita no XIX: Paricatuba — onde há muito paricá,³⁸ pelo fato das informações de Ferreira e de Betendorf indicarem um longo período de realização do ritual; e por Ferreira mencionar que o paricá “usa o Gentio nos grandes Bacchanaes”. Por tudo isso, parece claro que o complexo do paricá envolvia grandes e periódicas festas coletivas que deviam ocupar posição central na organização ritual e na sócio-cosmologia desse povo indígena.

O segundo aspecto da descrição dada por Alexandre Rodrigues Ferreira quando remeteu de Barcelos a Lisboa a tábua para a aspiração do paricá dos índios Mawé é o caráter inusitado da flagelação. De acordo com a descrição, em duplas os homens açoitam-se mutuamente, e ora flagelante ora flagelado, cada um recebia várias chibatadas com um açoite feito de couro com uma pedra na ponta. Diz o documento de Ferreira que principiavam os “Bacchanaes” com essas cruelíssimas sessões de flagelação que chegavam a durar oito dias.

Mais uma vez parece claro que se tratava, então, de um ritual importante e central na cosmologia desse povo indígena. Ele era longo, dividido em etapas sucessivas, às quais deviam se somar sessões de danças e cantos tal como Betendorf descreveu entre os Iruri do Rio Madeira;³⁹ implicar em resguardo e dietas aos homens participantes como apontou Frikel entre os Kaxuyana;⁴⁰ além, é claro, de muito elaborado do ponto de vista estético de sua parafernália.

Mas certamente o caráter inusitado da flagelação e sua relação com a estrutura do ritual é o que chama a atenção. As sessões de açoite marcavam não apenas o início do ritual, mas os homens que poderiam consumir o pó e o

³⁵ Ver FRIKEL, Protásio, *op. cit.*, p. 5.

³⁶ FERREIRA, Alexandre Rodrigues, *op. cit.*, p. 98.

³⁷ Ver MATTOS, João Wilkens de. *Relatório da Diretoria Geral dos Índios, pelo seu Director Geral em 25 de agosto de 1858*: anexo ao relatório que o Presidente de Província Francisco José Furtado apresentou à Assembleia Legislativa do Amazonas em 07 de setembro de 1858. Manaus: Typographia de José da Silva Ramos, 1858, p. 138.

³⁸ Ver BARBOSA RODRIGUES, João. *Exploração e estudo do valle do Amazonas*: Rio Tapajós. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1875, p. 134.

³⁹ Ver BETENDORF, João Felipe de, *op. cit.*, p. 356.

⁴⁰ Ver FRIKEL, Protasio, *op. cit.*, p. 5.

número de dias no consumo, pois afirmou Ferreira que “é do estatuto da festa durar a borracheira tanto quanto duraram os açoites”.⁴¹ É importante notar que esses açoites não se caracterizavam como auto-flagelações, mas imolações recíprocas entre duplas. Mais curioso ainda é perceber que o jacaré, imagem esculpida na tábua, é, na mitologia mawé,⁴² uma transformação da onça mediada pelo açoite que a inflige o sapo com um galho de taperebá.

Se o encadeamento dos fatos estiver correto, ele nos indica um caminho de relações que levam do paricá à flagelação, da flagelação à transformação, e da onça ao jacaré. Seguir esse caminho implica estender o diálogo para etnografias de rituais de flagelação e para a mitologia dos índios Mawé.

O paricá entre a mitologia e a transformação

O costume de utilizar drogas narcóticas e alucinógenas, tomado por Lathrap⁴³ como característico dos povos da Cultura de Floresta Tropical, parece de fato ser muito difundido entre as populações amazônicas do presente e do passado, mesmo culturalmente diferentes. Bates⁴⁴ o mencionou entre os Omagua e Mura; Betendorf⁴⁵ entre os Iruri; Frikel⁴⁶ entre os Kaxuyana; Seitz⁴⁷ entre os Waiká; Chagnon⁴⁸ entre os Yanomami; Ferreira⁴⁹ entre os Mawé etc.

Na verdade, o uso de narcóticos extrapola a bacia amazônica, e o paricá em particular pode ser encontrado amplamente não apenas no noroeste amazônico, mas também em regiões caribenhas, andinas, chaquenhas e guianesas. Na época das primeiras explorações espanholas, frutos de árvores eram usados pelos índios de Trinidad e da planície de Orinoco para fazer o rapé alucinógeno chamado cohoba ou yopo. Há “evidências arqueológicas de narcóticos serem usados ritualmente no *Horizonte de Chavín*, uma das primeiras civilizações peruanas, por volta dos 800 a.C., especialmente no centro cerimonial de *Chavín de Huántar*”.⁵⁰ Do mesmo modo, as tábuas de paricá também foram amplamente distribuídas em épocas pré-hispânicas no sul andino, até o norte do Chile e o norte da Argentina;⁵¹ e entre populações

⁴¹ FERREIRA, Alexandre Rodrigues, *op. cit.*, p. 98.

⁴² Serão aqui e doravante utilizadas as versões dos mitos mawé publicadas por NUNES PEREIRA, Manuel. *Os índios Maués*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1954, NUNES PEREIRA, Manuel. *Moronguetá: um decamerón indígena*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, UGGÉ, Enrique. *Mitologias ateré-maué*. Quito-Roma: Abya-Yala/MLAL, 1991, e UGGÉ, Enrique. *As bonitas histórias Sateré-Mawé*. Manaus: Imprensa Oficial/Secretaria de Educação do Estado do Amazonas, 1997.

⁴³ Ver LATHRAP, Donald. *O alto Amazonas*. Lisboa: Verbo, 1975, p. 52.

⁴⁴ Ver BATES, Henry W. *Um naturalista no Rio Amazonas*. Belo Horizonte-São Paulo: Itatiaia/Edusp 1979, p. 131.

⁴⁵ Ver BETENDORF, João Felipe de, *op. cit.*, p. 465.

⁴⁶ Ver FRIKEL, Protásio, *op. cit.*, p. 1.

⁴⁷ Ver SEITZ, Georg J. Os Waiká e suas drogas. In: COELHO, Vera P. (org.) *Os alucinógenos e o mundo simbólico: o uso de alucinógenos entre os índios da América do Sul*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária/Edusp, 1976, p.105.

⁴⁸ Ver CHAGNON, Napoleon. *Yanomamo: the fierce people*. 2. ed. New York: Holt, Rinehartand and Winston, 1974.

⁴⁹ Ver FERREIRA, Alexandre Rodrigues, *op. cit.*, p. 97 e 98.

⁵⁰ LABATE, Beatriz, *op. cit.*, p. 65.

⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 66.

do Haiti e do noroeste amazônico, como os Tupari, foram mencionadas mesas de aspirar paricá.⁵²

Não obstante a distribuição do complexo do paricá ser espacialmente amplo e temporalmente profundo, a flagelação descrita entre os Mawé continua a ser inusitada porque pouca mencionada. Ela é comparável apenas às descrições das cerimônias de Jurupari entre grupos Aruak (entre os quais Baníwáe Kaxinawá—Huni-Kuin) e Tukano da região do Rio Negro, Içana e Uaupés. Ao definir essa região como área cultural, Eduardo Galvão a associou, entre outros aspectos, a “um complexo mágico-religioso cujo fulcro é constituído por crenças em um herói cultural Kowai (Jurupari) e em que o ritual revolve em torno de danças de máscaras e uso de flautas, assistidas exclusivamente pelos homens; flagelações com o adabi, açoite de cipó; festas para ofertas de frutos, de caça ou peixe, os chamados da bucuris; xamanismo”.⁵³

Essa mesma descrição aparece em outros autores que, além de associarem os rituais de Jurupari à flagelação, o relacionaram também ao uso de narcóticos, entre os quais o próprio paricá. “A religião de Jurupari compreende um culto secreto (associações secretas masculinas), revelado aos iniciados principalmente durante a segunda iniciação. Os ritos incluem flagelações, o uso do tabaco e coca, ilusógenos como o yagé (caapi) e (mais no extremo sudoeste da região) também o paricá”.⁵⁴

No noroeste amazônico, o complexo de mitos e ritos associados aos cultos de Jurupari são bem conhecidos e estudados por diferentes autores e interpretações,⁵⁵ mas entre os Mawé e os povos da área Madeira-Tapajós não existem descrições etnográficas ou relatos orais associados e, mesmo na documentação, as menções são circunstanciais e duvidosas. Dentre elas, em 1763 o frei beneditino João de São José, ao mencionar o contato que teve com índios “Magué” da vila de Pinhel, escreveu: “costumam esses índios nas suas solenidades sair com flautas de canelas dos brancos”,⁵⁶ e mais à frente do relato completou que temiam os gritos e sons noturnos “atribuindo aquilo ao Jurupari”.⁵⁷

Em face desses dados parece certo pensar na existência de algumas semelhanças gerais entre o ritual de Jurupari e a descrição de Ferreira sobre o ritual dos Mawé. Dentre elas estão certamente o fato de ambos serem cultos masculinos durante os quais ocorriam flagelações e aspiração de paricá e de, possivelmente, ambos incluírem o uso de flautas sagradas — que, no entanto, não foram mencionadas por Ferreira. Para os povos do Rio Negro, Uaupés e Içana, Jurupari é um herói cultural e um legislador que veio para regular as relações entre os sexos, o que talvez explique a exclusão das mulheres e o sa-

⁵² Ver WÄSSEN, S. Henry, *op. cit.*, p. 149.

⁵³ GALVÃO, Eduardo, *op. cit.*, p. 153.

⁵⁴ CARVALHO, Sílvia Maria S. de, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁵ Ver GOLDMAN, Irving. *The Cubeo*. Chicago: University of Illinois Press, 1979, HUGH-JONES, Stephen. *The palmand the Pleiades: initiation and cosmology in Northwest Amazonia*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979, REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. *Amazonian cosmos: the sexual and religious symbolism of the Tukano indians*. Chicago: University of Chicago Press, 1971, SCHADEN, Egon. *A mitologia heróica de tribos indígenas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1989, e STRADELLI, E. “La Leggenda del Jurupary” e outras lendas amazônicas. *Caderno n. 4*: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, São Paulo, 1964.

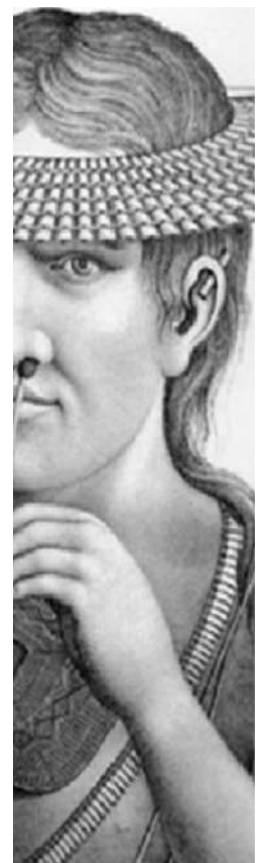
⁵⁶ SÃO JOSÉ, João de. Viagem e visita ao sertão em o bispado do Grão-Pará em 1762 e 1763. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 9, n. 1, 2, 3 e 4, 1847, p. 188.

⁵⁷ *Idem, ibidem*, p. 190.

crifício de flagelação dos homens. Mais do que isso, nas versões aruak do mito Jurupari é chamado de ‘o filho do fruto’, pois foi concebido durante o encontro amoroso entre uma virgem (Seucy) e um vegetal. Ela, dona da pupunheira, foi fecundada pelo sumo de um fruto da árvore de pihycan (possivelmente o piquiá), ou de uacu, ou de cucura a depender da versão. E ele, ‘filho do fruto’, passou sua infância junto (ou dentro) da árvore de sua mãe — a pupunheira.⁵⁸

Embora entre os Mawé escape a certeza da existência de rituais de Jurupari; as relações com as frutas e a arboricultura também são constantes em sua mitologia. Uma de suas mais importantes personagens míticas, tal como Seucy, é uma jovem mulher (Onhiamuaçabe), irmã de dois caçadores (Icuamã e Ocumaató), que guardava o sítio encantado (Noçoquem⁵⁹) onde havia plantado a castanheira. No mito do guaraná ela é o símbolo da mulher — coletora, pois além da guarda da castanheira ela conhecia as plantas com as quais preparava os remédios. Em virtude desses conhecimentos botânicos, seus irmãos a proibiram de se casar e de ter filhos. Porém, muito cobiçada, Onhiamuaçabe foi tocada propositalmente numa das pernas por uma “cobrinha” e ficou grávida. Os irmãos então a expulsaram do Noçoquem e passaram a guarda do mesmo a alguns animais frutíferos e dispersores de sementes, como a cutia, a arara e o periquito. Expulsa do sítio, ela teve o filho sozinha. Quando o menino começou a falar, seu primeiro desejo foi o de comer as frutas da castanheira; e a mãe o levou para o sítio encantado onde assou castanhas numa fogueira. Vendo os indícios da fogueira e os restos das castanhas assadas, os guardas do sítio ficaram de prontidão, e quando no dia seguinte o menino descia da castanheira após ter colhido seus frutos, os guardas o decapitaram com uma “cordinha”. A mãe jurou tornar o menino forte e arrancou e plantou seus olhos. Do esquerdo nasceu o falso guaraná e do direito o verdadeiro guaraná.⁶⁰ Depois juntou os outros pedaços do cadáver do filho e os lavou com saliva e o sumo de plantas mágicas, e os enterrou. De sua sepultura saíram vários animais, um de cada vez, e à medida em que nasciam mais animais, mais crescia a planta do guaraná. No final, quando a árvore do guaraná já estava grande e forte e o mundo habitado por vários animais, saiu da sepultura uma criança que foi o primeiro Mawé, origem desse povo.

Embora obviamente não se trate, como no mito do Jurupari, do “filho da fruta”, há muitas evidências na narrativa acima da relação do primeiro mawé de sua mãe com o mundo da coleta e da arboricultura. A jovem mãe, Onhiamuaçabe, claramente representava o mundo da coleta, tanto pela guarda e plantio da castanheira e pelos seus conhecimentos medicinais e mágicos das plantas; quanto por ter iniciado, com o plantio dos olhos de seu filho, o cultivo do guaraná. O surgimento e crescimento dessa planta, concomitante ao nascimento do primeiro mawé, é resultado de processos de morte, transformação e ressurreição com correlatos claros com o universo da coleta. Não apenas a morte do menino teve como motivo o desejo dele de comer os frutos da



⁵⁸ CARVALHO, Sílvia Maria S. de, *op. cit.*, p. 152 e 300.

⁵⁹ Recentemente, organizados no Consórcio de Produtores Sateré-Mawé, esses índios batizaram de “Nusoken” a marca criada para comercializar seus produtos. Ver <<http://www.nusoken.com/>>.

⁶⁰ O fruto do guaraná é vermelho e, quando maduro, abre-se e fica parecido com um olho humano, com sua esclera branca e uma íris preta dentro de uma cavidade ocular. A realidade física do fruto parece, assim, se associar à sua metáfora mítica: o olho fechado na morte se abre na ressurreição.

castanheira agora proibidos pelos seus tios maternos, mas também a sua transformação foi mediada pelo plantio de seus olhos e corpo, tal como brotos e sementes das árvores e plantas que a mãe cultivava no Noçoquem. Finalmente, embora a jovem mãe do mito Mawé não tenha sido fecundada pelo fruto como a mãe de Jurupari, ela o foi por uma “cobrinha”. É fácil admitir que pelo menos desde os tempos bíblicos a cobra preferiu espreitar suas presas nas árvores frutíferas, cujos frutos atraem aves, pequenos mamíferos e mulheres coletoras. Se neste caso não temos o fruto como pai, a cobra, além da relação com as árvores, parece ainda possuir relações metafóricas com a arma do crime — uma “cordinha” — e com o instrumento da flagelação.

Ao considerar que o açoite primordial possa ter sido um galho fino de árvore ou uma corda de fibras vegetais, ou mesmo, como no caso Mawé, “um chicote de couro de peixe-boi, anta ou veado [e] na falta disso [...] uma corda de fita bem torcida”,⁶¹ o movimento mecânico do açoite no ato da flagelação também pode ter associações lógicas com a cobra dando o bote. Assim, a cobra, pai do primeiro mawé, é tanto a imagem representativa do açoite como a do animal que investe contra as suas presas nas árvores frutíferas. Se pensarmos ainda que muitas árvores são sacudidas para se derrubarem os frutos, parece claro supor a relação da flagelação com a arboricultura e a coleta. Como ritual de fertilidade, a flagelação, no caso dos cultivadores de cereais (trigo e arroz), talvez estivesse associada à técnica de bater o grão; mas foi Carvalho que chamou a atenção para o fato de que “na América [onde] a agricultura é à base de mandioca e milho (que é debulhado e não batido)”, a flagelação não poderia estar em relação à agricultura, mas ao mundo da coleta. “[...]. Parece, pois, muito mais lógico associar a flagelação na América à arboricultura”.⁶² E os exemplos aqui tomados de contextos etnográficos diferentes apontam também para a presença constante de frutas, coleta e arboricultura nos rituais de paricá e/ou flagelação. No Jurupari os da bucuri de frutos; no ritual de paricá Mawé os vinhos de frutas; e no ritual do paricá Kaxuyana o banho de frutas.

Por isso, é provável que a flagelação devesse implicar em certo estado ritual de identificação do homem com o sacrifício da fogueira por onde passam as castanhas e as pupunhas. Mediadas por esse sacrifício elas se transformam em alimento. Foi Lévi-Strauss⁶³ o primeiro a chamar a atenção para o fato das oposições entre alimento cru e cozido, como as encontradas na Melanésia e na América do Sul, implicarem numa assimetria entre estado e processo, estabilidade e mudança, identidade e transformação. Da mesma forma, a morte de Jurupari, que tem seu corpo jogado numa fogueira e fornece por este meio a matéria prima para a confecção das flautas que seriam daí em diante usada pelos homens no ritual; no caso Mawé a morte do filho da “senhora da castanheira” dá lugar ao guaraná e ao primeiro Mawé. Em todos os casos a morte não é um fim, mas um processo de transformação. Se o caminho estiver correto, o sacrifício da flagelação pode estar, portanto, em relação com a transformação.

⁶¹ FERREIRA, Alexandre Rodrigues, *op. cit.*, p. 98.

⁶² CARVALHO, Silvia Maria S. de, *op. cit.*, p. 311.

⁶³ Ver LÉVI-STRAUSS, Claude. *Locrudo y lococido*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1996 (Série Mitológicas, v. 1).

Nesse caso, novamente a mitologia mawé nos fornece alguns elementos. No mito sobre a origem da mandioca, a onça, espancada pelo sapo com um açoite feito de galho de taperebá, se transforma em jacaré, a imagem mítica representada na tábua de paricá colhida por Ferreira em 1786. Nesse mito, o grande tuxaua das onças (Awiató-pót) tinha uma linda filha (*Iverói*) que o sapo (Ó-óc) queria por esposa. No entanto, o pai da moça devorava todos os pretendentes. Mas Ó-óc sabia artes mágicas e conseguiu ludibriar o tuxaua das onças e dormiu com Iveroi. De várias formas a onça tenta liquidar com o sapo, sem êxito. Ao invés disso, o mito provoca uma inversão entre matador e vítima, pois é o sapo que com a ajuda de algumas mulheres mata a onça jogando em sua goela uma pedra aquecida na fogueira. Enquanto Awiató-pót pulava de um lado a outro após ter engolido a pedra, o sapo Ò-óc quebrou um galho de taperebá para acabar de matar. Ele arrastou o cadáver da onça até o rio, o transformou em jacaré e foi dormir com Iveroi. Quando os outros animais viram o jacaré e não o reconheceram, o irmão do sapo explicou: “Então vocês não estão vendo? Esse bicho é o grande tuxaua das onças que Ò-óc, companheiro de Iveroi, virou, por artes mágicas em jacaré, dando no cadáver dele com um pedaço de taperebá. A costa dele, vocês não estão vendo? É como a casca do taperebá. E ele come gente como Awiató-pót. Esse bicho é o jacaré”.⁶⁴

Como se observa no mito, não se tratava de uma onça qualquer, mas do “grande tuxaua das onças”, cuja representação, na América, está associada à imagem do senhor da caça. Potência caçadora, em muitos casos associadas aos inimigos e aos espíritos dos mortos (também ameaçadores), no relato mawé a potência do senhor da caça se transforma, pela flagelação, em potência do senhor dos rios, onde o jacaré domina como um “jaguar aquático” — devorador de gentes e bichos.

Semelhante analogia, mas em sentido inverso, nos aponta o complexo do ritual de paricá —mori — dos Kaxuyana, descrito por Frikel. Entre esse povo indígena a bandeja usada para aspiração do pó tem dois nomes: Yará-Kururu e Kaikustc-Kururu. O primeiro significa imagem ou figura de yara — bichos do fundo da água —, e o segundo, imagem de onça.⁶⁵ Com base nisso, Wás sen⁶⁶ propôs que a iconografia dos felinos na tabua Kaxuyana, como acima descrita, representava a figura mitológica de um jaguar aquático, cujo mito mawé transformou em jacaré. Esse estado de identificação e transformação entre onça e jacaré talvez se explique como resultado não apenas de um pensamento classificatório, mas também por práticas venatórias, como as de caça e pesca. Afinal, caçadores/pescadores são competidores de onças/jacaré — matam e comem os mesmos animais —, e a caça e pesca são práticas durante as quais pode ocorrer a transformação de predadores em presas já que, como afirmou o irmão do sapo aos outros animais que não conheciam o jacaré: “ele come gente como Awiató-pot [a onça]”.

A tese da associação do ritual de paricá com os processos de transformação se apoia ainda em algumas evidências arqueológicas do uso de narcóticos em centros cerimoniais, como em Chavín no atual Peru, no qual existe incrustada nas paredes da pirâmide uma série de cabeças em vários estágios

⁶⁴ Trecho do relato mítico sobre a origem da mandioca. In: NUNES PEREIRA, Manuel, *op. cit.*, p. 722.

⁶⁵ Ver FRIKEL, Protásio, *op. cit.*, p. 7 e 8.

⁶⁶ Ver WÁSSEN, S. Henry, *op. cit.*, p. 151.

de transformação: desde um humano totalmente humano até um felino totalmente dragão.⁶⁷ Assim, é possível que a flagelação, associada às sensações e mudanças perceptivas provocadas pelo uso do paricá, tais como inchaço do nariz, visão alterada, a sensação de leveza e miragens, devesse representar uma série de transformações alimentadas pela cosmologia, pelas imagens mitológicas e pelas práticas venatórias. Isso implica pensar que as metamorfoses fornecidas nos mitos, as transformações dos frutos em bebidas e comidas, as alterações provocadas pelo uso do paricá, as homologias entre onças e jacarés, deviam, muito provavelmente, representar passagens e traduções de um código a outros, entendidos logicamente como processos contínuos de morte, transformação e ressurreição.

Se esse raciocínio for minimamente aceitável, explica-se o fato do uso do rapé e do paricá terem sido associados em alguns casos aos costumes de guerra. De acordo com Frikel o uso do rapé como parte dos preparativos para a guerra foi assinalado entre os OtomacKarib, e ele mesmo constatou entre os Kaxuyana que: "De certas tradições e mitos consta que o mori e seus objetos principais eram também usados para fins de guerra [...] quebrar a força e resistência do inimigo [...] e para aumentar a força própria".⁶⁸ Neste caso, a inserção do inimigo está para a mesma lógica de um grupo de transformações que leva da onça ao jacaré e vice-versa. Tal como esses dois animais carnívoros, o inimigo é devorador de homens nas guerras e de animais na caça e na pesca, como já apontou Fausto⁶⁹ para as relações entre inimigo e fera no caso de grupos Parakanã dos interflúvios Tocantins-Xingu. Entre os Mawé, o curto relato de Ferreira, a extinção do costume e a consequente ausência de descrições etnográficas não indicam pistas que permitam associar diretamente o ritual com a guerra e com a coragem, embora obviamente ela não possa ser descartada, dado que a flagelação devia de fato representar prova de resistência física e mental em suportar dor.⁷⁰

Essa série de fatos que levam da flagelação às transformações de uma realidade em outras, como temos insistido, não pode ser apenas produto de um pensamento classificatório que se limita a opor, comparar e associar, mas também de uma práxis venatória. Foi o próprio Lévi-Strauss⁷¹ quem advertiu que os sistemas simbólicos visam exprimir tanto as relações entre domínios diferentes da realidade e entre os sistemas simbólicos entre si, como também certos aspectos da realidade física e social. Por isso, e até onde é possível reconhecer, a tábua de aspiração de paricá, sua ornamentação e aspectos que envolviam o ritual descritos por Ferreira, quando postos em relação a alguns temas da mitologia e da etnografia, permitem não apenas inseri-los nesse complexo de transformações mediadas pela morte e ressurreição, mas também identificá-los com os processos da coleta e da arboricultura.

