

ArtCultura

ISSN 1516-8603

Revista de História, Cultura e Arte

V. 22 N. 41 JUL.-DEZ. 2020

DOSSIÊ
História & visualidades

EDUFU

ArtCultura

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

Editores de Revistas (SEER)

Google Acadêmico

Pede-se permuta

Pédese canje

On demande échange

We ask for exchange

Wir bitten um Austausch

Si richiede lo scambio

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

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

Artur Freitas — Unesp/PR

Charles Monteiro — PUC-RS/RS

Jean Luiz Neves Abreu — UFU/MG

José Roberto Zan — Unicamp/SP

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 imagem na revista *Cinearte*, v. 16, n. 151, Rio de Janeiro, 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 · François Hartog — École de Hautes Études en Sciences Sociales/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 · Paula Guerra — Universidade do Porto/Portugal · 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 · Sheila Schwarzman — Universidade Anhembi Morumbi/SP · Sidney Chalhoub — Unicamp/SP e Harvard University/EUA · Tania Regina de Luca — Unesp/Franca/SP · 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. 41, jul.-dez. 2020. — Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História.

Semestral.

ISSN: 1516-8603

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

CDU: 930(05)

Sumário

Apresentação 5

Além-Brasil

Paixões sónicas conservadas em disposofonias: o musicar de Gustavo Costa e da Sonoscopia 7
Paula Guerra

La raza como efecto de conquista 30
Mario Rufer

Ponto de vista

A Covid-19 e as perturbações no presentismo *Tradução* 50
François Hartog

Dossiê: História & visualidades

A representação alegórica do Estado em Debret e Pedro Américo 57
Guilherme Frazão Conduru

Esboços tropicais do Brasil: arte e política antiescravagista britânica 74
Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Diálogos em ação: o cinema falado e as tensões na construção da nacionalidade brasileira (1920-1930) 90
Carla Miucci Ferraresi de Barros

A televisão como arma: projeções sobre modelos de operação e seu uso no filme *Murder by television* (1935) 103
Áureo Busetto

O humor racista midiático: as políticas da dor e do ódio como desenho risível do corpo negro 126
Marina Caminha

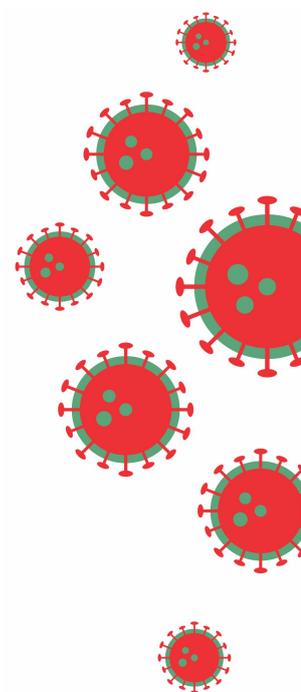
Artigos

O cangaço e a literatura popular em versos: a tradição na pós-modernidade 148
Antônio Fernando de Araújo Sá

Um leitor no sul do mundo: a biblioteca imaginária de Simões Lopes Neto (1888-1916) 164
Jocelito Zalla



Walter Benjamin: arte do kairós no tempo-de-agora	186
<i>Amon Pinho</i>	
Eugénia Melo e Castro e o Clube da Esquina: o sonho de uma canção luso-brasileira-múndi	200
<i>Mateus de Andrade Pacheco</i>	
“As pessoas nascem anarquistas ou não”: a ideia de um anarquismo visceral em Roberto Freire	218
<i>Giovan Sehn Ferraz</i>	
Resenhas	
Um livro-catedral: história e literatura sob a ótica de Ivan Jablonka	240
<i>Einstein Augusto da Silva</i>	
O teatro na cena da história: perspectivas para o presente	247
<i>Henrique Brener Vertchenko</i>	
Referência das imagens	253
Nossos pareceristas	257
Normas de publicação	260



Apresentação

Mesmo com o todavia
Com todo dia
Com todo ia
Todo não ia [...]
A gente vai levando
A gente vai levando essa chama
“Vai levando”
Chico Buarque e Caetano Veloso¹

Com a edição n. 41, eis, uma vez mais, a roda da *ArtCultura* a girar. Com ela soa o sinal de partida para mais algumas expedições ao mundo da História. Atentos ao nosso toque de reunir, 15 colaboradores de 12 instituições do Brasil, França, México e Portugal responderam presente. Abaixo do Equador, em particular, registramos a contribuição de pesquisadores do Distrito Federal e dos estados de Minas Gerais, São Paulo, Sergipe, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul.

Os textos estão distribuídos por 5 seções: Além-Brasil, Ponto de vista, dossiê História & visualidades, Artigos e Resenhas. As colaborações assinadas por estudiosos de outras latitudes enveredam por caminhos que desbordam das bitolas convencionais: a primeira delas coloca em relevo o experimentalismo musical que marca a Sonoscopia; na segunda, uma parcela da história político-cultural latino-americana é revisitada e debatida a partir de um olhar decolonial.

Na sequência, inauguramos neste número a seção Ponto de vista, que conjuga a apreciação de assuntos de grande atualidade e a reflexão histórica e teórica. Neste 2020 em que fomos arremessados violentamente de encontro à Covid-19, este é, também para nós, historiadores, um tema inarredável. Ele faz as vezes de um fio-terra que nos ata à realidade com toda a sua crueza, por mais que os negacionistas de plantão – cujo pensamento tem a profundidade de um pires – insistam em escarnecer da pandemia. Para embrenhar-se por essa questão delicada, oferecemos aos leitores a oportunidade de conhecer o ponto de vista de um historiador sempre alerta em relação ao presente e ao presentismo.

No dossiê se abre espaço para trabalhos que transitam pelo universo da pintura, do cinema e da televisão, bem como pelo humor midiático. Eles dialogam com a proposta editorial de *ArtCultura*, que, de resto, se desdobra igualmente na seção Artigos. Nesta comparecem textos que vinculam cangaço à literatura popular em versos, história intelectual à história regional, além de

¹ “Vai levando” (Chico Buarque e Caetano Veloso), Chico Buarque e Maria Bethânia. LP *Chico Buarque & Maria Bethânia*, Philips, 1975.

outros que examinam parte do legado intelectual de Walter Benjamin, a música popular como traço de união entre Brasil e Portugal e o questionamento de determinadas dimensões do anarquismo de Roberto Freire. Por último, em Resenhas, passa-se em revista uma obra do historiador Ivan Jablonka, que entrecruza os domínios da História com os da Literatura e, a seguir, se analisam as pontes lançadas entre História e Teatro num livro recém-publicado.

Em *ArtCultura* 41, listamos ainda os 79 pareceristas que, entre 2019 e 2020, se dispuseram a emitir avaliações sobre os artigos encaminhados à revista. Procedentes de diferentes estados e países, seu aval – conferido uma, duas e até três vezes ou mais – atuou como referencial de qualidade para a acolhida dos textos estampados nos números 38, 39, 40 e 41. A todos eles, nossos agradecimentos.

Mais do que isso, com esta edição, apresentamos duas outras boas-novas. Incorporamos ao nosso conselho consultivo dois dos autores que contribuem neste número. De um lado, Paula Guerra, doutora e professora de Sociologia da Universidade do Porto/Portugal. Autora e coorganizadora de vários livros, suas pesquisas no âmbito da Sociologia da Cultura e das Artes – com especial atenção dedicada à música popular – a conduziram pelos 5 continentes e a trouxeram ao Brasil, onde colaborou com vários programas de pós-graduação. De outro lado, François Hartog, professor de Historiografia Antiga e Moderna na École de Hautes Études em Sciences Sociales, de Paris/França. Sua vasta produção intelectual repercute mundo afora, traduzida em diversos idiomas, inclusive no Brasil, onde muitos dos seus livros foram vertidos para o português. Também incursionou pelo país, selando laços intelectuais sólidos com pesquisadores da área de História da Historiografia e História Cultural. Poder, assim, contar com esses dois conselheiros de alto nível nos quadros da *ArtCultura* significa fechar com chave de ouro um ano em que se choram muitas perdas.

Adalberto Paranhos
Kátia Rodrigues Paranhos
Editores de *ArtCultura*

Paixões sónicas conservadas em disposofonias: o musicar de Gustavo Costa e da Sonoscopia



Gustavo Costa, 2008,
fotografia (detalhe).

Paula Guerra

Doutora em Sociologia pela Universidade do Porto (UP/Portugal). Professora do Departamento de Sociologia da Faculdade de Letras da UP, onde atua nos cursos de graduação e pós-graduação em Sociologia e de pós-graduação em Ciências da Comunicação. Autora, entre outros livros, de *A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Porto: Afrontamento, 2013.
paula.kismif@gmail.com

Paixões sónicas conservadas em disposofonias¹: o musicar de Gustavo Costa e da Sonoscopia

Sonic passions preserved in disposophony: the Gustavo Costa's musicking and Sonoscopia

Paula Guerra

RESUMO

Gustavo Costa encerra uma trajetória modelar do musicar na linha de Christopher Small em *Musicking*. O seu gosto pela música começou muito cedo e tornou-se uma parte fundamental da sua vida. Com a formação musical, veio a sua integração em múltiplos projetos artísticos nacionais e internacionais e mais tarde surgiu a Sonoscopia, uma associação cultural que procura servir de palco para a música experimental em Portugal, fazendo do musicar uma cena local, translocal e virtual. Assim, ao longo deste artigo e através da análise da sua história de vida, ambicionamos perspetivar as diversas formas de musicar que pautam o quotidiano de Gustavo Costa, desde a criação de instrumentos a partir de recursos não convencionais até a programação artística e cultural contribuindo para a (re)construção de paisagens sónicas alternativas no Porto, em Portugal e mesmo no espaço europeu.

PALAVRAS-CHAVE: musicar; cenas artísticas alternativas; história de vida.

ABSTRACT

Gustavo Costa closes a modelling trajectory of music in the line of Christopher Small. His taste for music started very early and became a fundamental part of his life. With the musical formation, came his integration in multiple national and international artistic projects and later appeared Sonoscopia, a cultural association that seeks to serve as a stage for experimental music in Portugal, making musicking a local, translocal and virtual scene. Thus, throughout this article and through the analysis of his life history, we aim to perspective the various forms of music that guide Gustavo Costa's daily life, from the creation of instruments from unconventional resources to artistic and cultural programming contributing to the (re)construction of alternative sonic landscapes in Porto, Portugal and even in the European space.

KEYWORDS: *musicking; alternative artistic scenes; life history.*

¹ Tal como refere Carolina Franco, “a disposofonia é um neologismo causador de bem-estar civilizacional e, neste caso em particular, anunciado pela Sonoscopia para definir o ato humano compulsivo e imperioso de respigar e de colecionar inutilidades sonoras, desde as mais inócuas às mais turbulentas, ou mais estouvadas”. FRANCO, Carolina. Disposofónicos: acumuladores de objetos sonantes: a nova exposição para ouvir no CCVF. *Gerador*, 23 abr. 2019, s./p. Disponível em <<https://gerador.eu/disposofonicos-acumuladores-de-objetos-sonantes-a-nova-exposicao-para-ouvir-no-ccvf/>>. Acesso em 1 dez. 2020. Agradecemos a Gustavo Costa esta possibilidade de narrar a sua vida.



Para Christopher Small², a música não deve ser entendida como um objeto, mas sim como uma atividade processual. O mesmo autor refere que todos os indivíduos são capazes de exercer *musicking*³, no sentido em que esta atividade possui uma componente individual e social que se encontra inseparável de um conjunto de relações que assomam deste ato – mormente pela relação que se estabelece entre o som e o indivíduo. Ao definir a música como um verbo, Small coloca a ênfase nas ações musicais nas suas diversas formas. Estas mesmas similarmente podem ser tidas como o meio pelo qual se conferem significados à música enquanto objeto e aos locais onde estes atos de musicar sobrevêm. De igual modo, Blacking⁴ nos expõe que o ser humano é dotado de musicalidade, isto é, que existe uma apetência em cada um de nós para conseguirmos produzir música, não obstante poder ser apontada a existência de uma tendência social para dividir estes atos de musicar em duas dimensões: aquilo que é tido como música e o que não o é. Então, por partir desta premissa, Blacking⁵ expressa uma definição de música que se articula com o entendimento de tal enquanto sons que são humanamente organizados. É a partir desta noção de *musicking* de Small que apresentamos, neste artigo, a história de vida de Gustavo Costa, um exemplo concreto de *musicking*, pelo seu precoce envolvimento e interesse pela música, e também pelas diferentes formas e estratégias que este desenvolveu para se estabelecer dentro do *musicking* e do *music making*, enquanto expressão e materialização do conceito de Small, através da criação da Associação Cultural Sonoscopia.

Este artigo teve por base uma investigação de longo espectro⁶, que nos levou a demarcar, explicar e interpretar os recortes e as narrativas subjacentes ao campo da música dita alternativa – ou independente – portuguesa que se foi moldando – e é moldado – no contexto português, com um enfoque acrescido nas lógicas da produção, da criação e da mediação de bens e de obras musicais. Assim, ao longo deste artigo apresentamos a nossa visão sobre um artista português, Gustavo Costa, baseada na sua narrativa de vida. Paralela-

² Ver SMALL, Christopher. *Music of the common tongue: survival and celebration in Afro American music*. Londres: John Calder, 1987.

³ Ver *idem*, *Music of the common tongue, op. cit.*, e PAIS, José Machado. Artes de musicar e de improvisar na cultura popular. *Cadernos de Pesquisa*, v. 39, n. 138, São Paulo, 2009.

⁴ Ver BLACKING, John. *How musical is man?* Londres: Faber and Faber, 1976.

⁵ *Idem*.

⁶ Este artigo assenta numa abordagem densa à história de vida de Gustavo Costa. Subsequentemente, decorre de um projeto de investigação desenvolvido entre 2005 e 2010 e intitulado Culturas urbanas e modos de vida juvenis: cenários, sonoridades e estéticas na contemporaneidade portuguesa (SFRH/BD/24614/2005), no âmbito do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (IS-UP) coordenado por Paula Guerra e financiado pela Fundação de Ciência e Tecnologia (FCT). Este projeto deu origem a GUERRA, Paula. *A instável leveza do rock: génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Tese (Doutorado em Sociologia) – UP, Porto, 2010. Para mais detalhes consultar <<https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/56304?mode=full>>. Ao longo do texto, a referência Musicult 2005/2009 refere-se ao arquivo resultante dessa investigação. Complementarmente, e considerando os desenvolvimentos subsequentes das atividades de Gustavo Costa, realizamos em agosto de 2020 uma entrevista semi-diretiva a Gustavo Costa com o objetivo de atualizar o trajeto do músico, bem como, a sua constante intervenção associativa através da Sonoscopia. Agradecemos a Sofia Sousa e Celeste Reis a aplicação e tratamento desta última entrevista.

mente, procuramos estabelecer uma relação entre o percurso musical, artístico e profissional de Gustavo, enquanto personificação de um ato de musicar constante, que rege o seu quotidiano e que visa a consolidação da sua liberdade criativa, dentro de um contexto urbano e contemporâneo. Posto isto, são várias as questões que surgem à medida que analisamos a sua história, bem como o seu papel enquanto fundador de uma Associação Cultural – a Sonoscopia – em parceria com a sua mulher, Patrícia Craveiro. Estas questões prendem-se com as visões sobre o campo da criação artística em Portugal e o papel que a música experimental possui atualmente. Assim, o artigo organiza-se em torno de uma narrativa, auto e hetero construída acerca de uma realidade composta por um conjunto de avanços e recuos que foram perspetivados através do uso e da aplicação de uma metodologia de carácter qualitativo.

A par do conceito de *musicizing* de Small, também os trabalhos de Sam Friedman e de Mike Savage⁷ foram determinantes para captarmos as múltiplas dinâmicas que compõe o musicar na vida de Gustavo, uma vez que estes autores consideram ser de maior importância perceber as formas de apropriação de bens culturais⁸, dando origem ao surgimento de novos tipos de capitais, de saberes, de conhecimentos e de práticas. A música ocupa um lugar cimeiro neste sentido, afirmando-se talvez como o pilar das memórias culturais bem à maneira de Tia DeNora⁹, que entende a música como um universo de resistência, de revolução, de reivindicação e de consciência social: uma tecnologia do *self*. Com efeito, segundo esta autora, a “vida social pode ser constituída através da música”¹⁰ de forma ontogénica, ou seja, as criações musicais são simultaneamente produto e produtoras de sociedade, de dinâmicas sociais, de resistências, de representações.

Desenvolvendo um pouco mais o nosso ponto de vista: podemos dizer que desde os finais dos anos 1970, a sociologia das criações artísticas (musicais, neste caso) tem vindo a interessar-se por questões como a noção do gosto musical como um meio de construção de diferenças sociais, ou seja, autores como Paul DiMaggio¹¹ e Pierre Bourdieu¹² demonstraram “que os valores musicais não eram ‘puros’ mas ligados à manutenção das distinções sociais”¹³ e que a música é uma forma de ‘capital’ cultural inelutável. Na senda destes trabalhos, Tia DeNora, que aqui convocamos para analisar o percurso de Gustavo, aprofunda a ideia de como a música pode ajudar a moldar as identidades, as ações sociais e as subjetividades. No seu trabalho, a autora postulou o conceito de “possibilidades” (*affordances*) para descrever as habilidades musicais para “passar à ação” (*get into the action*), ou seja, o papel de mediação estabelecido em relação às ações sociais e experiências: “O conceito de *affordance*, noutras palavras, ajuda a sublinhar como a música e propriedades especifica-

⁷ Ver FRIEDMAN, Sam, SAVAGE, Mike, HANQUINET, Laurie and ANDREW, Miles. Cultural sociology and new forms of distinction. *Poetics*, v. 53, Amsterdam, 2015.

⁸ Ver GUERRA, Paula. Uma cidade entre sonhos de néon. Encontros, transações e fruições com as culturas musicais urbanas contemporâneas. *Sociologia e Antropologia*, v. 8, n. 2, Rio de Janeiro, 2018.

⁹ Ver DeNORA, Tia. *After Adorno: rethinking music sociology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 167.

¹¹ Ver DiMAGGIO, Paul. Cultural capital and school success: the impact of status culture participation on the grades of U.S. high school students. *American Sociological Review*, v. 47, n. 2, New York, 1982.

¹² Ver BOURDIEU, Pierre. *Questions de sociologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.

¹³ DeNORA, Tia, *op. cit.*, p. 167

mente musicais podem – através das suas características físicas (e.g. estrutura melódica e harmónica) e propriedades convencionais associadas (e.g. músicas de amor) – prestar-se a formas de ser e fazer”.¹⁴

Também o conceito de cenas se revela para nós essencial para o exercício de compreensão da *persona* artística de Gustavo, em estreita ligação com os territórios onde se constrói e manifesta.¹⁵ O conceito de cena cultural desenvolve-se a partir dos conceitos de campo, inicialmente proposto por Pierre Bourdieu, e de mundos da arte, avançado por Howard S. Becker.¹⁶ De acordo com vários autores, este conceito consegue articular bem as dimensões local e global das dinâmicas contemporâneas. Ele surge no âmbito das teorias apelidadas de *post subcultural studies*, para designar determinados clusters de atividades socioculturais, as quais se agregam pela sua localização¹⁷ (normalmente um bairro, cidade ou área urbana)¹⁸ e/ou pelo tipo de produção cultural (por exemplo, um estilo de música).¹⁹ O trabalho de Will Straw²⁰ foi seminal. Ele construiu uma análise sofisticada da interação da música com o gosto e a identidade, explorando a ideia de translocalismo – isto é, que clusters de agentes musicais geograficamente dispersos podem envolver-se em práticas culturais coletivas graças à capacidade de a música transcender as barreiras físicas. A partir de então, o conceito tem vindo a ser cada vez mais utilizado em análises sobre a produção, performance e receção da música popular, envolvendo coordenadas de tempo e espaço. Porém, atualmente, a vinculação entre cena e localização física deixou de ser tão evidente. Hoje, uma cena cultural pode ser translocal ou até, sobretudo, virtual.²¹

História de vida musical

A análise que aqui tecemos das diversas formas de musicar que pautam o quotidiano de Gustavo Costa baseia-se numa abordagem metodológica centrada na sua história de vida. Uma história de vida é a história que uma pessoa decide contar acerca da vida que viveu, contando da forma mais completa possível aquilo que recorda dela e aquilo que ela quer que os outros saibam acerca dela, geralmente como resultado de uma entrevista orientada.²² Do ponto de vista técnico, a história de vida de Gustavo Costa situa-se nas autobiografias indiretas, concretizando-se pela intervenção do entrevistador, agen-

¹⁴ DeNORA, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 170.

¹⁵ Ver GUERRA, Paula. Other scenes, other cities and other sounds in the global south: DIY Music scenes beyond the creative city. *Journal of Arts Management and Cultural Policy*, v. 1, Special Issue Creative Cities off the Beaten Path, Friedrichshafen, 2020.

¹⁶ Ver BENNETT, Andy e PETERSON, Richard A. (eds.). *Music scenes: local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004, p. 3.

¹⁷ Ver BENNETT, Andy e KAHN-HARRIS, Keith (eds.). *After subculture: critical studies in contemporary youth culture*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2004.

¹⁸ Ver BENNETT, Andy. Towards a cultural sociology of popular music. *Journal of Sociology*, v. 44, n. 4, New York, 2008.

¹⁹ Ver *idem*, Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, v. 32, Amsterdam, 2004.

²⁰ Ver STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, v. 5, n. 3, London, 1991, e *idem*, Scenes and sensibilities. *E-Compós*, v. 6, Brasília, 2006. Disponível em <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/83/83>>. Acesso em 13 dez. 2009.

²¹ Ver BENNETT, Andy e PETERSON, Richard A., *op. cit.*

²² Ver ATKINSON, Robert. The life story interview. In: GUDRIUM, Jaber F. and HOLSTEIN, James A. (dir.). *Handbook of interview research: context and method*. Thousand Oaks: Sage Publications, 2002.

te despoletador da narração e nas etnobiografias (*récit de vie croisés*) na medida em que permite uma comparabilidade e cruzamento de perspectivas dos diferentes agentes sociais em causa. É, por isso, um produto alcançado na circunstância socialmente extraordinária da relação social de investigação²³, que reordena e seleciona as experiências subjetivas facultando-lhes um acrescento de continuidade e integridade, destacando os contornos individuais e os momentos cruciais, e que emerge num determinado ponto dessa mesma biografia a ser narrada. Por essa razão, as histórias de vida proporcionam um ponto de vista endógeno, esclarecendo “como os indivíduos se vêem a si mesmos em determinados pontos da sua vida e como querem que os outros os vejam”.²⁴ É esta característica que permite às histórias de vida “definir o lugar do indivíduo na ordem social das coisas e pode explicar ou confirmar a experiência através do contexto moral, ético e social de uma dada situação”.²⁵

Plummer distingue diferentes tipos de história de vida: o «naturalístico quotidiano», o “analisado” e o “reflexivo-recursivo”. O primeiro diz respeito às estórias (*stories*) que emergem no decurso da existência quotidiana dos agentes sociais, in situ nos contextos do espaço da vida de todos os dias; podem, não obstante, ser utilizados como objetos de estudo.²⁶ No segundo tipo, as histórias de vida têm de ser “seduzidas, coagidas e extraídas dos sujeitos, frequentemente em contextos especiais usando instrumentos especiais”²⁷; o papel do investigador é aqui crucial. Por fim, o terceiro tipo procura esclarecer o seu próprio processo de construção e de escrita, redundando numa “forma sociológica em que a história de vida se torna um compósito, em que a investigação real e as vidas reais são escritas numa forma ficcional”.²⁸ A dissolução radical do texto realista e a problematização dos procedimentos utilizados, como autoanálise, acompanha-se da perda do “sentido de focalização [*straightforward*] na vida de uma pessoa tal como ela a conta”.²⁹ No âmbito desta pesquisa usámos este tipo de abordagem, situando-nos num patamar do «analisado», e procurámos retirar do agente social em análise, momentos e asserções importantes de elucidação do nosso objeto de estudo.

A esta diversidade de naturezas (e de estatutos) atribuída às histórias de vida segue-se uma outra no género de uso de que elas são passíveis. Elas podem ser utilizadas como recursos, estudando-se as vidas como meio de compreender algo; como tópico, em que se procura apreender os procedimentos através dos quais a vida é constituída e edificada, os modos como os agentes sociais engendram sentido nas suas vidas ao esclarecer os mecanismos pelos quais eles o fazem; como texto narrativo que se adequa muito menos aos limites da vida enquanto experimentada do que às convenções e práticas da escrita. As histórias de vida normalmente possuem uma direção marcada eventualmente por uma certa sequência e por um ponto de vista específico: do autor, do narrador, do leitor. Podem incluir ainda alguns episódios nucleares

²³ Ver FERRAROTTI, Franco. *Histoire et histoires de vie: la méthode biographique dans les sciences sociales*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1990.

²⁴ *Idem, ibidem*, p. 127.

²⁵ ATKINSON, Robert, *op. cit.*, 129.

²⁶ Ver PLUMMER, Kenneth. *Documents of life 2: an invitation to a critical humanism*. Londres: Sage, 2001.

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 397.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 198.

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 399.

(aparentados aos *turning points*), linhas temáticas (aglomerações de sentido recorrentes nas histórias) e personagens (vulgarmente na forma de estereótipos). Utilizamos aqui a história de vida como recurso e tópico no sentido de Plummer, juntando-lhes alguns *turning points*, levando-nos a uma estruturação alicerçada na gênese e origem sociobiográfica do agente social Gustavo Costa e na sua trajetória.

A opção por uma abordagem ancorada nas histórias de vida (neste caso a de Gustavo) reside também no facto de estas permitirem uma exploração pluridimensional e a diferentes níveis analíticos. Primeiro, permitem avaliar o trabalho de produção social dos produtores musicais, o paulatino processo de incorporação das estruturas e de aquisição e concretização de estruturas de percepção, de apreciação e de ação, ao longo da trajetória traçada (e autorrepresentada) pelos agentes sociais. Segundo, permitem elucidar os processos de correlação entre agentes sociais envolvidos no mesmo contexto musical, evidenciando as semelhanças e as diferenças de um feixe de trajetórias aproximadas pela convivência objetiva e subjetiva de determinados universos sociais materiais e simbólicos. Terceiro, permitem avaliar a inscrição idiossincrática de processos e fatores estruturais nas práticas e nas representações dos agentes sociais, a sua retradução nos termos da própria singularidade biográfica conforme ela é narrada. A distinção entre “história vivida” e “narrativa [*récit*]” não invalida estes apontamentos – “a narrativa de vida constitui uma descrição aproximada da história realmente (objetiva e subjetivamente) vivida”.³⁰

Sinteticamente, uma narrativa de vida está “estruturada em torno a uma sucessão temporal de acontecimentos, de situações, de projectos e de acções”.³¹ Para Bertaux, o “núcleo comum de experiências” de uma série de testemunhos deve compor-se de “factos e de práticas”, mais do que de representações. Por isso, é possível extrair a objetividade do centro da subjetividade. Por outro lado, salienta-se a dimensão coletiva dos «lugares de produção antroponómica» dos agentes sociais. Desta forma, trata-se de uma perspectiva simultaneamente sincrónica e diacrónica sobre a lógica de ação, a dinâmica interna, que estrutura e reestrutura na duração os contextos sociais de práticas em ação.

A seleção e a utilização de determinados factos investidos de significação sociológica, quer dizer, no que têm de pertinente para a investigação suporta-se em três níveis de significação. O primeiro, englobando a “estruturação inicial da personalidade do sujeito em *habitus*, aprendizagens culturais e profissionais, transformações psíquicas ulteriores, tipo habitual de conduta, histórico das relações do sujeito com os seus próximos”, o que designamos por géneses e heranças. Um segundo que se centra sobre as “relações sociais ‘objetivas’”, ou melhor objetivadas, próprias a este ou aquele mundo social e que aí definem os lugares (as posições, os estatutos), os papéis, as normas e as regras de conduta, os jogos de rivalidade, de concorrência, de conflito aberto ou larvar”, as trajetórias na nossa abordagem. Por fim, um nível que corresponde aos “mecanismos sociais, lógicas sociais, processos recorrentes, fenómenos culturais, semânticos e simbólicos”³²: no nosso caso, o mundo da arte e a op-

³⁰ BERTAUX, Daniel. *Le récit de vie*. Paris: Armand Colin, 2005, p. 11.

³¹ *Idem, ibidem*, p. 37.

³² *Idem, ibidem*, p. 88 e 89.

ção pela música e pelo *musicking*. As narrativas de vida são especialmente indicadas para captar processos (sequências de situações, de interações, de acontecimentos e de ações), bem como as semelhanças e as singularidades desses encadeamentos e devem articular de forma permanente comportamento individual e estrutura social num vaivém constante, pois “o sistema social – na medida em que não existe fora dos indivíduos – manifesta-se sempre na vida individual, de tal forma que pode ser apreendido a partir da especificidade das práticas individuais”.³³ Assim, Gustavo Costa como objeto de estudo da sociologia não é, desde logo, o artista singular; nem a relação entre o artista e a sua escola e *entourage*: mas a tomada como objeto supremo de análise o conjunto das relações objetivas e interacionais entre o agente cultural e outros agentes culturais e também todos aqueles agentes que estão envolvidos na produção do valor social da obra – críticos, jornalistas promotores de eventos, patrocinadores, managers, editores, lojistas etc.³⁴

Uma paixão a 1071 bpm

Gustavo Costa³⁵ tem 43 anos e vive na Baixa da cidade do Porto. Profissionalmente, a música é o denominador comum a todas as atividades que desenvolve. Neste sentido, Gustavo divide o seu tempo entre um polo mais criativo da música, dando corpo a variados projetos musicais, e um outro mais estável e regrado, que se prende com a sua atividade como professor no curso de Composição (na parte de eletroacústica) da Esmae – Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo no Porto – e na Esart – Escola Superior de Artes Aplicadas –, especificamente na licenciatura em música/eletrónica e produção musical em Castelo Branco. O facto de dar aulas, para além de conferir uma maior estabilidade e segurança financeira à sua vida, obrigatoriamente, contribui também para que a postura de Gustavo face à música assuma contornos de maior responsabilidade, ao mesmo tempo que lhe exige exercícios de estudo, de pesquisa e de atualização constantes. Para além destas duas formas, a música está ainda presente profissionalmente na vida de Gustavo através do desenvolvimento de dois projetos, a editora Let’s Go To War e a netlabel You Are Not Stealing Records.

Comecei no thrash metal, todas essas coisas de metal extremo e eles nem sequer consideravam isso minimamente musical e é compreensível, de certa forma. Na altura, quando eu tinha 17 anos, era um bocado inconcebível estudar só música e viver da

³³ PAIS, José Machado. *Sociologia da vida quotidiana: teorias, métodos e estudos de caso*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2002, p. 161.

³⁴ A exemplo do que fizemos em GUERRA, Paula. Um lugar sem lugar... no rock português. *Outros Tempos: Pesquisa em Foco*, v. 2, n. 29, São Luís, 2020.

³⁵ Gustavo Costa estudou percussão com Miguel Bernat, Produção e Tecnologias da Música na Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo do Porto e Sonologia com Paul Berg, Konrad Boehmer e Clarence Barlow no Instituto de Sonologia em Haia, Holanda. Desde 1989 que participa e colabora com diversas formações e músicos ligados ao *rock underground* e à música experimental como Genocide, Stealing Orchestra, Três Tristes Tigres, Drumming, Gregg Moore, Ethos Trio, Damo Suzuki ou John Zorn e Sérgio Gomes da Costa. Em 1999, Gustavo começou a fazer música improvisada, envolvendo-se em projetos esporádicos e em formações com diferentes nomes. Nessa altura teve a oportunidade de tocar com Albrecht Loops. Gustavo fez também, alguns concertos com os Três Tristes Tigres, com Alexandre Soares e com Ana Deus, ainda que de forma muito pontual. Durante algum tempo, teve também a oportunidade de tocar com um músico americano, Sikhara.

música. Mesmo eu tinha aquela ideia de que era impossível. Mas na altura estava sempre a tocar e já tinha uma banda que tinha mais ou menos visibilidade, que eram os Genocide, uma banda de death, grindcore [Gustavo Costa, 43 anos, músico, intérprete e compositor, pós-graduação, Porto].

Apesar de ter nascido no Porto, Gustavo viveu os seus primeiros anos de vida com os pais, em Rio Tinto. Desde muito cedo, e em virtude do seu progressivo envolvimento na música, a relação de Gustavo com os pais assumiu modalidades de alguma rutura, uma vez que estes não compreendiam e não apoiavam a sua ligação à música ao que, por sua vez, também não é alheio o facto desta desde cedo se ter começado a desenhar no domínio de sonoridades mais extremas. Foi, por exemplo, difícil aos 11 ou 12 anos, convencê-los a deixá-lo estudar bateria, desde sempre a sua paixão. Na realidade, em termos objetivos, o início da ligação de Gustavo com a música não foi facilitado, não só pela falta de apoio dos pais, dos quais se afastou quando começou a estudar percussão, mas também porque a própria aquisição de instrumentos musicais ou de objetos relacionados com a música se assumia como uma dificuldade. Não obstante, a música foi sempre uma opção declarada, pelo que com o passar do tempo os seus pais se aperceberam de que esta era assumida como uma opção de vida consciente e trabalhada de forma séria e coerente. Pese embora uma não compreensão total da sua atividade, atualmente não deixam de mostrar algum reconhecimento, para o que contribui o facto de Gustavo colaborar com grandes nomes da música, ou seja, o facto de ter algum reconhecimento do próprio campo musical.

Só que os pais nunca querem pôr um filho a aprender a tocar bateria. Ainda se fosse piano... E nesse sentido foi difícil, porque eu não queria mais nenhum instrumento, era mesmo a bateria desde que me lembro. [...] Eles começaram a ver que eu levava aquilo avante, a sério, mas demorou. Ainda hoje eles têm uma perspetiva... Não sabem bem aquilo que eu faço. Sabem que dou aulas na universidade e não sei quê. Mas acho que ainda guardam aquela imagem do heavy metal, só barulho. [...] O último [concerto] que foram ver foi com o John Zorn, ele estava a dirigir. Mas para eles isso é heavy metal, também. Mas pronto, ficaram contentes. Também era na Casa da Música. [...] Acho que é um bocado desconhecimento. Eu também não faço muita questão de estar a mostrar-lhes as coisas todas que faço [Gustavo, já cit.].

Oriundo de uma família de classe média ou média baixa, como o próprio a perspetiva, Gustavo tem um irmão e uma irmã mais velhos. Apesar de nenhum deles ter enveredado por uma carreira musical, os irmãos foram uma das primeiras referências face ao alargamento de horizontes musicais. A música marcou presença na vida de Gustavo desde bem cedo, já que a partir dos 8 ou 9 anos começou a ouvir música e a querer comprar os seus próprios discos. Os irmãos mais velhos tiveram bastante importância nessa relação com a música, tendo sido, por exemplo, a irmã a levá-lo ao seu primeiro concerto – um concerto de *hardcore* numa altura em que os concertos não eram muito frequentes. Aliás, foi através da irmã que Gustavo começou a relacionar-se com pessoas de um circuito mais *underground*, numa época profundamente marcada por uma dimensão mais sombria e depressiva do ponto de vista musical, na senda de nomes como Joy Division e Bauhaus. Ao mesmo tempo, Gustavo tem consciência de que os gostos musicais do irmão influenciaram os primei-

ros sons que ouviu, bem como a sua orientação para a bateria. Nomes como Led Zeppelin, Deep Purple e Tom Waits marcaram as suas primeiras paisagens sonoras e fizeram despertar o sonho de ser baterista, inicialmente concretizado quando aos 6 anos os pais lhe ofereceram uma pequena bateria de brincar.

O meu irmão era mais velho e estava sempre a ouvir música, e principalmente a bateria, porque ele ouvia muito Led Zeppelin, os Deep Purple. E desde muito pequenino que o meu sonho era ser baterista.

Depois com os programas de rádio, o Lança Chamas, comecei a ouvir coisas cada vez mais pesadas. Era um percurso um bocado aditivo; ser cada vez mais extremo, mas também era uma corrente da altura das bandas pesadas. Houve uma espécie de divisão entre as bandas que conseguiam ser acessíveis e depois bandas que iam para um meio completamente underground. E isso fascinava-me muito mais. Queria ser cada vez mais extremo, underground [Gustavo, já cit.].