⁶⁷ Ver LABATE, Beatriz, *op. cit.*, p. 66.

⁶⁸ FRIKEL, Protásio, *op. cit.*, p. 4.

⁶⁹ Ver FAUSTO, Carlos. *Inimigos fiéis: história, guerra e xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 537-541.

⁷⁰ Para este fim e com a mesma eficácia, o ritual de iniciação masculino dos Mawé, baseado nas ferroadas da formiga tocandira, é descrito desde o século XVII até dos dias atuais como ritual de exortação para a guerra, para o trabalho e para o amor.

⁷¹ Ver LÉVI-STRAUSS, Claude. Introdução à obra de Marcel Mauss. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 19.

O Noçoquem — sítio encantado onde foi plantada a castanheira, o guaraná e o primeiro mawé — deve representar não um local específico, mas uma prática bastante difundida entre os povos indígenas amazônicos de plantio e manejo de árvores frutíferas. Por meio de técnicas de “transplante” de mudas e brotos de espécies úteis da floresta para áreas de fácil acesso, os grupos humanos criaram conscientemente nichos ou sítios com dupla finalidade econômica: a coleta de frutos e a caça, já que algumas espécies plantadas servem de atrativo para animais terrestres e aves. A prática da arboricultura parece ter sido bastante desenvolvida desde tempos imemoriais, dado que estudos ecológicos estimaram que mais de 10% da floresta tropical amazônica de terra firme é de origem humana.⁷² Em alguns casos estimou-se, inclusive, que a arboricultura precedeu a horticultura, pois foram os processos e técnicas de domesticação, experimentação e aperfeiçoamento das espécies transplantadas que criaram possibilidades de desenvolvimento de outras formas de cultivo, como as roças, nas quais o plantio é mais importante que o transplante de mudas e brotos.⁷³ Senão em termos históricos, em termos lógicos as plantas transplantadas da floresta para locais próximos às residências ou aos caminhos percorridos formaram verdadeiros quintais (home gardens), sítios encantados e “noçoquens”.

Desde os primeiros registros históricos os Mawé apareceram na documentação como criadores de quintais e plantadores do guaraná. Em 1669 Betendorf ao se referir a um grupo identificado posteriormente como Mawé⁷⁴ — os Andirazes —, escreveu: “Têm os Andirazes em seus mattos uma fructinha que chamam guaraná, à qual secam e depois pisam, fazendo delas umas bolas, que estimam como o branco o seu ouro, e desfeitas com uma pedrinha, com que as vão roçando numa cuia bebida, dão grandes forças, que indo os índios a caça, um dia até outro não têm fome”.⁷⁵

O guaraná é uma trepadeira silvestre e já foi considerada nativa das terras altas da bacia do Rio Maué-Assú.⁷⁶ Como vimos acima, o guaraná foi transformado no tempo mítico mawé em arbusto cultivado. E o seu manejo consciente e sistemático ao longo do tempo facilitou a sua dispersão por diferentes áreas dos rios Maué-Assú, Andirá e afluentes ocupadas historicamente por esse grupo. Segundo alguns de seus etnógrafos o plantio do guaraná obedece às mesmas exigências do cultivo de outras espécies, e em plantio de novas áreas exige-se também as atividades xamânicas.⁷⁷ A bebida feita do guaraná ralado na água — çapó — é muito apreciada, a ponto dos Mawé informarem que “o guaraná serve pra tudo”: “guaraná ralado é bom para fazer cho-

⁷² Ver BALÉE, William and GELY, Anne. Managed forest succession in Amazônia: the Ka'apor case. *Advances in Economic Botany*, 7, 1989, p. 156, e MORÁN, Emilio F. *A ecologia humana das populações da Amazônia*. Petrópolis: Vozes, 1990, p. 198.

⁷³ Ver POSEY, Darrell A. Manejos de floresta secundária, capoeiras, campos e cerrados (Kayapó). In: RIBEIRO, Berta (org.). *Suma etnológica brasileira: etnobiologia*. Petrópolis: Vozes, 1986, v. 1, p. 184, e FRIKEL, Protásio. Áreas de arboricultura pré-agrícola na Amazônia. *Revista de Antropologia*, v. 21, n. 1, São Paulo, 1978, p. 45.

⁷⁴ Ver NIMUENAJU, Curt. The Maué and Arapiun. In: *Handbook of south americanindians*. Washington: Bureau of south american ethnology, bulletin 143, v. III, 1948, p. 235.

⁷⁵ BETENDORF, João Felipe de, *op. cit.*, p. 36.

⁷⁶ Ver LORENZ, Sonia. *Relatório sobre a situação Satere-Mawé*. São Paulo: Centro de Trabalho Indigenista, 1984, p. 123.

⁷⁷ Ver NUNES PEREIRA, Manuel, *op. cit.*, p. 16, LORENZ, Sonia, *op. cit.*, p. 123 e 124, e LEACOCK, Seth. Economic life of Maué Indians. *Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi*, n. 19, 1964, p. 18.

ver, para proteger a roça, para curar certas moléstias, para vencer na guerra, nos amores [...]”.⁷⁸ Desde o período colonial os cronistas o mencionaram como o “mantimento mais precioso dos índios da nação Magues”, e o seu consumo como “cerimonia indispensável nas juntas de guerra e de matérias graves”.⁷⁹ Como prometeu Onhiamuaçabe diante do cadáver do filho, ela o fez forte transformando-o em árvore e fruto do guaraná.

Assim, ao considerar o fato descrito por Ferreira de que nos rituais de paricá as velhas preparavam os vinhos de frutas, é bem provável tratar-se do guaraná, cujas propriedades simbólicas se misturariam, aqui, às suas propriedades físicas. Suas qualidades curativas foram descritas pela primeira vez em 1763⁸⁰ e suas propriedades estimulantes, estudadas desde o século XIX, são conhecidas mundialmente. Entre elas, reconhecem-se o uso do guaraná como estimulante do sistema nervoso central e da produção e liberação de adrenalina, e como manipulador da produção do *neurotransmissor Dopamina* (ligado a sensação de prazer). Sua ingestão em grandes quantidades faz acelerar o metabolismo, reduzir o esgotamento físico, aumentar o rendimento em exercícios exaustivos e prolongados, e a força em atividades de resistência. Seus efeitos físicos são a suspensão do sono, a inibição da fome, a sensação de prazer, euforia, força e coragem, atributos sem dúvidas bastante úteis para estimular e auxiliar os participantes a suportarem as contínuas sessões de flagelação. Por tudo isso parece claro supor que o çapo mawé estivesse presente nos rituais de paricá e de flagelação; e se isso for aceito a festa devia coincidir com o amadurecimento e colheita de seus frutos, tradicionalmente realizada entre outubro e janeiro.

Como no mito, o rito também parece estar associado ao guaraná e ao seu cultivo, o que reforça a hipótese de a flagelação estar em relação à arboricultura e aos processos de transformação. São de sementes transformadas que se produz o pó do paricá. São de frutas — guaraná — transformadas que se servem os vinhos e bebidas do ritual. É do filho da “dona da coleta” transformado que se produz o guaraná e o primeiro mawé. É da onça transformada por flagelação que se produz o jacaré, imagem esculpida na tábua de paricá. Portanto, é plausível a hipótese do paricá e da flagelação provocarem uma transformação ritual do homem e a identificação com o sacrifício daquele que morre para depois renascer. Esse certo estado de identificação se expande dos Mawé e da área Madeira-Tapajós para o noroeste amazônico, não só porque lá como aqui o paricá aparece associado à flagelação, como porque também parece que o mito de Jurupari — herói cultural nascido da relação da mãe com o fruto e seu sacrifício na fogueira —, se reveste no mito do guaraná e do primeiro mawé como o sacrifício do filho nascido da relação da mãe com a cobra que espreita nas árvores frutíferas.

O paricá e os Mawé: entre a história e a etnografia

O exercício aqui realizado de colocar a peça cerimonial Mawé coletada por Alexandre Rodrigues Ferreira no século XVIII em relação à mitologia e etnografia desse grupo indígena nos levou a duas questões. A primeira foi

⁷⁸ NUNES PEREIRA, Manuel, *op. cit.*, p. 67.

⁷⁹ SÃO JOSÉ, João de, *op. cit.*, p. 187.

⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. 88 e 89.

pensar a peça e o ritual a ela associado em relação tanto a um conjunto de transformações como a um conjunto de práticas de exploração e manejo do ambiente. A segunda, derivada da inusitada flagelação, nos levou além da área por eles ocupada.

Nesta última questão, apenas se considerada como resultado do processo colonial e/ou de uma visão de área cultural como fechada em si mesma é que a região Madeira-Tapajós e os Mawé podem ser considerados Tupis.⁸¹ Os dados referentes ao paricá e à flagelação levam a supor, ao invés disso, a existência de redes de contatos e trocas que ligavam a Amazônia central, em especial a área Madeira-Tapajós, ao noroeste amazônico. Há, para isso, evidências históricas e etnográficas. Documentos referentes ao século XVII apontaram que grupos do Rio Madeira, dentre os quais os Iruri, mantinham relações de aliança e comércio com grupos do Rio Negro.⁸² O cronista que primeiro os descreveu mencionou: “Os Irurizes [...] não fazem grande caso das ferramentas dos portugueses, porque vem do Rio Negro outras muito melhores que lhes trazem os índios daquelas bandas, que contratam com os estrangeiros”.⁸³ Dessa forma, uma via de comércio ligava a área Madeira-Tapajós aos povos que se encontravam na região do Rio Negro, área tradicionalmente habitada por populações Aruak que, no início do século XVII, pareciam avançar desde esse último rio até a parte setentrional do Amazonas. De acordo com Acuña, que em 1639 desceu o Rio Amazonas e registrou os primeiros termos para designar povos indígenas do seu médio curso, do Rio Negro em direção ao Madeira estavam pela margem esquerda do Rio Amazonas, os “Aruaque”.⁸⁴ Essa via de contatos intertribais desde o Rio Negro até o Madeira pelas mãos dos Iruri pode ter de fato facilitado a entrada de elementos culturais de origem Aruak na área Madeira-Tapajós, presentes em aspectos da cultura dos Mawé modernos. Entre elas a presença da zarabatana que Spix e Martius⁸⁵ acreditavam ter chegado aos Mawé via comércio com os grupos do oeste; o mito de origem e outra peça etnográfica Mawé — o Porantim⁸⁶ — que Susnik⁸⁷ considerou ser indicador de uma influência Karib relativamente antiga. Zerries⁸⁸ assinalou também prováveis contatos Mawé com grupos Karib da foz do Trombetas, entre os quais os Kaxuyana, cujo ritual de paricá foi descrito por Frikel.⁸⁹ De acordo com Nimuendaju,⁹⁰ Koch-Grunberg⁹¹ e Mense⁹² o vocabulário Mawé apresenta elementos de origem Karib e Aruak, o que levou Rodri-



⁸¹ Ver LOUKOTKA, Cestmír, *op. cit.*, p. 111, e GALVÃO, Eduardo, *op. cit.*, p. 206.

⁸² Ver LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Rio de Janeiro-Lisboa: Imprensa Nacional, 1943, p. 377.

⁸³ BETENDORF, João Felipe de, *op. cit.*, p. 356.

⁸⁴ ACUÑA, Cristobal de. *Descobrimiento do rio das Amazonas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941, p. 259.

⁸⁵ Ver SPIX, Johann Baptiste von e MARTIUS, Carl Friedrich P. von. *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. 28. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1981, p. 280.

⁸⁶ Ver NUNES PEREIRA, Manuel. Ensaio de etnologia amazônica. Sobre uma peça etnográfica Maué. *Cadernos Terra Imatura*, n. 1, Manaus, Imprensa Pública, 1942.

⁸⁷ Ver SUSNIK, Branislava, *op. cit.*, p. 87.

⁸⁸ Ver ZERRIES, Otto, *op. cit.*, p. 341.

⁸⁹ Ver FRIKEL, Protásio, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁰ Ver NIMUENDAJU, Curt. *Textos indígenas*. São Paulo: Loyola, 1982, p. 246.

⁹¹ Ver KOCK-GRUNBERG, Theodor. Wörterlisten Tupy, Maué und Purubora. *Jornal de la Sociéte des Amedicanistes*, 24 (1), 1932, p. 31.

⁹² Ver MENSE, Hugo. Língua Mundurucu – vocabulários especiais – vocabulários Apalai, Viaboi e Maué. *Arquivos do Museu Paranaense*, v. 1, Curitiba, 1974, p. 148.

gues⁹³ a afirmar que os Mawé foram tupinizados em período relativamente antigo. A esse conjunto de elementos não Tupi, soma-se, finalmente, a flagelação durante os rituais de paricá que, como vimos, aproxima o ritual Mawé dos cultos de Jurupari realizados por grupos Aruak e Karib das regiões do Rio Negro, Uaupés e Içana no noroeste amazônico.

Neste caso parece mais lógico pensar os Mawé, como já foi proposto⁹⁴, em relação a grupos descritos nas fontes coloniais como “Tupinambaranas” — “falsos Tupinambás”, possivelmente constituídos como grupo étnico básico Tupi que incorporou historicamente grupos étnicos diferentes. E há bases históricas para isso. Quando no século XVII Maurice de Heriarte⁹⁵ descreveu a “Província dos Tupinambaranas”, ilha homônima no médio Amazonas, entre os rios Madeira e Tapajós, ele claramente apontou para um cenário multiétnico ao escrever que “estes índios [tupinambás] falam lingoa geral; que os mais do rio falam diferentes lingoas”, e completou que esses grupos Tupi eram “traidores, carniceiros, e era a gente que mais carne humana comia nesse rio [...] temidos de muitas naçoens por serem muito vingativos”.⁹⁶ Pouco depois o Pe. João Felipe de Betendorf escreveu sobre esses mesmos grupos da ilha de Tupinambaranas: “São os tupinambás gente briosa na guerra, que bem mostraram os daquela ilha, que sendo menos que as outras nações do rio, contudo tiveram guerras sujeitando e consumindo nações inteiras e obrigando outras a buscar terras estranhas”.⁹⁷ Essas diferentes fontes indicam então um franco processo de conquista e de tupinização da área, não só pela imposição do domínio militar, mas por alianças e estratégias políticas decorrentes que geraram relações de afinidade e consanguinidade entre esses grupos tupinambás e os outros que, nas descrições, falavam línguas diferentes: “conquistarão os seus naturaes, avassalando-os, e com o tempo se casarão uns com os outros, e se aparentarão. [...]. Aos que estão debaixo de seu domínio, lhes dam as filhas por mulheres”.⁹⁸ Situação similar encontra-se também na mitologia Mawé. Em “Estória da Pedra de Aiaiaê ou da aliança entre os Mawé”, esses indígenas narraram que antes de haver armas os homens se matavam com uma pedra, e que depois de uma vingança de sangue “perdoando-se entre si, os Maué resolveram jogar fora a pedra, para que nunca mais nenhum deles brigasse [...]. Desde então foram os Maué casando-se dentro da própria tribo”.⁹⁹

Há ainda outro fato histórico que colabora com essa versão. Os Mawé, quando mencionados na documentação ou na cartografia dos séculos XVII e XVIII, sempre estiveram em território contíguo a grupos que a moderna etnografia identificou como subgrupos ou unidades locais. É o caso do mapa de

⁹³ Ver RODRIGUES, Ayron. Relações internas na família linguística Tupi-Guarani. *Revista de Antropologia*, v. 27/28, 1984/1985, p. 35.

⁹⁴ Ver MENÉNDEZ, Miguel A, *op. cit.*, p. 315, e MANO, Marcel, *op. cit.*, p. 114.

⁹⁵ Ver HERIARTE, Maurício de. Descrição do estado do Maranhão, Pará, Corupá e Rio Amazonas. In: VARNHAGEN, Francisco A de. (ed.) *História Geral do Brasil*. São Paulo-Brasília: Melhoramentos/Instituto Nacional do Livro, 1975, v. 3, p. 181.

⁹⁶ *Idem, ibidem*, p. 181 e 182.

⁹⁷ BETENDORF, João Felipe de, *op. cit.*, p. 57.

⁹⁸ HERIARTE, Maurício de, *op. cit.*, p. 181.

⁹⁹ NUNES PEREIRA, Manuel, *op. cit.*, p. 713.

1691 que o Pe. Samuel Fritz¹⁰⁰ confeccionou do médio Amazonas, no qual os Mawé eram vizinhos ao norte dos Maraguases e ao sul dos Sapopés, os primeiros entendidos como uma designação sinônima¹⁰¹ e os segundos associados ao “çapó” — bebida ritual feita do guaraná. Em 1714o Pe. Bartolomeu Rodrigues¹⁰² deixou uma lista de dezessete grupos indígenas como habitantes do “rio dos Magues”, dentre os quais alguns foram identificados como nomes de clãs.¹⁰³ No XIX os Mawé foram citados como constituídos de “várias hordas que falam a mesma língua e colaboram nas expedições de guerra”.¹⁰⁴ E a etnografia do século XX¹⁰⁵ reconheceu entre os Mawé uma organização social baseada em unidades locais compostas de clãs exogâmicos, patrilineares e totêmicos entre os quais coexistem reciprocidade e hierarquia, esta última representada pela presença de clãs nobres, entre os quais o Sateré que indica a linha sucessória dos chefes.¹⁰⁶

Se estamos certos em decifrar as fontes documentais e orais, elas nos levam a pensar que a um horizonte de povoamento histórico heterogêneo, a influência Tupinambá deve ter representado um processo parcial de homogeneização. Por meio do domínio militar, político, cultural e paulatina indiferenciação entre grupos originalmente diferentes, foi-se ao longo de gerações formando um grupo então denominado de “falsos tupinambás” — ou Tupinambaranas, que muito provavelmente representavam o amálgama de diferentes grupos sob uma base sócio cosmológica Tupi. Porém, esta hipótese de dominância de traços Tupi não significa exclusividade. Primeiro porque o encontro entre diferentes alteridades não pode ser pensado como absorção completa de uma lógica pela outra, mas como condição de possibilidades estruturais e pragmáticas de trajetos históricos que podem resultar em mesclas e intersecções culturais. E segundo porque alguns grupos indígenas remanescentes do período colonial na área Madeira-Tapajós, classificados pela moderna etnografia como Tupi, se aproximam desses Tupinambaranas e apresentam elementos culturais estranhos aos Tupi; como é o anunciado caso dos Mawé com seu ritual de paricá associado a sessões de flagelação.

De provável origem no noroeste da Amazônia, a sua presença entre os Mawé pode estar relacionada ao fato de grupos originalmente Karib e/ou Aruak terem participado dos processos históricos que geraram mesclas e intersecções culturais durante os quais coexistiram, no caso aqui tomado, o ritual de paricá com flagelação e um processo paulatino de tupinização.

Nesse caminho, a tábua de paricá coletada por Ferreira, a descrição de seu uso e a flagelação, colocadas em relação à mitologia, à etnografia e a et-

¹⁰⁰ Ver FRITZ, Samuel. Mapa geográfico do Marañon o Amazonas año 1691. In: RIO BRANCO, Barão de. *Atlas contenant un choix de cartes antérieures conclua Utrechtle 11 avril de 1713 entre Portugal et le France em memorie presente perle Etats unis du Brésil ao gouvernement de la France*, tomo VI, 1899, fls. 86A/86B.

¹⁰¹ Ver NIMUENDAJÚ, Curt, *op. cit.*, p. 245, e NUNES PEREIRA, Manuel, *op. cit.*, p. 67.

¹⁰² Ver Carta do Padre Bartolomeu Rodrigues ao Padre Jacinto de Carvalho sobre as terras, rios e gentio do Rio Madeira e outros do baixo Amazonas, da Missão de Guaicurupá dos Tupinambaranas, 2 de maio 1714. Biblioteca Pública de Évora. Cod. CXV/2 – 13 fls. (manuscrito).

¹⁰³ Ver MANO, Marcel, *op. cit.*, p. 130.

¹⁰⁴ SPIX, Johann Baptiste von e MARTIUS, Carl Friedrich P. von, *op. cit.*, p. 279.

¹⁰⁵ Ver ROMANO, Jorge R. *Índios proletários em Manaus: o caso dos Sateré-Mawé cidadãos*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – UnB, Brasília, 1982, p. 40, LEACOCK, Seth, *op. cit.*, p. 68 e 69, e NUNES PEREIRA, Manuel, *op. cit.*, p. 65.

¹⁰⁶ Ver ROMANO, Jorge, *op. cit.*, p. 48, UGGÉ, Enrique, *op. cit.*, p. 175, e LEACOCK, Seth, *op. cit.*, p. 62.

nohistória dos Mawé e da área que ocupam, permitiram passar de uma peça cerimonial indígena à história e etnografia de uma área cultural. Por meio dela abriram-se algumas hipóteses, dentre as quais a de relativizar a homogeneidade étnica da área como Tupi; a de sustentar os Mawé como grupo étnico misto; e a de interpretar o complexo do paricá dentro de um conjunto mais amplo de transformações relacionado ao pensamento e às práticas de manejo de ambientes.

Artigo recebido em 28 de setembro de 2019. Aprovado em 17 de outubro de 2019.

Cena e ficção na *Poética* de Aristóteles: *o caráter*



Edécio Mostaço

Doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *Incursões & excursões: a cena no regime estético*. Rio de Janeiro: Pequeno Gesto, 2018. hateatro33@gmail.com

Cena e ficção na *Poética* de Aristóteles: o caráter¹

Scene and fiction in Aristotle's *Poetics*: the character

Edélcio Mostaço



O pensamento e o caráter conhecem vínculos indissolúveis atando-os à trama, uma vez que suas gestações geminadas os fazem não apenas surgir de um mesmo impulso expressivo, como a articular uma mesma voz — ouvida na elocução. Na acepção das causalidades, pode-se dizer que o pensamento se impõe como a causa motriz, e o caráter a causa formal na conformação de cada agente/personagem — cuja variabilidade na espécie dependerá das qualidades apostas pelo poeta a cada um em seu instante de concepção.

Na *Poética*², o caráter, bem como outros componentes do mito, deve ser sublimado, escalonado em um tom acima do mediano, engrandecido, mas sem deixar de ser o que é, (1454b, 10). Sublimação que conhece duas operações: sofre a aposição de uma lente de aumento sobre ele, o que intensifica sua compleição, e, instalado em um outro patamar existencial, mais tenso e complexo do que o verificado na vida cotidiana. Sua teatralidade, portanto, é modulada por um espessamento e amplificação de atributos, características comuns ao talhe arquetípico das figuras míticas, que constitui o reservatório comunal de onde medram essas formidáveis criaturas.

Não é o caráter, entretantes, que as leva a agir, mas é ele quem talha a variabilidade tipológica e a paleta de tons que colorem ficticiamente as ações praticadas, bem como é ele quem qualifica os estados afetivos dos agentes/personagens urdidos no mito/trama. “São as qualidades das ações empreendidas que nomeiam os atributos de um caráter, fazendo o agente/personagem encaminhar-se para a boa ou a má fortuna, conhecer a felicidade ou a infelicidade”, pois não é objetivo da tragédia ser uma vitrine de paradigmas morais, *Poética* (1450a, 15) e, ainda que seja o caráter tal atributo configurável, são as ações desencadeadas que importam para a mimese, a representação, a construção da trama.

Disso decorre a afirmação efetuada por Aristóteles de que “sem ação não existiria tragédia, mas ela poderá existir sem caracteres: de fato as tragédias da maior parte dos modernos são desprovidas de caracteres” (1450a, 23). Ele, enfim, “é aquilo que permite qualificar os agentes/personagens”, e o pensamento, seu irmão gêmeo, como “tudo o que em suas palavras conduzem a

¹ Este texto, originalmente intitulado Caráter, se constitui no quarto capítulo de *Cena e ficção em Aristóteles*: uma leitura da *Poética*, livro a ser lançado no segundo semestre de 2020 pela editora Appris em papel e em formato de *e-book*. Para atender às normas editoriais de *ArtCultura*, algumas notas foram suprimidas.

² Ver ARISTÓTELES. *Poétique*. Paris: Seuil, 1980 (tradução, introdução e notas de DUPONT-ROC, Roselyne e LALLO, Jean).

uma demonstração ou ainda a enunciar um axioma”, sublinha o filósofo (1449b, 36).

O caráter fala e, portanto, age falando

Na ontologia aristotélica, expressa no *De Anima* e ratificada na *Ética*, o caráter relaciona-se a dois singulares extratos da ação humana: a *boúlēsis* (o querer, a aspiração), que guia o saber prático; e às *páthē* (paixões), as disposições orgânicas dos temperamentos, que conformam o campo passivo dos seres humanos.

Para que uma escolha humana ocorra, denominada *proáiresis*, a primeira intervenção surge quando a *órexis* (apetite, propensão à), por meio de uma *haphé* (contato, estímulo), move a *boúlēsis* sobre as *páthē* — processo inicialmente corporal, mas que, em sua finalização, atinge a *psykhé noética* por reverberação, produzindo o ato mental, a apreensão representativa do estímulo (*De Anima* III, 443a). Há aqui uma adequação de termos: a *proáiresis* é um processo originado em causas e finalidades naturais, e a compreensão da *phýsis*, assim como das ações humanas que sobre ela influem, é explicitada como atos nascidos da própria humana natureza. Entrementes,

*O páthos não mais desaparece num curso natural das coisas [esclarece o filósofo Michel Meyer], através de uma atualização autônoma da substância se assim pode-se dizer. O humano, pela sua irredutibilidade, pela sua diferença, afirma ao mesmo tempo o páthos e sua diferença: é isto a paixão. Não a paixão naquela acepção de excesso ou trasbordamento, mas somente como retomada da ação da qual é um complemento, seu inverso. Do natural, passamos ao artificial, à colocação em obra: o homem, e não mais a natureza, tornou-se o agente. Ele age para realizar seus fins, enquanto as paixões não se realizarão naturalmente.*³

A *Ética a Nicômaco* constituiu-se em um alentado esforço de Aristóteles para circunscrever esses imoderados fluxos acionais, observando que o homem, animal gregário e *zónopolitikon*, age, todo o tempo, em função de circunstâncias sociopolíticas. “Alguns pensam que nos tornamos bons por natureza, outros pelos hábitos e outros ainda por meio do ensino. A contribuição da natureza evidentemente não depende de nós, mas, em resultado de certas causas divinas, está presente naqueles que são verdadeiramente afortunados” (1179b, 21). A *phýsis* humana depende, nessa concepção, de disposições congênitas ou sofre a atuação de algum fator externo, sendo possível dizer-se que as paixões, em tais indivíduos, reinam em modo pronunciado. Tal assertiva logo é confirmada: “com efeito, aquele que se deixa dirigir pelas paixões não ouvirá o argumento que o dissuade; e, se o ouvir, não o compreenderá. E como persuadir a mudar de vida uma pessoa com tal disposição? Em geral a paixão não parece ceder ao argumento, mas à força” (*Ética*, 1179, 26).

Nesse compêndio, o caráter dos humanos, vinculados às diversas paixões (especialmente em seus livros 6 e 7), mereceu uma acurada detenção. Mas também na *Retórica* surgem estudadas as singularidades dos caracteres dos jovens, dos velhos e adultos, nos livros 12, 13 e 14, respectivamente. Nos

³ MEYER, Michel. *Les philosophes et les passions*. Paris: PUF, 2007, p. 26.

dois escritos, o caráter é tratado ora como *héxis* (estado, hábito), ora como *êthos* (resultado de um hábito), pois ele está vinculado às avaliações morais ou à plasmação de seus procedimentos. Isso vale para a vida social. Na *Poética*, contudo, tratando-se de ficção, o caráter aparece como o resultado de quatro qualidades que o estruturam, imerso em um contexto de *poiésis* (produção), *mímēsis* (representação) e *kátharsis* (depuração) — dando ensejo ao privilegiado campo da *aísthēsis* (sensação) manifestar-se: por meio da visibilidade que ostentam.

A primeira menção aos caracteres constituintes das figuras representadas na tragédia aparece em 1448a, 1: “pois aqueles que representam, representam agentes em ação, e que necessariamente tais agentes são nobres ou baixos (os caracteres evidenciam sempre e somente estes dois tipos porque, em matéria de caráter, é a baixeza e a nobreza que para todos funda as diferenças) — ou seja, são melhores, são piores que nós, são assemelhados”.⁴

A grande assertiva, nessa passagem, refere-se aos caracteres encontrados em ação, representados por agentes/atores que os conformam tendo por modelo os tipos sociais disponíveis na pólis (de extração junto à elite ou às classes demóticas).

Se os tipos sociais pertencentes à elite costumam fornecer o modelo para a tragédia, aqueles oriundos das demais classes irão conformar a galeria de tipos enfocados pela comédia. “A comédia é a representação de homens baixos [...] o cômico é uma parte do feio; porém, como o efeito cômico consiste num defeito ou numa feiura que não causam nem dor nem destruição” (1449a, 32), serão esses os tipos mais solicitados para nela figurarem. Não apenas em função da rudeza que manifestam enquanto hábitos de vida como, igualmente, pelo descuido ou má-apresentação corporal que ostentam, desde que tais características não denunciem dor ou destruição, ou seja, não estejam vinculadas às vicissitudes existenciais. A comédia, pouco estudada na *Poética*, não deve cobrir “toda baixeza”, mas tão somente aquela que não constrange nem expõe a uma situação degradante.

Trágicas ou cômicas, as personagens serão sempre surpreendidas na prática de uma escolha que efetuam nas situações dramáticas em que se encontram. Insiste Aristóteles sobre tais aspectos: “agentes em ação que devem necessariamente possuir qualidades da ordem dos caracteres e dos pensamentos; com efeito é com referência a esses dados que nós, do mesmo modo, qualificamos as ações — existem duas causas naturais de ações, o pensamento e o caráter — e é por meio de suas ações que os homens alcançam êxito ou malogram”⁵ (1449b, 21).

⁴ Tais distinções dizem respeito à qualidade dos caracteres representados nas diversas artes miméticas, não implicando um juízo valorativo de preferência; uma vez que, além de “melhores” ou “piores”, podem também ser “assemelhados”, tal como nós (plural que refere-se ao falante — Aristóteles — e à comunidade para a qual a *Poética* está sendo ditada). Os atributivos “nobreza” e “baixeza” remetem, evidentemente, à extração social das personagens, oriundas da elite ou das classes demóticas, ligados que estão aos qualificativos de *areté* (excelência, virtude) e *kakía* (maus hábitos, vício), que, no mundo grego, estavam associadas à qualidade dos modos de ser dos indivíduos. Registre-se a ambiguidade dessa classificação tipológica, a um tempo ética e, a outro, estética. Para as opções de tradução, ver DUPONT-ROC, Roselyne e LALLO, Jean, *op. cit.*, nota 2, cap. 2, p. 156-158.

⁵ Novamente a oscilação entre um sentido ético e outro estético: como elemento constituinte do agente/personagem o caráter deve ser bom ou mau, nobre ou baixo etc., no modo como é empregado no início do capítulo 15; por outro lado ele é reenviado como elemento do texto (cf. 1450a, 29 e seguintes. e 1450b, 9 e

Situações que parecem fazer reverberar com perspicácia aquele quadro antes observado na *Ética* (1179b, 26), quanto aos humanos, “que se deixam dirigir pelas paixões e não ouvem o argumento que os dissuade”, quando absorvidos pelas características passivas da *psykhé*, únicas dirigentes de seus sucessos ou fracassos. É assim que podemos surpreender, quando da tessitura poética, aquela quádrupla articulação de caracteres criados: como uma produção, por meio da mimese, buscando produzir o efeito de uma catarse sobre a plateia, a partir das sensações que possam despertar junto a ela, uma vez que o caráter é “aquilo de natureza a manifestar uma escolha qualificada” (1450b, 8).

Prossegue o texto: “por esta razão não existe caráter nas palavras que de modo absoluto designam aquilo que escolhe ou evita aquele que fala” (1450b, 8), frase obscura no texto (motivada pelo aspecto lacunar da *Poética*). Tal estatuto oscilante quanto à presença do caráter no poema dramático evidencia, de qualquer modo, um aspecto relevante: o de que ele, para Aristóteles, não possuía uma coloração moral determinante, como posteriormente veio a ser julgado indispensável por muitos comentadores do tratado, notadamente aqueles da renascença e do barroco.

A estruturação dos caracteres, assim como de certas peculiaridades que devem expressar, foi objeto de detenção do filósofo especialmente no capítulo 15. É ele dedicado a explicitar quatro qualificativos, decorrentes da salvaguarda de sua coerência, ao ser urdido pelo pensamento. A primeira condição é possuir qualidade (*khreḗstón*): “há caráter se as palavras ou a ação revelam uma escolha determinada: o caráter será de qualidade se esta escolha for de qualidade, o que é possível para cada gênero de pessoa; com efeito uma mulher pode ser de qualidade, assim como um escravo, mesmo que se diga que uma é um ser inferior e o outro um ser inteiramente baixo” (*Poética* 1454a, 16).

Assim, a personagem deve, no contexto trágico, efetivar uma escolha determinada, própria à sua condição e configuração existencial, não importando seu extrato social ou de gênero, nem mesmo seu possível grau de “excelência” frente aos parâmetros da opinião pública. A escolha de qualidade refere-se ao padrão de *proairesis* mobilizado pela personagem, e não à sua qualidade sociopolítica.⁶ Não apenas grandes figuras femininas habitam e protagonizam as tragédias, como também pastores, arautos, soldados, servas, adivi-

10), com a função de representar a qualificação ética da personagem. É nessa segunda acepção que o caráter poderá ser dispensável, cf. 1450a, 24. Para outras implicações, ver DUPONT-ROC, Roselyne e LALLO, Jean, *op. cit.*, nota 9, cap. 6, p. 198 e 199.

⁶ Que tipo de qualidade essa ação supõe, que padrão ela acata ou transgredir? O contexto aristotélico, quer na *Poética* quer na *Ética*, sugere ser a *sōphrosýnē*, o comedimento. Conceito muito antigo na cultura helênica, suas origens surgem confundidas com ideais religiosos e morais muito profundos, ligados ao modo de convivência com os deuses e os superiores. No período clássico acumulará, ao lado dessas lembranças originárias, também contornos políticos, quando, a partir da explicação de Vernant, “a dignidade do comportamento tem uma significação institucional; exterioriza uma atitude moral, uma forma psicológica, que se impõem como obrigações: o futuro cidadão deve ser exercitado em dominar suas paixões, suas emoções e seus instintos (a *agōgē* lacedemônica é precisamente destinada a experimentar esse poder de domínio de si). A *sōphrosýnē* submete assim cada indivíduo, em suas relações com outrem, a um modelo comum conforme à imagem que a cidade se faz do ‘homem político’. Por seu comedimento, o comportamento do cidadão afasta-se tanto da negligência, das trivialidades grotescas próprias do vulgo quanto da condescendência, da arrogância altiva dos aristocratas”. VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga I*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 64 e 65.



nhos, dividem a cena com reis, príncipes e generais — estes dentro ou fora do poder.

Algumas traduções costumam empregar o substantivo “bom” para definir tal aspecto do caráter, mas trata-se de uma inadequação. “Traduzir *khrestós* simplesmente por bom pode fazer deslizar a distinção que a palavra possui. Ela pode também significar útil, bom na sua espécie”, esclarece o estudioso Edward Burns, evidenciando por que aquelas personagens não pertencentes à elite podiam, perfeitamente, dividir o palco trágico com protagonistas homens.⁷

A segunda condição é o caráter ser conveniente/adequado (*harmóttion*), quer dizer, próprio à sua condição ou ao seu estado social, exprimindo com maior propriedade o conjunto de características que traz de suas origens socioculturais. Aristóteles fornece alguns contraexemplos para essa configuração: a mulher viril, o herói lamuriento ou a “mulher sabida”, o que não autoriza, entretanto, a tradução do vocábulo por “decoro”.⁸

Em terceiro lugar vem a semelhança, o parecer como tal (*tòhómoion*), quando, não sendo fornecidos exemplos de utilização desse predicado, dele somente diz-se que “é diferente dos precedentes”. Burns destaca a dificuldade em se encontrar correspondentes para situar tal conceito, uma vez que a palavra *hómoion* quer dizer simplesmente “tal”, “como tal”, “semelhante” — mas tal o quê, se não existem exemplos? Alguns tradutores, diante desse impasse, optam pelo uso de “como ele próprio”, “tal qual si mesmo”, “como indivíduo”, expedientes que não apenas torcem o sentido do original como criam interpolações no texto canônico. Burns conjectura uma exegese plausível, destacando que *hómoion* “são coisas fora do *êthos* representado, fora da própria encenação. Isso é sugerido por outros empregos da expressão na *Poética*”, como, por exemplo, quando Aristóteles descreve os sentimentos inspirados pelo temor e pela compaixão, e afirma “tememos tais situações assim como (*hómoios*) elas próprias.” A questão da empatia (um sentir próximo, um sentir junto) poderia, nesse caso, favorecer a compreensão desse parágrafo.

De qualquer modo, continua Burns, é importante não esquecer que estamos diante de uma situação dramática em representação, em que “nós a reconhecemos como nós próprios, mas o efeito, o *páthos*, a coisa oferecida à plateia o é através do *mýthos*, a estrutura da ação, nestes pontos altos dos reconhecimentos e peripécias e tais efeitos constituem uma ‘invocação’, um ‘chamamento’ ou mesmo uma ‘conjuração’ de um particular estado do ser, todos eles traduções possíveis da aristotélica palavra deliberadamente empregada — *psykhagōgía*”.⁹

⁷ “Assim como *khrestós* não pode simplesmente ser traduzido por bom/virtuoso em termos cristãos, também não podemos utilizar tal fórmula para querer dizer que boas escolhas constituem evidência de boas qualidades. As escolhas não existem para encenarem uma bondade do coração, que é nosso real objeto de conhecimento. Esses são os pontos onde a inter-relação entre *êthos* e *prâxis* tornam-se visíveis, constituindo-se, portanto, nas inflexões estruturais da peça ‘que está tornando visível’ a vida em ação”. BURNS, Edward. *Character: acting and being on the pre-modern stage*. New York: St. Martin Press, 1990, p. 22.

⁸ Foi Horácio quem consagrou, na *Epístola aos Pisões*, essa expressão, que fazia sentido no contexto romano, mas não no grego. O decoro implicava em uma verossimilhança com os modelos sociais reais, no interior de uma sociedade aristocrática imperial regulada pela aparência, mas não em uma cidade-estado de inclinação transparente e democrática. Cf. BURNS, Edward, *op. cit.*, p. 22.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 23.

Os tradutores franceses Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallo, admitindo essa mesma possibilidade, ressaltam, contudo, que “o caráter semelhante será então o do homem intermediário (*hometaxý*), nem muito bom nem muito mau, que Aristóteles preconiza no capítulo 13 como o ideal para o herói trágico: como uma obrigação ligada ao gênero que possui qualidade; sendo a nós [à plateia] que ele se assemelha”.¹⁰

O quarto predicado indispensável ao caráter é ser ele constante (*homalós*), por meio de uma regularidade enunciativa que evidencie sua coerência interna, e que, mesmo quando inconstante, ofereça “a inconstância em modo constante” (1454a, 28). O Menelau de *Orestes*, o Ulisses de *Scylla* ou a tirada de Melanipa são os contraexemplos a serem evitados, bem como a progressão dramática de Ifigênia, que “responde à crise trágica de modo descontínuo dentro da série das disposições proairéticas — como medo infantil, como dever filial e como resignação amadurecida — tudo perfeitamente *harmóton*, *khrestós* e *hómoios* em si mesmo, mas configurando para Aristóteles algo distinto e não *homalós*”, anota Burns.¹¹

Cumpridos esses quatro predicados estéticos para a conformação dos caracteres dos agentes/personagens, verifica-se que eles são remetidos à semelhança dos humanos reais, guardando em sua composição os traços de imanência, aderência e decidido papel determinante sobre as ações praticadas, seja para o bem, seja para o mal, como mola propulsora da *dýnamis* acional, modelados que estão pelas paixões que os atravessam. Nessa interface entre caráter e paixões, o primeiro configura a forma estável e duradoura de um indivíduo e as segundas seu aspecto episódico, passageiro, humoral, o que é evidenciado pelo qualificativo empregado: suas “propensões” (1454a, 16).

Esse modo de Aristóteles apreender as manifestações do caráter parece ser originário dos ensinamentos de Hipócrates, que haviam conhecido uma expansão desde o século anterior. Nesse renovado enfoque nosológico o corpo humano surge dimensionado à luz da *phýsis*. A concepção humoral da natureza humana, a presença da atração simpática entre os fluidos corporais e o princípio do “semelhança gera semelhança”, que no futuro serão retomados pela homeopatia, afetaram o pensamento de nosso filósofo em diversos aspectos, como ressaltam alguns comentadores.¹²

Na obra *Da natureza*, IV, de Hipócrates, pode-se ler:

O corpo humano possui sangue, pituíta, bile amarela e bile negra, estes constituem a natureza de seu corpo e por meio destes sente dor ou goza saúde. Está então em gozo da mais perfeita saúde quando estes quatro elementos estão devidamente proporcionados um em relação ao outro, no que respeita à composição, poder e massa e quando estão perfeitamente misturados. A dor é sentida quando um desses elementos está em falta ou em excesso ou está isolado no corpo sem misturar-se com os demais. Porque quando um elemento está isolado e mantém-se por si, não só deve adoecer o lugar que ele deixou, como o lugar em que ele permanece na corrente deve, devido ao excesso, causar dor ou aflição; de fato, quando um elemento flui no corpo além do necessário,

¹⁰ Cf. DUPONT-ROC, Roselyne e LALLO, Jean, *op. cit.*, nota 3, cap. 15, p. 264.

¹¹ BURNS, Edward, *op. cit.*, p. 24.

¹² Para um estudo abrangente sobre a configuração do caráter e suas íntimas conexões com a *paidéia* e a imposição cívica, ver VERGNIÈRES, Solange. *Ética e política em Aristóteles: physis, êthos, nómos*. São Paulo: Paulus, 1998.

*para se desembaraçar do supérfluo, tal esvaziamento causa dor. Se, por outro lado, é no interior que ocorre o esvaziamento, o desvio e a separação de outros elementos, de acordo com o que foi dito, o homem deve certamente sentir um duplo sofrimento, um no lugar do abandono e outro no lugar em que eles se concentram.*¹³

Sobre a ação das paixões em relação *apsykhé*, em *Categ.*, 1b-2a, o filósofo grifa duas expressões paradigmáticas para qualificar as intervenções que elas produzem nesses processos: queimar e cortar, ou seja, ações que se processam como queima e corte, tanto no sentido de oposição quanto no de grau. As paixões apresentam-se como a face passiva do caráter, como anteriormente observado junto à constituição do *noûspathētikós*, evidenciando os modos de se manifestarem enquanto propensões de um indivíduo, vindo a alterar seu jogo energético humoral. É curioso observar-se aquelas duas expressões aristotélicas empregadas para descrever (ou metaforizar) essa dinâmica. Cortar possui relação direta com a bile negra e a pituíta; e queimar descreve muito de perto as qualidades ígneas do sangue e da bile amarela, os quatro humores que permanentemente se deslocam pelo interior do organismo humano. E suas ausências ou concentrações, como assinalado no texto hipocrático, causam dor ou aflição.

As paixões são tomadas, nesse quadro, como diretamente afetadas pela constituição humoral, por oposição ou por grau. E parecem fazer ecoar, agora em uma configuração mais abrangente, outro fragmento de Heráclito: “os médicos quando cortam, queimam, e de todo modo torturam os pacientes, por efetuarem o mesmo que as doenças” (fragm. 58). Essa ação humoral, base de toda a medicina grega, sustenta, independentemente das transformações e dos refinamentos filosóficos que veio a adquirir ao longo dos tempos, ensejando a teoria dos temperamentos (por meio das retomadas empreendidas por Galeno e Averróis), sua largamente estruturada base de atuação, prática e teórica.

Até o momento foram enfocadas as qualidades intrínsecas ao caráter, sua base estrutural e funcionamento. É hora de tomá-lo em suas relações com a *proáiresis* — a escolha, a decisão —, procurando-se verificar as implicações éticas quando de sua manifestação enquanto ação fictícia. Após ter declarado na *Ética* que “os atos determinam a natureza dos estados de caráter que daí surgem” (1103b, 2), Aristóteles dedica-se, em um longo parágrafo, a considerar as qualidades da mediania relativa aos atos perpetrados (1106b, 8). Somos ali informados como os artistas comumente situam suas obras no “meio-termo”, em um equilíbrio no qual nada se pode retirar ou acrescentar, ponto equidistante entre a carência e o excesso. E, a seguir, é acrescentado:

os vícios ou vão muito longe ou ficam muito aquém do que é conveniente no tocante às ações e paixões; a virtude encontra e escolhe o meio-termo. [...] Mas nem toda ação ou paixão admite o meio-termo, pois algumas têm nomes que já de si mesmo implicam maldade, como o despeito, o despudor, a inveja, e, no campo das ações, o adultério, o furto, o assassinio. Todas estas coisas ou assemelhadas implicam, nos próprios nomes, que são más em si mesmas, e não o seu excesso ou deficiência. Nelas jamais pode haver retidão, mas unicamente falha (Ética, 1107, 2, 9).

¹³ HIPÓCRATES. Da natureza, IV. *Hippocratic writings*. Chicago: The University of Chicago/Encyclopaedia Britannica, 1952, p. 78.

Nessa passagem da *Ética*, dirigida aos homens concretos e a seus atos, é onde se pode encontrar a melhor explanação de Aristóteles relativa às configurações idealizadas pelos poetas para seus agentes/personagens trágicos, posto evidenciarem seu molde de ações maquinados junto à desmedida, ao vício, ao desvio de caráter, flagrados em eloquentes desacertos éticos. Uma galeria de criaturas que se encontra alojada em alguma deriva em relação à norma, ao meio-termo, à *dikaiosýnē* — daí suas exemplaridades (ou contra-exemplaridades) —, transformadas em potências cênicas vigorosas ou símbolos dotados de grande poder de galvanização de significados e metaforizações. Ao teatro, como difração do real, resta incluir os elementos éticos pela contramão, a contrapelo, magnificando caracteres passíveis de nuclearem em si os cúmulos daqueles vícios e virtudes encontráveis na sociedade em geral — ensinando, assim, o outro.¹⁴

O jogo de potências contraditórias que personificam o enfrentamento da situação dramática mítica é anterior à moralidade humana e não está, em absoluto, a serviço da psicologia ou da subjetividade de uma personagem qualquer, pois se desenrola em um plano superior, puramente ficcional, puramente obra de criação cênica, não comportando leituras apenas ou tão somente éticas. Elas devem, antes, passar pelo crivo da exemplaridade paidética e, mais especificamente, da *paidéia* cívica e política, pois o concurso trágico, instituição do Estado, constitui-se em privilegiada ocasião para os cidadãos da pólis defrontarem-se com seu grande espelho projetivo propiciado pela democracia.¹⁵

A língua grega não dispunha de uma palavra para exprimir o termo vontade, como contemporaneamente entendido, enquanto qualificativo para inclinações e condutas. Conhecer ou ignorar a natureza das escolhas e dos atos praticados é o máximo de distinção que a língua antiga possibilitava, língua em que o agir e o conhecer partilhavam uma sequência de intenções semânticas, sempre associadas ao *noētón*, à inteligibilidade.