Figura 1. Gustavo Costa, 2008.

Este processo de construção do gosto musical, apesar de resultar também da influência de algumas pessoas, foi em simultâneo e sobretudo uma busca, uma descoberta pessoal, nomeadamente a partir dos programas de rádio (alguns deles dados a conhecer pelo irmão mais velho) e do circuito de fanzines existentes no seio do *underground*. A partir dessa altura, começou a ouvir música cada vez mais pesada (*thrash, death, grindcore, hardcore* extremo). Esta busca igualmente acabou por se refletir em termos estéticos não propriamente na forma de vestir, porque era uma criança, mas no desejo de ter o cabelo comprido; desejo esse que surge aos 7 anos, mas só é concretizado aos 15 anos. Desde então, é algo do qual não abdica, assumindo-o como uma parte da sua identidade e como um ato de recusa de uma normalidade instituída.

Durante a juventude tiveram lugar as primeiras vivências ou contactos de exploração em torno da música. Neles assumiu especial importância a figura de António Sérgio³⁶, através de programas de rádio como o “Lança Chamas” e o “Som da Frente”. Na realidade, na altura, a rádio era muitas vezes a única forma possível de ter acesso a determinados produtos musicais, tendo desempenhando um importante papel na construção e definição do gosto musical de Gustavo. Para além destes programas, outros foram também relevantes, como o “Rock em Stock”, numa vertente mais comercial, e o “Minuto de Ódio”, um programa de Óscar Pinho na Rádio Caos.³⁷ Paralelamente, e constituindo-se também como momentos marcantes na consolidação da relação com a música e das respetivas opções estilísticas, Gustavo destaca os concertos *underground* a que assistiu na adolescência e juventude, porque eram raros e porque eram também novidade. Todos eles são perspectivados por Gustavo como sendo extremamente importantes e, por isso, vividos com grande intensidade, como se de um ritual se tratasse.

Alguns programas-pirata. Havia um programa que era o Lança Chamas do António Sérgio, que para mim era sagrado. Aquilo aos Sábados à tarde era... Eu também ouvia o Som da Frente. A questão da rádio marcou-me, mas apenas determinados programas, porque era a única hipótese de ter acesso a algumas coisas. Ouvia também o Rock em Stock, mas era uma coisa mais comercial. Portanto, isso ao nível de programas grandes que passavam na rádio comercial. Mas depois havia uma série de programas. Havia alguns concertos bastante underground nessa altura. Todos eles marcaram porque eram uma novidade. Os concertos eram especiais. Acho que mesmo na altura era muito raro haver concertos aqui. Os concertos eram uma coisa rara. Eram momentos de ritual em que uma pessoa era capaz de estar a pensar durante um mês que ia haver um concerto... [Gustavo, já cit.].

As artes de musicar um quotidiano

Mary Cohen³⁸, baseando-se nas obras de Christophe Small, similarmente expressa o conceito de (des)musicalização em relação ao contexto educacional. Small³⁹ patenteia que a escola pode ser limitadora do crescimento musical e artístico dos alunos, algo tanto mais evidente quando se pensa nas classificações dos produtos artísticos musicais como “música real”, estando também aqui presente as diferenças de acordo com os géneros musicais. Por essa altura, na vida de Gustavo, e também um pouco antes, na escola, a música era, de certo modo, assumida como uma forma de demarcação dos diferentes grupos de afinidades juvenis e, simultaneamente, como uma forma de partilha, que funcionava como elo de ligação⁴⁰ e de definição das chamadas tri-

³⁶ António Sérgio foi um locutor e realizador de rádio português, DJ, editor discográfico, especialista e grande divulgador de música *rock*, *pop* e de vanguarda no início dos anos 1980 em Portugal.

³⁷ Ver GUERRA, Paula. Rádio Caos: resistência e experimentação cultural nos anos 1980. *Análise Social*, v. 231 n. 2, Lisboa, 2019.

³⁸ Ver COHEN, Mary L. *Christopher Small's concept of musicking: toward a theory of choral singing pedagogy in prison contexts*. Ph.D. University of Kansas, United States of America, 2000.

³⁹ Ver SMALL, Christopher. Music in education. In: MARTIN, George (ed.). *Making music: the guide to writing, performing, and recording*. Londres: F. Muller, 1982.

⁴⁰ Ver *idem*, *Musicking: the meanings of performing and listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998, e COHEN, Mary L., *op. cit.*

bos. Neste âmbito, Gustavo afirma que, desde cedo, o seu grupo de amigos é composto por pessoas, de uma ou de outra forma e de um modo mais ou menos vincado, relacionadas com a música. Trata-se, igualmente, de um círculo de amigos que tem no Porto a sua contextualização espacial e nunca Rio Tinto, a área de residência de Gustavo.

Tal resulta de uma opção deliberada de Gustavo, mas também do facto de ter estudado sempre no Porto. Apesar de assumir que nunca quis estudar, nunca reprovou e teve sempre boas notas sem precisar de estudar muito. Assim, aos 17 anos entrou para a Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, embora desde logo tenha percebido que esse não era um caminho a seguir. Por isso mesmo, e num exercício de assunção cada vez mais declarada da música como uma opção de vida, aos 18 anos iniciou um curso de percussão profissional na Escola Profissional de Música de Espinho. De facto, o ingresso nesta escola marcou uma mudança de perspetiva de Gustavo em relação à música, no sentido da adoção de uma abordagem mais sistemática e rigorosa da mesma. Perspetivou desde logo que o “tempo dos autodidatas” na música chegara ao fim e que, por isso, o prosseguimento de uma carreira musical implicaria esforço, dedicação e estudo. Este é, portanto, um momento francamente importante no caminho em direção à profissionalização e à trajetória futura de Gustavo. Mais ainda, é um momento crucial de prefiguração do seu próprio lugar e posicionamento dentro do subcampo do *rock* alternativo: “Havia uma espécie de subdivisões pela música, porque nós trocávamos discos e nos intervalos as pessoas que tinham os discos juntavam-se. Eu andava sempre cheio de discos debaixo do braço para gravar cassetes. Sempre que alguém comprava um disco, a comunidade trocava” (Gustavo, já cit.).

Esse percurso escolar prosseguiu com as aulas particulares de bateria e com o ingresso na Escola de Jazz do Porto, dando os primeiros passos para a concretização do sonho de infância de ser baterista. Se juntarmos, mais tarde, a licenciatura em Produção e Tecnologias da Música na Esmae, estamos perante alguns dos momentos marcantes no assumir da música como uma verdadeira opção de vida que no ano letivo de 2003/2004 foi objeto de uma continuidade e aprofundamento com a pós-graduação em Sonologia (composição eletrónica e eletroacústica). Esta foi feita na Holanda, numa escola que é considerada uma referência mundial e é apresentada como uma experiência altamente marcante, não só pela possibilidade de contactar de perto com o que de melhor se faz em termos musicais, mas também porque permitiu a Gustavo uma maior consciência do seu papel, bem como o aumento da exigência consigo próprio.

Na mesma altura em que frequentava a Escola Profissional de Música de Espinho, Gustavo começa a tocar, com maior regularidade, em alguns projetos musicais (*thrash metal* e *death metal*), nomeadamente os Genocide⁴¹, uma banda já com alguma visibilidade, e que na altura precisava de um baterista. Depois de ter feito audições, em 1992, Gustavo ingressa neste projeto num momento em que a qualidade dos bateristas existentes era algo questionável, o que contribuía para que já muitas pessoas o conhecessem no âmbito do *un-*

⁴¹ A banda estreou em 1994 como um dos primeiros trabalhos nacionais de *death metal*, tendo estabelecido o grupo como um pilar e uma referência dentro do género em Portugal. Mais informações em <<https://www.loudmagazine.net/genocide-disco-de-estreia-em-reedicao-luxuosa/>>.

derground nacional. Na construção desta carreira musical, a fuga à visibilidade e à exposição mediática foi uma opção sempre presente, pelo que Gustavo rejeitou participar em projetos mais conhecidos, preferindo trabalhar como responsável pelo som no Teatro Helena Sá Costa e dar aulas, como forma de subsistência e como modo de sustentar a criatividade musical que realmente persegue. Na verdade, assume mesmo a opção de não tocar para músicos e projetos pautados por mediatismos e formas/conteúdos musicais que não adota para si próprio.

No presente, a carreira académica é um dado garantido, uma vez que Gustavo terminou o doutoramento em *Digital media*, dando assim continuidade à pós-graduação feita na Holanda. Mas se a música se assume como omnipresente na vida de Gustavo em termos profissionais, adquire estatuto semelhante também ao nível das suas amizades e práticas sociabilitárias. Com efeito, todas ou quase todas as pessoas com as quais Gustavo tem uma relação mais próxima estão ligadas à música, o que se explica pelo facto desta ocupar grande parte da sua vida e, em paralelo, pelo facto da amizade ser algo que demora bastante tempo a construir, tempo esse que na vida de Gustavo é ocupado essencialmente pela música e pelos variados aspetos com ela relacionados. Ao mesmo tempo, e dando corpo a um círculo virtuoso, cada movimento no campo da música é ele próprio gerador de novos contactos e de novas amizades, num constante alargamento das redes. A pós-graduação na Holanda, numa escola com um pendor iminente internacional, possibilitou a Gustavo vários contactos no seio do campo musical. Simultaneamente, as *tournées* em que participou, em projetos como o de Sikhara⁴², e que o levou a países como a Sérvia e a Roménia, proporcionaram-lhe igualmente numerosos contactos hoje em dia altamente facilitados pela Internet. Em termos de nomes, e para além de Sikhara e dos Barbez⁴³, Gustavo destaca John Zorn⁴⁴, que é considerado uma referência, com o qual já teve a oportunidade de trabalhar. Também neste cenário de sociabilidades se evidencia uma orientação para o quadro estilístico musical das sonoridades extremas. Não descurando a necessidade de assumir responsabilidades, Gustavo não deixa de admitir que, em momentos como as digressões, a procura da diversão pode ser pautada por períodos de total exagero que acabam por ser motivados pela comunhão, por toda a partilha e catarse em torno da música, lembrando-se a este propósito das *tournées* com os Motornoise⁴⁵ e sua permanência em *squats*.

Eu acho que todas as pessoas com quem tenho alguma afinidade estão todas ligadas, de uma maneira ou de outra, à música ou já tocaram comigo. Para mim, a questão da amizade é uma coisa que demora muito a construir. [...] As questões de amizade têm, necessariamente, de partir de muitos anos e, necessariamente, do mundo da música. Não é uma condição, mas...

⁴² A banda surgiu em 1999, na Carolina do Norte, nos Estados Unidos da América. São uma banda de *core* que cria ambientes sonoros através de sons ritualistas. Mais informações em <<https://freemusicarchive.org/music/Sikhara>>.

⁴³ Grupo formado em Brooklyn, em 1990, que já conta com atuações por toda a Europa e nos Estados Unidos da América. A banda mantém uma relação de longa duração com teatro experimental. Mais informações em <<http://www.barbez.com/bio.html>>.

⁴⁴ Compositor e saxofonista norte-americano.

⁴⁵ Banda de *punk-rock* que se formou em 2002, na cidade do Porto. Mais informações em <<https://www.spirit-of-rock.com/pt/band/Motornoise>>.

Há responsabilidade, mas também há uma propensão para o exagero. Eu também gosto, quando tenho disponibilidade, de passar assim uns dias em exagero total, porque é uma espécie de comunhão. Eu agora, por exemplo, não posso fazer isso porque estou sempre a fazer qualquer coisa, estou sempre a trabalhar. Quando posso, às vezes, gosto de fazer tipo aqueles casamentos ciganos em que estão uma semana a festejar [risos]. Às vezes nós fazemos isso, sem casamento! [Gustavo, já cit.]

Gustavo assume-se como um artista translocal e na nossa entrevista Gustavo posiciona-se em relação ao mundo da música. Demonstra claramente ter a noção de que o universo da música extrema no qual se move é, em Portugal, essencialmente masculino talvez por ainda predominar uma mentalidade machista no âmbito da qual as mulheres são educadas para gostar de melodias e para ter atitudes mais ordeiras, dentro da normalidade. Quer de um ponto de vista do público, quer dos músicos, falamos de um meio marcadamente masculino, uma realidade semelhante à vivenciada na esfera do *rock* alternativo⁴⁶ e do *punk*.⁴⁷ As *tournées* nas quais já estive envolvido, e que passaram por países como a Eslovénia e a República Checa (países de onde destaca a capacidade de organização dos espaços alternativos, por exemplo), permitiram-lhe conhecer outros universos musicais que pode agora comparar com o português. Ainda que assuma que Portugal já mudou bastante ao nível das mentalidades, sobretudo dos mais jovens, com mais acesso à informação, não deixa de surpreender-se com uma paralela desinformação, com uma falta de pesquisa e de procura de coisas diferentes, considerando a existência de uma “preguiça natural”. Apesar de reconhecer as lacunas existentes em Portugal, Gustavo não deixa de reiterar o seu desejo em permanecer no país.

Portugal também mudou muito nesse aspeto e a mentalidade agora das pessoas mais novas também já muda e há muito mais informação [...] E hoje em dia, com as coisas todas facilitadas, o número de pessoas que são mesmo dedicadas a essas coisas é o mesmo. [...] e mesmo assim ainda continua a haver uma desinformação muito grande. E as pessoas continuam a ir todas às mesmas coisas e continuam a não querer ter o trabalho de pesquisar [Gustavo, já cit.]

Uma dessas lacunas, por exemplo, relaciona-se com a extrema necessidade em nunca perder o ritmo no que à música e à criação/*performance* musical diz respeito, sob pena de se cair num verdadeiro esquecimento. A esta acrescenta-se uma segunda necessidade: ter uma outra forma de subsistência quando se quer ser músico profissional.

Para uma pessoa ser profissional tem de ter uma forma de subsistência e o que se passa hoje em dia é que ninguém paga música; ninguém compra discos e mesmo os concertos... Grande parte dessas bandas grandes... grandes, quer dizer, que tocam muitas vezes e recebem cachets maiores, tocam em festas que são todas à borla, porque se todos os concertos que elas dessem fossem todos a pagar, elas iam ter muito pouca gente.

⁴⁶ Ver GUERRA, Paula. *A instável leveza do rock, op cit.*, e *idem*, Keep it rocking: the social space of Portuguese alternative rock (1980-2010). *Journal of Sociology*, 17, New York, 2015. Disponível em <<https://doi.org/10.1177/1440783315569557>>.

⁴⁷ Ver *idem* and OLIVEIRA, Ana. Heart of glass: gender and domination in the early days of punk in Portugal. In: DUMNIC VILOTIJEVIC, Marija and MEDIC, Ivana. (eds.). *Contemporary popular music studies*. E-book: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2019.

Mesmo nessas terras mais pequenas eles convidam sempre as mesmas bandas, que são as que têm management e, por isso, poder [Gustavo, já cit.].

Neste contexto, e ao nível dos relacionamentos com pares do universo musical, Gustavo assume-se como um aficionado do trabalho em parceria – algo novamente revelador da propensão para o exercício do *musicking*⁴⁸ –, pautando-se pela compreensão e aceitação dos diferentes *modus operandi*, adaptando o seu grau de exigência musical, tendo em conta a maior ou menor experiência musical dos demais.⁴⁹ Quanto a referências em termos musicais destaca, ao nível da bateria, Mick Harris (na altura, membro dos Napalm Death⁵⁰, sendo considerado o baterista mais rápido) numa fase mais inicial, e Joey Baron, responsável também uma por uma nova forma de pensar o *jazz*, numa fase posterior da sua carreira. Ambos foram marcantes para Gustavo, assim como John Zorn, um verdadeiro ídolo, pelo que a oportunidade de o conhecer e tocar com ele é extremamente valorizada: “O John Zorn, por exemplo, foi uma pessoa que me marcou profundamente. Tocar com ele, para mim... é difícil ser melhor!” [Gustavo, já cit.].

Machado Pais⁵¹ analisa algumas formas de musicar, englobando diversas expressividades musicais e artísticas, que se materializam naquilo a que o autor chama de “*performances comunicacionais*” que, para o caso de Gustavo, podem ser traduzidas no facto deste criar instrumentos através de materiais como as pedras, estabelecendo uma relação à noção de identidade de Small⁵², no sentido em que podemos entender esses instrumentos que são criados de forma improvisada e – a personificação do ato de *musicking* em si – como uma forma de afirmação, exploração e celebração deles mesmos.

Remetendo de forma específica para a importância do local, dentro de um universo global e por vezes translocal, Gustavo – face à cidade do Porto – estabelece uma comparação com outras cidades de pequena e média dimensão, realçando a capacidade deste tipo de cidades conseguirem mais facilmente ter movimentos artísticos mais coerentes do que cidades de maior dimensão. Numa comparação Porto/Lisboa, Gustavo afirma que no Porto as pessoas se preocupam mais em fazer música e não tanto em vender um produto, como acontece em Lisboa, onde predomina uma dimensão muito económica e mercantil da música. Por isso, apesar de talvez existirem mais pessoas e mais projetos em Lisboa, estes adquirem uma dimensão que não é a que mais agrada a Gustavo. Na realidade, e aprofundando um pouco mais esta opinião, Gustavo confessa não gostar da cidade de Lisboa, por considerar que nela existe uma dimensão provinciana, advinda da crença de que Lisboa é uma grande metrópole, o que acaba por fazer com que se feche mais sobre si própria e adote uma atitude de superioridade em relação ao resto do país. O Porto parece ter sempre vivido às custas de ser a segunda cidade, no âmbito de um regionalismo e de um contexto assimétrico.⁵³

⁴⁸ Ver SMALL, Christopher. El musicar: un ritual en el espacio social. *Trans: Revista Transcultural de Música*, n. 4, Barcelona, 1999.

⁴⁹ Ver GUERRA, Paula. *A instável leveza do rock*, op. cit.

⁵⁰ Uma banda de *heavy metal* extremo, formada na Inglaterra em 1981.

⁵¹ PAIS, José Machado. *Artes de musicar e de improvisar na cultura popular*, op. cit, p. 750.

⁵² Ver *idem*.

⁵³ Ver GUERRA, Paula. *A instável leveza do rock*, op. cit.

Numa lógica de síntese, e fazendo uma avaliação da atual produção musical portuguesa e internacional, Gustavo reconhece a existência de mais condições favoráveis ao início de um percurso musical no que toca ao acesso à informação e aos instrumentos musicais. Mais concretamente, ao nível do *pop rock* nacional, Gustavo salienta um aumento exponencial da qualidade, potenciado por um maior leque de oportunidades criadas. Não deixa de apontar uma característica «provinciana» face à música portuguesa que tem a ver com o facto de se assumir que aquilo que é português é mau. Apesar de ser um traço que hoje em dia se vai esbatendo, ainda existe. De igual modo, nota-se também uma certa falta de originalidade na produção portuguesa, que acaba por imitar um pouco o que se faz no estrangeiro, hoje com um desfasamento temporal menor. No entender de Gustavo, falta autoconfiança aos músicos portugueses, que permita aliar a qualidade à originalidade e dar um cunho pessoal à oferta portuguesa.

O que se nota ainda muitas vezes é um bocado de falta de originalidade nas coisas, ainda é um bocado imitação do que se faz. Já não chega com aquele atraso com que chegava antes, mas as coisas continuam a ser imitadas. Acho que ainda falta um bocado de autoconfiança aos músicos daqui para fazerem coisas mais originais. Mesmo a nível de rock, não é que esteja a par de tudo o que se está a fazer, mas o que ouço muitas vezes até está porreiro, está bem feito, tocam bem, mas não é nada de novo. O rock não tem de ser necessariamente novo, mas acho que tem de ter sempre uma voz pessoal [Gustavo, já cit.].

Pensando naquele que é o seu lugar no meio musical e na forma como os outros o veem, Gustavo salienta que sempre rejeitou a visibilidade e todo o *glamour*, distanciando-se do chamado *star system*, o que não invalida a valorização do reconhecimento e dos elogios ao seu trabalho. Por outras palavras, Gustavo adota uma postura oposta à massificação cultural e a todas as formas instituídas. Paralelamente, sempre foi e continua a ser muito autocrítico, acreditando que tem noção e consciência do trabalho que faz. Do mesmo modo, sempre se movimentou no âmbito do *underground*, pautado por uma postura de resistência e insistência e hoje reconhece a sua importância nesse meio, a par de outros nomes, e sabe que a sua decisão de parar pode implicar que outros projetos também parem. Assume receber influências vindas da música improvisada, do *punk hardcore*, e sobretudo da irreverência deste género musical. Rejeita quaisquer abordagens tradicionais e deixa aliciar-se pelo cruzamento entre linguagens. Na música e no estilo de vida, impõe-se o extremo, um modo de estar que pressupõe uma consciencialização daquilo que é verdadeiramente importante.



Figuras 2. Alguns elementos usados nas composições de Gustavo Costa em 2007.

Uma sonoscopia acumuladora de cenas musicais

Enquanto músico, Gustavo admite preferir trabalhar em projetos menos duradouros à ideia de ter uma banda, pois com o passar dos anos as pessoas vão perdendo a paciência e a emoção inicial. Assim, hoje em dia, Gustavo prefere ir fazendo as coisas aos poucos, sem criar grandes ambições. O desejo

de ter uma banda continua presente, assim como a consciência de que a concretização deste desejo é complexa, sobretudo pela dificuldade em conciliar músicos diferentes e as suas respectivas disponibilidades. A realizar-se, seria uma banda que misturaria as linhas do *jazz* contemporâneo com o *rock*. Enquanto atividade, hoje a música materializa-se no seu papel enquanto professor, na direção da sua associação – a Sonoscopia – e, ao mesmo tempo, na criação e composição musical, sendo a primeira, e mais regrada esfera, a necessária forma de assegurar a manutenção das duas últimas em que, movendo-se sempre no extremo, pode dar azo à sua criatividade: “Se eu pudesse ficar só a fazer música, ficava. Também não é agradável estar a ir para Castelo Branco todas as semanas. É cansativo. Tem o lado de ter de estudar muito, o que é bom, mas, por outro lado, também é cansativo. Mas não posso mesmo deixar isso, porque me permite fazer a música que eu quero. Se eu quiser fazer um disco de duas horas com a minha gata a ressonar, posso fazer’ (risos) (Gustavo, já cit.).

Já nos dizia Machado Pais⁵⁴ que a criatividade emerge nas margens das sociedades. Contudo, o espaço físico em si pode ser intimidador, no sentido em que impera a dificuldade em reconhecer o espaço da criatividade individual e coletiva. Basta ter em mente as diferenciações que são feitas por Gustavo entre Porto e Lisboa, em termos de produção, colaboração e criatividade. As cidades e, conseqüentemente, os espaços que nela se estabelecem – como é o caso da Sonoscopia, uma Associação Cultural fundada por Gustavo – procuram enaltecer o improvisado, as experiências, a produção e a coprodução, a partilha e o conhecimento.⁵⁵

Nesse sentido, importa compreender a Sonoscopia. A Sonoscopia surgiu em 2011 e assume-se como uma associação, mas também como uma plataforma de criação e de promoção de projetos artísticos que se centrem na área da exploração e da investigação sonora. Esta associação pauta-se pelo cruzamento interdisciplinar de várias áreas artísticas, bem como campos científicos e pedagógicos, podendo ser tida como uma extensão material e concetual do ato de musicar.⁵⁶ Desde o seu aparecimento que a mesma já produziu mais de 500 eventos, conta com criações próprias, com atividades pedagógicas e publicações por todo o mundo, desde países europeus, passando pelos Estados Unidos da América, mas também em locais como o Brasil ou a Tunísia, atestando o seu caráter translocal. Situada na cidade do Porto, em Portugal, o seu estúdio é o palco da música experimental portuense feita por todo o mundo, preenchendo as necessidades de um público específico que procura uma experiência sonora e sensitiva.

Fi Numa sala de um prédio do Carvalhido, no Porto, há um palco para a música experimental feita em todo o mundo. Não é para um público duro de ouvido nem para uma plateia muito vasta. Serve os que procuram uma experiência sonora para lá da tradicional construção musical alicerçada em notas, num verso ou num refrão. Explora-se o ruído, organizam-se sons com recurso a instrumentos fora do convencional,

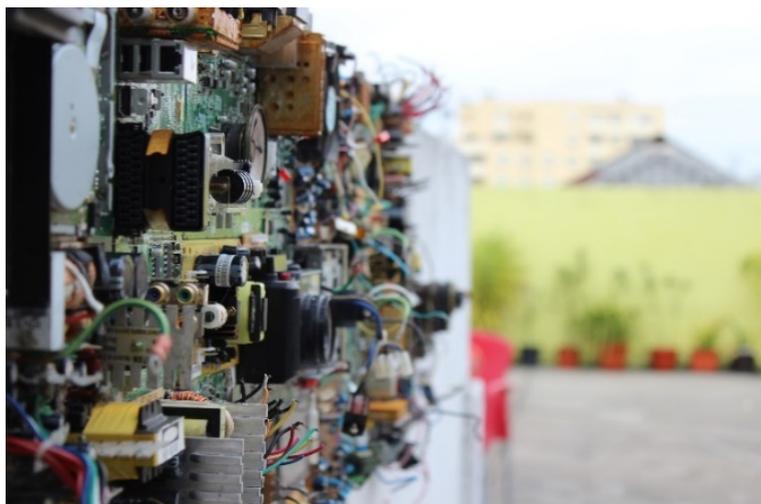
⁵⁴ Cf. PAIS, José Machado. Artes de musicar e de improvisar na cultura popular, *op. cit.*

⁵⁵ Cf. *idem, ibidem*, p. 753.

⁵⁶ Cf. SMALL, Christopher. *Musicking*, *op. cit.*, e PAIS, José Machado. Artes de musicar e de improvisar na cultura popular, *op. cit.*

recorrendo a métodos sem balizas ou regras. Mas esta experiência de concerto é apenas uma pequena parte do trabalho da Sonoscopia, que esta sexta-feira completa cinco anos de atividade no edifício com o número 33 da Rua da Prelada onde existe, acima de tudo, uma casa de trabalho em prol da música experimental.⁵⁷

Figuras 3. Imagens do interior e do exterior da Sonoscopia em 2020.



Podemos dizer que a sua ação se pauta por dar um propósito ao som e, por sua vez, o som dá vida à Sonoscopia, que preenche a vida cidadina. Gustavo e os restantes artistas que compõem a associação exploram a música e o som inesperado, enaltecem o ruído e organizam sons em função de instrumentos fora do convencional (ver figuras 2). Gustavo assume-se como uma das principais vozes do coletivo. Para ele, a criação da Sonoscopia surge na continuação da vivência e do seu contacto com o universo *underground* no final dos anos 1980 e início dos anos 1990. O principal interesse e objetivo de

⁵⁷ VIEIRA, André Borges. Há uma casa no Porto onde mora a música experimental. *Ípsilon*: Público, 5 jan. 2018, s/p. Disponível em <<https://www.publico.pt/2018/01/05/culturaipilon/noticia/ha-uma-casa-no-porto-onde-mora-a-musica-experimental-1798143>>. Acesso em 1 dez. 2020.

Gustavo era o de terem uma casa ou um espaço em que fosse possível partilharem tudo, desde os equipamentos a todos os recursos⁵⁸: “Eu sempre me identifiquei muito com este pensamento libertário, portanto, a Sonoscopia para mim vem no seguimento desta autogestão, mas também desde o início que nós não quisemos transformar isto num squat” (Gustavo, já cit.).

O principal interesse de Gustavo para a criação de uma Associação Cultural é refletido na importância da existência de um espaço que possibilite a criação musical⁵⁹, pois inicialmente os músicos que estão na base da associação partilhavam uma sala de ensaios no Centro Comercial Stop desde 1999; mais tarde, adquiriram outra sala devido à necessidade de terem um espaço em que fosse possível dedicarem-se apenas ao universo dos instrumentos experimentais, tendo sido tal aquisição um ponto de viragem que posteriormente foi ultrapassada pela compra da casa onde está sediada a Sonoscopia atualmente. “Talvez o maior ponto de viragem foi quando viemos para esta casa no início de 2013, aqui passamos a ter uma estrutura, portanto, foi um passo que nós já estávamos a fazer mesmo em 2001, a ideia sempre foi podermos ter aqui condições para começar e acabar um projeto, receber pessoas, receber artistas em residência, recebermos músicos que vêm cá tocar” (Gustavo, já cit.).

Podemos afirmar – através da entrevista que lhe foi realizada, em 2020 – que o espaço que alberga a Sonoscopia foi projetado com o intuito de dar resposta às necessidades decorrentes das diversas fases que os projetos e processos criativos atravessam, quer seja ao nível da produção, da investigação, dos ensaios, das gravações ou apresentações formais e informais.⁶⁰ Assim, o espaço é partilhado por um grupo permanente, abrindo-se a colaborações nacionais e internacionais. Posto isto, Gustavo também destaca que a Sonoscopia foi sofrendo várias mudanças ao longo dos anos, visto que há 20 anos atrás organizavam atividades em estruturas musicais convencionais, com bandas, com formações relativamente pequenas. Durante muito tempo esse foi o modo principal de atuação:

O que nós fazemos está essencialmente ligado à música experimental, portanto, que é um campo demasiado vasto, mas a nossa principal linha de ação é relativamente complexa. E estar a desdobrar isto em várias coisas, mas essencialmente, nós acreditamos que há várias formas de ensino e várias formas de fazer música e pensar música que não sejam as que estão essencialmente relacionadas com o pensamento ocidental, os instrumentos musicais tradicionais. Isso é mais ou menos aquilo que nós tentamos fazer... fazer música com todo o tipo de sons, portanto, pegar em todo o espectro e dar-lhe iguais oportunidades e igual importância para podermos fazer música com todo o tipo de sons que estão á nossa volta [Gustavo, já cit.]

Assim, ao perspetivarmos o envolvimento de Gustavo com a Sonoscopia, vemos presente aquilo que Sarbanes⁶¹ nos enuncia acerca do entendimen-

⁵⁸ Ver PAIS, José Machado. Artes de musicar e de improvisar na cultura popular, *op. cit.*

⁵⁹ Ver SMALL, Christopher. El musicar: un ritual en el espacio social, *op. cit.*

⁶⁰ Ver GUERRA, Paula. A margem é onde tudo começa e onde tudo acaba. A. Dasilva O. fala ao país pela Rádio Caos. *Travessias*, v. 14, n. 2, Cascavel, 2020.

⁶¹ Ver SARBANES, Janet. Musicking and communitas: the aesthetic mode of sociality in Rebetika Subculture. *Popular Music and Society*, v. 29, n. 1, London, 2006.

to da música – e do ato de *musicking*⁶² – enquanto um aparelho de promoção da organização social. Neste sentido, através da história de vida de Gustavo, torna-se possível entendermos o principal objetivo do *musicking*, isto é, trata-se de uma prática que visa à promoção do relacionamento interpessoal e à conexão⁶³, algo tanto mais presente quando vemos o seu contacto precoce com a música, a sua inserção em inúmeros projetos mas, claro está, a criação de Associação Cultural que é pautada pelo contexto e pelas relações sociais, estabelecidas através da música e do *musicking*. Mais do que ser um ato coletivo, estamos perante uma ação colaborativa de integração de indivíduos que se regem pela inovação, pela imaginação e pela criatividade.

No âmbito da música experimental, a Sonoscopia organiza-se quase que de forma anárquica, sendo esta uma das suas principais características, isto é, a existência de uma organização interna assente na informalidade institucional e burocrática, algo que se assume tanto mais premente dada a dimensão do grupo que gere a associação. Desde a sua criação, em 2011, já se realizaram cerca de 150 concertos, com artistas de mais de 40 nacionalidades e de todos os continentes. Gustavo entende que os concertos se assumem como um complemento das atividades diárias que são levadas a cabo, uma vez que o seu foco reside sempre no desenvolvimento e na apresentação de criações inovadoras.⁶⁴ Assim, a Sonoscopia governa-se pela programação e atividades muito distintas. Aliás, a par de outros espaços culturais na cidade do Porto, como é o caso do Maus Hábitos, as residências artísticas são umas das principais fontes de rendimento da associação, havendo também um apoio estatal, enquanto que os concertos que são organizados se assumem como uma forma de rendimento para os artistas, visto que as receitas revertem em seu favor. Nestas residências artísticas, os artistas têm acesso a alojamento, mas também a equipamentos musicais, estando inerente a lógica da partilha, das produções e das coproduções de que nos fala Machado Pais.⁶⁵

Por não serem um espaço convencional e tradicional, as sessões artísticas que são dinamizadas, contam com um público recorrente. Porém, a música experimental permanece um nicho em Portugal. Vejamos que Gustavo admite que algumas composições artísticas não são bem aceites mesmo dentro do campo da música experimental: “Muitas vezes comparo a cisão que houve com a música tradicional com a ideia de que a Terra era o centro do universo e de que havia um número restrito de planetas em torno da mesma. De repente descobrimos que o universo é extremamente vasto e que só conhecemos uma porção ínfima em relação ao que está por descobrir”.⁶⁶

Uma onomatopeia de (des)sonorização ou um atlas de música experimental no Porto

O percurso do Gustavo é paradigmático das características do *musicking*. Em primeiro lugar, trata-se de um ator social oriundo de um contexto

⁶² Ver SMAL, Christopher. El musicar: un ritual en el espacio social, *op. cit.*

⁶³ Ver SARBANES, Janet, *op. cit.*

⁶⁴ Ver VIEIRA, André Borges, *op. cit.*

⁶⁵ Ver PAIS, José Machado. Artes de musicar e de improvisar na cultura popular, *op. cit.*

⁶⁶ COSTA, Gustavo *apud* VIEIRA, André Borges, *op. cit.*, s./p.

social de certo modo privilegiado, visto que teve acesso a bens e a dispositivos culturais, como concertos, aulas de música, entre outros, que facilitaram o seu envolvimento no campo musical e artístico, não só a nível local, como também numa lógica translocal. Para Gustavo, a participação em diversos projetos musicais assumiu-se como uma característica totémica que, a longo prazo, lhe permitiu obter um capital distintivo dentro de uma cena artística em Portugal, mais concretamente na cidade do Porto. Porém, o caso do Gustavo é exemplificativo de uma paixão musical e artística, pela arte de fazer e de saber fazer novos instrumentos e diferentes musicalidades, criando alternativas para o campo da música experimental em Portugal – basta ter como exemplo os instrumentos criados a partir de recursos naturais.

Acima disso, a história de vida de Gustavo e o seu percurso académico e profissional incita-nos num exercício de entendimento face às potencialidades do *musicking* enquanto ato coletivo, mas também individual que, nas sociedades contemporâneas, se assume como um aspeto revitalizador do campo artístico e cultural.⁶⁷ Nesse sentido, encaramos o ato de musicar como uma reflexão de um espaço social, mas também como um produto local de uma cultura ocidental abrangente. Torna-se indiscutível a importância de Gustavo dentro de uma cena artística e musical experimental na cidade do Porto, mas também a nível nacional e internacional. Trata-se de um questionamento das estruturas sociais de escolhas e de práticas musicais, no sentido em que Gustavo vem alargar os nossos horizontes, tornando possível perspetivar a criação artística enquanto processo dinâmico de um quotidiano que é pautado pela música, pelo som e pela produção. No percurso de Gustavo, mas também atendendo ao seu papel enquanto elemento fundador da Sonoscopia, temos patente uma miríade de determinações de sonoridades que se materializam na prática artística, dentro de um universo simbólico de interações.