Os atos poderiam ser praticados de bom grado (*hekousiós*) ou de mau grado (*akousiós*), a partir de uma disposição interna favorável ou desfavorável, mas não voluntária ou involuntariamente, no sentido do arbítrio. Essa distinção foi examinada por Jean-Pierre Vernant:

quando se age por appetite (epithymía), ou seja, por atração do prazer ou por impulso (thymós) sem ter tempo de refletir, isto é feito de bom grado (hekón), mas não por decisão (proaíresis). É claro que a proaíresis se apoia num desejo racional, numa aspiração (boúlēsis) penetrada de inteligência e orientada não para o prazer, mas para um objeto prático que o pensamento já apresentou à alma como um bem. A proaíresis

¹⁴ No campo político e jurídico o período assiste a agudos debates relativos não apenas à natureza dos atos, como também suas intencionalidades. Condutas e ações são temas que desafiam as interpretações e exigem, a todo o momento, novos enquadramentos para que sejam julgados. Um amplo panorama dessas questões pode ser encontrado em MUÑOZ, Alberto Alonso. *Liberdade e causalidade: ação, responsabilidade e metafísica em Aristóteles*. São Paulo: Discurso, 2002.

¹⁵ “Heróis lendários, histórias conhecidas, memória estocada pronta para renascer, esse é o fundo comum. Não nos enganemos. Isso é ‘política simbólica’ — aquela que utilizam os grandes conquistadores, os reis sem igual, e, modestamente, os políticos nas eleições. São mitos antigos que suscitam o entusiasmo. É deles que é preciso servir-se, eles não se desgastam, assim como os mais antigos terrores, os sonhos mais arcaicos”, pondera CAUQUELIN, Anne. *Aristóteles*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995, p. 93. Sobre a educação artística na pólis, ver ARISTÓTELES. *Política*, Livro VIII.



*implica um processo prévio de aspiração (boulé̄sis); ao termo deste cálculo racional institui, como seu nome indica (haíresis = escolha) uma escolha que se exprime num movimento que desemboca diretamente na ação.*¹⁶

A oposição *hekón/âkon* dizia respeito à consciência jurídica dentro da pólis, muito invocada para a apuração de crimes, faltas e transgressões levados à decisão do Arcontado. Dessas implicações entre o bom e o mau grado decorriam as penas imputadas, matizadas em função do jogo de intenções subjacentes aos atos praticados. O autor francês destaca, ainda, uma implicação desse procedimento jurídico sobre a configuração da personagem trágica, imbuída do *hamártēma*. Ela refere uma *hamartía* (erro, doença do espírito) que a torna enganada, possuída por uma força que a domina.¹⁷ Essa potência a ultrapassa, alastrando-se para seus parentes, para toda a comunidade em que vive, podendo fazer sucumbir gerações sucessivas. Na esfera desse pensamento religioso em que o ato criminal se apresenta, “no universo, como uma força demoníaca de poluição”, prossegue Vernant,

*e, no interior do homem, como um desvario do espírito, é toda a categoria da ação que aparece organizada de uma maneira que não é a nossa. O erro, sentido como um ataque à ordem religiosa, esconde em si uma força nefasta que vai além do agente humano. O próprio indivíduo que o comete (ou melhor, que é sua vítima) é tomado pela força sinistra que ele desencadeou (ou que se exerce através dele). Em lugar de emanar do agente como sua fonte, a ação o envolve e arrasta, englobando-o numa potência que escapa a ele tanto que se estende, no espaço e no tempo, muito além de sua pessoa. O agente está preso na ação. Não é seu autor. Permanece incluso nela.*¹⁸

Há uma mutação de sentidos nos vários termos aqui mobilizados, em função do aprimoramento dos processos jurídicos em curso na democracia do período. Explicitados com ênfase por Vernant, observa-se que, ao final do século IV, *hamártēma* “aplicar-se-á à falta escusável, quando o sujeito não teve plena consciência do que fazia.”¹⁹ Tal trânsito de significações não é estranho à cultura do período, que está passando de uma consciência mítica a outra política. A tragédia, em seu grande ciclo de desenvolvimento, posicionou-se exatamente no entremeio desse processo histórico, refletindo a ambivalência de suas significações simbólicas enquanto vida social.

É dentro dessas fronteiras, portanto, que se devem situar as preocupações de Aristóteles referentes ao caráter como exposto na *Poética*, quando afirma, de um lado, a presença da natureza (representada pelas paixões e pela *boulé̄sis*), e reconhece, de outro, a característica autônoma da *proairesis* enquan-

¹⁶ VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo: Difel, 1973, p. 40.

¹⁷ Num alentado estudo, Suzanne Saïd rasteou as complexas implicações do termo *hamartía* no contexto cultural grego. Quanto às explicações contemporâneas, duas correntes basicamente formaram-se: os que sustentam ser a *hamartía* um erro intelectual de julgamento; e os que a vêem como um “defeito” de caráter. A primeira corrente, segundo a autora, estruturou-se em função da influência dos escritos estoicos e neoplatônicos, que estabeleceram uma identidade entre virtude e felicidade, tornando a segunda uma consequência da primeira, o que justificava a “justiça” do herói no âmbito da literatura. No século XX, essa posição é basicamente defendida por G. F. Else, J. Hardy e S. M. Pytcher. Na segunda corrente, igualmente nascida no renascimento, e percorrendo nomes importantes do século XVIII francês, está S. H. Butcher, para quem o “erro” é tão somente um *tragiclaw*. Cf. SAÏD, Suzanne. *La faute tragique*. Paris: Maspero, 1978.

¹⁸ VERNANT, Jean-Pierre, *op. cit.* p. 78.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 84.

to deliberação, cálculo e intelecção, provendo o indivíduo de uma responsabilidade inteiramente percuciente quanto a seus atos.²⁰ A causa final — aquela a partir da qual podem ser determinados os objetivos da ação e que atestam por que foram os atos perpetrados — representa, nesse contexto, um influxo decisivo para qualificar seja o vício, seja a virtude.

A *díkē*

Qual o sentido e a natureza da justiça na Grécia clássica? Na *Teogonia*, o aedo Hesíodo cantou o mundo das origens. Invocando a proteção das musas, observa ele que as palavras tanto podem induzir “mentiras símeis aos fatos” como “dar a ouvir revelações”. Nesse movimento pendular observamos, no contexto da cultura helênica clássica, um duplo agenciamento no estatuto da palavra, usada tanto para velar, encobrir ou iludir quanto iluminar, esclarecer e revelar.

Zeus era o senhor do universo, a fonte de todo poder, pois tendo derrotado Cronos substituiu-o no comando da ordem cósmica. Mnemosine era a memória, aquela que tudo podia fazer lembrar, mas também tudo podia fazer esquecer. Os genitores das musas configuram, como se observa, um contexto de especial relevância: a fonte de todo poder, de um poder que se exerce quando se sabe nomeá-lo e jamais esquecê-lo. O prestígio da palavra aqui surge em todo seu esplendor.²¹

As musas inspiravam os poetas. Era por intermédio de suas invocações que aedos e rapsodos encontravam a palavra certa, além da voz maviosa. Mas elas inspiravam também os reis, quando por eles chamadas, para proferirem suas *díkai*, as fórmulas não escritas preservadas pelos costumes que mantinham as normas coletivas dentro do *génos*. A primeira acepção de *díkē*, como justiça, provém dessas *díkai*; uma súplica de revelações inspiradas diretamente pela musa — e por isso exatamente muito respeitadas — acessíveis apenas aos basileus, guardiões dessa relação ao mesmo tempo sacra e jurídica. As palavras do rei eram sagradas: correspondiam à *alétheia* (verdade). Dada a arbitrariedade desse conceito, contudo, a via de verdade, até Platão, conservar-se-á nesse terreno movediço, ao sabor do momento e das circunstâncias.

Uma remota alusão às *díkai* surge no pensador pré-socrático Anaximandro, ao exigir “a reparação” que façam uns aos outros os elementos, pela mútua transgressão no processo de gênese do *kósmos* (Simplicio, *Física*, 24-13). Pouco depois, Heráclito define, em modo mais explícito, a *díkē*: “é necessário saber que a luta é o comum, e a justiça discórdia; e que tudo acontece segundo discórdia e necessidade” (fragm. 80). No horizonte de desagregação da antiga

²⁰ “Aristóteles reterá três lições dessa tradição aristocrática: a importância da educação na formação da excelência, a transcendência do ato sobre os costumes, enfim, a visibilidade da ação moral. [...] O herói trágico é grande porque vai até o fim de seu destino, resistindo à pressão da força (esta é sua coragem), mas também à da persuasão (esta é sua teimosia). É esta intransigência que faz com que o herói se exponha. O drama trágico se desenrola como *páthos*, isto é, prova e sofrimento pelos quais o herói pode compreender sua própria cegueira; é também uma lição dirigida aos espectadores: a representação trágica constitui, com efeito, um meio de educação política do povo”, como destaca VERGNIÉRES, Solange, *op. cit.*, p. 16 e 19.

²¹ Tal prestígio é matéria de largo estudo na antropologia histórica e na história das religiões. Cf. MALINOWSKI, Bronislaw. O problema do significado em linguagens primitivas. In: OGDEN, C. K. e RICHARDS, I. A. *O significado de significado: um estudo da influência da linguagem*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972. Ver, igualmente, DETIËNNE, Marcel. *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Paris: Maspero, 1967.

monarquia, tais palavras dos filósofos certamente possuíam relação com a disputa de direitos que então se insurgia. Mas foi em um poema conservado de Sólon, já nos alvares do V^o século, que a *dikē* encontrou sua mais abrangente configuração entre justiça e poder: iluminado pelos antigos poetas, Sólon recuperou o sentido arcaico de justiça, ao destacar que uma afronta deveria ser paga com outra, transformando a homologia de ações opostas nos pratos da balança da *dikē*, em uma representação, em uma mimese, por meio das leis escritas que instituiu, cuja peculiaridade era a de trazerem embutidas as condenações quanto às transgressões. No poema de Sólon “o castigo divino não consiste em peste ou más colheitas, como em Hesíodo, mas executa-se de modo imanente pela desordem que toda violação do direito gera no organismo social”, salienta W. Jaeger.²²

Pela primeira vez, em terras gregas, um novo nexos passa a reger a pólis: a violação de um direito constitui-se em perturbação da vida social. Esse princípio de eunomia será a base dentro da qual passa a circular um novo conceito na democracia ateniense: a *dikaíosynē*, a faculdade de se manter nos justos limites, evitando-se transgressões que pudessem acarretar não apenas a injustiça, como, fundamentalmente, o desequilíbrio na ordem do mundo. A palavra escrita como lei, a partir desse momento, terá a função de lembrar a todos a origem contratual da temperança política.²³

É a esse pano de fundo, a um tempo jurídico e outro, ético, que a tragédia remete, ao articular sua elocução.

Texto recebido em 25 de maio de 2020. Aprovado em 14 de junho de 2020.

²² JAEGER, Werner. *Paideia*. São Paulo: Herder, 1966, p. 48.

²³ Uma reminiscência está em Ésquilo, *Suplicantes*. O coro aduz, a respeito do rei Pelasgos: “Tu és a pólis. Tu és o povo. Monarca a quem ninguém julga, és o senhor do altar, o lar comum da pátria. Aqui os únicos sufrágios são os movimentos de tua cabeça; o único cetro aquele que tens em teu trono; só tu decides por todos; guarda-te, pois, de cometer sacrilégios.” Sobre as funções do *basileús*, ver DETIËNNE, Marcel, *op. cit.*

Cinema, estilo e análise fílmica



Fábio Raddi Uchôa

Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Autor do livro *Ozualdo Candeias e o cinema de sua época (1967-83): perambulação, silêncio e erotismo*. São Paulo: Alameda, 2019. raddiuchoa@gmail.com

Margarida Maria Adamatti

Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Programa de Pós-graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Bolsista PNPd/Capes. Autora do livro *Crítica de cinema e repressão: estética e política no jornal alternativo Opinião*. São Paulo: Alameda/Fapesp, 2019. margaridaadamatti@gmail.com

Cinema, estilo e análise fílmica*

Cinema, style, and filmic analysis

Fábio Raddi Uchôa

Margarida Maria Adamatti



O livro *Cinema, estilo e análise fílmica* é um dos resultados dos seminários e horizontes comuns de pesquisa, articulados pelo grupo *Cine&Arte* entre os anos 2017-2020, coordenado por Fábio Uchôa, Pedro Plaza Pinto e Margarida Adamatti. O grupo surge em 2017, com o objetivo de unir indagações sobre a análise fílmica e o uso de fontes decorrentes de pesquisas em arquivos. Sua proposta inicial, e em constante questionamento, une essas duas vertentes, nomeadas como “Práticas de análise audiovisual e Análises e arquivos audiovisuais”. O *Cine&Arte*, portanto, dedica-se às teorias e práticas de análise de filmes, aplicadas ao cinema e a outras mídias audiovisuais, tomadas em sua diversidade artística, histórica, política e arquivística. Entre as possibilidades existentes, encontram-se a análise imanente, a inspiração em modos de abordagem historicamente consolidados, o uso de materiais de arquivos, ou ainda a transposição de práticas entre diferentes campos, abrindo-se à constante criação, suscitada pelas aproximações entre objetos e teorias. A vertente de “Práticas de análise audiovisual” inclui o mapeamento de teorias do audiovisual, testadas em seus potenciais analíticos, promovendo renovados olhares, teorizações e construções sistêmicas. Trata-se de abordagens que podem acompanhar a história do audiovisual, identificando as relações com os respectivos contextos, escolas, autorias e formas de análise. A linha “Análises e arquivos audiovisuais” enfatiza estudos construídos a partir de pesquisas em Arquivos e Cinematecas. São de interesse aportes de análise, no trato com materiais associados a processos de preservação, restauro e difusão, ou então, tomados em pesquisas sobre trajetórias de intelectuais, críticos e instituições.¹

Ao longo de seus primeiros anos de existência, o *Cine&Arte* dedicou-se à leitura de materiais de referência sobre análise fílmica, cotejando esse trabalho com conferencistas convidados e projetos de extensão, voltados à análise coletiva ou ao debate teórico. Nesta senda, em articulação com o Centro Cultural Sesi Heitor Stockler de França (Curitiba) foram organizados seminários contínuos, com destaque a três eventos: o Seminário de crítica de cinema e pesquisa (2019), o Encontro de cinema crítica e política (2019) e o Encontro de cinema fotografia e pesquisa (2020). Entre tais encontros e as conferências in-

* Introdução do livro *Cinema, estilo e análise fílmica*, organizado pelos autores deste texto, com publicação prevista para o segundo semestre de 2020 pela Appris Editora, de Curitiba.

¹ Para maiores detalhes sobre as definições do *Cine&Arte*, ver a ementa registrada na base de grupos de pesquisa do CNPQ.

ternas ao grupo, as atividades envolveram a presença de 16 pesquisadores convidados, provenientes de 10 diferentes instituições de pesquisa, brasileiras e internacionais.

Paralelamente, a leitura de textos de referência sobre análise fílmica permitiu mapear duas frentes de referência, que merecem uma descrição mais detida, por sua relação intrínseca com as metodologias visitadas em *Cinema, estilo e análise fílmica*, às quais são somadas as experiências dos pesquisadores do *Cine&Arte*, com trajetórias especialmente associadas às áreas de comunicação e de história. Numa primeira vertente, centralizada em Jaques Aumont, a análise fílmica inclui entre suas origens a abordagem imanente proposta em *À quoi pensent les films*², propondo-se como atividade acadêmica e sistemática em *A análise do filme*.³ Apesar de essa atividade poder remontar aos primórdios do cinema, na França a análise fílmica associa-se ao “aparecimento entre 1965-70, de um contexto universitário ou parauniversitário, em estreita ligação com os albores de uma teoria moderna do cinema, de um tipo de análise mais minuciosa, mais sistemática”, por vezes denominada “análise estrutural”, que foi um de seus pontos de partida.⁴ Com consolidação mais forte a partir dos anos 1970, atualmente a análise fílmica, de acordo com Aumont e Marie, se aproxima da “seriedade e rigor das disciplinas humanísticas mais tradicionais”.⁵ Pelo fato de não existir uma teoria unificada para o cinema, tampouco há um método universal de análise. Contrapondo-se à construção de uma receita, Aumont e Marie fazem um inventário daquilo que consideram as principais ferramentas e possibilidades metodológicas. Em sua definição mais ampla, a análise é um tipo de discurso sobre os filmes, realizado a partir de um olhar analítico que, diferente da avaliação e atribuição de juízos de valor próprios à crítica cinematográfica, ao contrário, busca produzir conhecimento. O analista, assim, “propõe-se descrever meticulosamente seu objeto de estudo, decompor os elementos pertinentes da obra”.⁶ Se analisar é também teorizar, tomando-se a obra como ponto de partida, “não existem senão análises singulares, inteiramente adequadas no seu método, extensão e objeto, ao filme particular de que se ocupam”.⁷ Apesar da abrangência, algumas das inspirações para Aumont e Marie são claramente sugeridas: Eisenstein e sua capacidade formal de demonstrar por desenhos as tensões plásticas de uma sequência de *O encouraçado Potemkin*; as fichas filmográficas do Idhec (Institut des Hautes Études Cinématographiques⁸), que tinha entre seus redatores André Bazin; além da “política dos autores” e o método interpretativo dos *Cahiers du Cinéma* nos anos 1950. Entre tais referências, nota-se uma certa oposição ao clássico, afir-

² Ver AUMONT, Jacques. *À quoi pensent les films*. Paris: Séguier, 1996.

³ Ver *idem* e MARIE, Michel. *A análise do filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2013.

⁴ *Idem, ibidem*, p. 6.

⁵ *Idem*.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 14.

⁷ *Idem, ibidem*, p. 15.

⁸ Escritas por estudantes profissionais ou críticos, publicadas em revistas especializadas, tais fichas tinham como objetivo principal “fornecer ao espectador neófito a documentação suficiente para lhe permitir situar o filme e seu autor, e alimentar uma discussão após a projeção”. Em pauta especialmente durante as décadas seguintes à fundação do Idhec (1945), elas eram compostas por uma estrutura triádica, bastante retomada por outros analistas. Isso incluía: uma parte informativa; uma parte analítica e descritiva, com sequências ou resumo do filme; chegando-se, por fim, às questões sugeridas para o moderador do debate. Ver *idem, ibidem*, p. 26.

mando o moderno como referencial para Aumont e Marie. No início de *A análise do filme*, tais autores fazem uma didática enumeração de instrumentos de análise, divididos entre os movimentos de descrição, citação e documentação. Adequando-se às exigências dos próprios filmes, tais movimentos incluem opções descritivas (como a decupagem plano a plano ou a segmentação em unidades narrativas), as possibilidades citacionais (dedicadas ao ato de trazer o filme ao texto analítico), bem como os instrumentos documentais, exteriores ao filme, associados à produção ou difusão em seu contexto histórico de origem. Na senda de Aumont e Marie, a partir de um recorte específico, Manuela Penafria redige “Análise de filmes: conceitos e metodologias”, indicando que “é comum aceitar que analisar implica duas etapas importantes: em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida estabelecer e compreender as relações entre tais elementos”.⁹ A pesquisadora sugere também que o objetivo da análise une os atos de “explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação”.¹⁰ Assim como Aumont e Marie, ela indica um leque de abordagens possíveis, incluindo análise textual, análise poética, análise de conteúdo, e por fim, a análise da imagem e do som. Embora Aumont, Marie e Penafria optem pelo mapeamento de leques de análises, há autores que indicam propostas mais delimitadas, com maior ênfase à forma de análise, com seu passo a passo de acordo com as naturezas dos objetos.

Também David Bordwell possui extensa pesquisa sobre o cinema em geral e acerca do classicismo hollywoodiano em particular. Com esse recorte, na obra de Bordwell, pode-se destacar um conjunto de procedimentos analíticos, partindo da narrativa clássica como um conjunto de opções para “representar a história e manipular a composição e o estilo”¹¹, e os respectivos desdobramentos metodológicos presentes em *A arte do cinema: uma introdução*.¹² Para Bordwell, o espectador do cinema clássico não se encontra relegado a uma máquina totalizante, sendo um sujeito ativo, que constrói hipóteses ao longo da exibição de um filme, a partir de informações pré-existentes e da forma pela qual o enredo gerencia os elementos da história. Entre os principais traços da narrativa clássica, Bordwell indica a centralidade dos personagens, como agentes causais, “indivíduos empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos”.¹³ Trata-se de um “agente de causa e efeito”, cujas ações podem assumir lógicas específicas e determináveis, a partir de padrões construídos por elementos relacionados à narrativa e ao estilo. Com a sistematização de uma proposta de análise, no capítulo “A narrativa como sistema formal” Bordwell e Thompson¹⁴ propõem passos e níveis, tendo por foco o sistema narrativo. Assim, parte-se inicialmente das expectativas do público, incluindo a associação de um filme a possíveis gêneros

⁹ PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes: conceitos e metodologia(s). *Atas do VI Congresso da Sopcom*, abr. 2009, p. 1.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ BORDWELL, David, STAIGER, Janet e THOMPSON, Kristin. *The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*. London: Routledge, 2005, p. 277.

¹² BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Campinas-São Paulo: Editora Unicamp/Edusp, 2013.

¹³ BORDWELL, David, STAIGER, Janet e THOMPSON, Kristin, *op. cit.*, p. 278.

¹⁴ Ver BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin, *op. cit.*

audiovisuais, para posteriormente passar à identificação do trajeto do personagem, pela segmentação do filme e a definição de como o enredo gerencia as informações da história. Posteriormente, mantendo-se o personagem como centro, a análise avança a outros níveis da narrativa, buscando identificar recorrências, em termos das causalidades, tempos, espaços, bem como definir possíveis padrões de desenvolvimento do enredo.

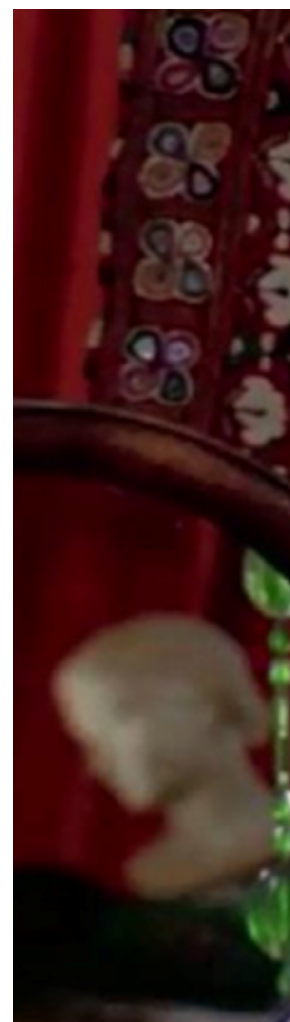
As duas tendências aqui pensadas, seja via Aumont e Marie, que tomam o filme como ponto de partida para uma rede de possibilidades metodológicas existentes, seja via Bordwell, com sua concepção da narrativa como sistema formal, complementam-se entre os capítulos de *Cinema, estilo e análise fílmica*. A elas somam-se outras possibilidades de análise, em particular aquelas influenciadas pelas ciências humanas, pensadas a partir de diferentes cotejos entre obras e contextos histórico-sociais. Como recorte específico para este livro, somando-se ao percurso bibliográfico sobre a análise de filmes, escolheu-se a noção de estilo, por ser uma categoria analítica e passível de interpretação histórica, articulando, assim, as duas linhas de pesquisa do *Cine&Arte*. Ao longo das próximas páginas, realizaremos um trajeto teórico-metodológico, por tópicos pertinentes às relações entre estilo, análise fílmica e política, para posteriormente fazer uma apresentação teórica das partes do livro e dos respectivos capítulos.

Estilo e recorrências formais

A concepção de estilo e sua aplicação à análise fílmica constitui, assim, o elemento integrador dos capítulos do livro *Cinema, estilo e análise fílmica*, sendo que cada autor(a) mobiliza as teorias de acordo com os objetos envolvidos, de maneira a contribuir com os estudos específicos das obras audiovisuais analisadas.

O debate do estilo envolve pesquisas interdisciplinares, originalmente em torno da história da arte, da arquitetura e da linguística, com gradações variáveis entre um olhar formalista e a análise do contexto sociopolítico como atitude metodológica das obras analisadas. Face ao número ilimitado de pesquisas dedicadas à análise estilística de filmes específicos, esta introdução se concentra nas obras teóricas de cinema que propõem métodos de análise estilística, fazendo menções pontuais aos estudos de referência de outros campos do saber, em particular às heranças e ao ponto de partida representado pela história da arte.

Se a questão do estilo no cinema ganha espaço teórico especialmente a partir da segunda metade do século XX, com Bazin e os *Cahiers du Cinéma*, na teoria das artes o debate remonta ao século XIX. Desde esse período, no contexto da Escola de Viena, historiadores da arte como Alois Riegl e Henrich Wölfflin colaboram com uma teoria da visibilidade pura, compartilhando a importância da visualidade e a possibilidade de padrões próprios a épocas, para a definição do estilo. Trata-se de um foco na capacidade expressiva da arte, a despeito dos desenvolvimentos técnicos, influências sociopolíticas ou trajetos biográficos dos artistas. Atentos a tendências expressivas e padrões de representação, tais teóricos permitem abordar a história da arte essencialmente como uma história dos estilos. Artistas de uma determinada época podem ser pensados a partir de padrões estilísticos em comum, ou por meio de es-



quem as explicativas e dualidades dicotômicas. Partidário de um esquematismo mais radical, Wölfflin propõe um tratado de conceitos visuais com tendência universal, passíveis de utilização para pensar diferentes momentos e sociedades, em particular entre o Renascimento e o barroco na Europa. Assim, em *Conceitos fundamentais da história da arte*, o teórico inclui as tensões entre linear e pictórico, plano e profundidade, forma fechada e forma aberta, pluralidade e unidade, ou então clareza e obscuridade, tomando na perspectiva de uma história das formas que nunca deixa de evoluir: “Não há dúvidas de que certas formas de visão são prefiguradas como possibilidades: se elas chegam a se desenvolver, e o modo como o fazem, dependerá das circunstâncias externas”.¹⁵ No bojo de tal processo evolutivo, Wölfflin procura também articular estilo individual, estilo nacional e estilo de uma época, concebendo o estilo sobretudo como expressão do espírito de uma época, de uma nação, bem como de um temperamento individual. Numa vertente com menos aversão à historicidade, Alois Riegl tende ao estudo de um estilo a partir do confronto com outros, precedentes ou sucessores, em um mesmo âmbito histórico-social, entendendo as singularidades a partir do contraste. Seu método preocupa-se, do mesmo modo, com as relações internas ao estilo, também associadas à sociedade e aos possíveis padrões de pensamento da época, que não se restringem ao campo das artes visuais. Riegl verifica dicotomias visuais, tomando-as como caminho para a compreensão da visão de mundo de uma época. Para isso, desenvolve o conceito de vontade de arte (*Kunstwollen*), que se manifesta nas diferentes expressões artísticas de uma época — sejam visuais, dramáticas ou sonoras — e se modifica na passagem entre grandes períodos e os respectivos padrões de percepção visual. A vontade de arte “regula a relação do homem com o palpável, com a manifestação sensível das coisas. Trata-se da expressão da forma específica, pela qual cada homem deseja que as coisas sejam moldadas ou coloridas”.¹⁶ Na senda do formalismo, Erwin Panofsky faz a crítica às interpretações psicológicas do *Kunstwollen*, defendendo-o como “um conceito imediatamente derivado de cada fenômeno artístico”¹⁷, relacionado à percepção artística e sua estrutura formal lógica, vinculando-o posteriormente à sua preocupação com a significação nas obras de arte. Referindo-se a Panofsky, na introdução de *Trois essais sur l’style*, Lavin sugere:

*Para ele, o estilo deveria ter um papel expressivo, evocando constantemente o tema das obras de arte, sua ‘iconografia’ [...]. Pode-se afirmar que a primeira preocupação de Panofsky (seu último princípio heurístico de interpretação) era ilustrar a maneira pela qual o estilo, ou forma expressiva, dá seu sentido ao tema, relacionando assim a obra de arte e o conjunto de fatores extra-estilísticos que condicionam a sua criação.*¹⁸

Ou seja, em Panofsky, as relações entre o estilo e o sentido a ele atribuído encontram-se na base de sua formulação histórica. Em solo americano e num período mais recente, adotando uma postura em diálogo com o forma-

¹⁵ WÖLFFLIN, Henrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 319.

¹⁶ RIEGL, Alois. *Die spätromische Kunstindustrie nach den funden in Österreich-Ungarn*. Wien: Osterreichische Staatsdruckerei, 1927, p. 401.

¹⁷ PANOFSKY, Erwin. The concept of artistic volition. *Critical Inquiry*, out. 1981, Chicago, p. 26.

¹⁸ LAVIN, Irving. Introduction. In: PANOFSKY, Erwin. *Trois essais sur l’style*. Paris: Gallimard, 1996, p. 24.

lismo, Meyer Schapiro¹⁹ define o estilo como um sistema de formas, baseado num conjunto de recorrências, padrões e qualidades significativas, que são apreensíveis diretamente das obras de arte. Nesse sentido, a investigação sobre o estilo busca as correspondências formais ocultas que remetem a um princípio organizador e determinante das partes como padrão de totalidade.

No campo do cinema, David Bordwell²⁰ desenvolve um extenso estudo sobre a história da estilística adaptado à análise fílmica, algumas vezes em regime de coautoria com Kristin Thompson²¹ e com Janet Staiger.²² As obras desenvolvem e aprimoram os métodos de análise estilística ao cinema em diversas vertentes: aplicadas a filmes específicos, às recorrências formais em perspectiva histórica e aos procedimentos técnicos coletivos da indústria hollywoodiana ao longo das décadas.

Bordwell define o estilo como a “textura das imagens e dos sons de um filme” através do “uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema”.²³ Nesse sentido, o conceito corresponde às escolhas técnicas empreendidas pelos cineastas em circunstâncias históricas específicas. Atentos aos métodos de integração entre a análise fílmica e a concepção de estilo, Kristin Thompson e David Bordwell²⁴ descrevem as etapas para localizar as recorrências estilísticas. O primeiro passo para a compreensão da composição de um filme é determinar sua estrutura organizacional, as técnicas proeminentes e seu papel no efeito geral da obra. Buscando encontrar o padrão técnico audiovisual, na sequência, o analista propõe funções para as recorrências observadas. A partir dessas etapas, o pesquisador pode observar como se dão as escolhas técnicas em sistemas fílmicos inteiros, através desses princípios de regularidade, seja de um cineasta, conjunto de realizadores ou de um período histórico. Dessa forma, a compreensão do sistema formal do filme é feito através do estudo detalhado da interação entre as técnicas.

Bordwell²⁵ propõe escrever a história do estilo cinematográfico através de uma “rede de problemas e soluções”, como maneira de tentar reconstituir as escolhas dos cineastas num determinado contexto de produção. Segundo o autor, na tarefa de reconstrução baseada em filmes remanescentes e em outros documentos, o “modelo de produção/problema” não procura por ascensões, quedas e declínios, não se atém às teleologias totalizantes, nem se compromete “com um delineamento preciso de uma mudança generalizada”.²⁶

Das diversas abordagens propostas por Bordwell em suas obras, sobressai no livro *Cinema, estilo e análise fílmica* a investigação da história do estilo cinematográfico, a partir de mudanças e continuidades estilísticas numa perspectiva histórica. Em *Figuras traçadas na luz*, Bordwell observa como a continuidade e a descontinuidade estilística podem ser boas aliadas da poética do

¹⁹ Ver SCHAPIRO, Meyer. *Estilo*. Buenos Aires: Ediciones 3, 1962 (título original *Style*. In: KROBER, A.L. (ed.). *Antropology today*. Chicago: The University of Chicago Press, 1953).

²⁰ Ver BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papyrus, 2008, e BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

²¹ Ver BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin, *op. cit.*

²² Ver BORDWELL, David, STAIGER, Janet e THOMPSON, Kristin, *op. cit.*

²³ BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*, *op. cit.*, p.17.

²⁴ Ver BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin, *op. cit.*

²⁵ Ver BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*, *op. cit.*, p. 205.

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 212.

cinema. Enquanto isso, na obra *Sobre a história do estilo cinematográfico*, o autor realça a continuidade e as particularidades técnicas de alguns procedimentos, como a encenação em profundidade, em contextos históricos diferentes. Nas duas obras supracitadas, a concepção de continuidade estilística de Bordwell em variados períodos históricos difere sobremaneira da perspectiva de historiadores da arte como Meyer Schapiro.²⁷ Para este último, o estilo é um dado formal único a uma cultura e a uma época, impossível de ser produzido noutra período histórico ou contexto. Se há diferenças conceituais entre os dois autores, grosso modo, o que aproxima a perspectiva formalista sobre o estilo é o estudo das recorrências formais.

Tal dicotomia formalista, pensada como a tensão entre a visão de uma época e o estilo como criação de categorias universalizantes, tem influências sobre a teoria francesa recente. Isso pode ser pensado, por exemplo, a partir de um cotejo dos estudos *O olho interminável: cinema e pintura*, de J. Aumont²⁸, e “*Styles filmiques*”, de Frank Curot.²⁹ Partindo da modernidade do século XX, Aumont mapeia diversas manifestações do cinema a partir dos desdobramentos de um “olhar móvel”, visão de uma época, compartilhado entre pintura e cinema. Curot, por sua vez, defende uma história dos estilos cinematográficos construída nas tensões entre “generalização e individualização”, entre movimentos coletivos e obras individuais. Para tanto, recorre inicialmente a uma constelação de categorias formais, entre as quais inclui componentes estilísticos do espaço, do tempo e componentes extraídos de outras artes, vistas a partir de uma exemplificação que retira as obras de seus respectivos contextos.

Autoria e mise en scène

Como desdobramento da pesquisa sobre o estilo no cinema, muitos capítulos do livro *Cinema, estilo e análise fílmica* realçam em graus variados os intercâmbios entre estilo, autoria, *mise en scène* e o diálogo com o pensamento cultural e artístico em determinados períodos históricos. Através dessas conexões, busca-se integrar o estudo da temática e da forma fílmica ao universo criativo dos cineastas. Ao longo das décadas, a compreensão do cinema sob a ótica da autoria e da *mise en scène* ocupou um lugar de destaque nas pesquisas audiovisuais como possibilidade de compreensão da singularidade estética das obras canônicas.

Dentre as extensas definições de *mise en scène*, David Bordwell³⁰ define o termo como derivação da concepção teatral, isto é, o *mettre en scène* como o “montar a ação no palco que implica dirigir a interpretação, a iluminação, o cenário, o figurino”.³¹ Para o autor, a *mise en scène* integra a definição de estilo ao lado do enquadramento, da montagem e do som. Se há concepções mais globais do conceito que incluem o trabalho de montagem e da trilha sonora nas atribuições relativas ao cineasta, no livro *Figuras traçadas na luz*, Bordwell

²⁷ Ver SCHAPIRO, Meyer, *op. cit.*

²⁸ Ver AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

²⁹ Ver CUROT, Frank. *Styles filmiques 1. Études cinématographiques*, v. 65, Paris-Caen: Lettres Modernes/Minard, 2000.

³⁰ Ver BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz*, *op. cit.*, e BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*, *op. cit.*

³¹ BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz*, *op. cit.*, p. 33.

seleciona para a análise apenas os elementos relativos à direção do cineasta durante a filmagem: o cenário, a iluminação, o figurino, a maquiagem e a atuação dos atores dentro do quadro. Indiretamente tomando como modelo a divisão padrão de trabalho da indústria cinematográfica, o conceito exclui a montagem e a trilha sonora porque geralmente essas atividades não são executadas pelo realizador.

Nem sempre a definição da *mise en scène* realça as recorrências técnicas relacionadas ao estilo. Antoine de Baecque³² prefere sublinhar o conceito como a conversão do pensamento cinematográfico em imagens. A definição parece em sintonia com os debates sobre a autoria e a “política dos autores” na revista *Cahiers du Cinéma*. Enquanto a origem do debate sobre a autoria no cinema retoma o comparativo com o trabalho do escritor literário, segundo Jean-Claude Bernardet³³, a “política dos autores” realiza uma apologia ao autor pela capacidade do cineasta exteriorizar sua expressão pessoal e visão de mundo através dos filmes.

A primeira formulação sobre a autoria cinematográfica foi publicada por Alexandre Astruc na revista *L'Écran Français* em 1948. O texto pode ser visto como um mito de fundação da autoria no cinema. Voltado a consolidar a legitimidade artística do cineasta no comparativo com o escritor, Astruc propõe o conceito de *caméra-stylo* (câmera-caneta) como a maneira de o cinema se tornar um “meio de escrita tão flexível e sutil como o da linguagem escrita”, capaz de “exprimir” o “pensamento” do artista, “por mais abstrato que ele seja”.³⁴ Se o autor expressa seu pensamento por meio de imagens, é possível observar uma similitude de conceitos sobre a *mise en scène* entre Astruc e Baecque.

O artigo de Astruc desenvolve de maneira sutil um conceito abrangente de autoria, que a revista *Cahiers du cinema* redimensiona e transforma pela “política dos autores”. A publicação tornou célebre a proposta dos futuros realizadores da *Nouvelle Vague*, apesar das divergências internas do editor-chefe da revista, André Bazin, com sua equipe em pontos cruciais, como o emprego da análise temática para deslindar a autoria dos realizadores e a eleição de cineastas da cultura de massa ao panteão de autores.³⁵ O grupo ocupa lugar proeminente na crítica de cinema, reafirmando o direito de exercer apenas o estudo interno das obras, num período de imensa politização do campo cinematográfico francês. Como formalistas que escolhem a *mise en scène* como norte de análise, o lema dos jovens críticos de *Cahiers* é sintetizado na frase de Luc Moullet: “a moral é uma questão de *travellings*”.³⁶ Em plena Guerra Fria, o debate polariza o interesse crescente pela estética por parte dos “jovens turcos” ante os imperativos políticos sublinhados no período. Vistos como neo-

³² Ver BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura – 1944-1968*. São Paulo: Cosac Naify, 2010 [2003].

³³ Ver BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema: a política dos autores – França, Brasil, anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994.

³⁴ ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma nova vanguarda: a *caméra-stylo*. In: OLIVEIRA, Luís Miguel (org.). *Nouvelle vague*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1999, p. 320. “Para nós, o cinema está a encontrar uma forma, através da qual se tornará numa linguagem tão rigorosa que o pensamento poder-se-á escrever diretamente sobre a película, sem mesmo passar pelas associações pesadas de imagens que fizeram as delícias do cinema mudo”. ASTRUC, Alexandre, *op. cit.* p. 322.

³⁵ Ver BAECQUE, Antoine de. *op. cit.*, e BERNARDET, Jean-Claude, *op. cit.*

³⁶ MOULLET, Luc *apud* BAECQUE, Antoine de, *op. cit.*

formalistas de direita pelo historiador George Sadoul, a polêmica antecipa uma das maiores questões em torno do estilo: a tensão entre a estética do cinema e o engajamento. Esse duplo enfoque estará presente no livro *Cinema, estilo e análise filmica* na atenção contínua aos padrões estilísticos, ao contexto social e às motivações políticas dos cineastas envolvidos.

Se os “jovens turcos” não formulam um texto com definições precisas sobre a autoria e a “política dos autores”, Jean-Claude Bernardet³⁷ observa nos artigos de *Cahiers du Cinéma* que a definição de *mise en scène* envolvia os elementos que contribuem para a elaboração dos planos, tais como o movimento de câmera, a iluminação, a marcação de cena e a direção dos atores, sem incluir a montagem, a música, o diálogo e os ruídos. Segundo o autor, na atualidade o conceito poderia ser substituído pela noção de estilo. Sem instrumental suficiente para decompor os filmes, na prática muitas vezes os “jovens turcos” deixam de lado a análise estilística e optam pelo estudo temático, que era uma tradição francesa na área da literatura e do teatro. Entre os três critérios mais importantes para localizar a *mise en scène*, Bernardet observa: a concepção de unidade da obra como princípio básico da noção de autor; a matriz como pensamento do cineasta confirmado a cada nova obra; e a repetição como caminho para encontrar as recorrências formais.

Se no cinema o debate da autoria ganha destaque ao longo das décadas, essa perspectiva não é compartilhada por todos. Bordwell se opõe à “política dos autores” por realçar a interpretação das obras e não as recorrências formais, compondo uma concepção “a-histórica” do estilo cinematográfico como uma “coleção atemporal de grandes filmes”.³⁸ Sem mencionar o termo, a concepção de estilo destinada unicamente a um autor é vista por Schapiro³⁹ como dotada apenas de sentido valorativo ligado ao gosto. Sem interagir com a cultura, nem refletir sobre o pensamento e o sentimento coletivo, para Schapiro importa muito mais como as formas e qualidades compartilhadas por todas as artes são capazes de manifestar a totalidade da cultura.

Autoria, política e contexto

Mesmo os autores do campo formalista, como Bordwell e Schapiro, observam como o estudo do estilo não deve se comprometer com explicações decorrentes apenas de ordem formal. Bordwell⁴⁰ observa como muitos estudiosos relacionam as mudanças técnicas a outras mídias, práticas não artísticas e alterações de ordem política e social. Se o autor admite que esses fatores também são relevantes, ele considera pouco provável que as escolhas técnicas venham “diretamente” da cultura. Na mesma linha, Schapiro⁴¹ abre uma ressalva para incorporar o componente cultural na sua definição técnica, quando descreve o estilo como veículo dos significados principais da obra de arte, por sua capacidade de fixar atitudes mais amplas em relação ao pensar e ao sentir. A questão tem o mérito de trazer níveis de sentido antes insuspeitos para a

³⁷ Ver BERNARDET, Jean-Claude, *op. cit.*

³⁸ BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*, *op. cit.*, p. 114.

³⁹ Ver SCHAPIRO, Meyer, *op. cit.*

⁴⁰ Ver BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz*, *op. cit.*

⁴¹ Ver SCHAPIRO, Meyer, *op. cit.*, p. 53.

discussão. Aberto às interações possíveis com o imaginário social, o autor aborda o estilo como concretização ou projeção de disposições emocionais e hábitos de pensamento comuns a toda cultura. Para empreender esse tipo de análise seria necessário, segundo Schapiro, propor uma correlação entre o conceito de estilo com as concepções de mundo e conceitos filosóficos, culturais e sociais para revelar as formas de pensar e sentir. De acordo com o autor, as tentativas de explicar o estilo como expressão artística de uma visão de mundo ou modo de pensamento são demasiadamente vagas, implicando com frequência numa drástica redução da concretização e riqueza da arte. Opondo-se à metodologia dos estudos materialistas por seu caráter “esquemático”, há uma visível disputa simbólica entre os formalistas e outras linhas voltadas aos cotejos com o contexto ou com as formas de produção materiais.

Na outra ponta, descrevemos nessa introdução os estudos capazes de articular a forma artística ao contexto e aos componentes sociais, especialmente no campo da análise fílmica. Retomando o debate em torno da autoria do tópico anterior, o editor chefe da revista *Cahiers du Cinéma*, André Bazin⁴², desenvolve ao longo de sua obra uma argumentação estética extremamente sofisticada, capaz de incorporar de maneira sutil a política e o engajamento através de menções à ética e às recorrências formais entre os realizadores modernos. Observando a existência de um estilo individual, coletivo e anônimo ao longo dos textos, o teórico francês demonstra como a forma dos pioneiros do cinema foi criada através do diálogo com outras áreas da cultura. Dessa forma, Bazin atrela uma concepção de estilo não só à discussão do específico cinematográfico, mas especialmente em relação ao contexto e ao diálogo entre as mídias.⁴³

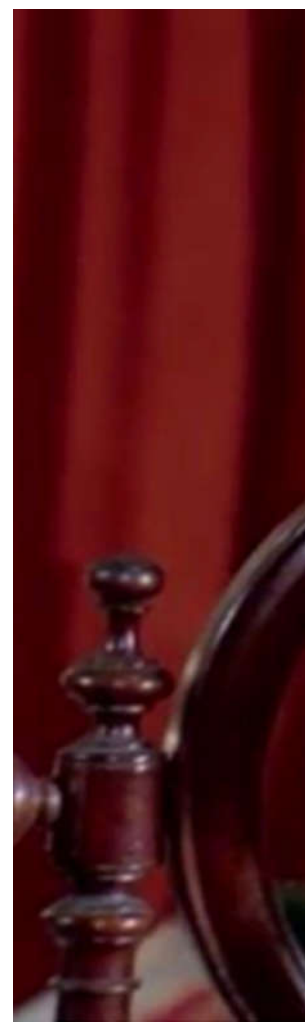
Se a *mise en scène* é o principal método de análise nos anos cinquenta levado a cabo pela *Cahiers du Cinéma*, a partir do final dos anos sessenta a ferramenta sofre um declínio conceitual, preterida na própria fase maoísta da revista francesa pela defesa do cinema moderno, pela disjunção entre som e imagem e pela decifração das significações políticas implícitas no discurso cinematográfico. Indiretamente as linhas de força entre a estética e a política adquirem um reequilíbrio em direção ao engajamento dos cineastas, tendo Jean-Luc Godard como principal símbolo dessa mudança. Com um peso cada vez maior ao contexto social, os estudos cinematográficos sobre a autoria têm uma guinada em direção à política.

Nos anos sessenta, com o surgimento dos cinemas novos ao redor do mundo, os cinema-novistas Glauber Rocha e Gustavo Dahl discutem em primeira mão as implicações entre autoria e política, incorporando à sua trajetória um caráter de missão e função social. Se para Glauber Rocha, a política do autor moderno é responsável pela verdade e por uma política revolucionária, Gustavo Dahl também propõe um conceito de autoria original por meio da política. De acordo com Jean-Claude Bernardet⁴⁴, a conexão traçada entre política, autoria e responsabilidade social de Dahl é inédita e impensável em rela-

⁴² Ver BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

⁴³ Para maiores detalhes sobre a articulação em André Bazin entre o contexto, a arqueologia das mídias e análise interna das obras, ver ADAMATTI, Margarida. André Bazin e a intermedialidade: por uma historiografia impura do cinema. *Rumores*, v. 12, n. 23, São Paulo, jan.-jul. 2018.

⁴⁴ Ver BERNARDET, Jean-Claude, *op. cit.*



ção ao conceito desenvolvido em *Cahiers du Cinéma*. Para o crítico-cineasta, a questão central da autoria envolve o sentimento do artista como responsável pelo mundo em que vive. Dizia Dahl ainda em 1966: “não era mais o caso de julgar o artista pela agudeza ou justeza de sua percepção da realidade, mas pela agudeza ou justeza de seu juízo sobre esta mesma realidade. Sem deixar de ser físico o cinema tornou-se moral, sem deixar de ser estético o cinema tornou-se ético”.⁴⁵ É exatamente a partir da extensão do conceito de modernidade à responsabilidade política e social do cineasta que Dahl defende o cinema autoral moderno.