Por fim, Gustavo revela-se como um elemento estruturante da música experimental em Portugal. Mais ainda, a própria música experimental e o exercício do *musicking*, dentro de um contexto transglobal, serve como mote para outras práticas, tais como a criação de residências artísticas por parte da Sonoscopia, bem como a organização de outro tipo de atividades e, como já referimos, a própria criação de instrumentos alternativos, utilizando recursos naturais. A (des)sonorização é uma forma de música que é feita a partir de um pensamento crítico, com o intuito de lhe acrescentar algo. Cria uma paisagem sonora cidadina diferente, dominada pela omnipresença, visto que o som e a música são construídos através de objetos mundanos. Dentro da transglobalidade que pauta a vida de Gustavo, a (des)sonorização assume-se como uma identidade alternativa, desconhecida e *underground*, moldada pelas particularidades sonoras de uma vida cultural oculta. E remata o próprio Gustavo:

Os concertos são apenas um complemento de toda a atividade diária levada a cabo pela associação, que se foca sobretudo no desenvolvimento de novas criações destinadas a serem apresentadas fora de portas, em território nacional e internacional. Desse histórico fazem parte projetos que continuam em marcha como o Phobos – Orquestra

⁶⁷ Ver GUERRA, Paula. Um lugar sem lugar... no rock português, *op. cit.*, e GUERRA, Paula. Uma cidade entre sonhos de néon. Encontros, transações e fruições com as culturas musicais urbanas contemporâneas, *op. cit.*

*Robótica Disfuncional; o Phonopticon, “modelo de criação e representação sonora coletiva inspirado na arquitetura do Panóptico, um edifício projetado por Jeremy Bentham no século XVIII”; o Phonambient, que passa pelo registo e preservação do “património sonoro contemporâneo” de uma determinada cidade ou região; ou o Das Gavetas Nascem Sons, um instrumento musical coletivo, entre outras criações.*⁶⁸

Artigo recebido em 9 de dezembro de 2020. Aprovado em 16 de dezembro de 2020.

⁶⁸ COSTA, Gustavo *apud* VIEIRA, André Borges, *op. cit.*, s./p.

La raza como efecto de conquista



Emblema Nacional
Purépecha, s. /d.,
fotografía (detalle).

Mario Rufer

Doutor em Estudos de Asia e África por El Colegio de México. Professor de Estudos Culturales e Crítica Poscolonial en el Programa de Doctorado en Humanidades do Departamento de Educación y Comunicación de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM-Xochimilco), México. Pesquisador do SNI/Conacyt (Sistema Nacional de Investigadores del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología) do México. Autor, entre outros livros, de *La nación en escenas: usos del pasado y memoria pública en contextos poscoloniales*. México: El Colegio de México, 2010. mariorufer@gmail.com

La raza como efecto de conquista¹

Race as an effect of achievement

Mario Rufer

RESUMEN

Este texto arriesga la hipótesis de que la conquista no es un acontecimiento que inaugura la modernidad, sino una estructura que la sostiene trans-históricamente, y propone que la matriz que posibilita esa estructura es la raza. Este texto propone un diálogo posible con las tesis de pensadores como Michel Foucault (guerra de razas), Aníbal Quijano (raza y colonialidad) y Rita Segato (raza como signo comunicativo), y las anuda con investigaciones empíricas e históricas latinoamericanas. Intenta proponer que existe una gestión de la conquista permanente como forma de perpetuar la racialización.

PALABRAS CLAVE: racismo; conquista; poscolonialismo.

ABSTRACT

This article proposes the hypothesis that the conquest is not an event indicating the genesis of modernity, but a structure that sustains it trans-historically. The author suggests that the matrix that hallmarks this structure is race. The text conjures up a possible dialogue with the thought of scholars such as Michel Foucault (war of races), Anibal Quijano (racism as a product of coloniality) and Rita Segato (race as a communicative sign), and ties them with Latin American empirical and historical researches. Finally, it tries to demonstrate that there is a pervasive re-edition of Conquest as a way to perpetuate racism and racialization.

KEYWORDS: racism; conquest; postcolonialism.



El invisible adversario del Leviatán es la conquista.
Michel Foucault. *Defender la sociedad*, p. 94

Cuando Michel Foucault dictó el famoso curso de 1976 en el Collège de France, publicado en español como *Defender la sociedad* y como *Genealogía del racismo*, uno de los principales elementos que enfatizó es que su interés tenía más que ver con los procesos de génesis de un discurso histórico-político, de un proceso de articulación de formas de soberanía y de modulación del estado y de sus instituciones en Occidente, que con el análisis arqueológico del “racismo” en sí. De hecho para él, el estudio del racismo de estado como la absorción y la transposición del poder soberano para “hacer vivir y dejar morir”, el cual cruza los aspectos de una anatomopolítica con una biopolítica que toma

¹ Una versión anterior de este texto se publicó como RUFER, Mario. La raza como efecto estructural de conquista: una hipótesis de trabajo. En: ALCANTARA, Eva et al. (eds.). *Lo complejo y lo transparente: investigaciones transdisciplinarias en ciencias sociales*. México: UAM/Imagia, 2018, p. 101-128.

no al cuerpo sino a la población como eje, es una manera de comprender formas peculiares de control soberano desde el siglo XIX.

Sin embargo, habría que pensar que la excesiva centralidad que adquirió posteriormente la conferencia del 17 de marzo de 1976, la última del curso, la más leída y citada por quienes estudian las problemáticas ligadas al racismo (con cierta lógica, porque es la conferencia que articula la noción de raza secularizada y apropiada en los procesos de estatización de la biología que permiten la justificación de políticas racistas), suele soslayar la relevancia que Foucault dio en las conferencias anteriores (sobre todo en las del 28 de enero y 4 de febrero) a una cuestión clave para este texto: la interdependencia de las nociones raza, soberanía y conquista.

El argumento base de Foucault es bastante conocido: después de las guerras de religión en Europa y sobre todo con la revolución inglesa de mediados del siglo XVII surge en Europa central un discurso radicalmente nuevo que el autor denomina histórico-político, en contraposición al discurso filosófico-jurídico. Este nuevo discurso articulaba básicamente lo siguiente: a) que el discurso filosófico-jurídico que une al soberano con el pueblo y a la ley con la ciudad y con el Estado no es un discurso de identificación natural, sino un discurso de fortalecimiento de la soberanía que borra el sustrato coercitivo y violento que lo instaura y lo sostiene; b) que en ese momento surge un nuevo discurso histórico-político que revierte la función de memorialización del pasado (ya no el recuerdo de la grandeza del poder real sino el recuerdo constante de que hay vencedores y vencidos, y de que la historia de unos existe en tanto se enfrenta (y niega) la historia de los otros²; c) que lo que el discurso filosófico de la soberanía oculta es que el derecho se instaura a partir de la conquista (no de la voluntad), que la ley es coercitiva (no expresiva), y que lo que subyace en el terreno de lo político, por debajo y entre las expresiones rituales del poder soberano, es la guerra. La guerra constante. Pero no la guerra de “todos contra todos” à la Hobbes, sino una guerra binaria, una guerra de razas: la de los vencedores y la de los vencidos. Para Foucault este es el primer discurso contra-histórico: uno que desgajaba y negaba la tautología entre soberanía, poder, monarca y pueblo.³

¿Es posible pensar la fórmula de una conquista reafirmada permanentemente como “estructura” americana? ¿Por qué los análisis que abrevan en Foucault para explicar el racismo de estado, sin embargo soslayan los aportes sobre la guerra de razas como un insumo clave para entender empíricamente los procesos de conformación racista de la violencia? ¿Qué elementos de una soberanía emanada de la potencia de guerra de conquista pueden ser útiles – y cómo – para explicar ciertos fundamentos de la historicidad latinoamericana? Por un lado este texto dialoga tensamente con las tesis del pensador francés, y

² Su análisis de las formas narrativas entre sajones y normandos después de la Batalla de Hastings en 1066 y de la invasión normanda de Inglaterra es ya clásico al respecto.

³ El discurso de los llamados “levellers” (niveladores) y “diggers” (cavadores), ha sido objeto detenido de estudio por la historiografía de la nueva izquierda inglesa, como un alegato que proponía una nueva historia como arma para “desenmascarar” a la historia clásica del poder soberano y a la función memorística como ensalzadora del monarca, así como una temprana promulgación de la igualdad entre personas y de abolición de la noción de propiedad (ligada aún a la realeza). Cf. HILL, Christopher. *El mundo trastornado: el ideario popular extremista de la Revolución Inglesa del siglo XVII*. Madrid: Siglo XXI, 1998.

por otro intenta proponer una hipótesis de trabajo local, en clave poscolonial, sobre la gestión de la conquista como forma de perpetuar la racialización.

Raza, historia, conquista: Foucault en otra clave

Foucault tiene la precaución de enfatizar que en esa noción de raza aún no refiere a la biología ni tampoco a la clase (las dos “transcripciones”, como las llama, que la raza recibirá en el siglo XIX). Se trata de una noción sin embargo difusa a lo largo de las conferencias, que Foucault homologa a veces a pueblo, a veces a nación, a veces a etnia (sin los tintes románticos del *volk*, y sin la veta antropológica que la etnia tomará en el siglo XX).

Más allá de las posibles traslaciones que hacía Foucault de una historia particular – sin tomar en cuenta claramente, por ejemplo, de qué modo la noción de raza estaba ya presente en el discurso religioso – lo que me interesa en este texto es la particular lectura que él hace sobre una idea de raza ligada al hecho de conquista: de la invasión, del despojo, de la derrota y de la violencia. Y más aún, me interesa el corolario de su discusión: esa noción de raza está amparada en un discurso histórico político (nunca filosófico), y denuncia lo que la teoría filosófico-jurídica de la soberanía se empeñará en ocultar de ahí en adelante. Esos ocultamientos son: que no existe el sujeto neutral del derecho (lo que después será el sujeto universal kantiano), sino que existen dos historias y dos sujetos posicionados (la historia de los vencedores y la historia de los vencidos y sus correspondientes sujetos); que la historia de los vencidos fue apenas codificada, polivalente primero y más tarde sustraída de su posición de enunciación por parte de las voluntades del Estado; que la noción de soberanía no está amparada en la voluntad, en la cesión ni en el contrato, sino en el acontecimiento fundante de la conquista y en la guerra permanente para sostenerla; y que el derecho es una trampa que expresa lo que esa conquista necesita hacer prevalecer, bajo la forma inocua de la voluntad y del bien común.⁴

El interlocutor central de Foucault es Hobbes, y su lectura es implacable: para el filósofo francés, el “padre” de la teoría política inglesa no cumple más que una función tranquilizadora: muestra que más allá de la guerra de todos contra todos, existe el contrato motivado por el perenne temor de los súbditos que acceden a la ley a través de una voluntad que construye soberanía. Derrota o guerra o paz son, en el fondo, la misma cosa: a posteriori lo que importa es la voluntad – incluso la voluntad atemorizada de los vencidos – a conceder el ejercicio de soberanía. “En una palabra, lo que Hobbes quiere eliminar es la conquista e incluso la utilización, en el discurso histórico y en la práctica política, del problema de la conquista”.⁵

¿Por qué me interesa esta inflexión de Foucault? En primer lugar porque liga la aparición de un discurso binario de razas – aún no biologizado ni

⁴ Foucault se basa principalmente en los textos de Warr y Lillburne, para quienes “las leyes son trampas: no son en absoluto los límites del poder, son instrumentos del poder [...] Las leyes, decía Lilburne, están hechas por los conquistadores”. FOUCAULT, Michel. *Defender la sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 105.

⁵ *Idem*. “[Para Hobbes] el problema de la conquista queda disuelto, a priori, por la noción de guerra de todos contra todos, y a posteriori, por la voluntad, incluso jurídicamente valedera, de esos vencidos atemorizados en la noche de la batalla”. *Idem, ibidem*, p. 95.



cientificista – ligado al acontecimiento de conquista: de expoliación, despojo y victoria sobre un territorio y sobre sus sujetos. Y, en segundo lugar, porque Foucault une el problema de esta constitución de una “guerra de razas” basada en la conquista, al hecho colonial. Quizás por única vez en su obra el autor de la *Genealogía del racismo* se ocupa de mencionar que el discurso histórico-político sobre la construcción de una sociedad de razas está amparado en la acción colonial europea (específicamente española en esa época).⁶

Uno de los problemas con los trabajos sobre racismo en América Latina es que ponen el énfasis en si el racismo era religioso o secular, si el impulso de la diferenciación fue la “conquista espiritual”, si puede hablarse de “racismo” en la forma de explotación temprana de la colonia (la tesis de Aníbal Quijano), o si el problema de la raza ligada a una identificación córporeo-cromática es posterior. Aunque sin dudas es una discusión clave, está informada previamente por una idea parcial de evolución. Una noción que “supone ya” la biologización de la naturaleza decimonónica y que por ende busca antecedentes, prolegómenos y desviaciones en esos siglos anteriores sobre ese punto. Y sin embargo lo que había propuesto Foucault era que ese racismo (biologizado) era una expresión particular decimonónica y estatalizada de una guerra que en principio era de conquista.⁷ Lo que perdemos de vista en los análisis, es que fue un relato sobre el propio acontecimiento de la conquista el que habilitó un doble movimiento que Foucault percibió: por un lado, la temprana subyugación del otro como raza en tanto conjunto (pueblo conquistado) y por eso – por conquistado (aún no por negro ni por indio ni por idólatra ni por hereje ni por perezoso) – susceptible de un discurso de inferiorización.⁸ Por su puesto que, como bien estipula en *Defender la sociedad*, los argumentos religiosos son clave en este momento (y sería imposible comprender la conquista americana sin ese análisis). Pero hay que comprender que ese pueblo/hereje/idólatra es tomado como una raza-otra, cuya inferioridad no culmina en el momento de la evangelización. Es una inferioridad constitutiva que nace de una relación de fuerza y que deberá siempre ser reafirmada por esa relación (por el pacto de obediencia en la ley, o por la constante represión a la amenaza de ese orden constitutivo de conquista, si fuera necesario).

Por otro lado, lo que Foucault marca es el ocultamiento del hecho arbitrario, violento y accidental de la conquista como principio del orden que sus-

⁶ Véase *idem, ibidem*, p. 100. Sobre este punto y la relación ambigua que traza el pensamiento de Foucault sobre la raza con la colonia y el imperialismo, véase STOLER, Ann Laura. Introduction. En: STOLER, Ann (ed). *Imperial debris: on ruin and ruination*. Durham: Duke University Press, 2013 [1995], *passim*.

⁷ Es evidente que el discurso foucaultiano no está en el centro de lo que se dirime académicamente sobre la conquista de América, la instauración de la República de Indios, el enorme conflicto al interior de las colonias durante parte del siglo XVI e inicios del XVII sobre la jurisdicción real (y el peligro de pérdida de control) que desembocó en la vasta burocracia colonial española en América. Tampoco estoy obviando episodios clave como la controversia de Valladolid entre Las Casas y Sepúlveda sobre la humanidad de los indios, que en definitiva sostiene una parte crucial de la polémica sobre el estatuto de los pobladores de América en los siglos venideros.

⁸ Enfatizo aquí que hablo de “un relato” sobre la conquista. Conquistas hubo muchas, de diferentes maneras a lo largo de la épica guerrera (que encuentra generalmente sus genealogías en Roma como origen). De hecho Foucault hará un esfuerzo particular para mostrar cómo los diferentes países europeos harán de su “guerra fundadora” que como dijera Renan, toda nación debe librar y a la vez olvidar, una excusa para regresar de alguna manera a Roma. Lo que importa es que Foucault “ve” cómo la conquista es denunciada si no por primera vez sí de forma particular, como un evento de un pueblo sobre otro que prefigura el derecho (y que no puede quedarse solamente en la guerra contra el infiel o la conquista espiritual, justamente porque los discursos eran porosos y polivalentes).

tenta el *a posteriori* de ese acontecimiento: la ley, la voluntad y el contrato. La ley es expresión de un sujeto, y ese sujeto es el conquistador. Pero la fuerza sustantiva para sostener su expresión es la secrecía de ese *dictum*. Secrecía posibilitada únicamente por un relato: la historia. Es esta mancuerna la que estará en el fondo del debate de más de dos siglos hasta el desvanecimiento de los argumentos que sostuvieron al estado absoluto, pero que aún subyacen en la matriz de fondo del estado de derecho. En este punto, el legado ineludible de Foucault es haber mostrado de qué forma la guerra está en el trasfondo de la política (y una guerra que no es de todos contra todos sino de conquistadores contra conquistados, porque la conquista hay que reafirmarla siempre), y cómo hay que buscar en el principio de la ley no la voluntad, sino la fuerza.

Los montajes y el tiempo: racialización del vencido

De muchas maneras cierta crítica poscolonial en América Latina ha enfatizado el argumento de que es necesario percibir una continuidad entre la conquista y el ordenamiento republicano. Rita Segato expresa directamente “la necesidad de percibir una continuidad histórica entre la conquista, el ordenamiento colonial del mundo y la formación poscolonial republicana que se extiende hasta hoy”.⁹ Me parece crucial seguir defendiendo este argumento, pero para hacerlo es preciso volver a esa ventana analítica que abre Foucault: la necesaria reafirmación de la conquista con instrumentos que, sin embargo, se abstengan de nombrarla. Y sobre todo, ser precisos con la noción de continuidad: no en los términos en los que el estructuralismo clásico las percibía, o como cierta historiografía serial las concibió: series inmutables que pesan cual condenas históricas por encima de los sujetos sociales que las viven. Hablamos, en cambio, de reconocer continuidades parodiadas bajo el aparente quiasma del “sujeto nacional”, amparadas por las disciplinas que a su sombra se construyeron, asumidas y practicadas como “nuevos órdenes políticos”, metamorfoseadas en la singularidad histórica del ser nacional. Continuidades escudadas en las sinécdoques productivas que supieron sustituir – bajo poderosas ficciones políticas – casta por mestizajes, racialización por inequidades, diferenciación por reconocimientos.¹⁰

Reconstruir la genealogía sobre cómo esta forma de racialización por conquista se transforma poco a poco en una clasificación indéxica que tiene su origen en el “cuerpo” del otro, en eso que Max Hering llama con tino “somatización genealógica”¹¹, no es fácil. En los últimos años, afortunadamente, han

⁹ SEGATO, Rita. Raza es signo. En: *La nación y sus otros*. Buenos Aires: Prometeo, 2007, p. 158.

¹⁰ Foucault discutió la impronta de la historia como productora de continuidades y temerosa de la irrupción. En este artículo, sin embargo, cuando hablo de la necesidad de percibir continuidades (como veremos) no me refiero a la noción procesual del continuo o a la necesidad de trabajar sobre las regularidades y las series acontecimentales. Al contrario, me refiero a la continuidad en todo caso como un significado que perdió su capacidad de ser representado, que no puede convertirse en signo porque el lenguaje estratégico de la ciencia histórica (el documento) fundado en una irrupción no reconocida (la nación, la política de estado, la construcción liberal de la ciudadanía) deja fuera la posibilidad de representar las continuidades siquiera a modo de experiencia, de marca. Por supuesto, estoy en deuda con la reflexión historia-documento-monumento de Foucault. Cf. FOUCAULT, Michel, *op. cit.*, 105.

¹¹ HERING TORRES, Max. Colores de piel: una revisión histórica de larga duración. En: MOSQUERA, Claudia, LAO MONTES, Agustín e GARAVITO, César (eds.). *Debates sobre ciudadanía y políticas raciales en las Américas Negras*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010, p. 149.

abundado los trabajos que intentan reconstruir la génesis colonial del pensamiento racializador en América Latina. Quizás sea Aníbal Quijano quien propone de manera sistemática el argumento – para algunos polémico: el sociólogo peruano sostiene que el patrón de concentración de riqueza más específico y más eficaz de la modernidad es la racialización de las relaciones de poder, y que el origen de ese patrón moderno es colonial y específicamente americano, ligado a la conquista. Para Quijano, “las diferencias fenotípicas entre vencedores y vencidos han sido usadas como justificación de la producción de la categoría “raza”, aunque se trata, ante todo, de una elaboración de las relaciones de dominación como tales”.¹²

Podríamos decir que, por un lado, la apuesta de Quijano es revertir – o al menos matizar – la temporalidad de la racialización ligada a lo somático (que generalmente se asocia al perfeccionamiento de los saberes, al crecimiento de un lenguaje específico sobre la naturaleza y a la biologización de “lo natural”). Para Quijano la subyugación de otro pueblo y su explotación sistemática bajo criterios diacríticos que ponen énfasis en sus características físicas, comienza en América y es el patrón genésico de la colonialidad del poder.¹³ Pero esto no es necesariamente analogable todavía a un “saber sobre el cuerpo” o a su sustantivación (saberes que la biología, la antropología y la antropología física codificarán mucho después), sino más bien a un “patrón clasificatorio” que fundó los criterios de fuerza y poder en la colonia (y que la república moderna nunca logró – ni quiso – revertir). De aquí que para Quijano la nación latinoamericana esté fundada en la malla de la colonialidad que permanece forcluida en artilugios jurídicos, pero que aunque creó sintaxis particulares de mestizaje, criollaje, indigenismo y blanqueamiento que hay que analizar en cada caso, no tocó nunca el patrón específico de racialización que jerarquiza y distribuye.¹⁴

Sin embargo, las puntualizaciones son necesarias para sostener el argumento sobre la relación entre conquista y racialización. Para comprender cómo “el color y el cuerpo” fueron elementos sustantivos de diferenciación en América, las ambivalencias, las contradicciones y los detalles son clave en el proceso histórico.

Trabajos desde la genealogía histórica como los de María Elena Martínez o Max Hering ayudan a clarificar. En primer lugar, es clave analizar la transposición de las categorías de pureza y “limpieza” – de tinte estrictamente

¹² Quijano abunda: “Lo que comenzó con América fue mundialmente impuesto. La población de todo el mundo fue clasificada, ante todo, en identidades “raciales”, y dividida entre los dominantes / superiores “europeos” y los dominados / inferiores “no-europeos”. Las diferencias fenotípicas fueron usadas, definidas, como expresión externa de las diferencias “raciales”. QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En: LANDER, Edgardo (comp.). *Colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales – perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso, 2000, p. 318.

¹³ Rita Segato rescata la apuesta de Quijano al plantear que el pensador peruano “no cae en la emboscada de las definiciones sustantivas de raza en términos de cultura, biología o sociedad [...] No se trata para Quijano ni de un pueblo referido a una cultura común, ni de una población [...] sino de una especie particular de clase que emerge en el sistema clasificatorio impuesto por las mallas del poder y su óptica a partir de la experiencia colonial”. SEGATO, Rita. Los cauces profundos del mestizaje en América Latina. En: *La colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo, 2015, p. 228.

¹⁴ Hay que comprender la lectura de Quijano a través del “prisma” de José Carlos Mariátegui, quizás el primero en enfatizar que todos los discursos indigenistas (con sus enormes diferencias) incluidos como proyectos de nación, mantenían en la penumbra aquello sobre lo que no quería hablarse: la raza nacida de un “desprecio del vencedor” (y no de saberes codificados ni de especificidades taxonómicas).



religioso – a la noción más directa de raza. La secularización de esas nociones tuvo lugar mediante procesos ambivalentes, tensos, nunca lineales y está claro que en estos procesos, el sistema de castas ocupa un espacio crucial de significación sobre los cuerpos. Pero lo que me interesa particularmente es lo que revelan en términos de la diferenciación racial con base en un criterio soberano sobre los cuerpos que surge de una acción de conquista.

En alguna sintonía con Quijano, Hering demuestra que el color no fue el diacrítico central para la definición de la pureza de sangre en Europa.¹⁵ La pureza como argumento de filiación genealógica – que podía ser detentado y pedido como “prueba” – estuvo primero ligada al pecado, a quienes vivían en pecado y herejía. Pero con la posibilidad de conversión, el argumento se perfeccionó: la pureza se ligó de forma maniquea a la impureza, a los neófitos que podían convertirse al cristianismo pero conservaban sin embargo, la mácula irreversible de tener “sangre” judía o musulmana. Esto me parece clave porque aporta una primera torsión al argumento religioso: abrazar un dogma nuevo no implica borrar algo sustantivo que se mantiene en el cuerpo. Lo que es interesante es que este viraje tiene lugar en los argumentos inquisitoriales del siglo XVII español, después de la conquista de América.¹⁶ Todo parece indicar que es América, después de la conquista, la que permite mutar drásticamente el proceso de las informaciones genealógicas para acceder a la pureza. Como apunta Hering,

en razón a las nuevas conversiones al cristianismo, el concepto de la pureza de sangre tuvo que ser extendido para que abarcara también a los neófitos en el Nuevo Mundo. En sintonía con lo anterior, el poder colonial señaló a los nativos plebeyos y a los afrodescendientes como fuente de impureza y percibió cualquier mezcla entre, y con ellos, en términos negativos [...] En muchos casos se insistió con especial énfasis en la impureza de la ‘negregura’ como se la denominaba en aquel entonces, sobre todo, Alonso de Sandoval en la primera mitad del siglo XVII. Lo revelador de este argumento es que en las colonias la “impureza de sangre” se anudó a los colores de piel que se desviaban del imaginario sobre la blancura. La soberbia, la avaricia y la pereza eran vicios atribuidos al carácter impuro de indígenas y africanos.¹⁷

¹⁵ Cf. HERING TORRES, Max. Color, pureza, raza: la calidad de los sujetos coloniales”. En: BONILLA, Heraclio (ed.). *La cuestión colonial*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2011, p. 455-457.

¹⁶ Las ideas del inquisidor sevillano Escobar del Corro son clave para entender el viraje maniqueo, quien instala la noción de pureza e impureza ligada a la idea de mácula que se transfiere, se hereda, más allá de la adopción dogmática. Véase *idem, ibidem*, p. 456 y 457.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 457. Las ideas de Martínez y Hering matizan el panorama que planteaba Walter Mignolo cuando decía: “la categoría de “raza” no existía en el siglo XVI y las personas se clasificaban de acuerdo con su religión. Sin embargo, el principio de base era racial. La “pureza de sangre” que sirvió para establecer la dimensión y los límites entre moros y judíos era religiosa, pero en realidad se basaba en una “evidencia” biológica. En el siglo XIX, cuando la ciencia reemplazó a la religión, la clasificación racial pasó del paradigma de la “mezcla de sangre” al del “color de la piel”. A pesar de las distintas configuraciones, el paradigma esencial del mundo moderno/colonial para la clasificación epistemológica de las gentes estaba basado en distinciones raciales, ya que fuera piel o sangre, los rasgos discriminadores eran siempre físicos”. MIGNOLO, Walter. Colonialidad y subalternidad. En: RODRIGUEZ, Ileana (comp.). *Convergencia de tiempos: estudios subalternos/contextos latinoamericanos – Estado, cultura, subalternidad*. Amsterdam: Rodopi, 2001, p. 170. En realidad la evidencia no era “biológica” (un calificativo anacrónico), y la distinción entre la noción de im-pureza neófita (religiosa) e im-pureza indígena (somática, de color) no fue tajante ni nítida durante casi un siglo, y al separarse mezcló la irreversibilidad del pecado, la teoría de los humores y las grandes variaciones de estereotipia sexual. Aquí es clave el trabajo de María Elena Martínez cuando rescata el hecho de que la nobleza indígena fue declarada como “pura” y homologada con los viejos cristianos. Pero al mismo tiempo, su estupendo trabajo de lectura crítica del archivo da cuenta de las largas disputas en los siglos XVII y XVIII para “borrar” la nobleza indígena como criterio, y establecer nuevos, que

Rescato estos puntos porque me parecen cruciales para entender que: primero, en los primeros dos siglos coloniales la pureza y el color son dos elementos tensos (y no lineales ni excluyentes) en la definición de lo “racial” como conjunto que identifica a un pueblo: podemos seguir eternas disquisiciones sobre las derivas entre color y raza, y plantear que en efecto no son lo mismo en esta época. Pero, como bien decía Trouillot, hay que distinguir entre concepto y palabra: que la palabra raza no aparezca, no significa que la noción de racismo tal y como la estoy entendiendo desde imposición por la fuerza, no exista, no esté presente y no se ramifique.¹⁸ La raza ligada a lo somático impone otra variante genésica clave (antes y muy distinta a la biología) que tiene que ver con cómo una superficie corporal se percibe a la mirada como índice de una característica sustantiva de un conjunto.¹⁹ Segundo, el imaginario autopercebido de la blancura y su conexión con valoraciones positivas de raza – que luego adquirirá proporciones globales – parece emerger después de la conquista de América, cuando la noción de pureza de sangre comienza a equipararse a los rasgos físicos no-blancos de los pueblos indígenas y a complejizarse luego con la entrada de esclavos de origen africano (en tensa relación con la categoría de negrura). Tercero, y lo que me parece central, la fijación de la impureza sobre el cuerpo del indio no refiere, en términos indécicos, al pueblo en sí ni a su color ni al hecho de ser o no cristianos, cristianizados o cristianizables: refiere a la marca indeleble e irrevocable de haber sido conquistados.

Podríamos leer así lo que María Elena Martínez expone con sigilo sobre la instauración de la República de Indios en la colonia, específicamente en la Nueva España: la preservación de una comunidad de indios cristianizada, en parte “ciudadanizada” a la manera de la época, pero separada de españoles y criollos con base en criterios polivalentes, nunca unívocos, que van desde la

poco a poco aseguraran la imposibilidad de los indígenas de adquirir el estatuto de “puros”. Véase MARTÍNEZ, María Elena. *The black blood of New Spain: limpieza de sangre, racial violence, and gendered power in early colonial Mexico*. En *The William and Mary Quarterly*, v. 61, n. 3, Williamsburg, 2004.

¹⁸ Véase TROUILLOT, Michel-Rolph. *Adieu cultura. Surge un nuevo deber*. En: *Transformaciones globales: la antropología y el mundo contemporáneo*. Cauca-Bogotá: Universidad del Cauca-Universidad de los Andes, 2011.

¹⁹ Pero además, aunque parezca obvio, es necesario puntualizar que el color tampoco “es”, sino que está informado. Elizabeth Cunin lo expresa así: “la superficie, lejos de ser superficial, llama a una interpretación social, portadora de la mirada sobre el otro [...] la asignación de un color obedece a una lógica de atribución mediada por una mirada y encierra al otro en la mirada de lo propio, haciendo de la interacción un encuentro con un sentido único [...] así «lo que es visto» nos informa sobre los mecanismos prácticos de evaluación y de interpretación de una situación y lo que es dado a ver sobre los principios que rigen las normas sociales y ordenan el sentido común”. CUNIN, Elizabeth. *Identidades a flor de piel: lo “negro” entre apariencias y pertenencias – categorías raciales y mestizaje en Cartagena*. Bogotá: Universidad de los Andes-Institut Français d’Études Andines, 2003, p. 80 y 81. A su vez, Hering ha trabajado detenida y detalladamente cuáles son los registros de las fuentes coloniales sobre el color de piel (de indios de diferentes partes, de los sujetos esclavizados desde África y de los propios españoles y criollos). Lo interesante de estos trabajos es que mantienen siempre tensa la pregunta sobre cómo una categoría que en ciertos contextos fue meramente descriptiva, valorativa somática, pasa a formar parte de un diacrítico normativo de valor sustantivo, del “signo valorado” al decir de Bajtin. Las fuentes muestran claramente que el abigarrado imaginario colonial que “instaura” al indio, estaba informado por figuras de la Edad Media (monstruos, gigantes, enanos) que poco centraban en el color de la piel el índice. Y luego, las categorías descriptivas eran eso, fórmulas que no siempre interferían en términos de la codificación del valor. El proceso de “disciplinamiento” del color y su relación con la raza va por caminos que no siempre son unívocos, pero insistimos: la inexistencia del color como signo de valor y la no presencia de la “palabra” raza no indica, por supuesto, la inexistencia del racismo como concepto, como proceso. Cf. HERING TORRES, Max, *op. cit.*, p. 140-145.

“nación india”, pasan por la “no-blancura” y terminan en los aspectos de la producción y de una “cultura del trabajo”.²⁰ Entonces no es tan claro que la separación se haya basado en el criterio civilizacional de “no-reconocimiento” (“no eres como yo”, “no crees en mi Dios”). Porque de hecho, si estaban cristianizados, si el argumento del “color” no es sostenido unívocamente y si la noción de “cultura otra” aún no ingresa como forma de frontera simbólica, ¿qué es lo que se separa? Lo que se señala y a-signa en ese conjunto, es el cuerpo conquistado, doblegado, y su descendencia. Considero que es fundamental comprender que incluso el argumento de la “conquista religiosa” entra permanentemente en tensión temprana con lo que Foucault plantea como un contra-texto de los discursos del siglo XVII; me refiero a la imposición de una conquista territorial, de la victoria por la vía de la fuerza y de las armas que habilita un doble proceso: por un lado la subyugación directa y por otro la argucia ideológica epocal de la voluntad y el contrato, que tardíamente entrará a América en el siglo XVIII con los apéndices del despotismo ilustrado, y que sigue ocultando que es una acción constante y reafirmada de conquista lo que refiere el acontecimiento genésico de la racialización.

Es de una potencia notoria la tesis de Rita Segato, quien siguiendo las ideas de Quijano sostiene que “raza es signo”²¹ y por eso es clave su análisis detallado de operación en la fenomenología de las prácticas. Al proponer las políticas de cuotas para estudiantes negros en universidades públicas de Brasil, Segato critica las visiones naïf (intencionadas o no) de cierta antropología que, oponiéndose a su argumento, pretendía objetar que no es lícito volver a sustantivar la raza cuando en las propias disciplinas sociales ya hemos analizado y sentenciado su desaparición como objetificación somática o biológica. Lo que Segato contra-argumenta es que no podemos pasar por alto que, justamente si la raza no “existe” salvo como una “representación”, es más poderosa todavía: primero porque la representación existe, “es” un hecho social; segundo porque si no se “ nombra”, no se puede designar como problema, no se puede trabajar críticamente; y tercero porque muta su poder de significar y jerarquizar con una enorme capacidad performativa. Por supuesto que hay que ver en procesos específicos, cómo “funcionó” la somatización de ese criterio. Cómo se lo apropió la biología en los regímenes republicanos, cómo la ciencia médica actuó articulando posturas vernáculas de los saberes con ideas metropolitanas y clivajes racistas ahora sí “de estado”.²² Pero eso ya ha sido objeto de disputa e investigación en trabajos pioneros.²³

²⁰ MARTÍNEZ, María Elena. *Genealogical fictions: limpieza de sangre, religion and gender in colonial Mexico*. Stanford: Stanford University Press, 2008, *passim*.

²¹ SEGATO, Rita. *Raza es signo*, *op. cit.*

²² Para una síntesis que historiza las posiciones teóricas y permite visualizar un claro mapa de posiciones sobre raza, cultura, naturaleza y biología, véase ARIAS, Julio y RESTREPO, Eduardo. *Historizando raza: propuestas conceptuales y metodológicas*. *Crítica y Emancipación: Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales*, año II, n. 3, Buenos Aires, 2010.

²³ Laura Catelli hace un trabajo novedoso y detallado en el que engarza la pintura de castas con los imaginarios criollos y logra evidenciar de qué manera ese imaginario “alcanza” el síntoma racial con el que nacen las repúblicas modernas latinoamericanas. Su trabajo arqueológico (en sentido foucaultiano) que diferencia el “mestizaje carnal de la conquista” del “mestizaje criollo” como lenguaje decimonónico y del siglo XX, es central para comprender las mutaciones de los procesos de racialización de génesis conquistual/colonial. Además, permite comprender que en las economías visuales se centrará aquello que la ley (o el estado de derecho) ya no podrán nombrar. Cf. CATELLI, Laura. *Arqueologías del mestizaje: colonialismo y racialización*. Temuco: Ufron University Press/Clacso, 2020, esp. p. 236-252. También véase

Lo que me interesa enfatizar es lo que soslaya la polémica sobre si el racismo tiene o no génesis propiamente “americana” y en 1492. Los defensores de esta tesis apelan a los argumentos ya expuestos de Quijano; los detractores, amarran los argumentos de la última conferencia de Defender la Sociedad de Foucault – la del 17 de marzo de 1976, y solo esa por lo general – planteando que no puede hablarse de racismo sin existencia de la idea moderna de naturaleza, de biología, de estado y de población. Pero la discusión así planteada, pierde de vista que una cosa son las modulaciones de la raza (en términos de pecado, pureza, color, naturalización de la biología o culturización de la naturaleza) y otra cosa es retener que el signo último de la racialización es la conquista, el destierro, la subyugación de los esquemas simbólicos y la imposición de una “paz necesaria”. El punto aquí no es que la subyugación por conquista fue “reemplazada” por la racialización somatizada o biologizada de las relaciones sociales. Es exactamente al revés: la conquista es el único hecho que no deja de suceder, el único que se reedita bajo la evangelización, bajo el establecimiento de la ciudadanía diferenciada o bajo las versiones disímiles y múltiples del indigenismo: se trata, en el fondo, de solapar la constante matriz bélica de la ficción soberana. Podríamos decir, en realidad, que la raza como efecto de conquista tiene dos características clave: si no deja de suceder no es un acontecimiento: es una estructura. Y si no es un acontecimiento, como estructura burla la posibilidad de ser encastrado en el tiempo vacío de la modernidad y sobre todo elude la producción lógica de una evidencia probable, de un archivo para la Historia. La raza funciona como signo y la no blancura es el significante de un código complejo de subyugación: y si el referente último de ese signo es el despojo primario como conquista, es también fundamental que ese referente sea constantemente hecho fracasar en el lenguaje (en nuestro caso, filosófico-jurídico e histórico-político): no debe ser nombrado.

Los mecanismos de esa interdicción es lo que trabajaré en el próximo acápite.

La conquista como estructura: relato y tiempo

Cuando se piensa en la conquista de México, es mucho más fácil encontrar consistencia, fuerza de campo disciplinar y reflexión si la conocemos como un “género discursivo” – en términos por ejemplo de las “crónicas” de conquista, que como un proceso (lo cual implicaría pensar seriamente su temporalidad, la narrativa secuencial analítica, las apropiaciones subsecuentes de la noción de “conquista” etc.).²⁴ Guy Rozat ha trabajado extensamente sobre

CASTELLANOS, Alicia. *Para hacer nación: discursos racistas en el México decimonónico*. En: GOMEZ IZQUIERDO, José (coord.). *Los caminos del racismo en México*. México: Plaza y Valdes Editores, 2005; GALL, Olivia. Identidad, exclusión y racismo: reflexiones teóricas y sobre México. *Revista Mexicana de Sociología*, año 66, n. 2, México, abr.-jun. 2004; GLEIZER, Daniela y LOPEZ CABALLERO, Paula (eds.). *Nación y alteridad: indígenas, mestizos y extranjeros en el proceso de formación nacional*. México: EC/UAM, 2015; LOPEZ BELTRAN, Carlos y WADE, Peter (eds.). *Genómica mestiza: Raza, nación y ciencia en Latinoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017; URÍAS HORCASITAS, Beatriz. *Historias secretas del racismo en México (1920-1950)*. México: Tusquets, 2007; VARELA HUERTA, Itza. *Tiempo de diablos: usos del pasado y de la cultura en el proceso de construcción étnica de los pueblos negros-afromexicanos*. México: Ciesas (en prensa).

²⁴ Véase AÑÓN, Valeria. *La palabra despierta: tramas de identidad y usos del pasado en las crónicas de la conquista de México*. Buenos Aires: El Corregidor, 2012, y AÑÓN, Valeria y BATTCOCK, Clementina. *Las*

cómo “repensar la conquista” implica interrogar la concepción misma de la historia nacional, justamente porque en su confinamiento “lejano”, acabado y discreto, toma la forma una negación redituable²⁵; también Frida Gorbach abordó a la conquista como un síntoma de la historia nacional: lo reprimido no hecho lengua que retorna elípticamente.²⁶

Pero los estudios antes citados se encargaron con maestría de releer las fuentes, reubicarlas, permitir un trabajo de imaginación menos parasitario. No es mi intención aquí discutirlo ni es mi campo de conocimiento específico trabajar la conquista de América en tanto acontecimiento. Lo que me interesa, más bien y parafraseando a Patrick Wolfe, es proponer que la conquista no puede ser analizada como un acontecimiento, sino como una estructura. Wolfe, uno de los más importantes especialistas en las teorías comparadas del imperialismo argumentó que cuando se analiza la invasión colonial como un acontecimiento (*event*), la historia se ubica narrativamente dentro de la noción esquemática y periódica de la singularidad.²⁷ Al hacerlo, deja de prestar atención a la forma en que ese significante designa un esquema de producción de dominio coercitivamente instaurado, subjetivamente introyectado, ideológicamente proyectado en los artilugios de la ley y forzosamente continuo.²⁸ El debate entre estructura y acontecimiento es amplio, como sabemos, pero lo interesante de la mirada de Wolfe es que él reclama la noción de estructura para apuntar que el colonialismo de asentamiento debe entenderse como un “principio organizador”, una lógica estructural de eliminación (discutiendo la noción de genocidio y sobre todo, explicando que lo que existe en la asimilación, en la aculturación y en los mestizajes de más diversa índole sigue siendo una lógica de eliminación).²⁹



crónicas coloniales desde América: aproximaciones y nuevos enfoques. *Latinoamérica*, n. 57, México, jul.-dic. 2013.

²⁵ Cf. ROZAT DUPEYRON, Guy. Repensar la conquista de México hoy. En: VERA HERNANDEZ, Gumersindo et al. (coords.). *Los historiadores y la historia para el siglo XXI*. México: Enah, 2006, y idem, Los relatos de la conquista de México como hoyo negro de una memoria esquizofrenizante. *Historia y Grafía*, 47, México, jul.-dic. 2016.

²⁶ Cf. GORBACH, Frida. La historia nacional mexicana: pasado, presente y futuro. En: RUFER, Mario (coord.). *Nación y diferencia: procesos de identificación y producciones de otredad en contextos poscoloniales*. México: Itaca-CONACyT, 2012.

²⁷ Cf. WOLFE, Patrick. *History and imperialism: a century of theory, from Marx to postcolonialism*. *American Historical Review*, 102, Oxford, 1997.

²⁸ El antropólogo brasileño Antonio Carlos de Souza Lima, en su texto seminal sobre Brasil, también propone una tesis clave que viene a colación aquí: que la conquista implica momentos de reedición diferida (una acción bélica determinada junto con una teatralización del poder en tanto conquista semiótica; una fijación de poblaciones controladas en términos de pacificación, dominio y extensión del territorio; y la imposición duradera de esa pax necesaria a través de la instalación de un poder tutelar con la centralidad del derecho en la fase republicana). LIMA, Antonio Carlos SOUZA. *Un gran cerco de paz: poder tutelar, indianidad y formación del Estado en Brasil*. México: CIESAS, 2018 [1995].

²⁹ Cf. WOLFE, Patrick. Structure and event: settler colonialism, time and the question of genocide. En: MOSES, Dirk (ed.). *Empire, colony, genocide: conquest, occupation, and subaltern resistance in world history*. New York: Berghahn Books, 2008. Cabe destacar que la amplia destreza de Wolfe en el campo de la antropología y de la historia, hacen que el autor discuta la noción de acontecimiento como una “parcela” de tiempo y también como una noción específica de suceso-en-temporalidad (à la Braudel); y al mismo tiempo proponga una idea de estructura que no es simplemente una versión braudeliiana del tiempo ni una fijación levistraussiana del análisis social. Wolfe parece entender la estructura como una mirada sobre las continuidades soterradas por los discursos hegemónicos de la historia que hacen imposible no tanto la visión de los sucesos, sino su conexión: una explicación de los sucesos que exceda la matriz del tiempo homogéneo de la realización histórica (que es, por definición propia, nacional).

Me interesa la lógica de Wolfe porque considero que alumbra algunos aspectos pero, para el caso latinoamericano, ensombrece otros. Alumbra un punto clave: desde las advertencias etnográficas, podemos desnaturalizar la obsesión historiográfica por la “corrección” temporal y comprender cómo, en su ordenamiento suturado de la línea del tiempo, la historia termina por desdeñar la posibilidad de conectar aquello que explica una lógica que no puede verse si uno tematiza aqueológicamente y periodiza *stricto sensu*. Esto, algo clave que desde la filosofía y con otros aditamentos propuso Benjamin en las *Tesis* y desde la antropología autores como Taussig³⁰, es fundante para una historia de corte poscolonial, si seriamente pensamos que la nación es el espacio silencioso de referencia de la historia (y que hay que deconstruirlo), y si la crítica al archivo va a ser no una crítica de “fuente”, sino una crítica a los modos legitimados de producción de la evidencia.³¹

El punto que es complicado para nosotros es que la base empírica de Wolfe es – aunque sus observaciones las hace extensivas al proyecto colonial desde Colón – Australia y Estados Unidos, donde en efecto la discusión está puesta sobre cómo “nombrar” el más o menos extensivo exterminio real de cuerpos durante el período colonial y su consecución maquillada en los diferentes proyectos nacionales. Considero que para el caso latinoamericano, el problema es otro, o al menos debe matizarse. No es la lógica de exterminio como un proyecto colonial de asentamiento, sino la lógica de conquista como una frontera necesariamente re-editable (y como el exterminio, nunca nombrable). Hay una diferencia clave: cuando Wolfe habla de colonialismo como estructura, de algún modo entiende a la conquista como acontecimiento. Pero para el caso latinoamericano creo que tenemos que pensar seriamente al revés: la conquista como estructura y la colonia como un evento (este sí, periodizable).

Hago eco de las palabras de Rita Segato cuando plantea, desde su análisis de situaciones actuales de guerra contra las mujeres, lo siguiente:

En este nuevo mundo, la noción de un orden del discurso pautado por la colonialidad del poder se vuelve prácticamente insuficiente. De ese patrón emerge, nuda y cruda, la

³⁰ Creo que la propuesta de Taussig de trabajar con las nociones benjaminianas de “imagen dialéctica” y “montaje” para comprender las formas en que pasado-presente se articulan, podría dar lugar a etnografías que complejicen el cuadro de políticas de memoria y de memoria vs. historia que está en la discusión actual latinoamericana; una discusión potente epistemológicamente y políticamente necesaria, pero por momentos demasiado binaria o que asume una positividad en la noción de memoria como diferencia. Esto a veces impide comprender cuánto de lo que llamamos memoria está sujeto a agendas de gubernamentalidad y de gestión. Cf. TAUSSIG, Michael. *History as sorcery. Representations*, 7, Los Angeles, summer 1984.

³¹ En otros trabajos he abordado estas aproximaciones: la nación como espacio silencioso de referencia implica comprender de qué manera la nación se convierte en el espectro que guía la modalidad, la temporalidad y la estructura narrativa de todas las historias, incluso las que intentan escribir “desde abajo” o “contra-historiar”, justamente porque para hacer una historia “fuera” de la nación sería necesario despojarnos de las nociones establecidas de evidencia, acontecimiento y fundamentalmente, archivo. Cf. RUFER, Mario. *La temporalidad como política: nación, formas de pasado y perspectivas poscoloniales. Memoria y Sociedad*, v. 14, n. 28, Bogotá, 2010. A su vez, el archivo está ordenado con base en la operación fantasmática, indirecta o real del estado (más allá de si el archivo es estatal o no). Hacer una crítica al archivo implica necesariamente preguntarnos por todo aquello que el archivo produjo en exceso y también aquello que hizo fracasar al lenguaje como silencio pero sobre todo como secrecía; y aquello que simplemente no quedó amparado en el orden de la evidencia porque evadía los protocolos de organización del saber “necesario”. Cf. *Idem*, *El archivo. De la metáfora extractiva a la ruptura poscolonial*. En: GORBACH, Frida y RUFER, Mario (eds.). *(In)Disciplinar la investigación: archivo, trabajo de campo y escritura*. México: Siglo XXI/UAM, 2016.

*práctica del barrido de los pueblos de los territorios de ocupación tradicional o ancestral. De la colonialidad se consume un retorno a la conquistualidad [...] Para nuestro continente, América Latina, las formas extremas de crueldad que se expanden desde México, América Central y Colombia hacia el sur, su atmósfera dramática, caótica y crecientemente violenta pueden ser atribuidas a la idea de que en nuestros paisajes la Conquista nunca se completó, nunca fue consumada, y es un proceso continuo todavía en marcha”.*³²

De este fragmento enfatizaría además la noción de paisajes de conquista: una forma de uso, ocupación, explotación y saqueo del territorio que se convierte en ruinización del paisaje, lo cual es hoy la “marca” de los territorios de conquista en una espacialización particular del imperialismo, como muestran algunos trabajos pioneros.³³

Pero lo cierto es que en el caso de establecimientos coloniales en espacios otrora densamente poblados y extremadamente complejos políticamente (como en el caso mexicano o peruano), algo clave estaba en juego: no *podía* eliminarse al Otro³⁴ y por supuesto tampoco era redituable. Tanto el proyecto colonizador hispánico que visualizó la colonización como evangelización-asimilación, o más tarde los proyectos criollos que pergeniaron las ideas de nación, partieron claramente de esta premisa. Pero la clave está en comprender de qué manera la conquista se transformó en la estructura de acción histórica, en una lógica de sobre cuerpos y subjetividades, en una política de la gubernamentalidad. Si tuviéramos que centrarnos en una demostración de ese

³² SEGATO, Rita. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños, 2016, p. 99.

³³ Cf. STOLER, Ann Laura (ed.), *Imperial debris: on ruins and ruination*. Durham: Duke University Press, 2013 [1995], y GORDILLO, Gastón. *Los escombros del progreso*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2018. Es necesario aclarar que desde el argumento de Segato, la conquistualidad no sucede a pesar de que existe el estado moderno y de derecho, sino justo porque existe, posibilitado por él. Agregaría que esta es fundamentalmente una característica de la estatalidad en el sur global, y es parte de esa dinámica de jerarquización de “lo humano” como figura de autoridad, en tanto a esa figura la antecede la de un cuerpo marcado por la derrota y racializado. Las formas de estatalidad y punición, como Segato ha mostrado en otros trabajos, no hacen sino enfatizar el lugar de génesis de conquista que tiene la ley (no a la letra, por supuesto, sino porque opera a través de sus agentes con una notoria eficacia en marcar selectivamente sujetos de la punición, siempre racializados). Cf. SEGATO, Rita. *El color de la cárcel en América Latina: apuntes sobre la colonialidad de la justicia en un continente en desconstrucción*. Nueva Sociedad, 208, Buenos Aires, mar.-abr. 2007.

³⁴ Textos como los de Carbó, Castellanos y Gómez Izquierdo muestran de qué manera (en la larga duración en el caso de Carbó, y en los proyectos de nación del siglo XIX en los casos de Castellanos y Gómez Izquierdo, la idea de eliminación no aparece como figura ni como posibilidad política, pero en ocasiones sí se proyecta como deseo junto con un desprecio sobre ciertos sujetos “inevitables” pero desechables. Cf. CARBÓ, Margarita. De la República de Indios a la corporación civil: vivir bajo permanente amenaza. *Scripta Nova: Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, X, 218 (73), Barcelona, 2008; CASTELLANOS, Alicia. Para hacer nación: discursos racistas en el México decimonónico. En: GÓMEZ IZQUIERDO, José Jorge (coord.), *op. cit.*, y GÓMEZ IZQUIERDO, José. Racismo y nacionalismo en el discurso de las élites mexicanas: historia patria y antropología indigenista. En: *idem, ibidem*. A su vez, un análisis de la apropiación de la figura de “derecho de guerra” de Francisco de Vitoria en los historiadores conservadores mexicanos como Alamán (y reapropiado en el siglo XX por figuras como Esquivel y Vasconcelos), no es menor. A pesar de toda la enérgica defensa de Vitoria a la dignidad humana de los indios, generalmente no se repara en afirmaciones como esta: “si después que los españoles hubiesen mostrado con toda diligencia, por palabras y obras, que ellos no constituyen obstáculo para que los bárbaros vivan pacíficamente, éstos perseveraran en su malicia y maquinasen la perdición de los españoles, éstos podrían obrar no ya como si se tratara de inocentes, sino de adversarios pérfidos, haciéndoles sentir todo el rigor de los derechos de la guerra despojándolos de sus bienes, reduciéndolos a cautiverio y destituyendo a los antiguos señores y estableciendo a otros en su lugar; pero todo esto con moderación y en proporción a los hechos y a las injurias recibidas [...] Por lo demás, es principio general del derecho de gentes que todas las cosas tomadas de la guerra pasen a poder del vencedor”. VITORIA, Francisco de. *Relecciones sobre los indios y el derecho de guerra*. Madrid: Espasa Calpe, 1975, p. 95 [1534].

patrón de conquista, podríamos decir que existen diferentes variantes de trabajo: conquista del territorio³⁵, conquista del campo simbólico-imáginario³⁶, y la conquista del patrón temporal.

En este último punto me centraré. Por patrón temporal entiendo la forma en que el estado-nación monopolizó un reducto clave para la formulación de su política ambivalente entre homogeneidad y diferencia: me refiero a la creación de una “comunidad de tiempo” bajo una misma historia. Aquí, sin embargo, que marcar un punto que es la específica diferencia con el análisis

³⁵ Para Wolfe, es este el asunto clave en los casos australiano y estadounidense. El autor mostró en la larga duración desde el siglo XVII-XVIII al XX según el caso, las formas de invasión, invención e imposición del orden legal, coerción económica y extra-económica, formas negociadas (y fracasadas de antemano) de restitución de tierras a indígenas y ampliación de políticas extractivas transnacionales en los últimos tiempos (mismos que combinan artilugios legales estatales que atentan directamente contra la sobrevivencia de pueblos indígenas, ya “arrinconados” en espacios ahora altamente redituables, sobre todo a las mineras. Wolfe ha logrado sistematizar de qué forma la política de “tutela” y “protección” de sectores, permitió la continuidad de un patrón de eliminación a través de la expulsión. Parece un patrón internacional que merece estudios comparados, dado que pueblos de México, Perú, Ecuador o Argentina viven situaciones similares. La pertinencia de la noción de “conquista territorial” y de “genocidio permanente” hacia los indígenas en países como Argentina está siendo re-debatido en la academia actualmente, justo porque los espacios infértiles e inhóspitos a los que quedaron reducidos los pueblos mapuches o tehuelches en el momento de la génesis nacional, son hoy enclaves nodales para la megaminería. Lo interesante es la reedición no sólo de ese debate militante y académico, sino también de los más clásicos estereotipos coloniales de control que esgrimen los gobiernos, que replicaron las disciplinas clásicas y que son reproducidos por amplios sectores de la sociedad civil: se trataría de indios chilenos (o sea, no entran en la temporalidad de la nación para reclamar derecho de ancestralidad porque la temporalidad de quiebre responde a la inauguración nacional), son los indios extranjeros que exterminaron a “nuestros” indios (los de la heráldica nacional o del “archivo criollo” que traslada el código de autoctonía como reliquia propia), son pueblos que no tienen documentos probatorios de ocupación (no hay archivo –que por supuesto no lo hay porque los tratados fueron sistemáticamente violados, o borrados, o producidos con el dolo necesario para que los caciques indígenas no los comprendieran), son rebeldes (son ingobernables y no aptos para la vida en modernidad). Aunque hay un aditamento peculiar: el extravagante argumento de que estarían entrenados y financiados por las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (Farc), o por remanentes de “células comunistas” internacionales. Esto es justamente lo que muestra que la temporalidad es heterogénea, que es la temporalidad lo que “salta” por encima de los acontecimientos, y esa conexión es lo que está imposibilitado como lógica de indagación de la historia: es parte de la interdicción en la disciplina, o de lo que, como dije más arriba, no debe ser narrado. Porque aquí lo fantasmagórico y atávico se vuelve parte del régimen de historicidad en curso en cualquier instante, apenas se ve amenazado el fundamento que da equilibrio ideológico al tiempo vacío de la nación (y del capital). Y entonces allí el argumento primario de este texto se vuelve claro: las gendarmerías nacionales actúan por intimidación o por acción directa reafirmando la soberanía primaria de conquista, y las comunidades reaccionan activando el discurso binario – no étnico – como pueblos vencidos, una y otra vez amenazados por el patrón de estado que es un patrón de guerra. Por supuesto esto necesita ser desgajado en historias y etnografías históricas localizadas. Véase LENTON, Diana. Los indígenas y el Congreso de la Nación Argentina: 1880-1976. *Revista Naya*, 19, Buenos Aires, 1998, DOI: www.naya.org.ar/articulos/identi09.htm. Último acceso en 3 jul. 2020, y RUFER, Mario. *La nación en escenas: usos del pasado y memoria pública en contextos poscoloniales*. México: El Colegio de México, 2010.

³⁶ Aquí, los trabajos de Gruzinski y de Mignolo son seminales, desde lugares muy diferentes de enunciación. El estudio pionero de Mignolo permite también visualizar un patrón de larga duración (el concepto de “semiosis colonial” es clave), por el cual profundiza en el debate sobre la producción de una escritura, una subjetividad y una epistemología que desde la conquista, pasando por la colonia pero resignificándose también en las glorias nacionales, termina derrotando por medio de la codificación del valor, a formas precedentes (prehispánicas) de saber y de significación. De ahí que el debate sobre la pretendida actual “re-emergencia” de saberes ancestrales pre-modernos sea un elemento tan problemático. No solo por la noción de conquista y derrota simbólica, sino sobre todo porque después de estos trabajos lo que queda más claro es que lo epistemológicamente viable es trabajar sobre la articulación de mediaciones simbólicas, sobre la jerarquización de esas mediaciones en aparatos de enunciación, y no sobre la “pureza” de la diferencia (indígena, afro o la que esté en juego, muchas veces también funcional a las articulaciones hegemónicas y a las formas de gestión neoliberal de la conquista, como veremos más adelante). Cf. GRUZINSKI, Serge. *La colonización de lo imaginario: sociedades indígenas y occidentalización en el México español – siglos XVI-XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991, y MIGNOLO, Walter. *El lado más oscuro del Renacimiento*. Cauca: Universidad del Cauca 2016 [1995].

de Foucault (y aquí sí tal vez su poca recepción al problema del colonialismo). En los textos trabajados en el punto anterior, Foucault se comporta como un “historiador clásico” en el establecimiento de su relación con la fuente. El autor “descubre” un corpus, un archivo (al que llama discurso histórico-político), y lo lee en contraposición al discurso filosófico jurídico. Dos cosas saltan a la vista: en primer lugar Foucault aquí parece estar despreocupado por las nociones de regularidades discursivas, citación y descomposición de autor y sujeto del discurso que lo habían ocupado años antes. Es difícil saber cuánto de este discurso de *levellers*, *diggers* etc. dialogan (en sentido bajtiniano del interlocutor presente en el enunciado) con los discursos de “conquista”: la contra-historia reinstala no solamente el binarismo de la raza sino también la posibilidad de que exista un discurso “contrario”, un Otro. Algo bastante extraño en la filosofía foucaultiana. Pero por otro lado, justamente esa asunción es imposible hacerla en América. No hay “Otro Relato”, no hay contra-historia.³⁷ Hay narrativas endógenas de denuncia, hay formas híbridas, pero el elemento cuidadosamente sustraído en la conquista es la posibilidad de emergencia de un relato-otro en términos de una subjetividad posible que adquiera potencia de representación en un lenguaje equivalente. La subyugación de un relato-otro permitió la gubernamentalidad del tiempo (porque la experiencia es narrativa en temporalidad, en alguna temporalidad). El contrarrelato existe mediado y se presenta como una alteración al texto regular, o como aquello que, al decir de De Certeau, está fuera del texto, pero se nota en él.³⁸ Es esta marca lo que hace que la Historia no sea nunca clausurada, que la diferencia sea siempre un horizonte (también de producción), y que la conquista necesite reeditar su fundamento de soberanía.

Sabemos que el discurso decimonónico sustrajo toda voluntad política al sujeto nacional, sujeto que tendrá la forma jurídica del ciudadano y la forma filosófica del sujeto universal que había sido denunciado tempranamente por el discurso histórico-político que trabaja Foucault: para la contra-historia nacida de las revoluciones del siglo XVII europeo no hay ningún sujeto sustraído de la historia y todos tienen una “posición” en la batalla; es imposible no ocupar un “lugar” en el esquema binario de vencedores y vencidos.³⁹ Pero insistimos: por un lado Foucault refiere a sujetos con posibilidad de articular un discurso audible, a quienes no se les ha denegado la facultad del diálogo. Pero sobre todo, no ve que el imperialismo decimonónico (y las naciones del tercer mundo que de él se desprenden) espejaron a Europa una solución extra-europea a ese binarismo: a partir de allí, todos los conquistados estarán ne-

³⁷ No estoy desconociendo el debate sobre historiografías de tradición indígena, crónicas de tradición indígena y la fructífera discusión sobre Guamán Poma en términos de una “visión” indígena. Pero en todos los casos es innegable el esfuerzo de escritura y exposición en los términos de una semántica colonial.

³⁸ DE CERTEAU, Michel. *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, 2006, p. 240.

³⁹ Expresa Foucault: “Tenemos aquí, por consiguiente, un discurso político e histórico con pretensiones de verdad y derecho, pero que se autoexcluye explícitamente de la universalidad jurídico filosófica. Su papel no es el que soñaron los legisladores y los filósofos, de Solón a Kant: instalarse entre los adversarios, en el centro y por encima de la contienda, imponer un armisticio, fundar un orden que reconcilie. Se trata de plantear un derecho afectado por la disimetría y que funciona como privilegio que hay que mantener o restablecer; se trata de hacer valer una verdad que funciona como un arma. Para el sujeto que denuncia un discurso semejante, la verdad universal y el derecho general son ilusiones o trampas”. FOUCAULT, Michel, *op. cit.*, p. 241.

cesariamente en su exterioridad. Europa produce su hiperrealidad en la figuración de su alteridad.

A su vez, el esquema de vencedores y vencidos no puede sino ser obliterado, negado por las narrativas criollas de nación en América. El lenguaje del sujeto universal imponía la trampa: había que crear al sujeto ciudadano empíricamente, garantizar al mismo tiempo la diferencia y reafirmar el pacto de conquista pero en la lengua del tiempo nacional, como dije, una comunidad de tiempo. La invención de la nación permitió la administración de una temporalidad que sólo puede ser enunciada en términos históricos por el sujeto nacional: fijar ese sujeto modélico y desdoblarlo en una narrativa específica sobre el tiempo (los que son aptos para el progreso y los que no, los que son “reliquia” nacional y actualizan el pasado sobre el fondo de una atemporalidad, etc.). El gobierno del tiempo es crucial para mantener a salvo la prohibición de significar la conquista como estructura. Aquí hay ya dos procesos que afirman la derrota: la producción de una raza conquistada significada por el color y a la vez sustraída de un lenguaje (de un código y de una voluntad de pueblo hecha relato en temporalidad). La oficialidad de los términos serán mestizaje para el color e Historia para el relato.⁴⁰

Si en el sujeto de la nación enunciado no puede haber vencedores y vencidos, sin embargo sí puede haber sujetos tutelados y un pater que conduce esa tutela (entre estado y élites), lo que se instala allí es un gobierno sobre la temporalidad, donde la secuencia y el proceso suplantando las formas conectivas de la continuidad: no hay manera de ver esa estructura de conquista, esa noción de guerra-raza, esa “conquistualidad”, si no pensamos analíticamente el problema de la continuidad entre el orden colonial y el republicano del que hablábamos anteriormente.⁴¹

Pensemos un momento en el ordenamiento temporal como una manifestación soberana. Pensemos en la dificultad para “conectar” las continuidades en términos de lo expresado en el punto anterior como una iterativa estructura de conquista.⁴² Pensemos cómo se expresa eso en el mundo fenomé-



⁴⁰ Para México, Alejandro Araujo ha trabajado recientemente con la hipótesis de que el pensamiento de Manuel Gamio y de Guillermo Bonfil (y de sus respectivas escuelas), íconos del indigenismo nacional el primero y del indigenismo posrevolucionario el segundo, no era dicotómico sino que tenían bastante en común. Y anota esta pregunta interesante: “¿En qué medida el peso de la Conquista y del régimen colonial sigue operando en sus textos?”. ARAUJO, Alejandro. *Mestizos, indios y extranjeros: lo propio y lo ajeno en la definición antropológica de la nación – Manuel Gamio y Guillermo Bonfil Batalla*. En: GLEIZER, Daniela y LOPEZ CABALLERO, Paula (coords.) *Nación y alteridad: mestizos, indígenas y extranjeros en el proceso de formación nacional*. México: UAM/EyC, 2015. Probablemente opera en los matices de esa conquista-estructura como raza a la que nos referimos en este texto.

⁴¹ Una de las características centrales que relaciona al discurso histórico con la colonialidad, es la dificultad de la historia-discurso para pensar la repetición y la continuidad como parte de la lógica histórica. El elemento central de la historia moderna es proclamar que el acontecimiento es irrepetible, singular, único. Pero con ello, también se cuestiona la posibilidad de conectar continuidades por sobre la superficie del tiempo homogéneo. Trabajo este tema in extenso en RUFER, Mario (2020). *El perpetuo conjuro: tiempo, colonialidad y repetición en la escritura de la historia*. Historia y Memoria (número especial), Boyacá, 2020.

⁴² Considero que uno de los elementos más difíciles de revisar tiene que ver con el análisis de las continuidades solapadas bajo las narrativas de quiebre. La nación, como se dijo, juega con el quiebre temporal (su inauguración, su novedad) pero siempre amparada en una particular articulación-apropiación de lo arcaico como tradición. Así, la elaboración de la continuidad se atrincheró en el espacio del sujeto teórico del tiempo moderno (el de la nación), dentro de los mecanismos discursivos del proceso y la evidencia. Y los sujetos “otros” (el indígena, el nativo, el campesino) quedaron parcializados, a expensas de un doble proceso de negación simbólica: por un lado, subsumidos bajo la lógica del capital en el desarrollo de la nación a la vez que despojados de los beneficios del orden sistémico del capitalismo; por otro,

nico de las prácticas y de los dispositivos simbólicos de gobierno sobre identidad, historia y cultura nacionales. Quisiera trabajar con una viñeta desde aquí que me permita anclar empíricamente: en México, el reciente Museo de las Fuerzas Armadas (Muefa) creado desde la Secretaría de Defensa y por órdenes del ex presidente Felipe Calderón en 2010, como parte de los festejos por el Bicentenario de la Independencia – y en medio de un proceso de legitimación de la Guerra contra el Narcotráfico – exhibe un holograma interactivo por el cual “la fuerza” belicosa de los héroes nacionales – tanto en el período independentista como en el revolucionario – son una “herencia memorial” de los guerreros mexica. En el holograma (me refiero al efecto óptico tridimensional que tiene demasiada familiaridad con la representación de lo fantasmagórico y de lo espectral desde el siglo XIX), Cuauhtémoc – el último tlatoani de México-Tenochtitlan, lucha para organizar el ejército y afirma defender la integridad de un pueblo.

Al contrario, en las salas de etnografía del Museo Nacional de Antropología, uno de los más impactantes complejos exhibitorios de la identidad nacional, los pueblos indios aún hoy son seres de una inocua belleza, sin accidentes, sin la heroicidad bélica del pasado y sin ninguna arista posible de violencia, diseminados en estampas que recuerdan en demasía a la fórmula inaugurada por el Museo de Historia Natural de Nueva York: paisajes en taxidermia bajo la lógica taxonómica. Prácticamente sin inscripción temporal. Incluso en la sala etnográfica de los pueblos mayas de la montaña, donde evidentemente “algo hubo que decir” para nombrar al levantamiento zapatista de 1994, se dispone una vitrina en la que se expresa: “la intervención de estos pueblos en la política se ha incrementado notablemente, teniendo como una de sus banderas la defensa de la identidad étnica”.⁴³

Hay aquí un punto clave: si existe, en el contra-relato imaginado de los pueblos originarios, una fuerza táctica, bélica, defensiva y capaz de sostener alguna noción de jurisdicción, ésta tiene que ser sustraída por la voluntad soberana del estado nacional: conquistada en el tiempo de la nación. Enunciada solamente en el montaje del Museo de las Fuerzas Armadas. Acomodada, ahí sí, como épica que habilita, a modo de bendición y de destino, a las fuerzas de los ejércitos independientes e ingresada súbitamente a la historia nacional. Esto, claro, tiene un correlato: en las salas de etnografía del Museo Nacional que todos los niños mexicanos visitan al menos dos veces en su trayectoria escolar como parte de la currícula, el indio aparece ya no como el heraldo potente de la fuerza insurgente, sino como la reliquia en peligro. Frágil y siempre inocente. Dignamente vencido. Cultura vitrinizada cuya potencia de resistencia (bélica y contra-soberana) ha sido sustraída por la narrativa de nación. Lo que nunca está enunciado, articulado o representado, por supuesto, es el acontecimiento-conquista. La transferencia directa de la épica guerrera desde la

dispuestos en el orden de la Tradición Atávica como muestra anacrónica de los orígenes, pero despojados del terreno de enunciación de la historia-destino nacional.

⁴³ Mientras la Cuarta Declaración de la Selva Lacandona apelaba drásticamente a una “legitimación de formas ancestrales y memorias de resistencia”, el Museo Nacional, aún hoy, explica que hubo “una larga lucha por el territorio” que comenzó entre facciones indígenas en el siglo XV, antes de la conquista, se extendió con la colonización y aún continúa. Sin perjuicio de explicar que “mientras algunos alteños optan por la negociación y otros por la vía legal, “unos más optan por la vía armada, como pasó con los alteños de La Cañada en 1994”. En dos renglones solucionamos el problema del zapatismo. Fuente: cédulas del museo.

fuerza prehispánica a la heroicidad nacional, “salta” la conquista que no puede ser enunciada (y evita la temporalidad representada).

De hecho actualmente, uno de los poquísimos referentes temporales que aparece sobre la colección de etnografía del Museo, refiere a la colección Purécherio, específicamente al Emblema Nacional Purépecha, cuya cédula anota:

Esta pieza se elaboró con la técnica prehispánica de plumaria, con plumas seleccionadas y recortadas [...] Consta de cuatro secciones que simbolizan el cielo y las montañas de la patria, los lábaros que encabezaron las batallas de la guerra de independencia, las armas y la parafernalia militar con las que se libraron dichas batallas. El motivo central es el escudo de la nación mexicana, rodeado de banderas y elementos que representan a los guerreros chichimecos y al ejército insurgente, los cuales se unieron para pelear en la Guerra de Independencia. Se creó para el Primer Congreso de la Unión.⁴⁴

La “técnica” del tejido condensa la cesión a la nación de una técnica de guerra: la que ahora comparten purépechas y ejército. El objeto “donado” al museo por la comunidad indígena, se inscribe entonces, explícitamente, en el tiempo que inaugura la disrupción nacional, y es el único momento en el que la cultura prístina tiene tiempo: el tiempo político que sella el pacto inaudible (y obediente) de todos esos pueblos con el estado-nación. Además, ese tiene que ser un pacto de permanente afirmación.

En un caso, el sello temporal de la conquista como sustracción de la potencia bélica del vencido en el espíritu nacional. En el otro, el sello temporal de la conquista como pedagogía obediente de nación. En ambos, la emanación de soberanía en tanto producto de guerra aparece tácitamente propuesto. A su vez, es necesario separar los tiempos y desdoblar al indio: debe existir como cultura (inocua, vitrinizada), y sobre todo ancestral, sustraída del tiempo. Y también debe existir simultáneamente como amenaza (bárbara, latente), al pacto de conquista.

Coda

Creo que hay una identificación entre el nuevo discurso de la cultura nacional como multiculturalismo con el discurso estratégico de la soberanía. Por eso es tan ambivalente la noción de ancestralidad (en tanto “tiempo de los pueblos otros”) como significante disponible: porque también ha sido cooptada por las políticas de “protección” internacional (como la Organización Internacional del Trabajo), puesta a funcionar en la vitrina de la cultura, otra vez desposeída de la posibilidad de desafiar la temporalidad histórica. En todo caso, la ancestralidad como noción podrá ser “función memorial” si logra salir de la lógica de la permanencia atávica y proponerse como una memoria de conquista que es contemporánea, que discute las estrategias del discurso histórico y filosófico-jurídico y que, sobre todo, participa activamente de la modernidad en tanto disputa política. Mientras la narrativa de la ancestralidad

⁴⁴ Se puede consultar en URL: <http://www.mna.inah.gob.mx/index.php?option=com_sppagebuilder&view=page&id=5062>. Último acceso en 11 abr. 2018.

sea captada por el discurso estratégico cultural de la soberanía y mientras cumpla una función mimética con ese discurso en tanto tiempo-otro, la historia soterrada de la conquista como estructura racializada permanecerá a salvo, y seguirá intacta la justificación de los mecanismos extractivos y de expulsión.