Naquele contexto, o cinema aparece como uma importante arma de alteração da ordem social, desdobrando-se na atitude engajada de vários realizadores. Ao mesmo tempo, as discussões sobre o papel do intelectual numa cultura participativa, através das obras de Antonio Gramsci, Jean-Paul Sartre, Antonio Candido, Florestan Fernandes, Paulo Emilio Salles Gomes, Jean-Claude Bernardet, são fundamentais para observar uma integração entre a cultura política engajada e o universo criativo dos realizadores.

Também à luz das intersecções entre a modernidade cinematográfica e a construção do intelectual engajado, na segunda metade dos anos 1960, Pasolini formaliza sua perspectiva sobre o cinema moderno, pensado como cinema de poesia. Na primeira parte de seu trajeto teórico, desde os anos 1950, o intelectual volta-se à filologia e à poesia, trabalhando diretamente com as coexistências sociais e linguísticas italianas, especialmente a partir do estudo de dialetos, ou por seu olhar atento ao abismo social e às populações romanas excluídas.⁴⁶ Assim, em *Passione e ideologia*, Pasolini propõe uma abordagem da “poesia popular”, tomando-a como o resultado das relações entre classes, a partir das incorporações das linguagens das classes altas e pelas classes populares. Para isso apropria-se da noção hipotética de “bilinguismo”, que inclui descompassos sociais e estilísticos, avançando à ideia de um “biestilismo sociológico”⁴⁷, unindo estilo e contexto social. Nessa senda, faz uma ampla análise dos diversos dialetos da Itália identificando seus respectivos traços estilísticos e descompassos. Nos anos 1960, reafirmando uma atenção às coexistências e ambiguidades, o poeta e cineasta formula sua ideia de cinema de poesia⁴⁸, baseado nos diálogos com o estilo indireto livre. Para ele, o cinema moderno seria marcado por ambiguidades entre a forma da narrativa e o ponto de vista dos personagens, com seus desajustes diante do mundo.

Em termos interpretativos, o estilo indireto livre aproxima-se de uma espécie de “tapete persa”, uma fusão de almas e de mundos, escrito a partir da poesia “que nasce da contaminação, do choque entre duas almas por vezes profundamente diferentes”⁴⁹, por vezes referido como forma de análise da própria luta de classes nos respectivos contextos históricos. Para além do cinema de poesia, pode-se identificar na crítica cinematográfica de Pasolini uma metodologia crítica fortemente alicerçada pelo contexto. Em alguns de seus

⁴⁵ DAHL, Gustavo. Sobre o argumento cinematográfico. In: COSTA, Flávio Moreira da (org.). *Cinema moderno, Cinema Novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1966, p. 23.

⁴⁶ Ver PASOLINI, Pier Paolo. *Storie della città, racconti e cronacheromane, 1950-66*. Torino: Giulio Einaudi, 1995.

⁴⁷ *Idem*, *Passione e ideologia*. Torino: Giulio Einaudi, 1985, p. 146.

⁴⁸ Ver PASOLINI, Pier Paolo. A poesia do novo cinema. *Revista Civilização Brasileira*, n. 7, maio 1966.

⁴⁹ *Idem*, *L'expérience hérétique: langue et cinéma*. Paris: Ramsay, 1989, p. 51 [1972].

escritos o ponto de referência inicial é a sociedade, havendo, por exemplo, a associação de *A doce vida* (1960) de Fellini a uma cultura decadente-cosmopolita, também presente na literatura italiana da época. Em seu “empirismo herético” os diálogos com Gramsci e, posteriormente, com Goldman, são francos, chegando-se, inclusive à noção goldmanniana de homologia entre estrutura do romance e a estrutura social. Pasolini, porém, com base em sua definição do cinema moderno como estilo, indica que as homologias não devem ser buscadas nos conteúdos sociopsicológicos, mas na estrutura linguística ou estilística das obras analisadas. Se para o caso do cinema clássico, ou de prosa, Pasolini impõe restrições à homologia, deduz-se que para o cinema de poesia, a partir de seu estilo, é possível identificar confrontos e diferenças, em termos psicológicos e sociais, a partir das características oníricas, bárbaras e agressivas próprias às origens da sétima arte.⁵⁰

Se esse debate é muito extenso para a introdução do livro, a principal referência para articular o contexto e a estrutura interna de uma obra artística será Antonio Candido.⁵¹ Opondo-se, ao mesmo tempo, à perspectiva purista que despreza a dimensão histórica para defender a autonomia completa da obra de arte, e ao viés determinista do contexto sobre a produção artística, o autor analisa como a realidade pode se transformar em componente da estrutura literária. Integrando os dois polos, Candido observa como o contexto social e a produção artística não podem ser desconectados porque ambos são indissociáveis.

Enquanto os fatores internos constituem a estrutura da obra, Candido investiga como a composição externa também pode se tornar agente da estrutura interna, acrescentando-se ao valor estético. Sem precisar citar os dados sociais na materialidade artística, os princípios estruturais da sociedade manifestam-se tanto na composição do todo, quanto nas partes da obra. Num tipo de interação recíproca, os elementos de ordem social são filtrados através de uma concepção estética. Dessa forma, a interpretação estética pode assimilar a dimensão social como fator da arte. Antonio Candido observa que somente através do estudo formal é possível apreender os aspectos sociais e a singularidade artística.

A partir da matriz de pensamento de Antonio Candido e das conexões traçadas por ele e por Paulo Emilio Salles Gomes entre estética e política na revista *Clima*, indicamos de maneira breve uma genealogia de estudos que se desenvolvem entre a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo no campo do cinema, capazes de entrelaçar de maneira sofisticada as recorrências formais, a ação do contexto e a análise fílmica. Embora a história da estilística não seja o principal objetivo destes trabalhos, enquanto método a questão do estilo individual ou coletivo está implicada de maneira original à análise fílmica.

⁵⁰ Para mais informações sobre o debate do estilo em Pasolini, entre cinema e teoria escrita, ver UCHOA, Fabio Raddi. Pasolini e Candeias: a coexistência de estilos na obra de dois cineastas modernos. *Revista Diálogos Mediterrânicos*, v. 9, Curitiba, 2015. Para uma pesquisa de maior fôlego em diálogo com o estilo indireto livre tomado como método, ver *idem*, *Ozualdo Candeias e o cinema de sua época (1967-83): perambulação, silêncio e erotismo*. São Paulo: Alameda, 2019.

⁵¹ CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

As críticas de Jean-Claude Bernardet nos anos setenta incorporam através da escrita ensaística o debate sobre o conceito de estrutura de Antonio Candido.⁵² Em 1965, na Universidade de Brasília, o autor é impedido de defender sua dissertação de mestrado orientada por Paulo Emilio Salles Gomes, por causa da invasão do campus pelos militares. Dois anos depois é publicado o livro *Brasil em tempo de cinema*, resultado desta pesquisa, que se torna em pouco tempo uma referência aos realizadores e um método de análise fílmica muito mobilizado pelos críticos dos anos 1970. No livro, Bernardet⁵³ não parte da concepção de autoria da fase amarela da *Cahiers du Cinéma*, mas discute a formação de um trabalho coletivo dos realizadores dos anos 1960, que estaria presente no cinema artístico, de gênero ou comercial, e até mesmo em cineastas com propostas estéticas e políticas muito divergentes. Examinando as recorrências formais e temáticas como um tipo de estilo coletivo, Bernardet observa uma homologia entre as obras e a estrutura categórica significativa de Lucien Goldmann, isto é, a estrutura de pensamento de um grupo.⁵⁴ De maneira extremamente sofisticada, o sociólogo e filósofo romeno propõe examinar como a situação histórica de um grupo ou classe social e sua visão de mundo podem ser transpostas à estrutura literária, filosófica e teatral. Bernardet aplica o conceito goldmanniano de homologia das estruturas significativas à produção cinematográfica dos anos sessenta, especialmente ao Cinema Novo. Atento à materialidade do cinema, o autor articula na análise fílmica os debates do contexto em torno da cultura do nacional popular, da classe social dos cineastas, avaliando como as ambiguidades políticas dos realizadores estão presentes no enredo e na forma dos filmes.

Mantendo uma sofisticada linha de articulação entre contexto, estilo e análise fílmica, a vastíssima obra de Ismail Xavier empreende metodologicamente um esforço de apuração da análise formal, a partir de um movimento que se inicia sempre pelos filmes, e não o contrário. Nas entrevistas concedidas para as revistas *Contracampo* e *Rebeca*, Xavier⁵⁵ explica que procura encontrar os nexos entre cinema, estética e sociedade na forma fílmica por meio da análise imanente. Na introdução do livro *Sertão mar*, o autor descreve como se amparou na escolha de categorias descritivas em torno de elementos técnicos para marcar “identidades e rupturas” capazes de aproximá-lo da “textura do filme” e da interpretação.⁵⁶ Graças ao movimento interno do filme e por meio do contato com as obras, é possível articular o estudo sobre as vozes narrativas, a análise do enredo e das características entre som e imagem, etc., ao “contexto da produção do filme e sua relação com a sociedade”.⁵⁷

⁵² Para maiores detalhes sobre a aplicação do conceito de estrutura de Antonio Candido aos artigos de Jean-Claude Bernardet nos anos setenta, ver ADAMATTI, Margarida. *Crítica de cinema e repressão: estética e política no jornal alternativo Opinião*. São Paulo: Alameda, 2019.

⁵³ Ver BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [1967].

⁵⁴ Para maiores detalhes sobre o método de análise de Jean-Claude Bernardet em relação a Lucien Goldmann, ver ADAMATTI, Margarida Maria. *Brasil em tempo de cinema como método de análise fílmica de Jean-Claude Bernardet*. *Revista E-Compós*, v. 19, n. 3, Brasília, set.-dez. 2016.

⁵⁵ Ver XAVIER, Ismail. O cinema e os filmes ou doze temas em torno das imagens. Entrevista de Ismail Xavier concedida a Pedro Plaza Pinto, Mariana Baltar Freire, Fernando Moraes e Lécio Augusto Ramos. *Contracampo*, v. 7, Niterói-São Paulo, mar.-abr.-out. 2002. Ver também XAVIER, Ismail. Arte é desafio, provocação: uma entrevista com Ismail Xavier. Entrevista concedida a José Gatti. *Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, ano 3, n. 6, São Paulo, jul.-dez. 2014.

⁵⁶ XAVIER, Ismail. *Sertão mar*: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naif, 2007, p. 16 [1983].

⁵⁷ *Idem, ibidem*, p. 18.

Na obra *Alegorias do subdesenvolvimento*, Ismail Xavier retoma a correlação complexa entre análise imanente, continuidades formais e sociedade para analisar a produção do Cinema Novo e do cinema marginal entre 1968-1970, durante o período de radicalização do regime militar brasileiro. A partir do conceito de alegoria moderna como expressão “encadeada da crise da teleologia da história”, o autor observa como os filmes internalizaram “a crise política da época na sua construção formal, mobilizando estratégias alegóricas marcadas pelo senso da história como catástrofe”.⁵⁸ Mantendo as intrincadas redes entre a análise interna, forma e conjuntura, ao longo dos capítulos “o dado formal é tomado como um caminho na direção do político”.⁵⁹ Nesse sentido, o conceito de alegoria é utilizado para analisar a narrativa, a composição visual, as recorrências formais, demonstrando também o surgimento em termos artísticos de uma situação de decepção e niilismo, seja nas obras de fundo pedagógico totalizante, seja nas alegorias antiteleológicas, que se recusam à síntese e internalizam o enigma como princípio formal.

Numa entrevista concedida a Mônica Kornis e Eduardo Morettin, Ismail Xavier⁶⁰ retoma alguns parâmetros conceituais utilizados para enfrentar a especificidade cinematográfica por meio da análise estilística. O primeiro deles é a combinação com a análise estrutural, embora os dois campos estejam em franco conflito. A matriz de pensamento estrutural condena a estilística por se concentrar em “detalhes formais” e se deter em “particularidades” para comentar a totalidade de uma obra. Na raiz da disputa está o princípio da análise estilística de encontrar em cada detalhe o “princípio de uma obra inteira”. Do outro lado, a estilística desaprova como a análise estrutural se atém somente à narrativa e à dramaturgia e corre o risco de “dar acesso a generalidades”, deixando de lado o essencial, isto é, a diferença que “marca uma obra”. Através da combinação entre as duas perspectivas, Xavier explica como a estilística traz o desafio de trabalhar os “recursos específicos usados por um cineasta para construir aquele objeto”, fundados na “técnica” e na “materialidade do processo”, isto é, na postura da câmera, na composição da imagem, na montagem, na encenação etc. Se o trabalho do estilo implica sempre uma escolha e intenção expressa pelo cineasta em relação à pluralidade de opções técnicas, o “nível estilístico” é capaz de contemplar as técnicas e “a matéria específica de que se faz o discurso”.

No campo da historiografia do cinema, Eduardo Morettin⁶¹ analisa a produção documental do cineasta Humberto Mauro no Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince) por meio da articulação extremamente minuciosa entre a análise estética, a pesquisa histórica com vastíssima documentação de arquivos e a ação do contexto sociopolítico, seja no discurso das obras, seja na tentativa de controle e padronização da produção cultural pelo Estado Novo. Observando uma construção sofisticada de alinhamentos e tensões presentes na materialidade fílmica, na disjunção e comentários irônicos entre imagem e

⁵⁸ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*: Cinema Novo, Tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 13 e 35 [1993].

⁵⁹ *Idem, ibidem*, p. 31 e 32.

⁶⁰ Ver *idem*, Entrevista com Ismail Xavier. Entrevista concedida a Mônica Almeida Kornis e Eduardo Morettin. *Estudos Históricos*, v. 26, n. 51, Rio de Janeiro, jan.-jun. 2013, p. 8.

⁶¹ Ver MORETTIN, Eduardo. *Humberto Mauro, cinema, história*. São Paulo: Alameda, 2013.

trilha musical, na configuração dos pontos de vista narrativos e no discurso ideológico de *O descobrimento do Brasil* (1937) e *Os bandeirantes* (1940), Morettin examina em detalhes como se dá a alternância em cada obra entre a monumentalização histórica, a presença ou ausência de tom celebrativo e um registro melancólico e nostálgico na *mise en scène*. Dessa forma, o primeiro grande autor do cinema silencioso brasileiro é visto num lugar ambivalente entre o perfil de funcionário do Ince, de cineasta autônomo e colaborador num projeto ideológico em torno do cinema educativo, demonstrando como a mobilização ininterrupta (entre variadas fontes documentais e a análise imanente) permite uma avaliação original da presença do componente sociopolítico na materialidade fílmica.

Esta breve introdução sobre o estilo como recorrência formal, autoria, política, responsabilidade social do cineasta e ação do contexto pretende expor as opções metodológicas existentes nos horizontes de *Cinema, estilo e análise fílmica* e que são alocadas, pelos pesquisadores, de acordo com a singularidade dos filmes analisados.

Quanto ao conteúdo das pesquisas articuladas, *Cinema, estilo e análise fílmica* realça a análise estilística do cinema brasileiro moderno e contemporâneo, paralelamente à representação audiovisual da opressão da mulher, através de um intenso debate com o pensamento cultural do período, com o contexto sociopolítico e com formatos artísticos ligados ao entrelaçamento entre as mídias. Lado a lado com a discussão do estilo por meio da análise imanente e da descrição, as questões de autoria, política e contexto são matriz fundamental para a análise fílmica deste livro. A proposta procura incorporar os dois caminhos para a compreensão das obras audiovisuais analisadas, divididas entre o cinema clássico e o moderno e os modos ficcional e documental. Longe de ver os filmes como ilustração histórica, os textos sublinham os intercâmbios entre o pensamento cultural, político e artístico à singularidade estética e temática das obras. Dessa forma o contexto de produção e os determinantes sociais também podem tornar-se componentes da forma fílmica. Dada a impossibilidade de explicar a totalidade dos padrões estilísticos recorrendo apenas às continuidades formais, os capítulos procuram integrar esses elementos ao contexto. Os referidos diálogos socio-históricos recorrem aos determinantes do ambiente repressivo durante a ditadura militar brasileira, ao diálogo com o conto gráfico e com o cinema marginal, à monumentalização de uma historiografia audiovisual sobre a Bossa Nova, à temática do cinema ambiental e aos debates do pensamento feminista aplicado à análise fílmica do cinema moderno e do audiovisual contemporâneo.

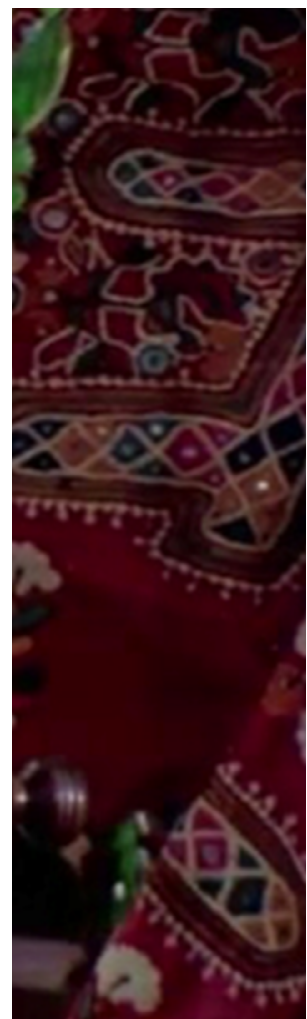
O livro *Cinema, estilo e análise fílmica* organiza-se em dois blocos: “Estilos no cinema brasileiro moderno/contemporâneo” e “Olhares feministas sobre a opressão às mulheres no audiovisual”. Ambos possuem imbricações de ordem conceitual, metodológica, temática e estilística. A primeira parte, “Estilos no cinema brasileiro moderno/contemporâneo”, propõe uma análise sobre a concepção de autoria colaborativa entre dois ou mais realizadores do cinema brasileiro moderno dos anos 1970 e do audiovisual contemporâneo. Obras compostas por curtas-metragens trazem possibilidades de repensar o

significado do estilo coletivo: nos episódios de *Vozes do medo* (1972-1974), coordenado por Roberto Santos, no trabalho conjunto entre Ozualdo Candeias e Valêncio Xavier, no documentário musical realizado por Nelson Pereira dos Santos e Dora Jobim, bem como no cinema ambiental da produtora Cinedelia, de André D'Elia com a O2, de Fernando Meirelles.

A segunda parte “Olhares feministas sobre a opressão às mulheres no audiovisual” observa como as produções ficcionais da atualidade e do cinema moderno dos anos 1970 denunciam a opressão à mulher no enredo e nos procedimentos estilísticos, tendo como ponto de partida o pensamento feminista propagado por ativistas, psicanalistas, teóricas do cinema ou da pós-modernidade. As autoras procuram demonstrar como elementos do contexto social e do debate feminista podem ser transpostos de maneira original à linguagem cinematográfica. Dessa forma, os capítulos analisam os caminhos e a singularidade dos filmes e séries que abordam a descaracterização da identidade feminina como falta, culpa, anulação e suicídio nos variados tipos de opressão à mulher: nas relações entre maternidade e trabalho, nos casos de relacionamentos abusivos e nos componentes ideológicos mobilizados pelo mito do amor romântico e pela instituição matrimonial. Do ponto de vista metodológico são articuladas duas frentes principais: as recorrências estilísticas e a análise das temáticas do engajamento feminista nas obras modernas ou na narrativa clássica.

Os blocos do livro propõem indiretamente a discussão do estilo a partir da linguagem cinematográfica, voltada ao grande público ou ao formato moderno e autorreflexivo. A polarização entre a linguagem clássica e a moderna retoma as discussões históricas sobre a necessidade de contato com o grande público ou sobre as estratégias de mobilização política através de processos anti-ilusionistas. De maneira contínua as duas partes do livro ancoram-se na análise fílmica voltada às recorrências formais e temáticas envolvidas no contexto de produção. Em graus variados, os capítulos retomam a combinação entre autoria e política, visitando o conceito de modernidade e responsabilidade social do cineasta perante seu tempo histórico. Isso se dá a partir de diversas temáticas, incluindo: a repressão durante o regime militar brasileiro, a prostituição, o cinema ambiental como estratégia de reivindicação política da atualidade, o sentido de brasilidade e povo brasileiro empreendido pela Bossa Nova, bem como os variados tipos de opressão à mulher e à figura materna.

Entre os filmes escolhidos pelos pesquisadores deste livro encontramos continuidades temáticas, estilísticas e conceituais, especialmente em torno das obras de David Bordwell, Antonio Candido e Laura Mulvey. Por exemplo, Adamatti realça o trabalho conjunto de Mulvey como cineasta e teórica feminista do cinema, Zétola retoma o percurso histórico e a importância do artigo *Prazer visual e cinema narrativo* para o cinema experimental feminista, enquanto Uchôa observa como o filme de Candeias e Valêncio Xavier traz uma ambivalência entre a denúncia do olhar escopofílico à mulher e um olhar voyeurista em continuidade com os cinemas erótico e de atrações, em diálogo com Tom Gunning. O cinema brasileiro moderno dos anos 1970 é analisado por Pedro Plaza Pinto, Fábio Raddi Uchôa e Margarida Adamatti em torno das articulações com a filmografia do período, seja na produção cinema-novista engajada, na estética agressiva do cinema marginal ou nos debates da chamada *avant-garde* feminista. Se a menção ao contexto e à forma artística está sedimentada



em Antonio Candido por Adamatti e Plaza Pinto, Uchôa avalia como o estilo moderno de *A visita do velho senhor* é criado a partir do diálogo intermediático com o conto gráfico, enquanto Pedro Plaza observa como *Vozes do medo* se organiza na forma de uma revista audiovisual. A comparação com o cinema moderno feminista é a tônica de Anna Zétola para observar a dilatação do tempo de espera do cinema curitibano contemporâneo. Por fim, a transparência ilusionista da linguagem clássica e suas significações políticas sobre a música popular, os seriados norte-americanos e os vídeos institucionais são decompostos pelo olhar minucioso de Albert Elduque, Virgínia Jangrossi e Vanessa Colatusso.

Estilos no cinema brasileiro moderno /contemporâneo

Em seu capítulo, Pedro Plaza Pinto retoma *Vozes do medo* (Roberto Santos, 1972-1974), comparando seu estilo a um “magazine moderno”, portador de “vários tons”, ecoando diálogos com o “realismo feroz” presente na literatura brasileira do período. O gesto de análise potencializa-se pelo contato com a literatura da época, atualizando diálogos não ditos com Pasolini, em sua análise de Fellini, a partir da literatura decadente-cosmopolita italiana⁶², ou então, numa matriz local, com a sugestão de Antonio Candido, sobre a importância do contexto da obra “como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno”.⁶³ No filme em episódios *Vozes do medo*, o ponto de referência para o debate das relações entre “naturalismo, realismo crítico e refluxo” será a “nova narrativa” examinada por Candido nos anos 1960-70, e suas ressonâncias entre as diferentes vozes de um caleidoscópio, que apesar de mutilado pela censura estatal mantém-se como “painel de seu tempo, espelho da fossa e da desesperança, mas também do impulso de formulação de novas criações”. Entre as tensões realistas do mosaico, são destacados: o curta *Aquele dia 10*, com sua tendência ao épico e à transfiguração de elementos típicos do nacional-popular presentes na atividade teatral de Gianfrancesco Guarnieri dos anos 1950-60, bem como o curta *Retrato do jovem brigador*, com seu “realismo feroz”, na construção de situações da vida de jovem trabalhador da *Folha de S. Paulo*.

Albert Elduque analisa o documentário *A música segundo Tom Jobim* (2012), de Nelson Pereira dos Santos e Dora Jobim. Para apresentar a obra do músico e compositor, o filme utiliza apenas material de arquivo das apresentações musicais em diferentes locais e épocas. Enquanto os realizadores realçaram somente a importância da linguagem musical para a transmissão de significados sensoriais e poéticos, Elduque desvenda como a montagem e a estrutura narrativa em mosaico articulam significados em torno da vida e obra de Jobim. O capítulo avalia as estratégias de continuidade linear e fragmentação musical do material de arquivo, assim como a construção de sentidos por meio da escolha de determinadas versões e letras de músicas. Embora o filme se apresente como um *continuum* de canções, Elduque propõe uma divisão em blocos, realizada através de uma extensa pesquisa documental sobre a origem

⁶² Ver PASOLINI, Pier P. *Ecrits sur le cinéma* :pétits dialogues avec les films. Paris: Cahiers du Cinéma, 2000.