Quizás uno de los desafíos actuales de pensar la lógica de la raza como conquista perpetua sea deconstruir y dismantelar las formas precisas, localizadas, contingentes, en las que el estado latinoamericano actual extiende soberanía desde los atributos de la cultura (en tanto no-historia), lo cual desemboca en prácticas específicas de gubernamentalidad del tiempo. Pero sostener ese argumento será el desafío de futuros trabajos con densidad empírica a partir de la hipótesis que aquí he planteado.

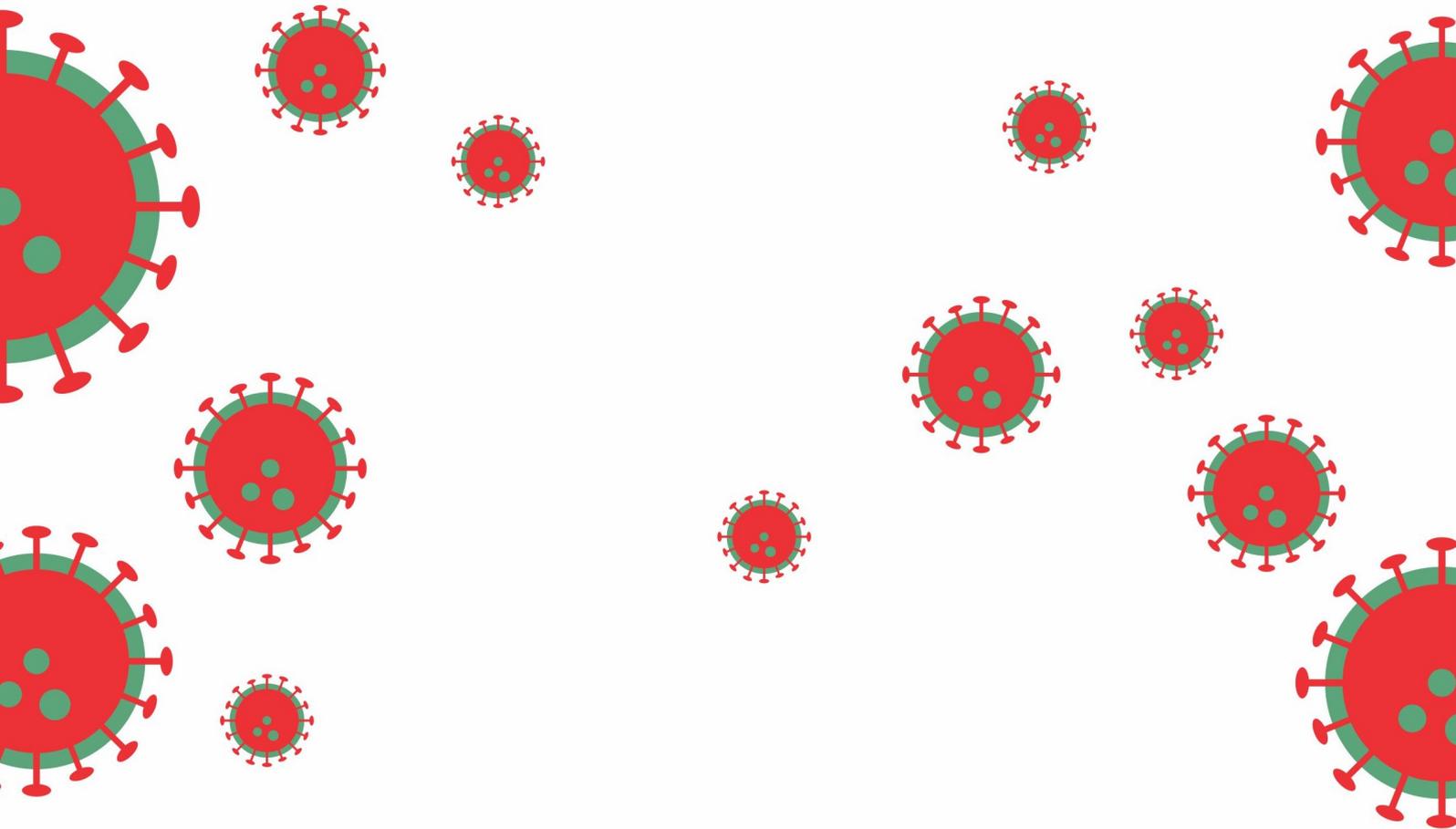
Artigo recebido em 26 de novembro de 2020. Aprovado em 8 de dezembro de 2020.

Ponto de Vista

Tradução

A Covid-19

e as perturbações no presentismo



François Hartog

Doutor em Historiografia Antiga e Moderna pela École Normale Supérieure (ENS-Paris). Professor de História Antiga e Moderna na École des Hautes Études en Sciences Sociales (Ehess/França). Autor, entre outros livros, de *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. francois.hartog@ehess.fr

A Covid-19 e as perturbações no presentismo*

Trouble dans le présentisme: le temps du Covid-19

François Hartog

*Tradução: Fernando Alvim***

*Revisão técnica da tradução: Alexandre de Sá Avelar****

RESUMO

Como e se a pandemia do coronavírus provocou uma mudança nas temporalidades que atravessam nosso cotidiano é o que este artigo se propõe analisar. Colocada sob o signo de uma urgência, que nos levou em poucos dias até o "estado de emergência sanitária", a suspensão das atitudes corporais ordinárias (perigosas) e sua substituição por outras (todas, por sua vez, defensivas e protetivas) deveriam operar, como é normal no regime presentista, instantaneamente ou quase. Desde Hipócrates, cabe à medicina reconhecer que a doença tem, ela também, uma temporalidade própria. Sob a desordem aparente da doença, há de fato uma ordem que identifica o olho treinado do médico: uma ordem do tempo. O tempo da pandemia conduziu à instauração de um tempo novo, aquele do confinamento: tempo sanitário, já que o confinamento é o único instrumento à nossa disposição, diz a medicina, para retardar, frear a progressão do vírus, para que a curva exponencial cesse sua implacável ascensão. Nesse ponto, surgem inevitáveis conflitos de temporalidades que pedem arbitragens. A questão da nomeação do acontecimento é central. Epidemia, pandemia, sim, mas nós ficamos na esfera

ABSTRACT

Cet article veut analyser comment – et si – la pandémie de coronavirus a provoqué un changement dans les temporalités qui traversent notre quotidien. Placée sous le signe d'une urgence qui nous a menés en quelques jours jusqu'à "l'état d'urgence sanitaire", cette suspension des attitudes corporelles ordinaires (dangereuses) et leur remplacement par d'autres (tout à la fois défensives et protectrices) devraient s'opérer, comme il est normal en régime présentiste, instantanément ou presque. Depuis Hippocrate, il revient à la médecine de reconnaître que la maladie a, elle aussi, une temporalité propre. Sous le désordre apparent de la maladie, il y a en fait un ordre que repère l'œil exercé du médecin : un ordre du temps. Le temps de la pandémie a conduit à l'instauration d'un temps nouveau, celui du confinement: temps sanitaire, puisque le confinement est le seul instrument à notre disposition, dit la médecine, pour retarder, freiner la progression du virus, pour que la courbe exponentielle cesse son implacable ascension. En ce point surgissent d'inévitables conflits de temporalités qui appellent des arbitrages. La question de la nomination de l'événement est centrale. Epidémie, pandémie, oui, mais nous restons dans la sphère de la médecine. La question est de savoir si la crise majeure que traverse le

* Publicado originalmente, sob o título de Trouble dans le présentisme: le temps du Covid-19, no jornal diário AOC, Paris, 1 abr. 2020.

** Graduado em Letras/Francês e Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP). scriptorbrasil@gmail.com

*** Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor dos cursos de graduação e pós-graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Pesquisador do CNPq. Coorganizador, 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

da medicina. A questão é saber se a grande crise que atravessa o mundo é uma oportunidade, um *kairos*, que, interrompendo as temporalidades habituais do tempo *chronos*, poderia abrir-se sobre um novo tempo.

PALAVRAS-CHAVE: crise; temporalidades; pandemia.

monde est une occasion, un kairos, qui, interrompant les temporalités usuelles du temps chronos, pourrait ouvrir sur un temps nouveau.

MOTS CLES: crise; temporalités; pandémie.



O que a irrupção do coronavírus mudou em nossas relações com o tempo? Desde que o acontecimento ocorreu subitamente na China (ao menos até onde nos foi possível reportar) pudemos vê-lo chegar enquanto desejávamos acreditar que, talvez, ele tivesse o bom gosto de não se espalhar muito além da Ásia. Mas, uma vez alcançada a Europa e a França, quais perturbações e reconfigurações foram causadas por isso que rapidamente nomeou-se epidemia, e depois pandemia, sabendo-se que ela veio a colidir com o emaranhado de temporalidades já ativas que formam a textura do nosso cotidiano? É apenas sob este ângulo que irei observar a crise que estamos atravessando (este texto foi escrito no final do mês de março de 2020). Eu não sou nem epidemiologista nem mesmo historiador da medicina.

Em apenas algumas semanas, um novo vocabulário, posto em circulação pela opinião pública e transmitido por todas as mídias, entrou no uso cotidiano: “gestos de bloqueio”, “distanciamento social”, “álcool em gel” e “máscaras” (inevitavelmente “em falta”). “Presencial” e “a distância” ganharam notoriedade para designar uma reunião, conforme os participantes estejam fisicamente presentes ou a distância atrás das suas telas. Em resumo, nada menos do que uma nova disciplina corporal foi instituída, mas sem que tivéssemos tempo para internalizá-la. O que diria Norbert Elias? Que os países onde não é costume apertar a mão ou trocar beijos estariam em vantagem em relação à Covid-19? Raros, enfim, são os detentores de uma fala autorizada que não se sentem, de uma forma ou de outra, obrigados a vangloriar a “resiliência” dos franceses: resiliência instantânea, antecipada ao próprio traumatismo, comparável ao “trabalho de luto”, não menos instantâneo, que convém ser realizado imediatamente após uma catástrofe. Sob o signo de uma urgência, que nos levou em poucos dias ao “estado de emergência sanitária”, tal suspensão das atitudes corporais ordinárias (perigosas) e sua substituição por outras (simultaneamente defensivas e protetivas) deveriam operar, como é comum no regime presentista, de modo instantâneo ou quase.

Como caracterizar, de forma necessariamente esquemática, o estado do nosso presente? De qual nó de temporalidades diferentes, que se cruzam, se sobrepõem, se opõem, ele é a resultante, sempre em movimento, antes que se produza o choque da epidemia? Ele está, de fato, dividido, senão esquarterado, entre várias temporalidades. A fase conquistadora e otimista do presentismo, aquela que ocorreu há vinte ou vinte e cinco anos, ficou para trás. Hoje se trata, sobretudo, da perturbação no presentismo. Denuncia-se seu curto

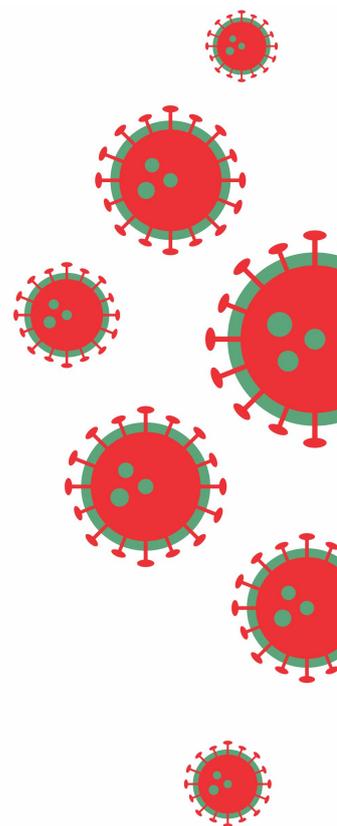
prazo e considera-se a extensão dos danos que ele gerou. Isso não impede que, no mesmo instante, a extensão do digital, sob suas múltiplas declinações, em que a unidade de conta é o nano-segundo, incite ou obrigue os indivíduos e as instituições a viverem cada vez mais sob o regime do imediatismo.

A esse primeiro conflito soma-se outro, cada vez mais urgente e até mesmo opressivo, aquele que surgiu há apenas dez anos entre os diversos tempos do mundo e o tempo do antropoceno.¹ Um pouco como a estátua do comandante em *Dom Juan* ou *le Festin de Pierre*, de Molière, o antropoceno convidou-se à nossa mesa, com a diferença de que ninguém o havia chamado! De um lado, o futuro parece ser aquele da emergência de uma condição digital que tenta conservar ou dar um rosto humano ao devir; de outro, o futuro próximo parece ser chamado a engolir a si próprio dentro de um tempo, um tempo *chronos* que escapa a toda captura, já que ele se conta em milhões ou bilhões de anos. Passamos do registro do conflito de temporalidades àquele da franca contradição, sem que vejamos como poderíamos reduzi-la.

Que faz, então, se ousou propor outra imagem, a bola da epidemia, logo requalificada em pandemia, no jogo de boliche das temporalidades usuais? Primeiro efeito: o presente da epidemia apressa e depois estabiliza pouco a pouco os tempos da vida ordinária (tempo escolar, tempo do trabalho, dos lazeres etc.). Mas, desde Hipócrates, cabe à medicina reconhecer que a doença tem uma temporalidade própria. A arte médica é precisamente um pensamento da crise. Por crise, entendem-se os momentos decisivos ou, ao menos, significativos do curso de uma doença. Depois de feito o diagnóstico, segue-se o prognóstico, isto é, o estabelecimento do ritmo da crise com seus picos, chamados de “dias críticos”, em relação aos quais é essencial definir a periodicidade. Pois, sob a desordem aparente da doença, há de fato uma ordem que o olho treinado do médico identifica: uma ordem do tempo. É bem isso que fazem as autoridades médicas que nos apresentam, dia após dia, as curvas (ainda exponenciais) indicando a evolução da doença. Elas também vigiam os “dias críticos”: o pico. Às 19 horas, todas as noites, o ponto numérico do professor Jérôme Salomon recoloca nossos relógios na hora imperiosa da epidemia. Como diretor geral da Saúde, ele se encontra localizado na interface entre o tempo da doença, do qual ele é o intérprete, e o tempo político, que ele não pode ignorar. As intervenções em parceria com o Ministro da Saúde são uma encenação disso.

Se nós temos, com Hipócrates, uma teoria de crise por meio de sua temporalização (sob a desordem aparente, há uma ordem temporal), nós dispomos, com outro grego, Tucídides, de uma primeira descrição de uma epidemia, a “peste” que atingiu Atenas em 430 antes da nossa era. Leiam-na ou a releiam, tanto mais porque ela inspirou, direta ou indiretamente, a maioria das descrições posteriores das pestes. Camus se lembrou dela. Eu recordarei apenas um traço: aquele da situação de “anomalia” que ganha a cidade. Tucídides nota o transtorno dos costumes e a desordem dos comportamentos. Os ritos funerários não podiam mais ser realizados; assim, “cada um sepultava como podia”. De que adianta lutar por um objetivo elevado, quando se podia

¹ Nota do tradutor: antropoceno é um termo usado por alguns cientistas para descrever o período mais recente na história do planeta Terra.



estar morto no dia seguinte? “O prazer imediato [...] eis o que tomou o lugar e do belo e do útil”. Muito felizmente, nós não estamos lá!

O tempo da pandemia conduziu à instauração de um tempo novo, o do confinamento: tempo sanitário, já que o confinamento é o único instrumento à nossa disposição, diz a medicina, para retardar, frear a progressão do vírus, cessar a implacável ascensão da curva exponencial. Ganhar tempo, retardando-o, eis o que poderia espantar à primeira vista, ainda que apenas sonhemos em nos livrarmos dele o mais rápido. Deste tempo, os médicos entendiam ser os únicos gestores (daí as chamadas urgentes de alguns para um confinamento total). Porém, o tempo do confinamento é também um tempo eminentemente social e, portanto, político, do qual as autoridades políticas não pretendem abrir mão. Nesse ponto, surgem inevitáveis conflitos de temporalidades que demandam arbitragens, e o Conselho Científico é provavelmente a instância *ad hoc* para elaborá-las. A questão da nomeação do acontecimento é central. Epidemia, pandemia, sim, mas nós permanecemos na esfera da medicina, e o presidente da República destruiu um trunfo fundamental declarando o estado de guerra. Quem diz guerra diz tempo de guerra, que se torna, da mesma maneira, o tempo mais abrangente e disponível ao poder político.

A nova disciplina corporal esboçada acima é concebida, antes de tudo, para o exterior. De qual disciplina de vida e de qual relação com o tempo o confinamento é o instrumento? Etimologicamente, o confinamento é um caso de limite e de fronteira. Ademais, neste momento exato, interrogamo-nos sobre os limites dos nossos deslocamentos (a quantos metros de nossa casa?). O confinamento teve dois sentidos, de acordo com o que se confina ou o que é confinado. No primeiro caso, confinar-se é retirar-se; no segundo, é ser relegado e pode equivaler a uma morte civil. Concebe-se perfeitamente que o confinamento, ou sua ameaça, suscita imediatamente o desejo de fugir entre aqueles que têm os meios para fazê-lo: para escapar à epidemia, para abrigar-se (ou acreditar nisso), para se confinar e não ser confinado, para se isentar em parte dos rigores do tempo do confinamento. Em 1348, em Florença, enquanto a peste reinava no domínio da morte, dez jovens fugiram da cidade para um palácio nas encostas de Fiesole, e lá se entregaram, durante duas semanas, aos prazeres das histórias de amor. Conforme o tema dado pelo rei ou a rainha do dia, cada um devia, a cada dia, contar uma história. Boccaccio era o escriba, ou seja, o autor, e com seu *Decameron*, que muito rapidamente conheceu um grande sucesso, nascia um novo gênero literário: o conto. Nós veremos se, da massa de escritos já produzidos, difundidos gradativamente, e que aumentam a cada dia, sairão renovações literárias. A Ilha de Ré ou o Luberon desempenharão o papel do espaço utópico encenado por Boccaccio? Mas aí está o confinamento à moda antiga, já que a tecnologia atual transformou profundamente o seu significado espacial e, permitindo transpor a fronteira – com o teletrabalho, o tele-ensino, a teleconsulta, toda uma “telessociabilidade”, se não uma telessociedade –, ela acelera nossa mutação digital.

Espacial, o confinamento é também temporal: com ele se instaura um tempo inédito. Até então, a Covid-19, invadindo mais e mais o espaço midiático, era como uma série da qual se desejava ver desfilar, aceleradamente, todas as temporadas. Todavia, o confinamento, uma vez decretado, muda tudo e nós mesmos nos tornamos personagens dessa série. Submissos ao tempo da pandemia, nós devemos habitar o tempo do confinamento: estabelecer empre-

gos do tempo (os conselhos não faltam), ritmá-lo (algumas saídas ainda são autorizadas), preenchê-lo, marcar tempos fortes (os aplausos às 20h, endereçados aos profissionais cuidadores, à fala presidencial). Resumindo, precisamos forjar, cada um por sua própria conta, uma ordem do tempo não muito desarticulada, se possível, de um tempo coletivo que procura manter as diversas instituições, a começar pelo poder executivo.

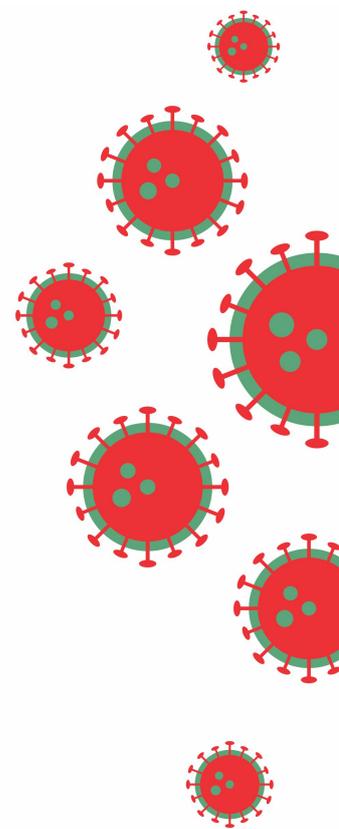
No mais, o confinamento não fez desvanecer o presentismo ambiente, mas, antes de tudo, o reforçou. Trata-se, de fato, de um confinamento conectado, não tanto de um retiro solitário. Toda a tecnologia está aí: nós podemos fazer um *tour* pelo mundo sem sair de nosso quarto, partilhar aperitivos pelo *WhatsApp* com todos os nossos amigos, ouvir um concerto em Viena ou em Berlim, ler durante horas a fio na BNF², seguir a cada instante o que está acontecendo. Ver tudo, ouvir tudo, estar presente em tudo, falta apenas a presença. Há, contudo, outro confinamento, o de todos aqueles que não estão conectados ou daqueles cujo normal é o das redes sociais. A fratura digital atravessa também o confinamento e as relações com tempo que ele induz, inclusive as recusas ou as negações daqueles que apontamos como os “recalcitrantes” do confinamento.

Enfim, há aqueles e aquelas que, estando oficialmente sob o regime do confinamento, devem trabalhar efetivamente. Produz-se, então, um outro conflito de temporalidades. Eles têm, por assim dizer, um pé no antigo tempo e outro no tempo novo. Mais amplamente, o tempo da pandemia atropelou o tempo da economia. Às curvas exponenciais da primeira responderam as curvas imergentes da segunda. Dessa queda, ampliada pelos mercados com seu olho no imediato, os efeitos estão largamente por vir, fazendo erguer-se a questão do depois.

Entre o tempo da doença monitorada pelos médicos e a emergência – uma das palavras-chave do presentismo – surgiu um conflito de temporalidades que se cristalizou em torno do problema da elaboração de um tratamento curativo e de uma vacina. No roteiro de uma série, o pesquisador genial e marginalizado descobriria a molécula certa que, no último momento, salvaria a humanidade. E na realidade?

O ponto sobre o qual todos concordam é o da aceleração: é necessário, repete-se, “acelerar” os testes clínicos, acelerar os procedimentos de validação etc. No entanto, até que ponto o tempo dos protocolos científicos é compressível sem a perda de sua capacidade de validação? A esperança de um tratamento e, mais tarde, de uma vacina, viria, vem interromper o curso inexorável do tempo da pandemia e mostra um horizonte. Porém, em nome da indiscutível urgência, desejar-se-ia, deseja-se que esse horizonte não somente se aproxime o mais rápido, mas esteja já aqui. Para alguns, ele já está aí. Eu ignoro até que ponto eles estão errados ou têm razão, mas o imediatismo da urgência tende a suplantar todas as outras temporalidades. Na esteira da urgência, também vêm o atraso, o tempo do atraso, o tarde demais. A urgência é uma corrida previamente sem fim: para não ser ultrapassado, é necessário agir sem cessar antes que seja tarde demais. Haverá sempre alguém, bem ou mal inten-

² Nota do tradutor: Biblioteca Nacional da França.



cionado, para denunciar o atraso. Entretanto, quando a urgência é onipresente, como hierarquizar as urgências?

Para além do tempo da doença e do seu horizonte, cabe ao presidente da República esboçar – ou, ao menos, se esforçar para isso – um devir mais amplo para os seus concidadãos. É indispensável indicar um após, quando o tempo de guerra se for e o vírus tiver desaparecido. De fato, ele começou a falar de um antes e de um depois da crise, um depois que não poderá ser a simples reprise do antes. Em vários pontos, deixa a desejar, mas veremos o que acontece em relação a isso. Em todo caso, é certo que não se arbitra o fim do presentismo por decreto, e nós acabamos de observar que o tempo do confinamento é, por sua vez, um questionamento do presente único e um fortalecimento do domínio do presentismo por meio da tecnologia, para a qual apelamos mais do que nunca.

No início, abordei a contradição entre nosso presente presentista e o tempo incrivelmente longo do antropoceno. Se ela perdeu sua visibilidade midiática no curso das últimas semanas, nada disso desapareceu, e ousou dizer que ela nos espera resistindo firmemente. Vários daqueles que se preocupam com isso e que buscam há muito tempo nos convencer de que nosso verdadeiro horizonte é o do aquecimento global, para atribuir-lhe seu nome comum, convidam-nos a aproveitarmos a crise mundial provocada pelo coronavírus para, após o confinamento, adotarmos “uma estratégia mais ambiciosa”, ingressando em uma “resistência climática” (*Le Monde*, 19 mar. 2020). Além das referências às palavras “guerra” e “resistência”, a questão é saber se a grande crise que atravessa o mundo é uma oportunidade, um *kairos*, que, ao interromper as temporalidades usuais do tempo *chronos*, poderia se abrir sobre um novo tempo.³ Talvez o seu início? Ou, ao contrário, é a *stasis* (para retomar outro velho conceito grego) que se impõe, com suas temporalidades bem conhecidas e mais ou menos imperiosas, aos conflitos políticos, às lutas sociais mais ou menos exacerbadas e violentas, ou mesmo à guerra civil?

Tradução autorizada pelo autor.

Recebida em 29 de novembro de 2020. Aprovada em 12 de dezembro de 2020.

³ Ver HARTOG, François. *Chronos, l'Occident aux prises avec le temps*. Paris : Gallimard, 2020.

A representação alegórica do Estado em **Debret e Pedro Américo**



Pano de boca para noite de gala no teatro da corte por ocasião do coroamento de D. Pedro I. Jean-Baptiste Debret, 1822, litografia, e Paz e concórdia. Pedro Américo, 1902, óleo sobre tela, 300 x 431 cm, fotografias (detalhes).

Guilherme Frazão Conduru

Doutor em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Autor do livro *O Museu Histórico e Diplomático do Itamaraty: história e revitalização*. Brasília: Funag, 2013. gfconduru@gmail.com

A representação alegórica do Estado em Debret e Pedro Américo

The allegorical representation of the State in Debret and Pedro Américo

Guilherme Frazão Conduru

RESUMO

O artigo propõe uma análise iconológica comparada de duas pinturas alegóricas dedicadas à representação do Estado, realizadas em diferentes momentos de busca de consolidação de uma nova ordem política, após rupturas institucionais: o pano de boca para o teatro da corte do Rio de Janeiro na noite de gala da coroação de Pedro I, de Jean-Baptiste Debret, de 1822; e *Paz e concórdia*, de Pedro Américo, alegoria-exaltação esboçada em 1895 e vendida ao Ministério das Relações Exteriores em 1903, depois de tentativa de exposição no salão parisiense de 1900. Enquanto a obra de Debret procurou representar elementos que seriam característicos do Estado brasileiro, inclusive a diversidade étnica, a tela de Pedro Américo, como alegoria-coringa, representou conceitos universais e conteúdo nacional adaptável.

PALAVRAS-CHAVE: arte no Brasil (séculos XIX e XX); pintura alegórica; representação do Estado.

ABSTRACT

The article proposes a compared iconological analysis of two allegorical paintings dedicated to the representation of the state, both produced during the consolidation of new political orders after institutional ruptures: the stage curtain for the coronation gala in honour of Pedro I in Rio de Janeiro court theatre (1822), by Jean-Baptiste Debret; and Paz e concórdia (1902), by Pedro Américo, exaltation allegory, sketched in 1895 and sold to the Ministry of Foreign Relations in 1903, after an attempt to be exposed in the Paris salon of 1900. While Debret's work attempts to represent characteristic elements of the Brazilian state, including its ethnic diversity, Pedro Américo's canvas, as a joker allegory, represents universal concepts and adaptable national contents.

KEYWORDS: Art in Brazil (XIX and XX centuries); allegorical painting; State representation.



Momentos de reconfiguração do sistema político – seja por meio de rupturas institucionais mais ou menos violentas, seja por meio de acomodações de interesses de grupos sociais – tendem a tornar mais explícitos os vínculos entre a arte e a representação do estado e da nação. No Brasil, a Independência, em 1822, e a República, em 1889, ensejaram demandas oficiais por referenciais de identidade e os detentores do poder político solicitaram aos artistas a produção de símbolos para representar a comunidade que se desejava nacional.

Este texto pretende oferecer uma análise iconológica comparada de duas obras que tiveram como objetivo representar o Estado após momentos de ruptura política: o pano de boca de Jean-Baptiste Debret (1768-1848), de

1822, realizado para o teatro da corte na noite de gala que se seguiu à coroação de Pedro I (1798-1834), e a tela *Paz e concórdia*, de Pedro Américo (1843-1905), de 1902, vendida pelo artista para o Ministério das Relações Exteriores (MRE), em 1903.

A legitimação da Independência na alegoria do Império: o pano de boca de Debret

A Revolução liberal do Porto de 1820 provocou a convocação das Cortes Gerais de Portugal com o objetivo de promulgar uma constituição. Um dos efeitos do movimento foi a suspensão da censura, o que provocou uma proliferação de periódicos no Brasil, nos quais se reproduziam textos liberais de autores europeus e norte-americanos e se discutiam conceitos como “constituição”, “representação” e “deputados”. Desencadeava-se um processo de formação de uma nova cultura política. Ao mesmo tempo, a frequência aos espetáculos no Teatro São João criava uma nova sociabilidade, que alimentava a incipiente formação de uma opinião pública na corte do Rio de Janeiro. Assim, a obra cenográfica de Debret viria dar-se a ver num momento de constituição de um espaço público de socialização e debate na imprensa e no teatro.¹

Após o rompimento com Lisboa, a necessidade de institucionalizar o novo arranjo político implicava a construção de um consenso, que estabelecesse laços de solidariedade entre as elites das antigas capitanias e garantisse o reconhecimento da nova ordem pela população. Para construir esse consenso seriam necessários investimentos sobre o imaginário coletivo, ressignificação de símbolos antigos, criação de novos rituais cerimoniais e invenção de novos referenciais de identidade.

De acordo com a tradição portuguesa, a legitimação de um novo soberano implicava a aclamação popular, que consistia na apresentação do soberano ao povo e, ao mesmo tempo, na aceitação pelo povo desse novo soberano. Um grupo liberal, defensor da convocação de uma assembleia constituinte, aproximou-se do príncipe e pretendeu associar ao sentido tradicional da aclamação o significado de expressão da soberania popular. Em 12 de outubro de 1822, aniversário de Pedro, foi organizada a cerimônia de sua aclamação como defensor perpétuo e imperador constitucional do Brasil, que poderia significar a subordinação do imperador à vontade popular.

Na visão de um grupo conservador, a cerimônia de coroação e sagração de Pedro I se prestaria a contrabalançar a dimensão democrática da aclamação. A nova cerimônia, simultaneamente política e religiosa, adquiria, assim, um sentido conservador e complementar à aclamação ao reforçar a imagem de Pedro I como herói fundador do Império e da nação brasileira.

As duas cerimônias expressavam as duas fontes do poder do imperador: o princípio do governo representativo, baseado no constitucionalismo e na vontade popular, e o princípio da legitimidade dinástica, com base no direito divino.

¹ Ver LEEHARDT, Jacques. Un regard décalé sur la construction de la nation brésilienne. In: DEBRET, Jean-Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. S./l.: Imprimerie Nationale, 2014, p. IX-XXXIII.

Nessa conjuntura, Debret foi encarregado de realizar o pano de boca a ser inaugurado na noite de gala do dia da coroação, 1º de dezembro. A obra aparece como gravura em *Viagem pitoresca e histórica*, sob o título *Rideau d'avant-scène exécuté au théâtre de la cour, pour la représentation d'apparat à l'occasion du Couronnement de l'Empereur D. Pedro 1er* (Pano de boca executado para o teatro da corte para a representação de gala por ocasião da coroação do imperador d. Pedro I), seguida de texto descritivo.²

Na condição de cenógrafo contratado pelo teatro, Debret já realizara, em 1818, um cenário para bailado histórico em homenagem a João VI (1767-1826), que acabava de ser aclamado, e ao casamento do príncipe herdeiro. Embora tenha o mesmo objeto que o pano de boca – a representação alegórica do poder político –, esse cenário representa um monarca do *Ancien régime*, cujo poder era exercido em caráter absoluto, enquanto o pano de boca representa uma autoridade legitimada por um contrato social, a constituição.



Figura 1. *Cenário para bailado histórico*. Jean-Baptiste Debret, 1818, litografia.

Sem preocupação realista, o cenário foi realizado “em transparente”, técnica na qual a pintura é realizada sobre uma superfície transparente iluminada por trás, o que permitia manipulações de iluminação que simulavam animação sobre a cena representada.³ Em linha com o princípio da legitimidade dinástica – que justifica o exercício do poder pelo direito divino –, a figura do rei português desponta no Olimpo envergando o traje real, com coroa,

² Ver DEBRET, Jean-Baptiste, *op. cit.*, p 558-560.

³ Os “transparentes”, considerados precursores dos panoramas, foram uma invenção de Louis Carrogis Carmontelle (1717-1806), gravador, desenhista e crítico de arte francês. Ver LEEHARDT, Jacques, *op. cit.*, p. XXVII, nota 41.

manto e bastão, atributos tradicionais da autoridade monárquica. Sobre um pavês – grande escudo em cima do qual os reis se faziam desfilar em meio às tropas, segundo costume de origem germânica –, o rei aparece em pé, com a mão esquerda na cintura e, na mão direita, um bastão, que repousa sobre esfera, simbolizando domínio sobre o globo, alusão ao caráter intercontinental do império português. A pose do rei é derivada daquela do famoso retrato de Luís XIV (1638-1715), de 1701, por Hyacinthe Rigaud (1659-1743), também observável no retrato a óleo de João VI realizado por Debret e pertencente ao MNBA. As três figuras que sustentam o escudo são personificações masculinas das três nações que formam o Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves: respectivamente, um soldado trajado à moda medieval, um índio, de costas e de braços abertos, e uma terceira figura, com turbante, o que remete à moda mourisca. Logo abaixo desse grupo, duas figuras ajoelhadas, o Hímen e o Amor, seguram dois retratos com representações do príncipe herdeiro e de sua esposa austríaca, a indicar a continuidade da dinastia.

Nas nuvens pairam três divindades: Júpiter, que traz uma águia de asas abertas junto aos pés e aponta para o homenageado; Juno, que tem ao lado um pavão, símbolo da imortalidade e da ressurreição; e Apolo, que aparece com sua lira. Júpiter, Juno e Apolo simbolizariam, respectivamente, a autoridade, a proteção do Estado e a capacidade criadora. Ao fundo, um grupo de divindades forma um semicírculo atrás do monarca.

No primeiro plano, sobre as águas, Vênus, em concha marinha rebocada por par de cisnes brancos guiado por Cupido, conduz duas Graças, que exibem para o rei uma berlinda coroada com os escudos de armas português e austríaco. No lado oposto, no seu carro puxado por dois cavalos, desponta Netuno, que traz sob o braço esquerdo o tridente e com a mão direita segura o pavilhão do Reino Unido, referência à expansão marítima portuguesa e a seu império colonial.

A alegoria para o cenário do bailado histórico apoia-se na mitologia greco-romana para exaltar João VI, monarca por direito divino; ao contrário do pano de boca, como se verá adiante, o cenário do bailado não faz referência à constituição ou ao povo. Se, por um lado, o estilo do cenário levou Jacques Leehardt a falar num “gosto rococó” e sua encenação celestial sugeriu a Marcela Camargo a possibilidade de que Debret tivesse utilizado como referência obras alegóricas do veneziano Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), também dedicadas à glorificação de casas dinásticas⁴, deve-se, por outro lado, notar que o arranjo do conjunto é simétrico, com as figuras e grupos dispostos de forma equilibrada, o que expressa uma concepção clássica. Seja como for, as energias liberais e anti-absolutistas – desencadeadas na Europa após 1789 e que reverberaram com vigor em Portugal após o movimento constitucionalista de 1820 – obrigariam o monarca português a retornar à sua antiga capital, em 1821, a fim de garantir sua permanência no trono. Apesar de conceitualmente distinto como figuração política, uma vez que representa outro sistema

⁴ Cf. LEEHARDT, Jacques, *op. cit.*, p. XXVII, e CAMARGO, Marcela Dantas. *Jean-Baptiste Debret e o pano de boca de 1822: o lugar da pintura de história no teatro da corte*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Unifesp, Guarulhos, 2017.

de exercício do poder, o cenário, de 1818, pode ser considerado um antecedente do pano de boca, de 1822.