⁶³ CANDIDO, Antonio, *op. cit.*, p. 13.

de cada sequência musical, para observar a construção de um tom de celebração e internacionalização da Bossa Nova.

Fábio Uchôa, por sua vez, examina as relações entre a arte de Poty Lazarotto e o cinema de Ozualdo Candeias, no bojo de uma cooperação entre o cineasta paulista e o escritor e cineasta Valêncio Xavier. O ponto de partida será “A visita do velho senhor” (1976), conto gráfico de Poty, publicado na revista *Panorama* e inventivamente transposto ao cinema por Ozualdo Candeias. A construção do voyeurismo, entre a objetificação e a subversão, é o ponto-guia da análise que identifica a presença de referências intermediáticas pautadas por um exibicionismo grotesco, muito próprio ao cinema de Candeias. Se, por vezes, o estilo autoral de Candeias é associado a traços da violência e do grotesco em diálogo com o cinema marginal, em *A visita do velho senhor* tais elementos permitem diálogos com os conceitos de “atração” debatidos por Sergei Eisenstein e Tom Gunning.

Voltando-se ao documentarismo socioambiental brasileiro, Vanessa de Cassia Witzki Colatusso explora um cinema comprometido com seu contexto sociopolítico. Após o ajuste de ponteiros com o socioambientalismo, o primeiro passo é a formulação de um conceito para o cinema ambiental, a partir de Ismail Xavier, indicando-o como uma categoria essencialmente temática: filmes de denúncia social. Voltando-se ao Cinema Pedrada, grupo de documentários dirigidos por André D’Elia, o foco do estudo permite o mapeamento de um grupo de três filmes, realizados entre 2012 e 2018. Tomando por inspiração o estabelecimento de recorrências temáticas e estilísticas, via Bordwell e Thompson, tais filmes apresentam uma reincidência do modelo sociológico, das entrevistas e da busca pelo didatismo na construção narrativa.

Olhares feministas sobre a opressão das mulheres no audiovisual

Margarida Maria Adamatti realiza uma análise estilística de *Riddles of the Sphinx (Os enigmas da esfinge, 1977)*, de Laura Mulvey e Peter Wollen. O filme-ensaio retoma o mito de Édipo e a Esfinge de Tebas como licença poética para discutir o silenciamento e encarceramento da figura da mãe. A partir de David Bordwell⁶⁴ e da história da estilística, a autora observa as recorrências formais entre *Riddles* e o estilo coletivo das feministas, no movimento autodenominado *avant-garde* feminista. O texto sublinha as reverberações e encontros possíveis entre as significações psicanalíticas propostas pela obra teórica de Laura Mulvey e os textos de Hélène Cixous e Luce Irigaray. Pensando o filme-ensaio como projeto de escritura feminista, o capítulo tematiza como a maternidade e a opressão da mulher são convertidas de maneira singular tanto na configuração espacial do filme quanto no tipo de representação do corpo feminino.

Virgínia Jangrossi analisa o relacionamento amoroso entre o casal Cristina Yang e Preston Burke do seriado de televisão americano *Grey’s anatomy* (Shonda Rhimes, ABC, 2005-), a partir de uma perspectiva feminista. O capítulo observa como a série melodramática representa a instituição do matrimônio e os relacionamentos heterossexuais abusivos, tendo como inspiração as estra-

⁶⁴ Ver BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*, op. cit.

tégias de construção do amor romântico. Através da perpetuação de valores sobre o amor e o casamento difundidos pela cultura de massa, o médico Preston Burke justifica suas ações autoritárias em relação à residente Cristina Yang, que vive um processo de submissão e anulação. Atenta às leituras polisêmicas da televisão, o estudo detalhado do enredo ampara-se especialmente na construção da *mise en scène* para observar como as significações são concebidas na posição da câmera, no enquadramento, nos sentidos melodramáticos ocultos sobre os objetos de cena, no tipo de iluminação, na ausência de idealização romântica do cenário e na peculiaridade da trilha musical.

Anna Paula Zétola desenvolve análise interna do curta-metragem *Tentei* (2016), de Laís Melo, através do comparativo com o primeiro filme de Chantal Akerman, o também curta-metragem *Sautemaville* (1968). Ambos aprimoram uma narrativa crítica à opressão feminina no espaço da casa e articulam em sua forma narrativa um tipo de espera das personagens, seja ao denunciar o marido na delegacia de polícia em *Tentei*, seja no “excesso de pequenos atos repetitivos” em *Saute*. A partir do conceito de *slow cinema*, o capítulo aborda como as cineastas recorrem à forma do cinema moderno e a proposta de contracinema, colocando em cena a espera e o silêncio como elementos formais recorrentes.

Texto recebido em 14 de maio de 2020. Aprovado em 18 de junho de 2020.

“É isso o Brasil. Alguém precisa pôr ordem nessa bagunça”: Chico Buarque entre a história e a literatura



Denilson Botelho

Doutor em História Social pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor do Departamento de História da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), onde atua nos cursos de graduação e pós-graduação em História bem como no Mestrado Profissional em Ensino de História. Autor, entre outros livros, de *A pátria que quisera ter era um mito: história, literatura e política em Lima Barreto*. 2. ed. Curitiba: Prismas, 2017. botelhodenilson@gmail.com

**“É isso o Brasil. Alguém precisa pôr ordem nessa bagunça”:
Chico Buarque entre a história e a literatura**

“This is Brazil. Someone has to tidy up this mess”: Chico Buarque between history and literature

Denilson Botelho

BUARQUE, Chico. *Essa gente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, 193 p.



Muitas são as portas de entrada para o universo da literatura. Uma delas é a da história social, habitualmente interessada em examinar o texto literário como fonte e documento sobre um tempo histórico específico. Atenta às dinâmicas e engrenagens que envolvem o seu processo de produção, a história encara a ficção literária como ato social concreto, modo pelo qual o escritor intervém na sua realidade e participa do movimento da história¹, o que não o impede de — nem o obriga a — desenvolver outras formas de ação efetiva. Para Judith Lyon-Caen, por exemplo, a literatura é um modo de estar no mundo e de com ele interagir.²

Há tempos já se compreende que a figura do escritor distante da realidade e recolhido na torre de marfim, na qual conceberia a sua criação literária, foi uma estratégia romântica forjada no século XIX para fazer frente ao aprofundamento do sistema capitalista de produção que ameaçava transformar tudo em mercadoria, inclusive a obra literária.³ Desfeito o mito do artista romântico, sabemos que o ofício da literatura não é algo excepcional e restrito apenas aos indivíduos dotados de um gênio criador, mas sim parte da cultura como “algo comum”.⁴ Isto faz da literatura algo atravessado pelo contexto histórico de sua produção.

É o que se pode observar no último romance de Chico Buarque. *Essa gente* é uma mistura de diário ficcional e romance epistolar. Na maior parte do livro, é o narrador Manuel Duarte quem faz registros sobre sua vida, especialmente ao longo do ano de 2019 — embora no início da narrativa haja registros pontuais que retrocedem até 2016. Em outras partes, entremeadas com o

¹ Cf. DUARTE, Adriano e BOTELHO, Denilson. Por uma história social da literatura. In: FONTINELES, Claudia Cristina da Silva, SOUSA NETO, Marcelo de, SILVA, Ronyere Ferreira da e EVERTON, Sthênio de Sousa (orgs.). *Ateliê da História*. Teresina-São Paulo: Edufpi/Mentes Abertas, 2019.

² Ver LYON-CAEN, Judith. *La griffe du temps: ce que l’histoire peut dire de la littérature*. Paris: Gallimard, 2019.

³ Cf. WILLIAMS, Raymond. O artista romântico. In: *Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell*. Petrópolis: Vozes, 2011.

⁴ WILLIAMS, Raymond. A cultura é algo comum. In: *Recursos da esperança: cultura, democracia, socialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

diário, são reproduzidas cartas de Duarte e de outros personagens que atuam como seus interlocutores na trama.

Aos 66 anos de idade, Duarte atravessa um bloqueio criativo que o impede de concluir o seu décimo terceiro romance. Além disso, convive ainda com o fantasma do sucesso triunfal do seu livro de estreia, o premiado romance histórico *O eunuco do Paço Real*, que teve várias reedições. Depois dele, nenhum outro livro parecia à altura do primeiro. No plano da vida pessoal, o escritor se vê às voltas com graves dificuldades financeiras, que incluem um iminente despejo do apartamento alugado em que vive, além de dois casamentos desfeitos e os consequentes ressentimentos acumulados em decorrência disto. Duarte busca refazer sua vida amorosa, ao mesmo tempo em que nutre certa descrença nos relacionamentos.

Aos olhos do historiador — e de qualquer interessado no campo da história —, *Essa gente* é um precioso documento ou testemunho da história do tempo presente, capaz de motivar reflexões instigantes. E Chico Buarque não hesita em fazer a trajetória ficcional de seus personagens se cruzar com dados concretos da realidade. Nas anotações do dia 15 de janeiro de 2019, por exemplo, o narrador descreve um pesadelo em que estaria a bordo de um avião em pane, sobrevoando em círculos o Rio de Janeiro. O sobrevoo lhe permite vislumbrar vários lugares que fazem parte de sua história na cidade. “É como se, voando em círculos, o avião reproduzisse mais fielmente o trajeto da minha vida, me fazendo rever sempre as mesmas mulheres e os mesmos filmes, voltar aos mesmos endereços, gostar de repetir meus erros” (p. 16). Ao despertar do pesadelo, “acordo enrolado no lençol com a televisão ligada: a partir de hoje, por decreto presidencial, posso ter quatro armas de fogo em casa” (p. 17). Embora não mencione explicitamente o recém-iniciado governo de Jair Bolsonaro, convém considerar que o decreto nº 9.685, em que o presidente flexibilizou a posse de armas de fogo no país, data do mesmo dia 15 de janeiro daquele ano.⁵

Em 3 de abril de 2019, não conseguindo devolver o cachorro de sua ex-mulher depois de um passeio, leva-o para a própria casa. A certa altura, observa: “Deve estar faminto, pois agora abocanha o jornal no chão do banheiro e começa a mastigar notícias: soldados disparam oitenta tiros contra carro de família e matam músico negro” (p. 89). A morte brutal parece ter se tornado tão comum quanto o gesto banal de um cão a rasgar o jornal no chão do apartamento. Aqui, de novo, embora o romance não faça qualquer referência explícita ao fato, sabe-se que naqueles dias de abril o músico Evaldo Rosa dos Santos foi assassinado com 80 tiros quando passava com a família em seu carro na região da Vila Militar, zona oeste do Rio.⁶

São diversas as formas e os trechos do livro em que o autor encontra oportunidade de abordar criticamente o contexto mais recente de nossa história, bem como articula no plano da ficção a denúncia contra a cultura do ódio e da violência responsável, em larga medida, pela vitória eleitoral, em 2018, de uma candidatura indiscutivelmente vinculada com a ditadura instalada no

⁵ Disponível em <http://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/59109815>. Acesso em 9 abr. 2020.

⁶ Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/04/militares-do-exercito-matam-musico-em-abordagem-na-zona-oeste-do-rio.shtml>>. Acesso em 9 abr. 2020.

país entre 1964 e 1985. O ódio de classe e a apologia da violência, escancarada no enaltecimento da tortura e de um reconhecido torturador, foram propalados pelo atual presidente⁷ e, na trama urdida por Chico Buarque, isso aparece no comportamento, nas atitudes e nas falas de alguns personagens, cujo perfil seria semelhante ao dos eleitores que levaram ao poder esse projeto político de retrocesso que flerta com o fascismo.

Nos registros feitos em 15 de fevereiro de 2019, o narrador descreve um encontro que teve com um amigo com quem estudara no Colégio Santo Inácio e há pouco retomara contato. Saindo do Country Club depois de algumas doses de gim-tônica, Duarte assiste perplexo o colega dos tempos de escola descer do seu carro 4x4 para protagonizar uma das passagens mais fortes e violentas do romance:

Ele já está para embicar na rua quando freia, salta do carro e vem berrando [...]: cai fora, vagabundo!, fora daqui, maconheiro! Com uma expressão transtornada, passa por mim às cegas e se dirige a um homem deitado na calçada, encostado no muro do clube. É um sujeito com cara de índio velho que se levanta com dificuldade, depois de tomar uns chutes nas costelas. Sai caminhando meio cambaleante, seguido pelo Fúlvoio, que ameaça chamar a polícia se ele não sumir de vista. Ao esboçar uma corrida, o índio derrapa e se escora no muro, de onde é arrancado pelo Fúlvoio com um safanão que por pouco não o arremessa no asfalto. O cara fica num cai não cai no meio-fio, dá uma pirueta troncha e, em busca de equilíbrio, se precipita de volta aos tropeções até trombar com o muro, como que a beijar o muro. Isso parece irritar sobremaneira o Fúlvoio, que mais uma vez arranca o índio do muro e o derruba com uma rasteira. Acerta-lhe uns pontapés nos rins, e depois de um chute nas fuças deixa o homem estatelado e arquejante no meio da calçada (p. 47 e 48).

À cena de abominável espancamento reproduzida acima segue-se, poucos dias depois, um registro de outra das mazelas de nosso tempo, em que violência, racismo e homofobia se somam. No dia 25 de fevereiro de 2019, Duarte narra um sonho lúcido, “quando você sabe que o sonho é sonho, mas não consegue ver a saída. Ou vê, mas não quer sair, ou sai e já volta porque aqui fora é o absurdo, ou tem a pretensão de o conduzir a seu bel-prazer, como se você fosse um diretor de sonhos” (p. 53). Descreve o sonho que teve naquela madrugada, no qual teria ocorrido um encontro com uma “mulata alta e airosa na praça Paris”. Duarte leva Ynggrid para sua casa e, após ir ao banheiro, ela

volta só de calcinha, com um volume entre as pernas que poderia passar por um absorvente íntimo protuberante, se eu não o visse palpar de leve. E agora? E agora não sei. Outro em meu lugar seria capaz de encher de porrada a impostora. Como não sou machista, nem misógino, menos ainda homofóbico, não vou sair no braço com essa mulher-homem, que além de tudo é mais forte que eu. [...] Considero a ideia de experimentar a coisa. Só que não sei por onde começar e ainda preciso recuperar o elã perdido, menos por causa do membro encoberto que pela visão de joelhos tão desconfortáveis. Fecho os olhos, procuro me lembrar dela vestida, quando ela me sapeca um beijo de língua (p. 55).

⁷ Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/08/bolsonaro-volta-a-chamar-ustra-de-heroina-nacional-e-recebe-viuv-a-no-planalto.shtml>>. Acesso em 9 abr. 2020.



No sonho, os vizinhos expulsam Yngrid do edifício e cercam-na armados de tacos de beisebol, prontos para o linchamento. O tema do racismo também se apresenta em outra passagem em que Duarte é salvo de um afogamento na praia do Leblon, graças ao sargento Agenor, “um negro bonito de presumíveis quarenta anos, se bem que os da sua raça geralmente parecem mais jovens do que são” (p. 60). Tendo ido ao posto de salvamento agradecer ao guarda-vidas, Duarte estabelece com um ele um diálogo que sugere reflexão e autocrítica. Conta a Agenor que é escritor e inventa seus personagens: “No meu livro posso ser quem eu quiser”. Diante disso, Agenor lhe pergunta: “Você no livro é branco ou preto?” Duarte constata que está diante de uma “boa pergunta”: “Percebo que nos romances nunca me preocupei em explicar a minha cor. É curioso que, num país onde quase todo mundo é preto ou mestiço, autor nenhum escreveria “hoje encontrei um branco”, ou “um branco me cumprimentou...”, ou “o sargento Agenor é um branco bonito de presumíveis quarenta anos, se bem que os da sua raça...” (p. 61).

Já no dia 6 de março de 2019, Duarte se depara com um movimento inesperado e incomum de carros de polícia e pessoas aglomeradas na rua onde reside. Ouve dizer que se trata de um assalto com refém. O assaltante rendeu o porteiro e aponta uma arma para sua cabeça enquanto tenta fugir do local.

Está claro que é um amador, não tinha previsto um plano de fuga. Fodeu, diz o moto-boy. Aparentemente a fim de se entregar, o assaltante solta o porteiro e baixa a arma, mas de repente sacode a cabeça e cai duro no chão. Foi um tiro na testa que tomou, disparado talvez de alguma janela vizinha por um atirador de elite. Deitado de costas, se contorce inteiro ao levar mais uns tantos tiros à queima-roupa. Depois que se aquietou, os meganhas continuam baleando o cara, na barriga, no peito, no pescoço, na cabeça, eles o matam muitas vezes, como se mata uma barata a chineladas. Aos hurras e aplausos, os espectadores descem dos prédios e dos carros e correm para o palco da fachada. O policial do megafone retira de um golpe o capuz ensanguentado do sujeito, e na sua cara deformada reluto em identificar meu conhecido, o passeador de cães. A polícia não consegue impedir que os presentes chutem seu corpo, e estremeço ao ver meu filho a se aproximar. Consigo desviá-lo do morto, mas ele só quer se juntar aos policiais, que posam para selfies com seus admiradores (p. 70).

O tema da violência ganha relevo novamente no romance em 10 de junho do mesmo ano, quando Duarte comenta sobre a estátua que Rosane — a segunda mulher com quem se casara — mantinha na sala do seu apartamento, sempre posicionada como se estivesse olhando o mar pela janela: é “o boneco dourado do presidente, agora com um quepe de general” (p. 151). O narrador afirma que “poderia sem esforço esboçar um conto pelo prisma de um general janeleiro” (p. 151). E o esboço do conto é muito eloquente:

São 15h27 de uma segunda-feira. Tirante as crianças e, vá lá, quatro a cinco por cento de turistas, é uma praia apinhada de mandriões. É isso o Brasil. Frescobol, roda de alfinha na beira da água, não é proibido? Quem é que vai pôr ordem nessa bagunça? Vendedores de mate, cerveja, biscoitos de polvilho, espetos de camarão ao arpepio da vigilância sanitária. E viados de tanga. Viado a dar com o pau. Jovens faltam à escola para jogar baralho. Cadê meu binóculo? É um baseado que eles passam de mão em mão. É isso o Brasil. Um preto desata a correr, estava demorando. Dez, vinte banhistas correm atrás. Agarram o preto, vão linchar. Chegam dois PMs pardos e isolam o

preto. É deles o direito de bater no preto. Vão estrangular o elemento. Abrem a boca dele na marra. Devolvem a corrente de ouro para a vítima. É uma morena clara de corpo bem-feito que pega a corrente com asco. Conduzem o preto para a viatura. Será detido. Vai apanhar feito cachorro na delegacia, mas será liberado porque é “dimenor”. Um galalau daqueles, quinze anos de idade, mais um delinquente solto nas ruas. É isso o Brasil. Alguém precisa pôr ordem nessa bagunça (p. 151 e 152).

É isso o Brasil? Chico Buarque tece um delicado e arguto painel dessa gente que compõe a sociedade brasileira nos tempos que vivemos. Uma gente hipócrita que clama pela imposição de uma ordem autoritária sobre uma estrutura profundamente desigual, perversa e opressora. Essa gente que entronizou no poder, a partir do ano de 2019, o retorno à barbárie através do estímulo à violência contra segmentos historicamente oprimidos e desfavorecidos.

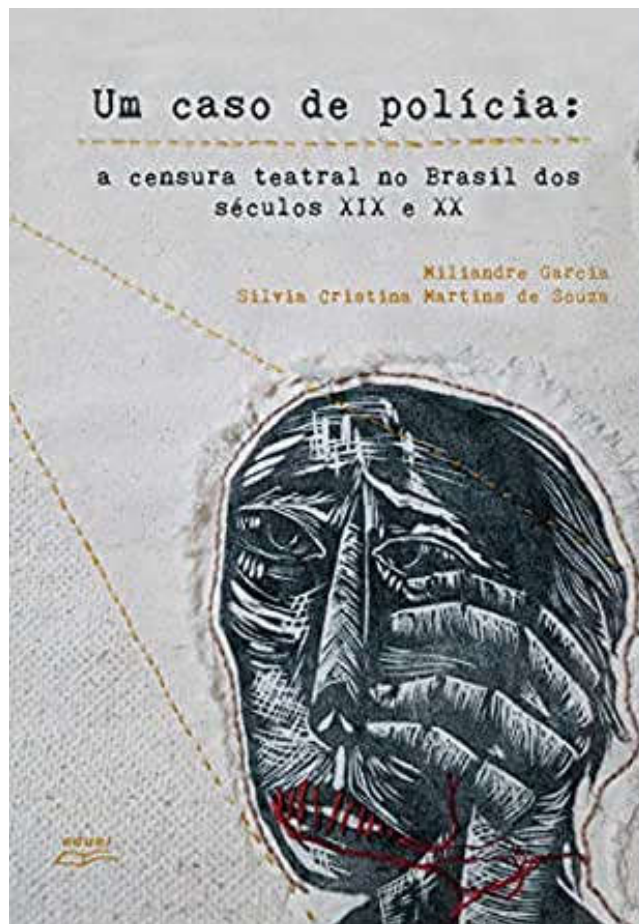
Fazendo uso de um estilo narrativo que ora se apresenta através de um diário, ora através de cartas — gêneros discursivos originalmente comprometidos com a descrição factual —, o autor potencializa sua obra de ficção na abordagem de alguns dos mais desafiadores problemas com os quais seus leitores no Brasil estão lidando. Trata-se de um romance que, na sua condição documental, é capaz de dizer muito sobre essa gente que habita o país.

Acosado por casamentos desfeitos, amores frustrados, dificuldades para concluir um novo romance e cercado pela intolerância hipócrita da classe média e dos ricos que habitam os condomínios da zona sul carioca, capazes de insuflar o linchamento público de pretos, pobres e homossexuais, Duarte constrói nessas páginas algo próximo a um registro fotográfico perturbador das nossas desigualdades e contradições sociais, das nossas angústias e inquietações. Se fosse possível imaginar uma trilha sonora para esse enredo, certamente dela não estaria ausente a faixa “As caravanas”, do álbum gravado por Chico na sua última safra de composições musicais, com versos como esses: “Com negros torsos nus deixam em polvorosa/ a gente ordeira e virtuosa que apela/ pra polícia despachar de volta/ o populacho pra favela/ [...] Tem que bater, tem que matar, engrossa a gritaria/ filha do medo, a raiva é mãe da covardia”.⁸ Diante dessa gente que Chico Buarque nos apresenta através de um narrador mergulhado em conflitos existenciais e políticos, resta ao leitor imaginar que outros destinos lhe serão possíveis, diferentes daquele que teve Duarte ao final do romance.

Resenha recebida em 13 de abril de 2020. Aprovada em 28 de abril de 2020.

⁸ “As caravanas” (Chico Buarque), Chico Buarque. CD *Caravanas*. Biscoito Fino, 2017.

A censura
através dos tempos:
*teatro e autoritarismo
no Brasil*



Thiago de Sales Silva

Mestre e doutorando em História pela Universidade Federal do Ceará (UFC). thiago.sales7@gmail.com

A censura através dos tempos: teatro e autoritarismo no Brasil

Censorship through time: theater and authoritarianism in Brazil

Thiago de Sales Silva

GARCIA, Miliandre e SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *Um caso de polícia: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX*. Londrina: Eduel, 2019, 325 p.