Debret inicia o texto que explica o pano de boca caracterizando o momento vivido no final de 1822 como de “admirável de entusiasmo”: sentia-se a “energia nacional” dividida entre os preparativos para a suntuosa cerimônia da coroação e para as campanhas militares destinadas a expulsar as tropas portuguesas. O artista comenta a instrução de José Bonifácio (1763-1838), ao ser apresentado ao esboço da obra, de que as palmeiras fossem substituídas por um motivo de arquitetura regular para afastar qualquer associação da sociedade brasileira a um “estado selvagem”. Debret substituiu as palmeiras por cariátides, como demonstração de que o novo Império compartilhava dos valores da “civilização”. Debret acrescenta que, nas vésperas da noite de gala, o próprio imperador e José Bonifácio visitaram, “incógnitos”, o teatro para ver a obra terminada e integrada.⁵ Debret tinha consciência de que sua obra cumpria uma função política como instrumento visual para a legitimação do Império. A “visita surpresa” se justificaria como uma “inspeção” para verificar se o pano de boca se adequaria ao desejado fomento da coesão social em torno da fidelidade ao monarca e, portanto, ao Império. Não constitui exagero considerá-lo como a primeira pintura oficial do Brasil como Estado independente, pintura de história na modalidade alegórica que representava, de um lado, o Estado monárquico constitucional e, de outro, o povo, o território e os frutos da terra.⁶



Figura 2. Pano de boca para noite de gala no teatro da corte por ocasião do coroamento de D. Pedro I. Jean-Baptiste Debret, 1822, litografia.

No centro da cena, sentada sobre trono implantado sob uma tenda à beira-mar, a personificação feminina do Império veste uma túnica e ostenta o manto imperial. Com a mão direita empunha espada e com o braço direito apoia a tábua da lei, que representa a constituição. Com a mão e o braço esquerdo leva um escudo com as armas de Pedro I e apoia o cetro imperial. Es-

⁵ Cf. DEBRET, Jean-Baptiste, *op. cit.*, p. 559.

⁶ Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *D. Pedro II e seu reino tropical*. São Paulo: Claro Enigma, 2009.

pada e escudo simbolizam a disposição para lutar e defender a independência conquistada; o cetro é o símbolo do poder supremo, atributo de deuses e de monarcas. O trono exibe como ornamentos na parte frontal dos braços os símbolos do Comércio e da Justiça. Aos pés da alegoria principal pacotes de mercadoria aludem ao comércio e à riqueza; no degrau mais baixo da base do trono, cornucópia ostenta os frutos da terra, simbolizando abundância e prosperidade.

No primeiro plano, estreita faixa de areia separa a base do trono do mar, apenas visível na parte inferior da gravura como uma faixa de pequenas ondulações. À esquerda, embarcação com fardos de café e feixes de cana aludem aos produtos da terra e ao comércio. À direita, artilheiro poussa espada sobre um canhão, que acaba de detonar, como a prestar juramento de lealdade ao governo imperial. Esse militar seria uma referência à adesão das forças armadas à nova autoridade política.

No plano de fundo, delineiam-se colinas, palmeiras e o contorno de montanhas. Ocupando o espaço entre o trono e o fundo da tenda, fechado por panejamento, aglomera-se multidão compacta, na qual se distinguem índios guerreiros e soldados que empunham lanças, baionetas e estandartes.

Os grupos de figuras que se posicionam de cada lado da alegoria do Império representam diferentes segmentos da população brasileira, que demonstram adesão à nova soberania. Para transmitir a ideia de coesão social em torno da lealdade ao governo imperial, Debret representa diferentes tipos em posição de prestar juramento, com o braço estendido à frente, elevando o sabre, o chapéu ou exibindo os próprios filhos.

À esquerda do observador, distingue-se uma família de negros que demonstra abnegada dedicação: o pai, de uniforme militar, com os dois braços estendidos, exibe seu filho recém-nascido para a personificação do Império, colocando-o sob sua proteção. A mãe traz apoiada sobre o ombro esquerdo o fuzil do marido e com o braço direito brande machado saudando o Império; outro filho a seu lado, ainda criança, leva ancinho. O machado se destina, segundo Debret, a conquistar a floresta virgem e a defendê-la contra a usurpação. É clara a referência à lealdade, ao trabalho na terra e à disposição para lutar.

A figura de recém-nascido exibido pelo pai ou pela mãe para uma representação da autoridade constitui tipologia iconológica alusiva à lealdade e à proteção, da qual se podem mencionar dois outros exemplos, pelo menos: (I) desenho de Nicolas André Monsiau (1754-1837) intitulado *Abolição da escravidão*, de 1794, que representa cena de regozijo geral na Convenção por ocasião da aprovação de decreto que estabelecia o fim do trabalho escravo na França e em suas colônias, no qual aparece personagem negro levantando com os dois braços criança na direção dos convencionais, que, em torno de mesa, presidem a reunião⁷; e (II) pano de boca realizado por Crispim do Amaral (1858-1911), em 1890, para o Teatro da Paz, de Belém, onde mãe indígena faz o mesmo

⁷ Ver CAMARGO, Marcela Dantas, *op. cit.*, p. 183.

gesto, expondo o filho recém-nascido em direção à alegoria da República brasileira.⁸



Figura 3. *Alegoria da República brasileira*. Crispim do Amaral, 1890, óleo sobre tela. Belém, Teatro da Paz, pano de boca.

A mãe negra com o fuzil no ombro e o machado alçado merece comentário específico também pela peça que leva sobre a cabeça: o *pileus*, cobertura de feltro de base redonda e forma oval, dada ao liberto, na Roma antiga, como símbolo da liberdade adquirida. A versão de origem asiática, o chamado barrete frígio, com uma dobra no topo, tornou-se um dos símbolos mais conhecidos da Revolução Francesa.⁹ Assim, a mãe negra do pano de boca de Debret com o *pileus* na sua “versão grega”, sem a dobra superior, poderia representar, segundo a interpretação de Heloísa Lima, uma liberta negra, armada e pronta para defender sua terra e sua liberdade. Segundo a autora, a figuração dessa mulher negra armada significaria que Debret seria favorável ao fim da escravidão.

⁸ Para uma análise iconológica do pano de boca de Crispim do Amaral, ver CORRÊA, Denise Avelino. *Alegoria da República: o pano de boca da sala de espetáculos do Theatro da Paz (1890) e a representação da nação paraense republicana*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Unifesp, Guarulhos, 2017.

⁹ Ernest Gombrich propõe uma “etimologia dos símbolos” como análise histórica da origem, formação e adaptações de símbolos da linguagem alegórica, que na Revolução Francesa receberam novas camadas de significado. Sobre o *bonnetrouge*, atributo da liberdade, de grande popularidade no período revolucionário, o autor opina que poderia ter fundido os significados do *pileus*, do barrete frígio e do barrete vermelho. Cf. GOMBRICH, Ernest. *O sonho da razão: o simbolismo da Revolução Francesa*. In: *Os usos das imagens: estudos sobre a função social da arte e da comunicação visual*. Porto Alegre: Bookman, 2012.

vidão.¹⁰ Seja como for, sabe-se que José Bonifácio concebia a extinção gradual da escravidão como parte um projeto reformista civilizador.

Ao lado da família de negros, jovem mãe ajoelhada – “indígena branca”, conforme a expressão usada por Debret – apresenta à alegoria do Império seus dois filhos gêmeos nus, recém-nascidos, ao mesmo tempo em que leva um terceiro às costas, “segundo o costume do país”.

À direita do observador, senhor de cabelos brancos saúda a alegoria do Império elevando o chapéu e, com espada na mão esquerda, apresenta seu jovem filho, que traz arma a tiracolo e também saúda a alegoria principal estendendo o braço esquerdo. Ao lado, duas figuras masculinas com chapéus de abas largas, uma delas com crucifixo pendurado no peito, representam o povo paulista e o povo mineiro, ambos com espadas alçadas jurando fidelidade ao Império. Em seguida, mais próximo do trono, dois chefes indígenas, com coçar, reclinam-se, ajoelhados, para reverenciar a alegoria.

Na composição de Debret, as poses e a caracterização das figuras e grupos exprimem a ideia de união e de fidelidade do povo à nova autoridade soberana. Debret projetou a desejada integração dos diferentes grupos e etnias formadoras da nacionalidade, inclusive com a assimilação dos indígenas e dos negros, traduzindo em imagem o anseio não realizado de coesão social. Quanto às figuras do paulista e do mineiro, podem ser entendidas como alegorias que representam as províncias em torno das quais o grupo hegemônico construiu a base de um pacto político que se impôs como nacional, representando a união – real ou imaginada – das províncias em torno do governo imperial.¹¹

De um lado, é possível enxergar no pano de boca de Debret a afirmação e o reconhecimento simbólicos da autoridade do Estado e, neste sentido, identificá-lo como um antecedente, no que diz respeito ao tema, de *Paz e concórdia*, de Pedro Américo. De outro, também é possível associar a construção alegórica da união de diferentes segmentos da sociedade brasileira em torno do novo poder soberano ao sentimento agregador evocado pela *Primeira missa no Brasil*, pintura histórica de Victor Meirelles (1832-1903), de 1860. Assim, o pano de boca de Debret, como primeira representação alegórica do Brasil na condição de Estado soberano e independente, pode ser considerado a matriz das representações do Estado brasileiro.

Nessa linhagem inaugurada por Debret, o pano de boca do Teatro da Paz de Belém do Pará, realizado por Crispim do Amaral, anterior a *Paz e concórdia*, aproxima-se mais do modelo do que a obra de Pedro Américo, seja pelo suporte ou pela composição estática, centralizada na personificação feminina da República brasileira – sentada, com trajes clássicos, barrete frígio e coroa de louros sobre a cabeça e braço direito levantado, sustentando tocha acesa –, seja ainda pela figuração alegórica de segmentos sociais, como indígenas, caboclos, trabalhadores rurais e militares.

¹⁰ Cf. LIMA, Heloísa Pires. Uma Marianne negra no Brasil de Jean Baptiste Debret? *19&20*, v. VIII, n. 2, Rio de Janeiro, jul.-dez. 2013. Disponível em <http://www.dezenovevinte.net/obras/jbd_marianne.htm>. Acesso em 17 set. 2018.

¹¹ Ver LOPEZ, Emilio Carlos Rodriguez. *Festas públicas, memória e representação: um estudo sobre manifestações políticas na Corte do Rio de Janeiro (1808-1822)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004, p. 286.

O Brasil como República ingressa na civilização: a alegoria-coringa de Pedro Américo



Figura 4. *Paz e concórdia*. Pedro Américo, 1902, óleo sobre tela, 300 x 431 cm.

Numa esplanada escalonada em frente à arquitetura clássica de um templo, em cujo pórtico se pode ler *Pax et Concordia*, a personificação feminina da República brasileira, descendo escalinata, é recebida por um cortejo de personificações das principais nações do mundo, entre as quais se pode identificar, pela indumentária, os Estados Unidos da América, a frente do grupo, o reino da Itália, os impérios alemão e austro-húngaro e a Grã-Bretanha. Recuado, um coro de vestais entoava cântico. Sobre a cena principal pairam dois cortejos celestiais: acima da alegoria da República, um grupo alegórico cercado de anjos representa a fé cristã e exibe vários símbolos associados ao cristianismo, como a cruz, a lâmpada, o cálice, a harpa e uma guirlanda de folhas de carvalho; acima das alegorias das nações, outro grupo alegórico representa a civilização, as ciências e as artes, que portam símbolos como um livro, tochas acesas, uma lira, um raio, coroa de folhas de carvalho e a miniatura de uma locomotiva. No canto superior, à esquerda do observador, aparece o carro de Apolo, que, diariamente, cruza os céus para trazer luz aos homens.

No primeiro plano, entre folhas de louro, guirlandas e *putti*, um friso de alegorias: a História, a Poesia, a Pintura, a Arquitetura, que saúdam a homenageada, e, abatido por flecha, estirado no chão, o demônio da Discórdia com sua espada quebrada. A frente da escalinata, guardada por quimeras, dois obsequiadores oferecem ao cortejo internacional vinho espumante e frutas. À direita, grupo de três homens representa o povo, que festeja a alegoria da República. Entre eles, distingue-se o barão do Rio Branco (1845-1912), com toga de magistrado, braço direito estendido na direção da homenageada, grã-

cruz da ordem de Cristo no peito e o livro da lei junto ao coração. Em frente ao pórtico que dá acesso ao templo, duas estátuas representam Pedro Álvares Cabral (1450-1520) e Cristóvão Colombo (1451-1506), exploradores “descobridores” do “Novo Mundo”. No interior do pórtico, reprodução da tela *Grito do Ipiranga*, do próprio artista.¹²

O painel decorativo é uma grande alegoria que constrói uma narrativa onde cortejos terrestres e celestiais reúnem-se para celebrar o ingresso da República brasileira na civilização e o que pode ser interpretado como o reconhecimento internacional do regime instaurado em 1889.



Figura 5. *Paz e concórdia – estudo*. Pedro Américo, 1895, óleo sobre tela, 42 x 60 cm. São Paulo, MASP.

Um esboço da obra, de 1895, em pequenas dimensões, já revela idêntica composição, com o templo de fundo, os mesmos cortejos terrestres e celestiais, o friso de alegorias no primeiro plano, apenas com menor número de personagens. Segundo o catálogo do MASP, o estudo foi incorporado ao acervo daquele museu, em 1947, por doação de Alfredo Egydio de Souza Aranha (1894-1961), advogado e banqueiro.¹³ Pelas dimensões desse esboço, não se pode identificar qual a pintura reproduzida no interior do pórtico; além disso, a bandeira do Brasil é apenas esboçada na extremidade lateral à direita do

¹² Para descrições da alegoria de Pedro Américo, ver ROSEMBERG, Liana Ruth Bergstein. *Pedro Américo e o olhar oitocentista*. Rio de Janeiro: Barroso Edições, 2002, e CONDURU, Guilherme Frazão. *Alegorias em confronto: os descobridores*, de Belmiro de Almeida, e *Paz e concórdia*, de Pedro Américo: a construção danadação pela pintura de história. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – UFRJ, Rio Janeiro, 2019.

¹³ Ver MARQUES, Luiz (coord). *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: arte brasileira e outras coleções*. São Paulo: Prêmio, 1998, p. 23.

observador, não sendo de fácil identificação. O estudo pode ter chegado às mãos do doador através dos herdeiros de Pecegueiro do Amaral – colaborador do barão de Rio Branco e, como tal, intermediário na compra da obra pelo MRE, em 1903 –, que fora presenteado pelo pintor.¹⁴

Na biografia do artista escrita por seu genro, José Carlos Cardoso de Oliveira, publicada em 1898, a tela é mencionada, possivelmente, pela primeira vez. O biógrafo a ela se refere como “alegoria da civilização”. Numa fotomontagem com a figura do artista, a pintura, ainda inconclusa, é reproduzida entre as páginas 192 e 193.¹⁵



Figura 6. Pedro Américo e *Paz e concórdia* em execução. Fotomontagem.

A edição de abril de 1899 da *Revista Moderna* – revista mensal, literária e artística, editada em Paris – apresenta, com chamada na capa, reportagem sobre Pedro Américo. Assinada por Xavier de Carvalho, a matéria é um resumo da biografia de Cardoso de Oliveira, da qual reproduz seis imagens, entre elas a fotografia acima com a legenda “Pedro Américo trabalhando no seu quadro *Civilização*”, que acreditamos ser a primeira versão da tela em ponto grande.¹⁶

Por ocasião da visita do presidente Campos Sales (1841-1913) à Buenos Aires, em outubro de 1900 – a primeira viagem oficial de um presidente da república ao exterior –, a tela foi reproduzida num dossiê especial do periódico-

¹⁴ Ver Carta de Pedro Américo para Pecegueiro do Amaral, de Florença, em 24 de novembro de 1903, Arquivo Histórico do Itamaraty, Arquivo particular do barão do Rio Branco, pasta Pedro Américo, correspondência de terceiros, lata 812, maço 4, pasta 14 (AHI 812/4/14).

¹⁵ Cf. OLIVEIRA, J. C. Cardoso de. *Pedro Américo, sua vida e suas obras*: biografia documentada do ilustre pintor e literato brasileiro. Paris: Guillard, Aillaud & Cie, 1898.

¹⁶ Cf. CARVALHO, Xavier de. Pedro Américo. *Revista Moderna*, n. 30, ano III, Paris, abr. 1899, p. 232-237.

co argentino *Cara y Caretas*, na página central. Há diferenças entre essa versão e a versão pertencente ao MRE, como veremos.



Figura 7. Paz e concórdia. Pedro Américo, 1898.¹⁷

Uma versão da obra, como alegoria da República Francesa, foi submetida, sem sucesso, ao salão decenal de belas artes, organizado durante a Exposição Universal de Paris de 1900, sob o título de *Pax et Concordia – Allegorie de la France em 1900 (essai décoratif)*. Na ocasião, ciente de que o Brasil não se faria representar na exposição decenal por comissão nacional – ou seja, não haveria uma sessão brasileira –, o artista julgou que poderia ser aceito na seção reservada aos artistas franceses porque seu trabalho consistia numa alegoria da França. Das quatro obras que apresentou ao júri, somente foi aceita a tela *Honra e pátria (Honneur et Patrie – Allégorie de l’Ordre de la Légion d’Honneur distribuant la croix – essai décoratif)*.¹⁸

Com adaptações em relação à versão reproduzida em *Caras y Caretas*, a obra foi vendida para o MRE, em 1903, numa transação que contou com a intermediação de diplomatas amigos do pintor.¹⁹ Apresentam-se, a seguir, as diferenças encontradas entre a versão do Itamaraty e aquela de *Caras y Caretas*. (1) A data, no canto inferior esquerdo: enquanto na tela do MRE aparece “1902”, na versão do periódico aparece “1898”. (2) Ausência da figuração do

¹⁷ Reproduzido de *Caras y Caretas*, ano III, n. 108, Buenos Aires, 27 out. 1900, p. 32, imagem da Hemeroteca Digital Hispânica da Biblioteca Nacional de Espanha. Disponível em <<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004104198>>. Acesso em 6 jan. 2020.

¹⁸ Ver Arquivos Nacionais da França, *Archives Nationales* F/21/4066 (fundo documental relativo à exposição de belas-arts organizada durante a Exposição Universal de 1900). O autor agradece a professora doutora Ana Maria Tavares Cavalcanti pela referência e acesso a cópias de documentos.

¹⁹ Cf. AHI, 812/4/14.

barão de Rio Branco, na extremidade lateral esquerda. (3) Na versão do periódico, a alegoria que lidera o cortejo de personificações de nações não veste trajes alusivos à bandeira dos EUA. (4) As estátuas que ladeiam a escadaria em frente ao pórtico não estão identificadas por inscrições. (5) A tela reproduzida no interior do pórtico não permite ser identificada como a *Proclamação da independência*; (6) Não há representação da bandeira nacional do Brasil na reprodução. (7) As duas figuras femininas que na versão do Itamaraty representam a Pintura e a Arquitetura, na versão anterior representam mães, acompanhadas por crianças: a figura de pé carrega uma criança, não um capitel, que exhibe para a homenageada, conforme tipologia iconológica referida acima. (8) Na tela do MRE aparece a inscrição da data de 1900 no livro empunhado pela alegoria da História, que se refere ao laudo arbitral de Berna, pelo qual o governo da Suíça, árbitro escolhido pelas partes, reconheceu os direitos do Brasil à soberania sobre território reivindicado pelos franceses no Amapá e no Pará. Rio Branco fora o chefe da delegação brasileira que apresentou a defesa dos direitos ao governo suíço.

Pela data, acreditamos que a imagem do periódico reproduz o estado da pintura tal como foi submetida aos organizadores da exposição decenal de belas artes organizada no âmbito da Exposição Universal de 1900, em Paris. Não foi possível identificar de onde os editores de *Caras y Caretas* obtiveram a reprodução fotográfica da alegoria de Pedro Américo.

Das oito diferenças apontadas acima entre as duas versões conhecidas da tela, cinco se relacionam diretamente com a caracterização de conteúdo brasileiro: a presença de Rio Branco, a bandeira nacional, a identificação das estátuas de Cabral e Colombo, a reprodução da *Proclamação da independência* e a data do laudo de Berna. Essas adaptações em relação à versão submetida ao júri francês – que poderiam passar despercebidas mesmo para um olhar atento – tinham por objetivo conferir um sentido nacional brasileiro à tela. Não se sabe se a ideia de representar Rio Branco foi do artista ou se foi sugerida pelo genro e diplomata ou se atendeu à solicitação do próprio ministro. Em termos formais, as intervenções podem ser consideradas detalhes incidentais no conjunto da composição. Como se procurou demonstrar, a trajetória da alegoria-exaltação antes da aquisição pelo MRE expõe seu caráter de coringa, prestando-se a ressignificações.

Análise iconológica comparada

Como pinturas alegóricas, o pano de boca e *Paz e concórdia* utilizam códigos da linguagem alegórica para representar conceitos. Ambas as obras têm como protagonista a personificação do Estado; ambas reproduzem o recurso, de origem romana, à figura feminina como personificação da autoridade. Ao contrário da personificação do Império, a da República não poderia ostentar atributos como o trono, a coroa ou o cetro; as vestes à antiga e um manto, porém, são peças comuns às duas alegorias. O manto da República traz um detalhe característico do poder dinástico: o forro em arminho, que simbolizava alta dignidade, preeminência, pureza, honra e autoridade.²⁰ A

²⁰ Ver RAPELLI, Paola. *Grandes dinastias y símbolos del poder*. Barcelona: Electa, 2005.

coroa sobre a personificação do governo imperial dá lugar, na cabeça da alegoria da República, a discreto barrete vermelho. Pedro Américo reproduz na personificação da República esse atributo de origem antiga, oficializado na França, que simboliza a liberdade e a adesão ao regime republicano.

A composição do pano de boca é mais simples do que a do triunfo da República. A obra de Debret registra um juramento; a cena é estática. Há mais movimento em *Paz e concórdia*: a personificação do Brasil republicano caminha para receber as homenagens de um grupo de nações que vem em cortejo ao seu encontro. Com a *Libertação dos escravos*, obra de temática nacionalista na modalidade alegórica, Pedro Américo esteve mais próximo do modelo simétrico utilizado por Debret no pano de boca do que com a composição de *Paz e concórdia*.



Figura 8. *Libertação dos escravos*. Pedro Américo, 1889, óleo sobre tela, 138 x 199 cm. São Paulo, Pinacoteca do Estado.

Enquanto no pano de boca estão representadas províncias do Império, etnias e segmentos sociais da nação projetada, na tela do Itamaraty, Pedro Américo personifica as artes, as ciências, a religião cristã e as principais nações do mundo. Nesse sentido, a obra do francês tem um caráter mais local, enquanto a do paraibano tem pretensões universais. A representação alegórica do povo preenche o pano de boca com dezesseis figuras e outros tantos vultos em torno da personificação do Império. *Paz e concórdia*, ao contrário, apresenta apenas três figuras como alegoria do povo brasileiro. À diferença de Debret, que incluiu militares e civis, crianças, jovens e velhos, famílias, negros e índios, colonos brancos de duas capitâneas, Pedro Américo não se preocupou com uma representação social, etária, étnica ou geográfica.

Nas duas alegorias observam-se, portanto, modos distintos de representação do povo e do popular. A preocupação mais evidente do pano de boca é a de expressar a adesão do “povo” ao novo governo; por essa razão, na sua representação do “povo”, Debret levou em conta algum grau de diversidade. Pedro Américo, ao contrário, não se preocupou com a representação da diversidade social. A aceitação do Brasil pelas nações civilizadas ou o ingresso do Brasil na civilização é seu assunto principal.

Em ambas as alegorias há referência direta ao Direito. A personificação do Império traz a constituição, que exhibe e, ao mesmo tempo, protege. Embora no momento da realização do pano de boca ainda não vigorasse no Brasil uma constituição, a adoção de um texto constitucional estava no centro do debate político contemporâneo. Na tela de Pedro Américo o barão do Rio Branco traz o livro da lei junto ao coração, simbolizando o respeito aos acordos internacionais assumidos pelo país.

As respectivas referências a uma constituição, de um lado, e ao primado da lei, de outro, revelam uma diferença básica entre as duas telas quanto ao tratamento dado ao tema da representação do Estado. Enquanto o pano de boca de Debret representa uma demonstração de lealdade da população brasileira ao governo imperial e constitucional, *Paz e concórdia* representa a aceitação da República entre as principais nações do mundo. Debret tratou da legitimação interna da nova soberania, um assunto de política interna; Pedro Américo apresentou um assunto de política externa: o reconhecimento internacional da República.

Em relação a duas temáticas coadjuvantes na representação do poder político – a militar e a religiosa –, as respectivas posturas de cada uma das alegorias diferem de forma radical. Debret faz muito presente o elemento militar no pano de boca: o artilheiro que dispara o canhão, o pai negro fardado que oferece seu filho ao Império, os chefes indígenas de cocar e em posição de deferência, os soldados, um fuzil levado a tiracolo por um adolescente, além do fuzil no ombro da “Marianne negra”.

A conjuntura da aclamação e da coroação de Pedro I foi marcada pela instabilidade política e o medo de um levante popular estava presente nos cálculos dos dirigentes. Para fortalecer a autoridade e, assim, garantir a institucionalidade era importante inculcar valores patrióticos e fomentar o sentimento de pertença à nova entidade política. Neste sentido, esperava-se do pano de boca cumprir a função de referência visual de adesão a valores nacionais.

A primeira década republicana foi conturbada, com guerras civis e crise financeira. Quando Pedro Américo assinou *Paz e concórdia*, em 1902, a República estava consolidada e entrara numa fase de estabilidade. Na tela o artista representou a alegoria da República, mas os signos de identidade nacional brasileira, embora explícitos, são detalhes no conjunto da composição. Não há referência à dimensão militar ou à necessidade de defesa da soberania.

Quanto a imagens ou símbolos de cunho religioso, no pano de boca nota-se apenas o terço no peito do paulista. Não fosse esse detalhe, se poderia falar na ausência da religião entre as referências de Debret. Diferença marcante com *Paz e concórdia*, onde Pedro Américo posiciona no ar um grupo alegórico celestial, que representa valores do cristianismo.

Tanto Debret como Pedro Américo recorrem à arquitetura para montar seus respectivos cenários. A cena do pano de boca é representada sob uma tenda com duas cariátides, que constituem os elementos arquitetônicos visíveis, as quais suportam uma arquitrave e uma tapeçaria como cobertura. A cena da homenagem à República transcorre num grande cenário, que remete às reconstruções de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778): uma esplanada com escadas e diferentes planos e um grande templo ao fundo.

As duas obras anunciam tempos novos, mas as respectivas posturas em relação ao passado são distintas. Ainda que Debret refira-se ao pano de boca como uma obra de “história nacional”, no sentido de ser uma pintura histórica na modalidade alegórica²¹, a tela reproduzida como gravura não representa uma cena que tenha, de fato, ocorrido. Não há, portanto, a preocupação de descrever um acontecimento histórico, a narrativa é exclusivamente alegórica, o que, no entanto, não dispensou a preocupação do artista com a verossimilhança, que se pode perceber na caracterização dos personagens, como o paulista, o mineiro ou a família negra.

Paz e concórdia tampouco representa um acontecimento histórico e também projeta um novo tempo: o Brasil República, que ingressava na civilização. À diferença de Debret, porém, Pedro Américo faz referências ao passado, mesmo que discretas e submetidas à complexidade do conjunto. A representação de um coro de vestais, sacerdotisas romanas, simboliza o culto à pátria; as estátuas de Colombo e de Cabral aludem aos “descobrimientos” europeus; a reprodução do *Grito do Ipiranga* remete ao surgimento do Estado independente; e a data de 1900 refere-se à vitória diplomática do Brasil no contencioso territorial com a França.

Enquanto o pano de boca foi encomendado pelo governo imperial ao diretor do teatro, a tela de Pedro Américo foi comprada pelo MRE. É plausível supor que a encomenda não tenha sido feita diretamente a Debret, mas ao diretor, patrão do artista. Pedro Américo, depois de tentar sem sucesso expor *Paz e concórdia* na Exposição Universal de Paris, de 1900, logrou negociá-la com o barão do Rio Branco, ministro das relações exteriores, e, assim, colocar mais uma de suas obras em prédio público. A obra de Debret oferece, enfim, mais elementos identificáveis como brasileiros do que a tela coringa de Pedro Américo.

Artigo recebido em 7 de março de 2020. Aprovado em 22 de abril de 2020.

²¹ Cf. DEBRET, Jean-Baptiste, *op. cit.*, p. 559.

Esboços tropicais do Brasil: **arte e política** **antiescravagista britânica**



"Ilhas de Sta. Anna.
Desembarque de negros
escravos". Paul Harro-Harring,
nanquim, aquarela e guache
sobre papel, 21,3 x 31,8 cm,
fotografia (detalhe).

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Doutor em História pela Universidade de Brasília (UnB). Professor do Instituto de Artes e dos Programas de Pós-graduação em Artes e em Ciência da Informação da UnB. Pesquisador do CNPq. Coorganizador, entre outros livros, de *Historias da arte em museus*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2020. dionisio@unb.br

Esboços tropicais do Brasil: arte e política antiescravagista britânica¹*Tropical sketches from Brasil: art and British anti-slavery politic**Emerson Dionisio Gomes de Oliveira***RESUMO**

Em 1840, o jornal *The African Colonizer* enviou o artista dinamarquês Paul Harro-Harring para o Rio de Janeiro. A viagem reverteu-se na série de pinturas intitulada *Tropical sketches from Brazil*. Autor de biografia controversa, Harro-Harring confeccionou um importante conjunto de obras que revelam aspectos do cotidiano da escravidão no litoral fluminense. O artigo busca compreender como os trabalhos de *Esboços tropicais do Brasil* estão relacionados às produções literária e polemista de Harring e às políticas antiescravistas britânicas, nos oferecendo condições de compreender o olhar anedótico, pontuado entre uma perspectiva lírica, o estranhamento e o registro documental. Para tanto, realizamos um levantamento documental e revisões biográficas desse artista pouco debatido, bem como, delineamos em qual projeto visual ele estava inserido.

PALAVRAS-CHAVE: Brasiliana; Paul Harro-Harring; Instituto Moreira Salles.

ABSTRACT

In 1840 the newspaper *The African Colonizer* sent the Danish artist Paul Harro-Harring to Rio de Janeiro. The trip resulted in the series of paintings titled *Tropical sketches from Brazil*. The author of a controversial biography, Harro-Harring crafted an important set of works that reveal aspects of everyday life of slavery at the Rio de Janeiro coast. This article seeks to understand how the works of *Tropical sketches from Brazil* relate to Harring's literary and polemista work, setting conditions to understanding his observational capacity, which is situated between lyric perspective, estrangement and documental registry. Works linked to an ample set of images that derives from expeditions, trips and (missions) dedicated to popularizing natural and human-made landscapes from distant lands.

KEYWORDS: *Brasiliana; Paul Harro-Harring; Moreira Salles Institute.*



Em 1963, vinte e quatro estampas do artista Paul Harro-Harring, da série intitulada *Tropical sketches from Brazil*, originalmente publicadas em 1841 no periódico *The African Colonizer*, foram adquiridos do acervo de Don José Corradini pelo então embaixador brasileiro na França, Walter Moreira Salles. Corradini era um antiquário e colecionador italiano, radicado em Buenos Aires, que desde os anos de 1920 circulava entre os principais centros europeus e a Argentina em busca de material para comercialização e para sua própria cole-

¹ Este artigo é resultado de pesquisa financiada pelo CNPq.

ção. Para facilitar o trânsito entre a capital argentina e Paris, nos anos 1950, ao lado de Pedro Mozzarelli, o colecionador italiano fundou a Livraria L'Amateur; especializada em livros antigos, códices, gravuras e desenhos originais de viajantes, mapas, o que atraía a atenção de bibliófilos e colecionadores de toda espécie.² Comerciante, colecionador-*expert*, editor, Corradini parece ter constituído uma rede de contatos em diferentes países que lhe garantiam acesso a livros e obras raras, especialmente no pós-II Guerra. No Brasil ele trabalhou ao lado de Gilberto Ferrez e Enéas Martins na publicação em francês sobre as obras do artista viajante britânico Emeric Essex Vidal.³

Já em 1965, corroborando as táticas comuns adotadas por comerciantes especialistas como Corradini (expor-vender-publicar), os trabalhos de Harro-Harring foram publicados e expostos pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB)⁴ no Rio de Janeiro. Se num primeiro momento as aquarelas do artista viajante ganhavam visibilidade pública e institucional, nas décadas seguintes o conjunto seguiu discretamente dentro da política doméstica de colecionamento de Salles até a fundação do instituto homônimo início dos anos de 1990. Desde sua criação, o Instituto Moreira Salles (IMS) tem dedicado muitos recursos para preservar, expor e colecionar obras vinculadas à produção imagética sobre o Brasil; dando especial ênfase à fotografia e à produção dos chamados “artistas viajantes”, dentre as mais de duas milhões de imagens acervadas. A circulação das imagens de Harro-Harring tem ganho nas últimas duas décadas um protagonismo admitido pela própria instituição. As imagens de evidente caráter narrativo têm atraído pesquisadores e educadores, que utilizam os trabalhos de *Esboços tropicais do Brasil*, ampliando seus usos e interpretações.

Um nômade artista

Figura de biografia polêmica, ele viajou ao Brasil no ano anterior, onde confeccionou um importante conjunto de aquarelas que revelam aspectos do cotidiano da escravidão no litoral fluminense. Seu olhar anedótico, pontuado entre uma perspectiva lírica, o estranhamento e o registro documental, vincula-se a um amplo conjunto de imagens oriundas de expedições, de viagens e de missões dedicadas a popularizar as paisagens natural e humana de terras distantes. A crítica recente revela que o tratamento conferido aos grupos sociais por Harro-Harring difere da maioria dos artistas que representaram o Brasil na primeira metade do século XIX; mas, ao mesmo tempo, o artista não deixou de expressar a “distância” do olhar europeu. Passional e parcial, seu “olhar” não dissimulou sua posição política frente à escravidão, bem como a

² Cf. TÁRTARO, Diego. Incunable jesuítico-guaraní: ‘de la diferencia entre lo temporal y eterno’ del padre Juan Eusebio Nieremberg S. J. Loreto 1705. *Revista Cruz de Sur*, año IV, n. 6, San Isidro, 2014. Disponível em <http://www.revistacruzdesur.com.ar/Numeros_001-010/RHCZDS-00611-Lo_Tartaro-Incunable_jesuítico-guaraní.pdf>. Acesso em 10 mar. 2020.

³ Cf. *Picturesque illustrations of Rio de Janeiro*. Paris: L'Amateur, 1961. Álbum inédito de 24 aquarelas realizadas durante os anos de 1816 a 1837. Sob a direção de José Corradini e textos introdutório e explicativo assinados por Ferrez e Martins. Tiragem: 350 exemplares numerados.

⁴ Ver Instituto Histórico lançou álbum de Harro-Harring com cena da vida de escravos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 dez. 1965, p. 14.

do periódico britânico que patrocinou sua viagem aos trópicos, referendando sua política editorial.



Figura 1. “Vista da costa oeste da Baía da Guanabara do Rio de Janeiro”. Paul Harro-Harring, c.1840, aquarela e guache sobre papel, 21,5 x 32,9 cm.

Harro-Harring foi escritor, poeta, jornalista e ativista político com formação em artes na Academia de Copenhagen e na Academia de Dresden entre os anos de 1817 e 1822. Sua pequena produção plástica circulou entre as coleções privadas e a divulgação pública por meio de periódicos políticos e científicos. É preciso notar que seus trabalhos sobre os “brasileiros”, atualmente na coleção do Instituto Moreira Sales (IMS), demonstram certa singularidade se comparados a outros viajantes do período imediatamente anterior, mas ao mesmo tempo uma similitude quanto ao trato da natureza, reverberando uma adesão aos modelos correntes da primeira metade do século XIX (figura 1). Inúmeras descrições foram feitas pelos viajantes que adentraram pela Baía de Guanabara.⁵ Muitos deles são relatos que exaltaram o caráter monumental e exuberante dessa paisagem: os rochedos imponentes junto às construções arquitetônicas e a natureza produziam uma imagem marcante para os que chegavam à Corte brasileira. Em seus trabalhos sobre a natureza fluminense, Harro-Harring aderiu à perspectiva panorâmica. Ao longo do século XIX, num ponto de vista geral, as imagens sobre baía ganhavam contornos mais expressivos em detrimento da necessidade do registro topográfico: “A cidade

⁵ Anna Maria de Carvalho elenca rapidamente alguns desses artistas: “É grande o número de pintores viajantes que marcam em sua produção esse primeiro processo, tais como Richard Bates, Debret, Anderson, Ender, Bertichen, Cocholet, os Taunay (pai e filho), Chamberlain, Maria Graham, Arago, Desmond, Planitz, Rugendas, Vidal, Sunqua e Schimdt, entre outros”. CARVALHO, Anna Maria. Baía de Guanabara: os itinerários da memória. *Revista USP*, n. 30, São Paulo, 1996, p. 164. Disponível em <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i30p156-169>>. Acesso em 8 abr. 2020.

e sua natureza aparecem, na maioria das vezes, bem delineadas (predominando o desenho sobre a cor), ora em recantos ora na visão totalizadora e distanciada das perspectivas panorâmicas, dos vol-d'oiseau, sempre com a Baía de Guanabara legitimando a contundente e exuberante paisagem tropical e seus signos mais representativos (na maioria das vezes, o Pão de Açúcar)".⁶

Embora os trabalhos da coleção IMS tenham ganho uma visibilidade impressionante na última década, graças aos esforços de difusão da instituição colecionadora e da reprodução em programas e sítios educacionais, além de pesquisas de graduação e pós-graduação, a biografia de Harro-Harring continua sendo pouco conhecida e debatida, e não só no Brasil. Em 2006, o matemático Thomas Thode publicou as obras completas do artista, após uma década de pesquisa, recolhendo documentos dispersos em onze países. Graças a Thode podemos compreender as controvérsias abertas pelo viajante e o difuso impacto que sua obra teve na literatura política da primeira metade do século XIX.

De origem frísia, o artista nasceu em 1798 em Ibensdorf, hoje território alemão, e atuou fortemente como defensor da liberdade, no sentido conferido por diversos movimentos revolucionários de inspiração nacionalista e socialista na Europa da primeira metade dos oitocentos. Os biógrafos⁷ de Harro-Harring são unânimes em declarar que sua formação literária sofreu forte impacto dos clássicos alemães como Goethe, Seume, Schiller, Sonnenberg e Werner. Citações das peças de Friedrich Schiller, como *Don Carlo* (1787), são recorrentes em seus textos. Além destes, parece ter impactado o jovem Paul a biografia romanceada escrita pelo poeta e arqueólogo Karl Ludwig Fernow chamada de *A vida do artista Asmus Jakob Carstens*⁸, um pintor alemão-dinamarquês neoclássico, cuja carreira bem-sucedida entre Berlim e Roma o aproximou de artistas mais conhecidos como Bertel Thorvaldsen e Joseph Koch. De qualquer modo, pelas indicações posteriores, Harro-Harring esteve mais fascinado com a pena Fernow que com o pincel de Carstens, mesmo diante do fato de que a obra gráfica do pintor teve reconhecida circulação no norte da Europa nas três primeiras décadas do século XIX, segundo Johannes Grave.⁹

Foi em Dresden, durante os anos de aprendizado de pintura histórica e de batalhas na Academia de Belas Artes, que Harro-Harring se envolveu com atividades políticas, se aproximando do grupo estudantil radical denominado Die Schwarzen von Gießen, que emprestara nome a um romance seu publicado em 1831.¹⁰ Ao longo da década de 1820, o artista de Ibensdorf transitou

⁶ *Idem*.

⁷ Salvo engano, as biografias escritas por Alexander Everett e Thomas Thode continuam sendo as principais referências.

⁸ Publicado em 1806, *Das Lebendes Künstlers Asmus Jakob Carstens (The life of the artist Asmus Jakob Carstens)* descreve Carstens como um gênio notado por poucos em seu tempo, o que para André expressa a própria excepcionalidade de Fernow. A vida do pintor, ela mesma, é tratada como obra de arte, como modelo classicista que se expressa não apenas por sua arte, mas seu caráter. Cf. ANDRÉ, Michael G. *Weimar Classicism and the image of historical time*. University of Michigan: Ann Arbor, 2010. Disponível em <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.1034.992&rep=rep1&type=pdf>>. Acesso em 10 abr. 2020.

⁹ Cf. GRAVE, Johanne. Ideal and history. Johann Wolfgang Goethe's Collection of Prints and drawings. *Artibus et Historiae*, n. 53, 2006, Cracovia, p. 178. Disponível em <http://www.homes.uni-bielefeld.de/jgrave/pub/ideal_and_history.pdf>. Acesso em 8 jun. 2019.

¹⁰ Título completo publicado em Leipzig: *Die Schwarzen von Giessen, oder der Deutsche Bund*, 1831.

entre Viena, Berlim, Roma, Munique, Paris, Praga, Varsóvia entre tantos endereços e rápidas passagens. Neste período foi detido algumas vezes por suas atividades políticas, além de exilado em duas ocasiões.

Em 1821 ingressou na Legião Philohellenica, dedicada a apoiar com dinheiro, armas e voluntários o Movimento de Libertação da Grécia contra o Império Otomano, numa coalizão das forças liberais e democráticas do período. Harro-Harring partiu para Grécia onde escreveu decepcionado que ao contrário de encontrar homens entusiastas e aventureiros, encontrou “aproveitadores e outras figuras duvidosas”.¹¹ Anos mais tarde, em sua obra autobiográfica *Rhonghar Jarr*¹², ele escreve sobre os gregos: “Vou lhes contar em que sua calamidade se baseia, que se baseia no pântano de sua depravação moral. Porque vocês não sabem o que é liberdade, pobres gregos”.¹³ Num diagnóstico muito próximo ao que ele fez, anos depois, dos “brasileiros brancos” e da escravidão, considerada por ele a maior das depravações morais.

Sua carreira como pintor profissional fora deixada em segundo plano após 1822, no mesmo período publicou suas primeiras obras literárias independentes. Em 1827, já como uma forma de obter rendimentos ele publica *Contos de um viajante*.¹⁴ No ano seguinte partiu para Varsóvia, onde envolveu-se com forças nacionalistas polonesas por dois anos. Envolvimento que renderia a publicação de “Polônia sobre o domínio da Rússia”, impresso em inglês simultaneamente em Londres e Boston (Estados Unidos), em 1831. Para o amigo e primeiro biógrafo Alexander Everett¹⁵, o livro, que hoje anacronicamente podemos chamar de “jornalismo literário” foi a obra do viajante mais prestigiada pelos pares políticos de Harro-Harring.

Everett salienta que já como membro da Constitutionellen Deutschland, o artista participou do Festival de Hambach de 1832, que o levou a ser expulso da Alemanha. Dois anos depois foi preso após participar do levante de Savoia. Estes são os anos da *Vormärz* alemã. Anos marcados por uma série de movimentos, ações, festivais, publicações entre 1830 e 1848. A escritora alemã Thusnelda Kühl, que publicou *Harro-Harring, der Friese*¹⁶, em 1906, tipificou a literatura produzida pelo viajante como sintoma da geração *Vormärz*¹⁷: inquieta, migrante, passional e fortemente combativa. Nessa mesma direção, o pesquisador Rafael Gonzaga de Macedo nos lembra que

¹¹ MARTINS FILHO, Eneas (org.). *Paul Harro-Harring: Tropical sketches from Brasil*, 1840. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1965, p. 40.

¹² *Rhonghar Jarr*, com o subtítulo “andanças de um frísio pela Dinamarca, Alemanha, Hungria etc.” é publicado Munique, em 1828.

¹³ HARRO-HARRING, Paul *apud* THODE, Thomas. *Harro-Harring: eine kommentierte bibliographie seiner werke*. Eutin: Eutiner Landesbibliothek, 2006, p. 193.

¹⁴ *Idem*, *Erzählungen aus den Papieren eines Reisenden*. Munique, Erscheinungsjahr, Verlag: Lindauer, 1827.

¹⁵ Ver EVERETT, Alexander H. Paul Harro-Harring: a biographical sketch. *The United States Democratic Review*, v. 15, n. 76, Nova York, ouy. 1844.

¹⁶ Ver KÜHL, Thusnelda. *Harro-Harring, der Friese, Kühl*. Publicado por Max Hansen (Auflage), 1906.

¹⁷ Especialista na geração *Vormärz*, Wolfgang Schieder, ao discutir as publicações de Wilhelm Weitling e as canções “políticas esquecidas dos primeiros dias do socialismo alemão, lembra do sucesso da canção “Marseillaise” de autoria de Harro-Harring. Ver SCHIEDER, Wolfgang. Wilhelm Weitling und die deutsche politische Handwerker-Lyrik im Vormärz. *International Review of Social History*, v. 5, n. 2, Cambridge, 1960, p. 272. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/44581435?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em 10 mar. 2020.

*Sua atuação, nesse campo, foi tão intensa, que suas concepções políticas e filosóficas o levaram a ser perseguido e expulso por diversos governos europeus, que viam nele uma ameaça. Suas paixões e escolhas políticas constituíram a sua maneira de ver o mundo, sua Weltanschauung [concepção de mundo], deixou marcas em sua percepção e seus valores, definindo o seu hábito mental a partir do qual ele interpretou e atribuiu sentidos ao mundo por meio de suas imagens e textos.*¹⁸

Assim, quando chegou para viver meses no Rio de Janeiro¹⁹, o artista trazia uma extensa bagagem como defensor republicano da liberdade e opositor convicto do trabalho servil, herança feudal na Europa, e da escravidão, em especial nas colônias e ex-colônias europeias. Andreas Gestrich lembra-nos do impacto do texto de Harro-Harring, intitulado “Carta para Lord Goderich”, publicado inicialmente em 1834. Mesmo sendo Goderich um empenhado articulador pelo fim da escravidão nas colônias britânicas, o artista não lhe poupou críticas, por ver na *fronddienst*, modalidade de trabalho servil forçado, uma continuação do estatuto escravocrata, tomando a Jamaica como exemplo.²⁰ Thode defende que este artigo atraiu a atenção dos mentores de *The African Colonizer*, o que resultou no convite para a viagem ao Brasil.

Esboços tropicais

Publicado em Londres por William Cecil Huttman, sob patrocínio dos colonos britânicos oriundos na África do Sul, *The African Colonizer* defendia uma singular perspectiva dos interesses comerciais britânicos: “Os justos interesses dos colonos e os direitos dos nativos das colônias exigem igualmente a distribuição diligente de tal assunto através de periódicos exclusivamente dedicados a eles”.²¹ Considerada até então a primeira publicação dedicada aos colonos, a revista pertenceu a tradição de periódicos britânicos antiescravocratas mantidos por políticos, intelectuais liberais e grupos religiosos, de forte viés abolicionista, cujo principal expoente da época foi o *The Anti-Slavery Reporter*, fundado por Zachary Macaulay, em 1825.²²

Publicada entre 1840 e 1841²³, *The African Colonizer*, patrocinador de Harro-Harring, defendia em sua política editorial a liberdade de comércio

¹⁸ MACEDO, Rafael Gonzaga de. *Paul Harro-Harring: visualidade melancólica da escravidão no Rio de Janeiro -1840*. Dissertação (Mestrado em História Social) – PUC-SP, São Paulo, 2014, p. 30.

¹⁹ Cf. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 3 maio 1840, p. 4 (Movimento do Porto. Entrada no dia 2 de maio, Rio de Janeiro), *Jornal do Commercio* (Saída do Porto, Rio de Janeiro, 14 de agosto de 1840). Outros periódicos indicam outras passagens rápidas do artista pelo Rio de Janeiro: *Diário do Rio de Janeiro*, n. 120, 2 jul. 1842, p. 4 (Movimento do Porto. Entrada do dia 1º de julho), *Correio Mercantil* (Saída no dia 31 de outubro de 1842, p. 1). Sobre essa última informação vale mencionar um adendo: “É provável que tenha retornado ao Rio de Janeiro, como refugiado político. A suposição tem por fundamento duas cartas enviadas por Harro-Harring para Paul Leuzinger, filho do fotógrafo suíço radicado no Rio de Janeiro, George Leuzinger, ambas firmadas na capital carioca em 1855”. MARTINS FILHO, Eneas (org.), *op. cit.*, s./p.

²⁰ Cf. GESTRICH, Andreas. The abolition act and abolitionist movements. In: LINDEN, Marcel Van Der. (org.). *Humanitarian intervention and changing labor relations: the long-term consequences of the abolition of the slave trade*. Leiden: Brill Academic Publishers, 2011, p. 256 e 257.

²¹ DERRICK, Jonathan. Victorian Papers for Africa. In: *Africa, Empire and Fleet Street*. New York: Oxford University Press, 2018, p. 10 (tradução do autor).

²² Cf. GESTRICH, Andreas, *op. cit.*, p. 252.

²³ Fundado por emigrados da Cidade do Cabo, África do Sul e impresso em Londres (Cf. *Spectator Review*, 2, London, jan., 1841, p.17 e 18), inicialmente semanal (fevereiro de 1840), o periódico passou a ser publicado quinzenalmente em junho de 1840, aos sábados. Cf. *Business and financial papers, guide. 1780-1939: selected titles from the Bodleian Library*. London: Oxford and the British Library. Disponível em

entre as colônias africanas. A publicação encomendou e divulgou reportagens, artigos e notícias sobre o comércio na África Ocidental, a emigração para Europa, críticas à administração colonial, informações sobre transporte, além, do tráfico de escravos. Assuntos sobre a África interessavam à Grã-Bretanha e aos seus colonos. Em seu primeiro número podemos perceber a orientação liberal do periódico, que resume: “Em suma, as possessões britânicas na África formam uma parte importante desse continente; e embora sua prosperidade dependa, em muitos aspectos, do progresso geral de todo o continente, é provável que essa prosperidade seja mais duradoura e abençoada, se os nativos das regiões menos favorecidas forem apoiados e assistidos para construir sua própria liberdade e civilização”.²⁴

A chegada ao Rio de Janeiro de Harro-Harring forneceu à revista recém-criada um panorama das condições de vida de escravos no Brasil, o que para o periódico significava mais uma estratégia contra o comércio escravocrata transatlântico, combatido pela Inglaterra, por meio de diversas associações, cujas mais proeminentes foram a Sociedade Britânica e Estrangeira Anti-escravatura (BFASS, sigla em inglês da British and Foreign Anti-Slavery Society) e a Sociedade para a Extinção do Tráfico de Escravos e para Civilização da África.²⁵ Ou seja, o olhar do artista frísio obedecia, além de sua bagagem política própria da geração *Vormärz*, uma direção política particular: a internacionalização das campanhas abolicionistas patrocinadas pelos britânicos. Um exemplo desse empenho está no envio do casal George e Charlotte Pilkington ao Brasil, sob os auspícios da BFASS, no mesmo período em que Harro-Harring morou no Rio de Janeiro. O casal produziu um conjunto de reportagens detalhadas sobre a escravidão e o tráfico publicado no *Anti-Slavery Reporter* ao longo de 1841.²⁶

Harro-Harring e outros estrangeiros chegaram ao Brasil num momento de forte mudança na política escravista do Império brasileiro. A literatura sobre o assunto é farta e foge às pretensões deste artigo ampliar tal discussão.²⁷ Cabe-nos, todavia, pontuar que a condenação à escravidão e a ilegalidade do tráfico de africanos se transformaram em pontos de tensão entre o Império luso-brasileiro e a Coroa britânica desde o início dos oitocentos. A abolição do tráfico transatlântico de escravos nas colônias britânicas, em 1807, incitou a Grã-Bretanha a pressionar Portugal a adotar medida semelhante em relação às suas colônias, especialmente o Brasil.²⁸ O reconhecimento do *status* de nação

<http://www.ampltd.co.uk/digital_guides/business_and_financial_papers_series_one_parts_1and2/Publishers-Note.aspx>. Acesso em 10 jun. 2019.

²⁴ *Apud Business and financial papers, guide. 1780-1939, s./p.* (tradução do autor).

²⁵ Cf. RÉ, Henrique Antonio. “Missão nos Brasis”: a BFASS e a organização de uma missão abolicionista secreta ao Brasil no início da década de 1840. *Revista de História*, n. 174, São Paulo, 2016.

²⁶ Cf. *idem, ibidem*, p. 96. Embora haja muitos pontos em comum entre os diferentes jornais e revista antiescravistas britânicos, as abordagens sobre o comércio de escravos no Atlântico diferiam profundamente, como atesta o estudo de Jonathan Derrick, *op. cit.* Ver também RÉ, Henrique Antonio. Uma história da British and Foreign Anti-Slavery Society: a instituição que internacionalizou o antiescravismo britânico. *Revista de História*, n. 176, São Paulo, 2017.

²⁷ Para uma discussão da literatura acadêmica sobre escravidão e cultura africana no Brasil, ver REIS, João and KLEIN, Herbert. *Slavery in Brazil*. In: MOYA, José C. (ed.). *Handbook of Latin American History*. New York: Oxford University Press, 2011.

²⁸ Cf. HASLAM, Emily. International Criminal Law and Legal Memories of Abolition: intervention, mixed Commission Courts and “Emancipation”. *Journal of the History of International Law*, 18, Leiden, 2016. Disponível em <<https://doi.org/10.1163/15718050-12340074>>. Acesso 10 abr. 2020.

emancipada por parte dos britânicos, em 1826, impôs a prerrogativa de que o novo Império aboliria o tráfico nos anos seguintes.²⁹ Em 1831, na intenção de regular o tratado foi aprovado com o projeto de lei do marquês de Barbacena, estabelecendo que todos os escravos vindos do exterior que entrassem em portos brasileiros seriam considerados livres. Fortemente refutada e raramente aplicada³⁰, em 1838, já sob o gabinete conservador de Araújo Lima e veemente defesa de Bernardo Pereira de Vasconcelos, o Império “facilitaria a reabertura do tráfico de maneira tácita, e assim o sustentaria durante toda a década de 1840, a despeito da repressão inglesa”.³¹ Beatriz Mamigonian estima que cerca de 760 mil pessoas foram escravizadas ilegalmente entre 1831 e 1851.³²

Assim, Harro-Harring aporta no Brasil na esteira de um processo longo de consolidação da militância antiescravocrata como política essencial da diplomacia britânica. A empreitada do artista estava delineada pelo movimento antiescravista internacional, transformado em arma geopolítica do Império britânico³³, incluindo uma ampla circulação de imagens sobre a escravidão. Ao analisar um vasto material iconográfico devotado a representar a escravidão na Grã-Bretanha entre 17500-1850, Wood avalia que a variedade de imagens pró e contra a escravidão oscilaram no período, tendo as últimas predominado ao longo do século XIX. Quando publicadas, as imagens de Harro-Haring encontraram adesão ao um complexo imaginário proposto pelas imagens sobre a escravidão no Império Britânico. Wood salienta que menos que as belas-artes, *stricto sensu*, foram as imagens artísticas produzidas para uma larga variedade de ações sociais, econômicas e culturais que impactaram a opinião pública britânica:

*As imagens foram geradas pelos proprietários de escravos e por seus empregados e visitantes e assumem as formas de bordado ilustrativo, patchwork e desenhos em têxteis, esboços e desenhos de aquarelas em diários, ou pinturas decorativas em objetos domésticos e cerâmicas. Os escravos também aparecem em muitas formas de gravação em manuais técnicos relacionados às práticas agrícolas, gestão de plantações e processos de refino de açúcar e tabaco, em particular. Embora um pouco mais conhecido, também existem muitos livros de viagens ilustrados, os mais belos e de renome internacional relacionados ao Brasil, que apresentaram a escravidão por meio de uma variedade de abordagens narrativas que são polêmicas. Todas essas imagens são potencialmente valiosas no trabalho de descoberta da construção cultural da escravidão na Europa e nas Américas.*³⁴

²⁹ Cf. BETHELL, Leslie. *A abolição do comércio brasileiro de escravos: a Grã-Bretanha, o Brasil, e a questão do comércio de escravos (1807-1869)*. Brasília: Senado Federal, 2002.

³⁰ Cf. PARRON, Tâmis. *A política da escravidão no Império do Brasil, 1826-1865*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

³¹ PEREIRA, Walter Luiz Carneiro de Mattos e PESSOA, Thiago Campos. Silêncios atlânticos: sujeitos e lugares praieiros no tráfico ilegal de africanos. *Estudos Históricos*, v. 32, n. 66, Rio de Janeiro, 2019, p. 84.

³² Cf. MAMIGONIAN, Beatriz. O Estado nacional e a instabilidade da propriedade escrava: a lei de 1831 e a matrícula dos escravos de 1872. *Almanack*, n. 2, Guarulhos, 2011, p. 24.

³³ Cf. MARQUESE, Rafael de Bivar e PARRON, Tâmis. Internacional escravista: a política da Segunda Escravidão. *Topoi*, v. 12, n. 23, Rio de Janeiro, 2011.

³⁴ WOOD, Marcus. *Blind memory: visual representations of slavery in England and America, 1780-1865*. Manchester, UK: Manchester University Press, 2000, p. 9 e 10 (tradução do autor).

Presente na imprensa britânica, tal variedade de imagens alterou-se com a ampliação das políticas antiescravistas, no início dos oitocentos. Das imagens sobre o trabalho escravo, dos escravizados no trabalho em plantações, de fugas, lentamente começaram a ganhar espaço escravizados em espaços urbanos, práticas sociais e culturais e ações de resistência em meados do século XIX: “os escravos emergem agora como grupos de pessoas capazes de sustentar atividades culturais e artísticas autônomas”.³⁵ Outras, como imagens sobre punições, castigos e rebeliões de escravos mantiveram-se frequentes, oscilando sua interpretação, a depender da mídia e dos interesses políticos.

O Rio que Haring viu³⁶



Figura 2. “Inspeção de negros recentemente desembarcados da África”. “O homem de negócios da Sra. Quickly”. Paul Harro-Harring, c.1840, nanquim, aquarela e guache sobre papel, 20,1 x 32,4 cm.

Não temos, no momento como avaliar, a recepção do trabalho de Harro-Harring em meio a essa cultura visual em expansão. O número de imagens que tentavam apresentar a escravidão cresceu muito a partir dos anos de 1830. Para o historiador da arte estadunidense Albert Boime, as imagens chegavam ora como uma alegoria do sofrimento das populações escravizadas, ora pelo

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 10.

³⁶ Título da chamada da coluna de Lago Burnet, publicado no *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 dez. 1965, Caderno B, p. 2. A coluna informava a publicação do álbum *Tropical sketches from Brasil* pelo IHGB: “O Rio que Haring viu”, assinado por Lago Burnett, onde se lê: “... excelente desenhista, com um traço firme e seguro colecionou, com rara felicidade aspectos da vida dos escravos, desenhos esses que têm o sabor e espontaneidade de instantâneos que hoje seriam colhidos por um repórter, com uma câmara de 35 milímetros”.

tratamento artificial que conferia domesticidade às práticas da servidão, tratadas em cotidianos sociais calculados ou romantizados.³⁷ Ao observarmos as vinte e quatro aquarelas podemos perceber algumas particularidades do “olhar” de Harro-Harring, nessa mesma direção. Alguns grupos temáticos são recorrentes. No primeiro grupo temos cenas de interiores com forte acento narrativo, cujo objetivo era expressar as relações sociais conflitantes entre senhores e escravizados. Dentre elas temos as pranchas dedicadas à comercialização de escravos, cenas que transitam entre o comedido cotidiano e a violência sobre negros e mestiços escravizados (figura 2).



Figura 3. “A negra acusada de roubo”. Paul Harro-Harring, c.1840, nanquim, aquarela e guache sobre papel, 20,6 x 32,3 cm.

Nesse primeiro grupo está, provavelmente, a imagem mais comentada pela historiografia brasileira recente, “A negra acusada de roubo” (figura 3), graças ao relato publicado pelo viajante.³⁸ Harro-Harring relata a compra da liberdade de uma jovem escrava por uma negra livre mais velha. O relato é detalhado, delinea o ambiente e os personagens presentes numa hospedaria. Após o trâmite, o ex-dono da escrava, ao vê-la sair com seus pertences em um baú, trata de acusá-la de roubo. O artista escreve: “A acusada, entretanto, mostrou-se muito diferente da pessoa subjugada e quase inerte que até então aparentava ser. Seus olhos estavam inflamados, os lábios lívidos e as faces mostravam a palidez peculiar dos negros quando profundamente provoca-

³⁷ Cf. BOIME, Albert. *The art of exclusion: representing blacks in the nineteenth century*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1990, p. 36 e 37.

³⁸ Cf. MACEDO, Rafael Gonzaga de. Paul Harro-Harring e a revolução: correlações possíveis. *Anais do VII Encontro de História da Arte*. Campinas: Unicamp, 2011.

dos”.³⁹ Após vasculhar os pertences da recém-liberta, o acusador “humilhado com toda aquela cena, murmurou umas poucas palavras de desculpas”.⁴⁰ Harro-Harring detém-se demoradamente sobre o episódio que escolheu para publicar em *Esboços tropicais do Brasil* e completa:

*Voltei para o meu lar europeu e a minha solidão, tão logo os negócios que me levaram ao Rio de Janeiro o permitiram, mais ainda refletindo sobre o ocorrido. Tudo era novidade para mim e serviu para revelar-me alguns traços do caráter daquela raça oprimida, que me encheram de surpresa e respeito. Não conseguia retomar meus afazeres normais. Era como se a mão de um pintor se visse impedida de trabalhar, em virtude de suas amargas lembranças. O duro destino do povo negro, eternamente exposto ao extremo insulto e à baixeza dos brancos, me perseguia, conquanto este mesmo sentimento era aliviado pelo contraste representando pelos bons e nobres atos daquela irmandade negra.*⁴¹

Os castigos enfrentados pelos escravizados no Brasil foram um tema recorrente de outros viajantes, mas o traço caricatural de Harro-Harring, por vezes irônico e jocoso, estabeleceu uma dualidade entre a “baixeza” dos brancos e a “nobreza” dos negros, em toda a seu sofrimento presenciado pelo artista, que se fez retratar em “Velho escravo negro apanhando de sua senhora por um mal-entendido” (figura 4). Esta obra, de fato, já pertence a um grupo distinto de aquarelas, onde o espaço exterior da cidade e sua paisagem são representados. Mesmo aqui o artista enfatiza as atividades cotidianas, esclarecendo sobre os diferentes níveis de trabalhos realizados pelas populações negras no Rio de Janeiro. Não passa despercebida a ênfase que ele deu ao negócio e ao transporte do café, produto que dominaria a pauta das relações comerciais entre Brasil e a Europa nas décadas seguintes⁴², o que, em contramão, alimentou e estendeu o tráfico de escravos (figura 5). Em todas essas pranchas, o viajante criou uma dualidade entre corpos, feições e expressões de brancos e negros. Utilizando os mesmos recursos formais para comunicar os valores morais dos algozes e de negros libertos ou escravizados.⁴³

³⁹ HARRO-HARRING, Paul *apud* MARTINS FILHO, Eneas (org.), *op. cit.*, p.12.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 15.

⁴¹ HARRO-HARRING, Paul *apud* MARTINS FILHO, Eneas (org.), *op. cit.*, p. 15.

⁴² Cf. BETHELL, Leslie, *op. cit.*

⁴³ Todas as imagens das pranchas que compõem *Tropical sketches from Brasil* estão disponíveis no site oficial do Instituto Moreira Salles. Ver <<http://201.73.128.131:8080/portals/#/search?filtersStateld=16>>. Acesso em 10 abr. 2020.



Figura 4. “Velho escravo negro apanhando de sua senhora por um mal-entendido (O viajante, seu cavalo e seu cão Fingal)”. Paul Harro-Harring, c.1840, nanquim, aquarela e guache sobre papel, 20,6 x 32,3 cm.



Figura 5. “Cena na Rua Direita. Negros carregando café”. Paul Harro-Harring, c.1840, nanquim, aquarela e guache sobre papel, 21,0 x 32,0 cm.

O terceiro grupo de imagens, formado por nove obras, apresentam o transporte de cabotagem no litoral fluminense, reunindo escravos, traficantes, pescadores, militares entre outros. “Seus desenhos permitem-nos deduzir que visitou o litoral fluminense, tendo estado em Barra de São João e nas Ilhas de Sant’Ana, ao largo de Macaé”.⁴⁴ Novamente Harro-Harring permite-se construir um jogo de oposições entre narrativas. O tratamento conferido em “Ilhas de Sta. Anna. Desembarque de negros escravos” (figura 6) e “Embarcação da Guarda Mor” (figura 7), faz com que a primeira seja sempre privilegiada pelo contundente chibatada proferida sobre um escravo de costas que emoldura e rompe com paisagem ao fundo. A ênfase dada ao mar como forma de representar o trabalho, o transporte e a paisagem do Rio de Janeiro não parece ser uma escolha trivial quando relacionada às demandas e às pretensões políticas do *The African colonizer*.

Sabemos que o artista vendeu pinturas no Rio de Janeiro, ao menos em uma ocasião documentada pelo *Jornal do Commercio* em 21 de julho de 1840, o que nos impõe a suposição de que as obras publicadas em Londres passaram por um processo de seleção de diferentes versões:

*Frederico Guilherme fará leilão, amanhã, sexta-feira 24 corrente, na sua casa, rua do Ouvidor n.84, por conta do Ilm. Sr. Harro-Harring, Dinarmaquez, que se retira para fora, de 15 lindos painéis originaes, pintados pelo dito Ilmo Sr., sendo 4 com vistas da Bahia do Rio de Janeiro, tomadas de Santa Thereza, formando hum panorama de 8 pés de comprimento; huma vista da costa do Brazil, tomada das Ilhas de Santa Anna; 6 vista da Italia [...] Todos estes painéis, acabados com talento e de perfeitíssima exactidão, merecem a attenção dos amantes da boa pintura, que os poderão examinar da casa anunciante, onde estão desde já à disposição dos curiosos.*⁴⁵

⁴⁴ Apud HARRO-HARRING, Paul. *Paul Harro-Harring: esboços tropicais do Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2006, p. 35.

⁴⁵ Apud *Jornal do Commercio*, n. 0191, Rio de Janeiro, 21 jul. 1840, p. 4 (“Leilão extraordinario dos lindos painéis originaes, pintados pelo Ilmo. Sr. Harro-Haring, hábil pintor dinamarquez que se retira para sua pátria”). A mesma notícia pode ser encontrada no *O Despertador*, do dia 24 jul., p. 4. O *Jornal do Commercio* indica uma nova exposição na edição de 26 jul. 1843. Na edição 210, do dia 10 ago. 1843, o periódico anuncia na página 4: “Roga-se aos Senhores proprietários dos bilhetes de acções da colecção de quadros de M. Harro-Harring que irão reunir-se no Hotel do Norte, sexta-feira 11 do corrente, às 5 horas da tarde”. A presença da pintura óleo *Cena em uma venda: marinheiros negociam com negras*, de 1843, no acervo do IMS nos adverte para a tradução dos esboços em outras linguagens artísticas e sua circulação no comércio das belas artes no século XIX. Aliás, o tratamento “orientalista” conferido à pintura merece uma investigação pormenorizada.



Figura 6. "Ilhas de Sta. Anna. Desembarque de negros escravos". Paul Harro-Harring, nanquim, aquarela e guache sobre papel, 21,3 x 31,8 cm.

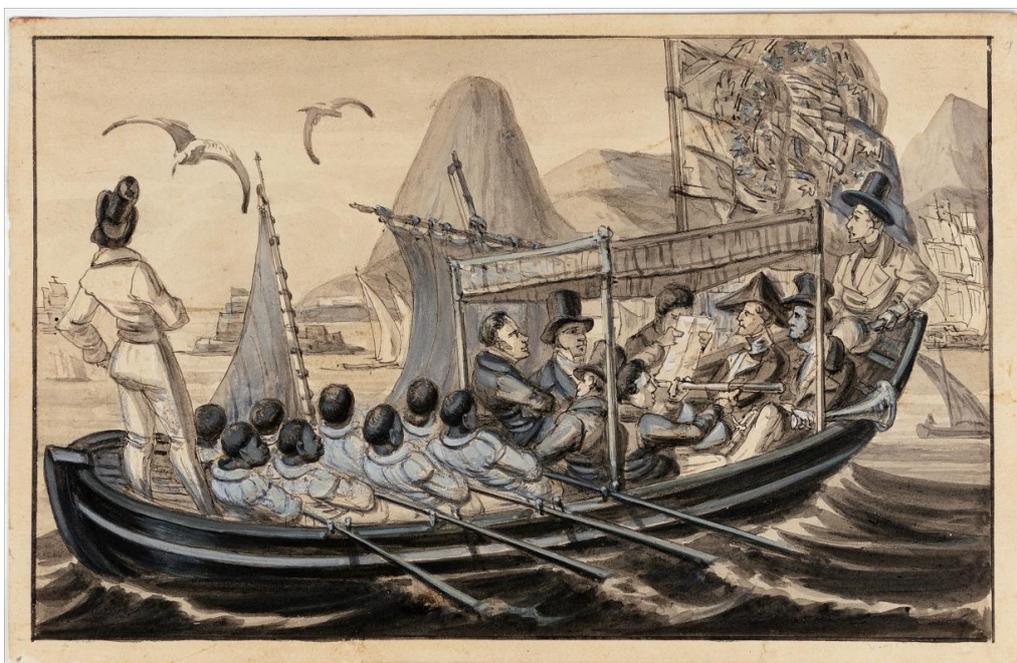


Figura 7. "Embarcação da Guarda Mor (Capitania dos Portos) do Rio Janeiro". Paul Harro-Harring, c.1840, nanquim, aquarela e guache sobre papel, 20,5 x 32,4 cm.

Atividades marítimas aliadas com um certo olhar “turístico”, por vezes melancólico, parecem ter sido preocupação dos editores. Neste último grupo está “Vista da costa oeste da Baía da Guanabara do Rio de Janeiro” (figura 1), que nos lembra da formação do pintor em Dresden e Berlin, próxima à de Caspar David Friedrich, uma especulação apoiada no diálogo documentado por Everett (1884, 342) entre Harro-Harring e o pintor norueguês Johan Christian Dahl, amigo de Friedrich.⁴⁶ Há, ainda, uma única aquarela, “Dança de negros. Músicos tocando instrumentos de seus países”, a representar a população negra sem os elementos de identificação recorrentes do trabalho e/ou da escravidão. A existência de uma única imagem dedicada às práticas culturais é incomum nas publicações correntes do período, tão interessadas em apresentar hábitos e costumes de nativos, seja pela literatura, seja pela produção iconográfica dos viajantes.⁴⁷ O que reforça o caráter programado da produção do artista e as intenções políticas de *Esboços tropicais do Brasil*.

Por tudo o que vimos, em seu conjunto, as aguadas de Harro-Harring possuem correspondência com outros tipos de imagens com finalidade políticas produzidas no século XIX. A seu modo, o viajante dinamarquês construiu uma obra que vinculava os trópicos como um lugar do exótico, e sua narrativa sobre os conflitos gerados pela escravidão segue a mesma lógica. Certamente, outras questões se abrem quanto à estada do artista na Argentina⁴⁸, na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos, onde continuou sua atividade de escritor e pintor, por volta de 1843, e na Alemanha, onde fundou o jornal revolucionário *O Povo*. Quanto a experiência no Brasil afetou a produção literária e visual nos anos posteriores é algo que permanece em aberto.

Em nosso ambiente de pesquisa, também, podemos nos questionar como as imagens Harro-Harring de coadjuvantes passaram a protagonistas na “ilustração” da revisão da história da escravidão brasileira, especialmente da literatura dedicada à Segunda Escravidão. Na mesma direção, ainda, é pertinente questionar como a demanda por novas interpretações sobre a escravidão e seus efeitos sociais realinharam as aquarelas no vasto acervo do IMS; o que exigirá de pesquisadores compreender as motivações das primeiras coleções, em especial das coleções Brasilianas naquela instituição. Do mesmo modo, a visibilidade das aguadas de Harro-Harring, bem como o impacto da produção de outros artistas-viajantes menos conhecidos no imaginário brasileiro e estrangeiro sobre a escravidão permanece pouco estudado. Enfim, os trabalhos desse artista militante nos oferecem elementos preciosos para compreender como nas últimas décadas historiadores veem reagindo a um dos problemas mais urgentes de nossa contemporaneidade: a insistente amnésia que toma a história das violências em nosso país.

Artigo recebido em 30 de maio de 2020. Aprovado em 20 de julho de 2020.