No ano passado, no Brasil, diversos veículos de comunicação denunciaram como ato censório uma série de medidas tomadas por instâncias do Executivo, Legislativo e do Judiciário. Dentre os casos com maior notoriedade, a proibição, por parte do prefeito carioca Marcelo Crivella, da venda de uma história em quadrinhos dos Vingadores, na Bienal do Livro do Rio de Janeiro, em setembro de 2019. Segundo comunicado oficial, a decisão se justificava em virtude da reprodução de um beijo entre personagens do mesmo sexo, nas páginas do impresso. Já em 2020, noticiou-se a tentativa de censura de mais de quarenta títulos de literatura nacional e estrangeira por meio de portaria emitida pelo governo de Rondônia. Entraram na lista obras supostamente inapropriadas para alunos do ensino médio, livros de autores clássicos como Euclides da Cunha, Franz Kafka e Machado de Assis. Os impulsos censórios registrados recentemente no país guardam relação direta com o fortalecimento de grupos e políticas de caráter conservador vinculados à direita e à extrema-direita, mas também ao forte imaginário autoritário que tanto marca as relações sociais por aqui.

Nesse contexto, *Um caso de polícia: a censura teatral no Brasil dos séculos XIX e XX*, das historiadoras Miliandre Garcia e Silvia Cristina Martins de Souza, publicado no segundo semestre de 2019 pela Editora da Universidade Estadual de Londrina (Eduel), assinala a pertinência do debate acerca da censura no país. As autoras, com larga trajetória de estudos em torno do tema, revisitam seus objetos de pesquisa e aprofundam o olhar sobre o teatro e a censura, em tempos distintos. Souza, professora do Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina (UEL), estudiosa dos oitocentos desde sua dissertação de mestrado¹, vem se dedicando a analisar a censura ao teatro no século XIX em trabalhos mais recentes. Por outro lado, Garcia, docente da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), tem estudado a experiência

¹ SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *Ideias encenadas: uma interpretação de O demônio familiar*, de José de Alencar. Dissertação (Mestrado em História) – Unicamp, Campinas, 1996.

censória na área do teatro, durante a ditadura militar brasileira, desde sua tese², publicando, a partir de então, diversos artigos sobre o assunto.

Objetivando refletir acerca da censura ao teatro, em longa duração, *Um caso de polícia* dialoga com vasta bibliografia, entre textos já tradicionais do campo e pesquisas divulgadas mais recentemente. O desafio analítico lançado pela publicação, no que tange às aproximações entre tempos tão distantes, se inspirou nos escritos do historiador americano Robert Darnton³, propondo-se pensar “como experiências distintas no tempo e no espaço estavam unidas em torno de noções mais gerais sobre o significado da censura” (p. 27). As autoras buscam, nesse sentido, compreender como o fenômeno da censura “atraves-sou duas realidades histórico-sociais distantes no tempo” (p. 28). Para isso, problematizam a historicidade dos períodos investigados, atentas às suas particularidades, tensionamentos, relações de força e aos agentes estatais ou não envolvidos nas respectivas tramas.

Portanto, a obra se divide em duas partes. A primeira, intitulada “A censura teatral no Brasil oitocentista”, se debruça sobre a criação e funcionamento do Conservatório Dramático Brasileiro (CDB), que compartilhava a responsabilidade pela censura teatral com a polícia, em meados do século XIX. “A censura teatral no Brasil na segunda metade do século XX” é o título da segunda parte, a qual se ocupa da criação do Serviço de Censura e Diversões Públicas (SCDP), em 1946, e do processo de reformulação do órgão e da legislação que amparava suas ações após o golpe civil-militar que destituiu João Goulart da presidência da República e deu início aos 21 anos de regime militar.

Antes de adentrarmos propriamente no objeto de estudo de *Um caso de polícia*, vale mencionar a lacuna assumida pelas próprias autoras quanto ao período relativo à censura promovida pelo Estado Novo, por meio do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado por Getúlio Vargas, em 1939. A ausência de documentação, que evidencie as rotinas burocráticas e o processo de avaliação de peças e espetáculos por parte das forças estatais da época, dificulta o aprofundamento do olhar historiográfico sobre essa experiência autoritária localizada na primeira metade do século XX. Tal hiato analítico não é uma marca apenas dessa obra, mas da própria historiografia, que pouco explorou a temática, mesmo sob outros prismas que não os dos registros oficiais.

A disposição dos capítulos demarca as trajetórias de pesquisa das duas professoras, embora a proposta de não atribuir autoria aos textos pretenda conferir uniformidade a uma escrita a quatro mãos. Aqui, optamos, no entanto, por identificar as respectivas autorias, indicando a pesquisadora responsável pela análise empreendida.

Na abertura dos debates, ao se examinar o papel do primeiro CDF, criado em 1843, no Rio de Janeiro, o leitor é conduzido pela narrativa cuidadosa de Souza, que nos apresenta o cenário político e social no qual o órgão se originou. Interessado em intervir diretamente na cultura, o governo imperial,

² GARCIA, Miliandre. “*Ou vocês mudam ou acabam*”: teatro e censura na ditadura militar (1964-1985). Tese (Doutorado em História) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.

³ Ver DARNTON, Robert. *Censores em ação*: como os estados influenciaram a literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

que já exercia forte influência sobre o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e a Academia Imperial de Belas Artes (Aiba), aproximou-se de intelectuais e homens de letras, comprometido na “construção e legitimação de uma idealizada identidade cultural para a nação” (p. 41), com a inauguração e manutenção do conservatório. Apesar de sua natureza literária, a instituição também aspirava exercer a censura prévia. Daí que, como bem pontua Souza, ao ambicionar a censura estética, terminou por priorizar a censura moral e política (p. 50).

Ao longo da análise, compreendemos que as disputas em torno do âmbito censório foram além das relações entre o conservatório e os criadores e artistas ligados às peças, pois eram igualmente objeto de tensão entre o CDB e a polícia. A autora ressalta que a polícia imperial entrou em conflito de jurisdição com outras instâncias, como a Câmara do Senado do Rio de Janeiro, dado o excesso de atribuições delegadas à instituição. Dessa forma, “após a análise e liberação do Conservatório, as peças deveriam receber os vistos de aprovação obrigatórios da Polícia, os quais também estavam condicionados à defesa da moralidade, ao respeito à religião oficial do Império e ao zelo da decência pública” (p. 53). Conforme a documentação investigada, constatou-se que a avaliação da polícia possuía peso maior em comparação com o do CDB, de maneira que, nesse processo, acredita Souza, este último possuía autoridade mais simbólica do que real. Alguns episódios em que tal conflito se acentuou são abordados pela pesquisadora, lançando mão de farto exame documental, e ela ainda se debruça sobre as dificuldades institucionais enfrentadas pela gestão do CDB e a ausência de apoio e incentivo da administração imperial. Esses percalços acarretaram a extinção do conservatório em 1864, e, em decorrência disso, “a polícia voltou a ser a única instituição oficial da censura teatral do Império” (p. 84).

O capítulo subsequente dá continuidade à atuação do órgão, a partir do que Souza denomina “segundo CDB”, recriado em 1871. Para além do exercício censório, “o novo conservatório foi investido da inspeção física dos teatros e do provimento de todos os meios necessários para o desenvolvimento de uma almejada dramaturgia nacional” (p. 92). Entretanto, a instituição se deparou com dificuldades semelhantes às impostas ao primeiro conservatório. Em meio a problemas com a polícia e embates diretos com a imprensa, o CDB, mesmo sob nova configuração, não se efetivou como pretendiam seus idealizadores e seus integrantes. Por outro lado, o crescimento das tendências políticas republicanas, com sua pauta em defesa das liberdades, em detrimento das instituições do Império, contribuiu para o esvaziamento das atribuições do conservatório, levando a seu fim definitivo em 1897.

Enfim, a trajetória da censura teatral no século XIX nos permite perceber as preocupações em torno da vigilância estatal aos costumes e à moral, se bem que de forma ineficiente e assistemática, como se pode inferir da experiência estudada por Souza. Todavia, esse impulso censório não se extinguiu com o encerramento das atividades do CDB e o advento da República. No século XX, como observa Miliandre Garcia, tal esforço prosseguiu, adequando e atualizando a necessidade de censura aos novos interesses e relações de poder em jogo.

No que tange à pesquisa acerca da censura às diversões públicas, há poucos estudos sobre a temática no intervalo democrático entre as ditaduras



do Estado Novo e do pós-1964. Promulgada em 1946, durante o curto governo provisório de José Linhares, a legislação censória, que dará sustentação às políticas desse campo até os anos da ditadura militar, se manteve durante o regime democrático. O primeiro capítulo da segunda parte do livro se dedica a pensar brevemente esse momento, enfatizando o funcionamento do Serviço de Censura e Diversões Públicas e o modo como o órgão se relacionou com o teatro. Apesar das aproximações com a censura do Estado Novo, a autora aponta as lentas mudanças nas práticas censórias, marcadas pela ocorrência de dois eventos simultâneos: “um, a transição para um regime de natureza democrática, e, outro, a extinção de órgãos de natureza autoritária” (p. 128). Esse capítulo apresenta ao leitor listas de filmes e peças censurados, com dados anuais apurados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e pelo Fundo Teatro-Censura, da Divisão de Manuscritos da Biblioteca Nacional, que incluem um rol de peças censuradas no Rio de Janeiro, de 1930 a 1966. O texto é um instigante convite a novas pesquisas voltadas para o período.

Os demais capítulos se concentram em analisar o papel da censura teatral do início do regime militar ao término de sua atuação com o advento da Constituição de 1988. Ao examinar a burocracia censória e seus influxos ideológicos entre 1967 e 1980, Garcia considera a possibilidade de refletir sobre as preocupações censórias com base nas oscilações entre motivações de ordem política ou relativas à moral e aos costumes. A questão nos coloca diante de uma discussão bastante recorrente nessa área: os limites entre censuras política e moral. Embora a autora não mencione diretamente o debate sobre o assunto, travado por Carlos Fico e Beatriz Kushnir, pode-se deduzir que a perspectiva adotada no livro caminha quase que para uma terceira margem. Carlos Fico admite a existência de duas censuras, propondo que, no campo da imprensa, prevaleceu a censura a temas políticos, enquanto, no âmbito das diversões públicas, destacou-se a de natureza comportamental e moral.⁴ Por outro lado, de acordo com Kushnir, “sob a capa do ‘resguardo à moral e aos bons costumes’ ou defendendo questões de ‘interesse da nação’, considero a censura sempre política”.⁵ Já Garcia prefere afirmar que o veto institucional às diversões públicas sofreu constantes flutuações, ora ocupando-se majoritariamente de temas políticos, ora de conteúdos morais.

Nesse sentido, do fim dos anos 1960 até o final do governo Médici assistiu-se a uma ascensão da censura política, seguida de uma atenção permanente à questão até 1978, um ano antes da gestão de Petrônio Portella no Ministério da Justiça, quando, segundo a autora, passou-se a conceder maior ênfase à problemática da moral na produção cultural do país. Tal perspectiva assume a dualidade defendida por Fico, mas salienta que, no decorrer da ditadura militar, a censura das diversões públicas ocupou-se, sobretudo, do teor político das peças e espetáculos, a despeito do processo de “distensão” em curso. Pessoalmente, entendo que as duas dimensões são indissociáveis, porque toda e qualquer censura estatal atenderá sempre a interesses e demandas essencialmente políticos. Nessa medida, concordo com Joan Scott, ao subli-

⁴ Cf. FICO, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

⁵ KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo/Fapesp, 2004, p. 38.

nhar que o controle do comportamento faz pouco sentido em si mesmo, a menos que seja integrado numa análise da construção e consolidação de poder.⁶ Por isso, problematizar as delimitações da natureza censória – política ou moral – questionando, inclusive, seus usos por parte da historiografia e a própria abrangência do político como categoria para pensar as disputas acerca da censura, na ditadura, teria sido algo interessante, ainda que o livro o explorasse por alto.

Miliandre Garcia e Silvia Souza nos conduzem pelo sinuoso percurso da censura teatral brasileira, desnaturalizando a utilização dessa aparelhagem estatal em momentos tão distintos de nossa história. Tendo como fio condutor o caráter policialesco da prática censória, seja no século XIX ou no XX, as historiadoras atentam tanto para as ressignificações de seu emprego quanto para as especificidades dessas experiências. *Um caso de polícia* é, sem dúvida, uma relevante contribuição não só aos estudos da censura ao teatro no Brasil, como às pesquisas a respeito da interdição estatal autoritária sobre demais manifestações da cultura e das artes para além do regime militar. Encarada como um fenômeno histórico, a censura é abordada pelas autoras como elemento sempre dinâmico, fruto dos anseios e contradições das circunstâncias de sua emergência.

Em tempos atuais, de tamanho retrocesso político e social no país, nos quais o poder estatal instituído e segmentos da sociedade civil apelam para o autoritarismo, com profundo despreço por determinadas manifestações culturais, Garcia e Souza lançam luz sobre a necessidade de questionarmos as reiteradas intervenções censórias ao longo da história. A oportuna discussão que realizam, de valor fundamental no âmbito historiográfico, é igualmente um substancial exercício em defesa da cidadania e da democracia.

Resenha recebida em 18 de março de 2020. Aprovada em 5 de maio de 2020.

⁶ Cf. SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, v. 20, n. 2, Porto Alegre, jul.-dez. 1995.

Referências das imagens

- Capa WARPECHOWSKI, Eduardo sobre Teatro Oficina-SP, de BARDI, Lina Bo e ELITO, Edson, 1989-1994, fotografia, montagem. Disponível em <<https://www.facebook.com/uzynauzona/photos/a.1156935951016358/2766856460024291/?type=3&theater>>. Acesso em 25 maio 2020.
- p. 10 TERRAGNO, Luiz. *Retrato de D. Pedro II com um grupo de crianças*, 1865, fotografia. Disponível em <https://www.reddit.com/r/brasil/comments/90s1fe/fotomontagem_de_dom_pedro_ii_com-os_melhores_alunos_do_Colegio_Gomes>. Acesso em 10 maio 2019.
- p. 10 MALTA, Augusto. *Retrato triplo do Barão do Rio Branco*, c. 1902, fotografia. Disponível em <<http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=augusto-malta>>. Acesso em 10 maio 2019.
- p. 13 VIEIRA, Valério. *Boas-festas*, 1902-1903, apud MENDES, Ricardo. *O Valério cumprimenta-vos: persona e invenção na virada do século*. 2006, p. 3, fotografia. Disponível em <<http://www.fotoplus.com/download/2006500-Valerio%20Vieira-MIS%20SP.pdf>>. Acesso em 6 mar. 2019.
- p. 21 CARNEIRO & GASPAR. *D. Pedro II conversando consigo mesmo*, c. 1867, fotografia. Disponível em <<http://lucioalc.blogspot.com/2010/02/d-pedro-ii-conversando-consigo-mesmo.html>>. Acesso em 6 mar. 2019.
- p. 28 CARRI, Albertina. *Restos*, 2010, curta-metragem, 10 min, fotografia (detalhe). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7QFkC-vsqwY&t=231s&fbclid=IwAR0ZALsBxB5tjYccQnDaGtWFif33BP9tm8_LSywbJrAOQ0gdHYxLFQBrDTY>. Acesso em 30 maio 2020.
- p. 48 BARDI, Lina Bo e Elito, Edson. *Teatro Oficina-SP*, 1989-1994, fotografia, montagem. Disponível em <<https://www.facebook.com/uzynauzona/photos/a.1156935951016358/2766856460024291/?type=3&theater>>. Acesso em 25 maio 2020.
- p. 81 A cena anular. “Teatro móvel de Paris”, 1960, fotografia. Disponível em <http://www.jacques-polieri.com/fr/salle_annulaire_mobile_de_paris_1960>. Acesso em 26 maio 2020.
- p. 84 Croquis de *Gamme de 7*, fotografia. Disponível em <http://www.jacques-polieri.com/fr/_gamme_de_7_1964_1967>. Acesso em 26 maio 2020.

- p. 85 Maquete de *O livro*, de Mallarmé, fotografia. Disponível em <http://www.jacques-polieri.com/fr/le_livre_de_stephane_mallarme_1967>. Acesso em 26 maio 2020.
- p. 87 Foto dos múltiplos espaços da Fondation Maeght, em Saint-Paul-de-Vence, fotografia. Disponível em <http://www.jacques-polieri.com/fr/fondation_maeght_1968>. Acesso em 26 maio 2020.
- p. 89 Cartaz da vídeo-transmissão nas ruas de Nova York, fotografia. Disponível em <http://www.jacques-polieri.com/fr/tokyo_paris_cannes_nyc_1983>. Acesso em 26 maio 2020.
- p. 92 The Living Theatre. Imagens do espetáculo *Paradise now*, 1968, fotografia (detalhe). Disponível em <https://www.google.com/search?source=univ&tbm=isch&q=Paradise+now+The+Living+Theatre&sa=X&ved=2ahUKEwjTkYOkO_3pAhXnK7kGHbApAd8QsAR6BAgJEA&biw=1152&bih=606#imgrc=QB-51DecZhWpQM>. Acesso em 13 maio 2020.
- p. 108 Teatro da Universidade Católica de São Paulo/Tuca. S./d., fotografia (detalhe). Projeto de 1986 do arquiteto Joaquim Guedes. Disponível em <<https://www.pucsp.br/comissaodaverdade/tuca-o-incendio-e-a-reconstrucao.html>>. Acesso em 30 maio 2020.
- p. 127 Aldir Blanc. Fotografia, 2020. Disponível em <<https://istoe.com.br/morre-o-escritor-e-compositor-aldir-blanc-aos-73-anos/>>. Acesso em 30 maio 2020.
- p. 127 Moraes Moreira Fotografia, 2020. Disponível em <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2020/04/14/interna_diversao_arte,844450/ao-longo-da-carreira-moraes-moreira-criou-uma-relacao-com-brasilia.shtml>. Acesso em 30 maio 2020.
- p. 127 Rubens Barsotti. Fotografia, 2020. Disponível em <<https://www.google.com/search?source=univ&tbm=isch&q=Rubinh+o+Barsotti+fotos&sa=X&ved=2ahUKEwiDkfbNwJPrAhVeLLkGHWTYDiEQ7A16BAgKECQ&biw=1152&bih=578#imgrc=VsDLamNL3nwhnM>>. Acesso em 30 maio 2020.
- p. 140 SEM AUTORIA. Cartaz do espetáculo piauiense, 23 nov.1973, fotografia do autor.
- p. 144 IRINEU. Anna Miranda no *show U dy grudy*. *O Estado*, 29 nov. Teresina, 1973, fotografia do autor (detalhe).
- p. 155 Língua de Trapo. *Língua de Trapo*, Lira Paulistana, São Paulo, 1981, capa do LP, fotografia. Disponível em <https://www.google.com/search?source=univ&tbm=isch&q=LPs+do+lingua+de+Trapo++fotos&sa=X&ved=2ahUKEwjnyO-32PrpAhVJLLkGHUIfCv0Q420oCnoECAkQGA&biw=1152&bih=578#imgrc=uWH_mP33locsiM>. Acesso em 14 abr. 2020.

- p. 159 Premeditando o Breque. *Quase lindo*, Lira Paulistana/Continental, São Paulo, 1983, capa do LP, fotografia. Disponível em <<https://monkeybuzz.com.br/materias/premeditando-o-preme/>>. Acesso em 14 abr. 2020.
- p. 171 POST, Frans. *Vista da Ilha de Itamaracá*, 1637, óleo sobre tela, 63.50 cm x 89.50 cm, fotografia. Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra24406/vista-da-ilha-de-itamaraca>>. Acesso em 14 mar. 2020.
- p. 171 SEM AUTORIA. Tapeçaria feita com base em *Le roi porté par deux maures*, de Albert Eckhout, 1690, fotografia do autor (detalhe). Instituto Ricardo Brennand, Recife/PE.
- p. 172 RUGENDAS, Johann Moritz. *Rio Inhomirim*, 1835, litografia, fotografia. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Rugendas_-_Rio_Inhomirim.jpg>. Acesso em 14 mar. 2020.
- p. 174 BISILLIAT, Maureen. *Jovem na lama*, Aldeia do Livramento/PB, 1968, fotografia. Disponível em <<https://ims.com.br/exposicao/fotografia-e-literatura-nos-livros-de-maureen-bisilliat-ims-paulista/>>. Acesso em 19 ago. 2018.
- p. 174 BISILLIAT, Maureen. *Homem e caranguejos*, Aldeia do Livramento/PB, 1968, fotografia. Disponível em <<https://ims.com.br/exposicao/fotografia-e-literatura-nos-livros-de-maureen-bisilliat-ims-paulista/>>. Acesso em 19 ago. 2018.
- p. 175 BISILLIAT, Maureen. *Caranguejeira*, Aldeia do Livramento/PB, 1968, fotografia. Disponível em <<https://ims.com.br/exposicao/fotografia-e-literatura-nos-livros-de-maureen-bisilliat-ims-paulista/>>. Acesso em 19 ago. 2018.
- p. 191 MURAT, Júlia. *Imagens de Histórias que só existem quando lembradas*. Brasil/Argentina/França, Taiga Filmes, 2011, 1 DVD, longa-metragem (108m), fotografia (detalhe).
- p. 213 PACHECO, Joaquim José Insley [1830-1912]. Machado de Assis em 1864, fotografia. Arquivo da Academia Brasileira de Letras. Disponível em <<http://www.academia.org.br>>. Acesso em 13 dez. 2019.
- p. 224 Nota do jornal *O Espelho*, n. 6, 9 out. 1859, p. 12, fotografia da autora. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.
- p. 225 Propaganda na revista *A Marmota Fluminense*, n. 1106, 8 nov. 1859, p. 4, fotografia da autora. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.
- p. 225 Propaganda no jornal *Correio da Tarde*, n. 255, 08 nov. 1859, p. 2, fotografia da autora. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

- p. 233 VIANNA, Oliveira. *Populações meridionais do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987, capa do livro, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://www.amazon.com.br/Popula%C3%A7%C3%B5es-Meridionais-Brasil-Oliveira-Vianna/dp/8531905753>>. Acesso em 18 abr. 2020.
- p. 233 BOMFIM, Manoel. *A América Latina: males de origem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1993, capa do livro, fotografia (detalhe). Disponível em <https://www.amazon.com.br/dp/B06WRSG77X/ref=rdr_kindle_ext_tmb>. Acesso em 18 abr. 2020.
- p. 260 A tábua de paricá Mawé. *Veja*, n. 30, 13 abr. 1997, p. 132, fotografia do autor.
- p. 261 Índio Mura inalando paricá. In: FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem Filosófica pelas capitânicas do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá: iconografia*, v. I. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1971, prancha 121, fotografia do autor.

Normas de publicação

Aos colaboradores

ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte publica artigos e resenhas inéditos da área de História, com interlocuções com 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, por meio de avaliação cega, à apreciação de dois pareceristas. No caso de eventual divergência entre os avaliadores, 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.

Diretrizes para os autores

O processo de submissão e publicação de artigos na *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte* não acarreta nenhum tipo de custo aos autores.

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 questões 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: Mauad/Faperj, 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 defesa, 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.

Declaração de direito autoral

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos da licença Creative Commons, adotada a partir da *ArtCultura*, v. 21, n. 39 (jul.-dez. 2019).

CC BY-NC-ND 4.0: o artigo pode ser copiado e redistribuído em qualquer suporte ou formato. Os créditos devem ser dados ao autor original e mudanças no texto devem ser indicadas. O artigo não pode ser usado para fins comerciais. Caso o artigo seja remixado, transformado ou algo novo for criado a partir dele, ele não pode ser distribuído.

Autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.

Política de Privacidade

Os nomes e endereços de e-mail neste *site* serão usados exclusivamente para os propósitos da revista, não estando disponíveis para outros fins.

Todo conteúdo da Revista ArtCultura de <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura> está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional.

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 1H 36. Uberlândia – MG
CEP 38408-100
Fone: (34) 3239-4130, ramal 29
E-mail: artcultura@inhis.ufu.br
Home-page: www.artcultura.inhis.ufu.br
Instagram: @revistaartcultura