⁴⁶ Cf. MACEDO, Rafael Gonzaga de. Paul Harro-Harring e a revolução: correlações possíveis, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁷ Cf. BOIME, Albert, *op. cit.*, e BELLUZZO, Ana Maria. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo-Salvador: Metalivros/Fundação Odebrecht, 1994.

⁴⁸ A passagem pela Argentina entre 1841 e 1842 rendeu material para o romance *Dolores: a historical novel of South America, with episodes on Politics, Religion, Socialism, Psychology, Magnetism, and Sphereology*, publicado em 1947, pelo autor em Nova York.

Diálogos em ação:

o cinema falado e as tensões na
construção da nacionalidade
brasileira (1920-1930)

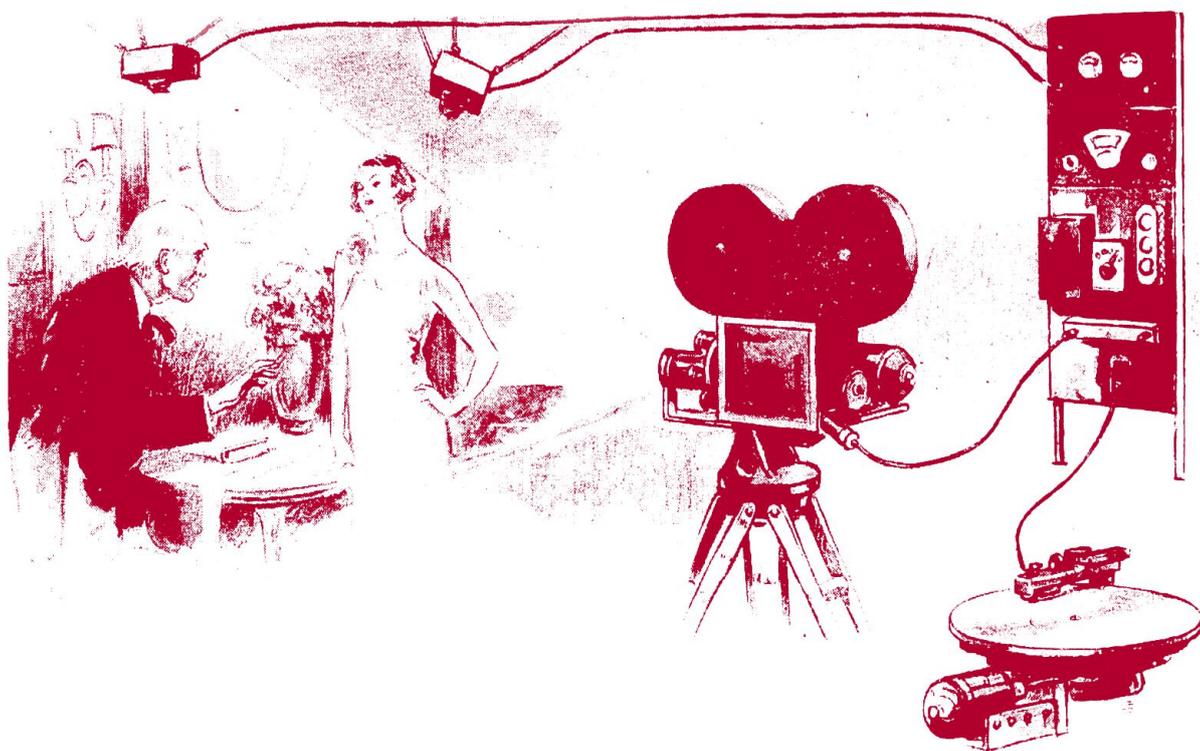


Imagem da revista *Cinearte*,
v. 16, n. 151, Rio de Janeiro,
1929, fotografia, montagem.

Carla Miucci Ferraresi de Barros

Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Instituto de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Coorganizadora, entre outros livros, de *História em projetos. Velhos mundos e mundos novos: encontros e desencontros – do século XVI ao XVIII*. 7º ano. 2. ed. São Paulo: Ática, 2011. carla.miucci@gmail.com

Díálogos em ação: o cinema falado e as tensões na construção da nacionalidade brasileira (1920-1930)

Dialogues in action: the talking movie and tensions in the construction of Brazilian nationality (1920-1930)

Carla Miucci Ferraresi de Barros

RESUMO

Considerando o processo que deu voz às estrelas do *écran*, numa operação que tornou capaz a fixação da fala, da trilha musical e dos ruídos gravados junto à película, o artigo busca refletir, a partir da análise de publicações em revistas especializadas veiculadas pela imprensa nas décadas de 1920 e 1930, como a chegada do cinema falado no Brasil – especificamente em São Paulo e no Rio de Janeiro – não só impactou a maneira de fazer, distribuir e consumir os filmes, como participou de um intenso debate entre diferentes perspectivas acerca do tenso e contraditório processo de construção de uma moderna nacionalidade brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: cinema-falado; modernidade; nacionalidade.

ABSTRACT

Considering the process that gave voice to the screen stars in a operation that made speech fixation, sound tracks, and recorded noises present and adding another layer to the film, this article seeks to reflect what the printed press of the 20's and 30's published about the arrival of spoken cinema in Brazil in niched film making magazines – mainly, in São Paulo and Rio – and how it impacted not only in the movie making, writting, distributing and consuming, but also, took part in the differents perspectives given the contradictory and tense scenery of the build up process of the Brazilian nationality.

KEYWORDS: talking-movie; modernit;, nationality.



O cinema falado, desde que se organize entre nós, será um vastíssimo campo aberto à uma padronização da arte brasileira, a uma arte mais colectiva, mais uniforme, não se falando dos enormes benefícios que virá trazer à língua portuguesa falada no Brasil, com a disseminação, por todo o paiz, da melhor linguagem dentro do nosso variado dialect.

Humberto Mauro, 1932.¹

A sincronização do som à imagem em movimento, no cinema, dá-se no bojo de um processo marcado pelo desenvolvimento técnico e por mudanças nas percepções e sensibilidades, que culminaram, no final dos anos de 1920, em dois sistemas: o que permitia a sincronização a partir da gravação do som em disco, através de circuito de válvulas chamado Vitaphone; e o sistema óptico que possibilitava a gravação do som diretamente na película, chamado

¹ MAURO, Humberto. Cinema falado no Brasil. *Cinearte*, v. 11, Rio de Janeiro, 1932, p. V.

Movietone. Essas inovações prometiam alterar significativamente a maneira de fazer e de consumir os filmes, afetando não só a produção dos grandes estúdios de Hollywood como também os mercados exibidores, dentro e fora dos EUA.

No Brasil, onde a ocupação do mercado cinematográfico pelas produções hollywoodianas vinha num crescendo desde o final da Primeira Guerra, com acentuada elevação a partir de 1920 e alcançando 90% em 1927², a chegada do cinema falado impactou diretamente o mercado nacional e suscitou discussões sobre seus limites éticos, estéticos e morais, protagonizadas por parte da imprensa escrita da época.

Periódicos veiculados nas capitais como São Paulo e Rio de Janeiro, como as revistas *Cinearte* (RJ), *Para Todos* (RJ), *Revista Feminina* (SP) e colunas em jornais de grande circulação e alta tiragem, como a “Cinematographo”, assinada pelo literato Guilherme de Almeida no jornal *O Estado de S. Paulo*, traziam artigos e publicavam cartas dos leitores em que o cinema falado era pauta. Mas, o que se falava sobre o cinema falado? O que estes periódicos veiculavam sobre o assunto? Quais as opiniões publicadas nas colunas sobre os *talkies*? Essas indagações nos levam a outras, que dizem respeito ao papel que o cinema falado, especialmente o hollywoodiano, teve durante o tenso, contraditório e multifário processo de construção de um projeto civilizador e modernizador para o país.

A modernidade conservadora e a voz do cinema em disputa

Se havia um certo consenso nos discursos veiculados por parte da grande imprensa escrita da década de 1920, acerca da necessidade do país civilizar-se, por outro, a própria noção de civilização não era unânime. Apesar do discurso das elites governantes da Primeira República estar calcado no positivismo e na crença evolucionista do desenvolvimento das sociedades, baseada nos ideais iluministas de racionalidade e progresso, associando os conceitos de civilização e modernização, havia nuances que borravam as fronteiras dessa definição.

Ainda que o discurso civilizador com o qual parcela da elite nacional se identificava apresentasse, à primeira vista, um tom homogêneo e normativo que se contrapunha à diversidade das práticas cotidianas, ele não era uníssono: ora os novos aparatos e ritmos trazidos pela modernidade eram reverenciados como representantes do tão afamado progresso, ora eram renegados em nome de aspectos do que se entendia ser a cultura tradicional.

Concomitante à popularização dos novos equipamentos trazidos pelo processo de modernização, como o próprio cinema, parcelas da elite paulistana representadas pelo discurso de certos poetas, literatos e jornalistas, buscavam resgatar uma tradição idealizada ligada à busca de uma identidade na-

² Ver SELONK, Aletéia P. de Almeida. Distribuição cinematográfica no Brasil e suas repercussões políticas e sociais – um estudo comparado da distribuição da cinematografia nacional e estrangeira. Disponível em <https://www.ancine.gov.br/media/SAM/AnosAnteriores/teses_monografias/SelonkAleteiaDistribuicao.pdf>. Acesso em 10 abr. 2020.

cional, que atravessou boa parte da nossa literatura desde a independência.³ Dentre esses nomes, Guilherme de Almeida figura como um autor influente, cujos escritos ganharam grande circulação por meio de sua coluna diária “Cinematographo”, veiculada pelo jornal *O Estado de S. Paulo*.

Querido leitor,

Hoje, dia de São João, você irá de noite, ao cinema. Irá. Antigamente, você iria a uma festa familiar com mocinhas, doces e fogos, numa chácara ou fazenda. Você mudou. As coisas mudaram. Entretanto, existem pessoas que você chama de atrasadoras, velhas de espírito, fora de moda, porque fiéis à tradição, que ainda gostam de soltar bicha, comer cuscuz e tirar a sorte. Olhe um pouco para cima: veja só quantas luzes pequeninas, amarelas, arrastadas pelo céu frio. São balões que vão levar às estrelas trêmulas, um pouco de calor – esse bom, antigo calor que sobra naquelas almas e que falta na sua, leitor moderno!!⁴

Para o autor, o leitor moderno perdera a sensibilidade, já que não conseguia mais apreciar as práticas tradicionais. Seu discurso satiriza as pessoas “modernas” frequentadoras do cinema, que preteriam as festas e os costumes “tradicionais” pelas sessões na sala escura. O autor constrói uma oposição entre o homem moderno e aquele que apresentaria um senso de tradição. Numa perspectiva romântica, Guilherme de Almeida acusa o homem moderno de ter perdido o “calor” contido nos costumes tradicionais de outrora, os quais a frieza da máquina de projetar, a velocidade das imagens em movimento na tela e tantos outros novos aparatos da modernidade, teriam tratado de minar. O discurso do autor estava alinhado com as ideias de parcela da elite dominante paulistana conservadora, ligada ao meio rural, que buscava afirmação nas tradições do passado, ainda que fossem por ela idealizadas.

Em outra ocasião Guilherme de Almeida transcreve em sua coluna “Cinematographo” a elogiosa carta de Sílvio Romero agradecendo ao folclorista Cornélio Pires pela ocasião do lançamento de seu livro *Scenas e paisagens da minha terra*, publicado pela editora de Monteiro Lobato, em 1922. O artigo, veiculado no jornal *O Estado de S. Paulo*, é representativo de um discurso que buscava no meio rural uma tradição sobre a qual fosse construída uma certa identidade nacional, uma dada brasilidade.

Sílvio Romero, agradecendo o autor [Cornélio Pires], em carta, a remessa do seu livro, disse o seguinte: Apreciei imensamente o cheste, a cor local, a graça, a espontaneidade de suas produções, que além de seu valor intrínseco, são um documento para o estudo dos brasileirismos de nossa linguagem. [...] revelando profundo conhecimento da raça, intensa ternura pelos nossos patrícios que sofrem, labutam e um brasileirismo integral sem ressaibos estranhos e sem artifícios a reçumar de cada verso, de cada frase, de cada ritmo.⁵

³ Os discursos que procuravam valorizar certos aspectos tradicionais da cultura marcam a busca pela construção de uma identidade nacional, que excluía os negros, romantizava os indígenas e, na passagem do século XIX para o XX, incluiu as figuras do caboclo, do sertanejo e do caipira, numa visão do “homem rural pitoresco, sentimental, jocoso, favorecendo a seu respeito ideias feitas perigosas tanto do ponto de vista social quanto, sobretudo, estético”. CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973, p. 111.

⁴ ALMEIDA, Guilherme de. São João. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 jun. 1927.

⁵ *Idem*, *Scenas e paisagens da minha terra*. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 jul. 1922.

As vozes intérpretes das mudanças que marcaram os primeiros anos do século XX, especialmente em São Paulo e Rio de Janeiro, são plurais. Ao lado do discurso conservador e crítico ao progresso técnico e às mudanças ocorridas no crescente espaço urbano, havia outro, cujo projeto de nação ganhava fôlego e buscava consolidar-se como hegemônico, celebrando a modernidade e enaltecendo o espaço urbano como palco do progresso e da civilização, ainda que numa representação um tanto idílica da cidade como *locus* sem tensões nem contradições. Alguns cronistas e memorialistas atestam essa postura, que também representava a de uma parcela da elite cosmopolita. “São Paulo é a cidade mais harmoniosa do Brasil e aquella onde o homem deu mais evidente prova de sua capacidade de realização. Plana, sem a topografia e os contrastes naturaes que fazem a beleza e o deslumbramento do Rio de Janeiro, ella é, entretanto, um encanto para o viajante que a contempla. É a criação exclusiva do trabalho e da inteligência”.⁶

No entanto, a essa postura idealizada sobre os nascentes centros urbanos contrapunha-se um cosmopolitismo repleto de contradições, cuja principal característica era a tensa convivência de opostos, marcada por um espaço ao mesmo tempo arregimentador e fragmentário, convidativo e ameaçador, numa representação ambivalente de local de origem de um caos avassalador e matriz de uma nova vitalidade emancipadora. Nesse sentido o cinema falado, representante dessa vitalidade emancipadora, foi muito além de sua vocação de divertimento das massas. Ele foi sistematicamente disputado pelos projetos de nacionalidade e de brasilidade que ocupavam a arena do espaço público.

O que se fala do cinema falado: diálogos em revista

A aceitação do cinema falado não foi unânime. Nem aqui nem em Hollywood. As matérias veiculadas nos três anos finais da década de 1920, na revista *Cinearte*, reproduzem a polarização da discussão entre os (poucos) entusiastas da novidade e aqueles que apontavam dificuldades em sua implementação, o que incluía adaptações técnicas, econômicas, estéticas e narrativas.

Para Jesse L. Lasky, co-fundador da Paramount Pictures, a sincronização do som às imagens em movimento comprometeriam o resultado estético e “realístico” do cinema. Segundo ele:

Os films falados modificaram por completo a arte cinematographica. E não para melhor. Um film, qualquer que elle seja, mostra a acção muito mais rapidamente do que o drama falado, e o seu maior poder reside na suggestão. Exemplo: dois homens conversam animadamente. De repente, apparece um letreiro em que um delles diz, dramaticamente: “Não posso faze-lo!”. Mas se nossos artistas tivessem que falar, a nossa scena de acção ficaria muito limitada, pois elles teriam que ficar bem dentro do raio do aparelho registrador da voz, o que seria impossivel em scenas exteriores. E como seria ridículo mostrar na tela uma rua movimentada com a voz dos artistas sendo os unicos sons sincronizados! Onde já se viu um automovel silencioso, ou uma

⁶ LEÃO, Antônio Carneiro. *São Paulo em 1920*. Rio de Janeiro: Anuário Americano, 1920, p. 10.



*multidão muda? Taess condições arruinariam inteiramente o realismo a que o Cinema já nos habituou.*⁷

O poderoso diretor dos grandes sucessos da Paramount Pictures, Cecil B. de Mille, estava entre os que não apostavam numa mudança radical na indústria cinematográfica, com a entrada do cinema falado. Para ele “mesmo que já houvesse um invento para combinar, a perfeição, a cor, a voz e o movimento, não creio que as grandes empresas permitiriam uma mudança radical e imediata. Destruir um sistema que custou milhões de dólares seria uma loucura”.⁸ Para Fred Niblo, que em 1925 dirigiu o sucesso de bilheteria *Ben-Hur*, “Os *films* falados nunca farão perigar o drama silencioso [...] São apenas uma novidade que desaparecerá dentro de muito pouco tempo”.⁹ Para Samuel Goldwyn, um dos fundadores da Paramount e criador da Goldwyn, que tornou-se a Metro-Goldwyn-Mayer em 1924, “quando a grande imagem na tela começar a falar, a ilusão da realidade, em vez de aumentada, será diminuída. E por essa razão eu tenho quase a certeza de que os *films* falados jamais substituirão o drama silencioso”.¹⁰

Por outro lado, o chefe dos estúdios da M.G.M, Irving Thalberg acreditava que “os *films* falados substituiriam o drama silencioso. É uma novidade que muito dignifica a indústria cinematográfica, e que, indubitavelmente, avançará muito a favor do público nos próximos anos”.¹¹ Douglas Fairbanks, estrela e co-fundador – juntamente com Mary Pickford e Charles Chaplin e D.W. Griffith – da United Artists, acreditava que “dentro dos próximos dez anos devemos esperar muitos novos aperfeiçoamentos para a arte moderna e o cinema falado pois há beleza na *côr*, na música, na composição e no movimento; não vejo, portanto, razões para ainda estarem separados”.¹²

A transição do sistema Vitaphone de gravação do som em disco para o sistema óptico, onde o som era gravado diretamente na película, impôs amplas mudanças técnicas não só nas salas de exibição – que precisaram se adaptar para, eventualmente, usar os dois sistemas durante alguns anos, já que foi somente em 1938 que a Academy of Motion Picture Arts and Sciences (Ampas) normatizou o uso do sistema óptico como padrão para registro, equalização e veiculação do som sincronizado às imagens –, mas também nos sistemas de produção, o que exigiu grandes mudanças e adaptações por parte de todos os envolvidos no *set* de filmagem.

Os diretores, acostumados a dar instruções aos atores enquanto a cena era rodada, tiveram que encontrar novas soluções de direção do elenco, já que a gravação de som era feita em uma única pista ao mesmo tempo em que a imagem era gravada. Os atores, por sua vez, precisaram abandonar o estilo de interpretação calcado na pantomima e passaram a buscar outras formas de atuação, considerando suas vozes e entonações como partes da narrativa fílmica.

⁷ LASKY, Jesse L. *apud* Os *films* devem falar? *Cinearte*, anno II, n. 73, Rio de Janeiro, 20 jul. 1927, p. 13.

⁸ DE MILLE, Cecil B. *apud* Os *films* devem falar? *Cinearte*, anno II, n. 73, *op. cit.*, p. 13.

⁹ NIBLO, Fred *apud* Os *films* devem falar? *Cinearte*, anno II, n. 73, *op. cit.*, p. 34.

¹⁰ GOLDWYN, Samuel *apud* Os *films* devem falar? *Cinearte*, anno II, n. 73, *op. cit.*, p. 34.

¹¹ THALBERG, Irving *apud* Os *films* devem falar? *Cinearte*, anno II, n. 73, *op. cit.*, p. 12.

¹² FAIRBANKS, Douglas *apud* Os *films* devem falar? *Cinearte*, anno II, n. 73, *op. cit.*, p. 34.

Em Hollywood, a presença de estrelas e diretores estrangeiros nos quadros dos grandes estúdios também foi motivo de algumas complicações extras, já que muitos deles mal falavam inglês. Esse foi o caso do diretor sueco Mauritz Stiller, que desistiu da direção do filme *The temptress* (1926), entregando-o à Fred Niblo, “não por se sentir doente, como a princípio se disse, mas por ter visto a impossibilidade de se fazer compreender pelos artistas, exceptuando, naturalmente, a linda Greta Garbo, sua patrícia”.¹³

Com o cinema falado, a língua passou a ser uma questão importante na constituição do *star system* dos grandes estúdios, que frequentemente traziam atrizes estrangeiras para compor seu *casting*. O caso de Greta Garbo é emblemático. Como várias artistas estrangeiras importadas por Hollywood, Greta “não é lá muito afiada em inglês. Na verdade ella conseguiu para seu gosto um pequeno vocabulário de *slang*, que a ajuda em algumas ocasiões.” Como, indaga ella preocupada, poderei eu aprender inglês?”¹⁴ Já entre as estrelas estadunidenses, havia as que apresentavam problemas de dicção, sotaques e/ou acentos fonéticos que remetiam suas ascendências às regiões dos Estados Unidos consideradas por Hollywood, caipiras e atrasadas, o que poderia comprometer fortemente suas imagens de estrelas modernas, urbanas e bem sucedidas que os estúdios buscavam construir e vender ao grande público, consonante com a ideia de uma América moderna e livre.

No Brasil, as opiniões dos editores de periódicos especializados na crítica cinematográfica, assim como a de leitores que colaboravam nas colunas dedicadas ao cinema, seguem a mesma polarização, com uma importante diferença: aqui, para além da questão econômica em relação à adaptação das salas de cinema ao filme falado e do problema técnico da qualidade do som, havia também o debate sobre o nacionalismo e a construção de uma identidade nacional que passava necessariamente pelo problema da língua.

Inicialmente a preocupação do mercado exibidor girou em torno dos investimentos necessários para aparelhar as salas de cinema com a novidade. Com a despesa prevista para o aluguel do equipamento, a perspectiva era de que a novidade demoraria a chegar nas cidades menores, com menos recursos.

*Provavelmente as primeiras perguntas que os exibidores farão sobre o Vitaphone, serão estas: “Quanto custará?”, “Como conseguir um aparelho completo?” [...]. O que custará tal aparelho é problemático. Em todo caso, porém, já se diz em New York que uma instalação completa custará menos do que um órgão. O Vitaphone não será vendido e sim alugado. Em todas as cidades em que o serviço estiver instalado, todas as vezes que for exibido um film que tenha sido filmado por esse processo, isto é, que tenha musica ou dialogo fornecido pelo Vitaphone, o exibidor que tenha em seu Cinema a invenção, poderá mediante preço relativamente pequeno, proporcionar à sua plateia as delicias do cinema falado. Provavelmente passará muito tempo antes que o Vitaphone seja uma realidade nos Cinemas das pequenas cidades e aldeias. Por enquanto, ficara na grades capitães.*¹⁵

¹³ STILLER, Mauritz *apud Cinearte*, anno I, n. 8, Rio de Janeiro, 1926, p. 27.

¹⁴ *Cinearte*, anno I, n. 12, Rio de Janeiro, 1926, p. 6.

¹⁵ *Cinearte*, anno I, n. 3, Rio de Janeiro, 1926, p. 3.

As primeiras sessões do cinema falado amplamente noticiadas pela mídia impressa, ocorreram nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, respectivamente no Cine Paramount em 13 de abril de 1929 e no Rio de Janeiro em 20 de junho do mesmo ano. Entretanto, a despeito das exibições crescerem nessas capitais, o investimento no cinema sonoro não atingiu da mesma maneira as demais regiões do país. Segundo Freire¹⁶, para os exibidores do interior, além dos altos custos das instalações (projetores, retificadores, alto-falantes etc), o elevado preço de aluguel das cópias dos *talkies* cobrado pelas distribuidoras transformava-se em um problema. “As grandes casas de exibição geram enormes despesas com o aparelhamento, as menores, à míngua de recursos, buscaram derivativos nos aparelhos sincronizados [por discos]; os mais modestos ainda sujeitaram-se a programar filmes velhos ou então as versões silenciosas dos filmes sonoros ainda piores do que aqueles”.¹⁷

Além das questões econômicas, os problemas técnicos relacionados ao cinema falado foram pauta da imprensa especializada durante um longo período. As manifestações dos leitores nestes periódicos indicam a precariedade da novidade, o que pode ser atestado por declarações como esta, endereçada ao operador da sessão à qual autor esteve presente, publicada na “Coluna do Leitor” da *Cinearte*, dia 25 de junho de 1929:

Acabo de assistir no Palacio Theatro ao Cinema Falado.

*A falar com franqueza, Operador, a impressão que tive foi a peor possível, e nem sei mesmo como há pessoas que achem que “aquillo” é um assombro. Para mim o teatro nada vale, tenho verdadeiro horror a elle, mas Cinema falado é dez vezes peor. Quem está na sala de espera e assiste de longe (como no Palacio) a projecção de um film falado, tem a impressão de um Cinema sem orchestra com um alto falante desses que ouve-se a cada momento pelas ruas. O ruído que faz o microfone, mormente quando passa por emenda, é simplesmente detestável. Nesse film então há scenas que chegam a tornar-se ridículas. A ultima dellas, tomada no interior de um automóvel em plena Broadway, não se ouve um único ruído, tão característico das artérias movimentadas, apenas a voz dos interpretes.*¹⁸

Passados quase dez anos da chegada do cinema falado nas capitais de São Paulo e Rio de Janeiro, os problemas técnicos persistiam, conforme artigos veiculados na revista *Cine Magazine*, que por ocasião da estreia do filme dublado *Branca de Neve e os sete anões*, em 1938, publicou um texto do crítico José Sanz, que se perguntava: “por que é tão ruim o som dos *films* nacionais?”. Rafael de Luna Freire, nos desafia a pensar se a resposta para o problema estaria nos filmes ou nas salas de cinema. Em campanha permanente pela melhoria das salas de exibição, o periódico publicou o artigo “Melhores aparelhos para maior frequência”:

O espectador, num cinema, às vezes culpa a sincronização de um filme, esquecendo, geralmente, que o defeito provém da péssima aparelhagem sonora [...] Os cinemas equipados com aparelhagem sonora, muitos datam de oito e dez anos atrás, e em grande

¹⁶ Cf. FREIRE, Rafael de Luna. A conversão para o cinema sonoro no Brasil e seu mercado exibidor na década de 1930. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 40, n. 40, São Paulo, 2013.

¹⁷ *Cinearte*, anno VI, v. 6, n. 276, Rio de Janeiro, 10 jun. 1931, apud FREIRE, Rafael de Luna, *op. cit.*, p. 3.

¹⁸ *Cinearte*, anno IV, n. 176, Rio de Janeiro, 10 jul. 1929, s./p.

maioria, encontramos os chamados “tapiaphones”, e outros que, sendo reputadas marcas, precisam, podem e devem ser renovados a bem do conforto público, e da satisfação da bilheteria do exibidor.¹⁹

Em anúncio das novas instalações de projetores e de um moderno sistema sonoro no Cine Rex, no Rio de Janeiro, uma nota na *Cinearte*, de 1935, dava conta de que até aquele momento, as várias tentativas de melhorias técnicas no sistema de som não passaram de uma grande “tapeação”: “Annunciaram agora uma nova instalação de projectores e parte sonora com systema Wide Range para substituir o aparelhamento de 2ª mão que lá existia. Mas esperemos para ver se desta vez será verdade. Não há muito tempo, o Cinema anunciou a mesma cousa, com grande alarde e afinal não passava mesmo de uma grande tapeação”.²⁰

Em carta à revista *A Cena Muda* intitulada, “Se em todos os filmes fossem feitas dublagem”, o leitor mineiro, após quase treze anos da chegada do cinema falado, afirmava que “em todo o Estado de Minas Gerais pouco mais de meia dúzia de cinemas seriam capazes de passar filmes dublados “de modo que o publico compreendesse o que dizem os personagens”. E continua, dizendo que “nos demais cinema que ele conhecia não seria possível exibir adequadamente filmes dublados, apesar de eles serem cinemas de certa classe, cujo único defeito é a aparelhagem defeituosa”.²¹ Apesar do barateamento e da crescente oferta dos equipamentos nacionais para atender os pequenos exibidores, a conversão do circuito exibidor nacional para o cinema sonoro demorou a acontecer.

O que se fala no cinema falado: questões sobre a construção do sentido de nação

Extrapolando para o cinema a afirmação de Rancière²² de que a escrita é uma prática política – já que o ato de escrever é uma maneira de ocupar o sensível e de dar sentido a essa ocupação –, e considerando o filme como uma escrita, um discurso capaz de mobilizar opiniões, construir e desconstruir efeitos de verdade, deve-se ponderar que sua atuação está no cerne do exercício do poder, desempenhando importante papel político no processo de construção e disseminação de um discurso que visava construir uma brasilidade e criar um sentido de nação.

O potencial didático do cinema falado como divulgador de conhecimentos, hábitos, costumes e imagens, construtor e promotor de uma unidade (imaginada) de país, juntamente com a ideia de que ele era um “artifício, uma arma moderna, portadora e transmissora da modernidade”²³, era abertamente veiculada por parte dos intelectuais, cineastas e jornalistas que escreviam nas páginas da emblemática revista *Cinearte*

¹⁹ *Cine Magazine*, v. 6, n. 65, set. 1938, apud FREIRE, Rafael de Luna. “Versão brasileira” – Contribuições para uma história da dublagem cinematográfica no Brasil nas décadas de 1930 e 1940. *C-Legenda*, Niterói, 2011, p. 4.

²⁰ *Cinearte*, n. 417, Rio de Janeiro, 1935, p. 27.

²¹ *A Cena Muda*, v. 21, n. 1092, 24 fev. 1942, apud FREIRE, Rafael de Luna, *op. cit.*, p. 13.

²² Cf. RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. São Paulo: Editora 34, 1995.

²³ SCHVARZMAN, Sheila, *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2004, p.18.



O filme sonoro veio abrir novos horizontes à cinematographia sob um ponto de vista que até aqui, que saibamos, não foi ainda encarado: o cinema educativo, o film destinado a instruir, não somente a divertir. De facto, para o film educativo desaparecem as dificuldades que por muito tempo ainda embaraçarão o film commum. O cinema conta ainda muitos adversários que nelle só vêem o lado máo; entretando se encararmos exclusivamente essa face – o seu aproveitamento como divulgador de conhecimentos, se por momentos reflectimos nas possibilidades imensas que elle vae cada dia offerecendo para a tarefa da educação popular teremos de confessar que raras invenções humanas poderão ser tão úteis à humanidade.²⁴

Antes mesmo da chegada do cinema falado, parte da imprensa escrita já discutia sobre seu potencial disseminador de ideia e valores. Entre os que destacavam como positiva a função pedagógica do cinema estava Monteiro Lobato, cujo personagem mais famoso, o Jeca Tatu, encarnava um caipira rural de forma caricatural, com todas as características que o autor considerava negativas. Segundo ele, o cinema “é uma escola’ para o povo brasileiro: nela, Jeca Tatu aprenderá tudo, comportamentos éticos, hábitos e posturas, para tornar-se um homem com H maiúsculo em todas as situações da vida”.²⁵

Contudo, na mesma medida que apresenta potencial de ampla divulgação de gostos e costumes considerados adequados para a conformação de uma certa brasilidade, o cinema também poderia servir a propósito oposto, ao introduzir “maos hábitos em nossa sociedade”. Nesse sentido, a *Revista Feminina*²⁶ – fundada em 1914 por Virgínia Salles de Souza e voltada para o público feminino das elites letradas constituída pelas esposas, filhas e netas da oligarquia rural urbanizada e de prósperos homens de negócios enriquecidos pelo comércio urbano e pelas exportações –, foi uma das mais influentes vozes do que se pode chamar de modernidade conservadora. Em suas páginas, em diferentes ocasiões, o cinema foi objeto de crítica por substituir nomes de políticos de nossa cultura nacional por estrelas do *star system* hollywoodiano.

O cinema

A expressão de uma sociedade embryonaria, são os nossos cinemas actuaes. Expoente máximo de tudo quanto é pernicioso, o cinema, até o presente momento, só visou introduzir os máos hábitos na nossa sociedade. [...] As criancinhas de hoje, logo cedo contaminam-se pela maldade da cinematografia moderna, que as deixa inteiramente compenetradas em um William Farnum ou em uma Pearl Wite, a um nome representativo da nossa História. No cérebro desses entesinhos tão mal encaminhados, por que se não introduzir um nome valoroso de Silva Jardim ou de Floriano Peixoto?²⁷

²⁴ *Cinearte*, anno IV, n. 176, Rio de Janeiro, 10 jul. 1929, s./p.

²⁵ LOBATO, Monteiro. *A onda verde*. São Paulo: Monteiro Lobato & Cia, 1921 *apud* FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 193.

²⁶ Entre os inúmero colaboradores da *Revista Feminina* encontram-se o escritor Cláudio de Souza, que assinava os editoriais da revista com pseudônimo feminino de Ana Rita Malheiros, Coelho Neto, Antônio Austregésilo, Menotti del Picchia e as escritoras Júlia Lopes de Almeida e Chrysanthème. Destinava-se sobretudo ao público feminino, com seções sobre comportamento da mulher, relacionamento conjugal, etiqueta, culinária, moda, trabalhos manuais. Publicava contos, charges, artigos de assuntos gerais e muita publicidade. Vendida em todo o Brasil, alcançou uma tiragem de 25 mil exemplares por mês, o que a colocava entre as revistas de maior circulação do período.

²⁷ O cinema. *Revista Feminina*, ano VIII, n. 80, São Paulo, 1921, p. 1.

Diante de tal constatação a autora do texto prossegue em seus argumentos, posicionando-se a favor da transformação do cinema em “um paradigma de instrução e educação”. Para isso sugere que esse ‘antro de perdição’ seja transformado em um instrumento difusor de “luzes de bons e salutarres ensinamentos”. E segue alertando para o perigo que representa os “*films cinematographicos*” à criança alfabetizada, pois esta é capaz de absorver mais os “subsídios falsos” do cinema que “deformam” o caráter infantil. Ensina, por meio de um discurso higienista, que assim como “os nossos músculos precisam de gymnastica, nosso espírito precisa de cultura”. Clama pelo controle urgente dos *films* e convoca a população a mobilizar-se em uma “campanha em prol dos bons costumes”. E termina, conclamando “Desenvolvamos os músculos sem contudo descuidarmos do espírito. [...] Ensinemos altivez às creancinhas, inculcando-lhes sentimentos piedosos. Dignifiquemos o Brasil!”.²⁸

Ao debate do cinema falado como divulgador de um projeto de brasilidade, vitrine de uma nacionalidade coesa, harmônica e moderna, juntou-se a questão sobre seu estatuto artístico e estético. O cinema falado poderia ser considerado arte ou esse status seria conferido somente ao cinema silencioso? Ao analisarmos mais detidamente os artigos que traziam essa problemática, vemos que essa era uma falsa questão. O que estava em jogo nesse debate era menos o fato o cinema ser falante (ou não) e mais o tipo de conteúdo que ele veiculava e em que língua ele fazia isso.

Em carta enviada à sessão “Página dos Leitores”, da Revista *Cinearte* intitulada “Sobre a estreia do cinema falado”, um leitor que se apresentava como um “antigo e verdadeiro fan”, anunciava que

*O som não poderá preencher a verdadeira arte do cinema”, ao contrário, ele concorreria para “transformar completamente a significação do cinema, que deixa de ser a arte do silêncio para se tornar a arte da Barafunda, ou uma nova espécie de praga de altos falantes berrantes. Creio que os verdadeiros “fans” não terão duvida em reconhecer a grandiosidade do invento, mas não é menos certo que o cinema sonoro é uma vaidade americana, sem vantagem nenhuma para os fins do Cinema-Arte.*²⁹

O entendimento de que o cinema sonoro era uma “vaidade americana” e que o filmes silenciosos seriam a expressão de uma “verdadeira arte”, deixa claro que o cinema falado era uma ameaça não à “arte do silêncio” mas sim ao cinema nacional. O cinema dialogado, como também era chamado, chega mesmo a ser considerado “retrógrado” pelo autor, já que “a riqueza de detalhes e de expressões substitue [...] a dialogação”. Continuando, o leitor não deixa dúvida de que sua defesa não se fazia em favor do cinema mudo contra o dialogado, mas sim, do cinema brasileiro contra o “sonoro americano ou de qualquer outro paiz de origem”:

Disseminado no Brasil o cinema sonoro americano, ou de qualquer outro paiz de origem, elle só poderá permanecer no limitado numero das nossas melhores casas, pois podemos afirmar, é relativamente pouco numerosa a quantidade de indivíduos que poderão comprehender a dialogação. O cinema falado é entre nós apenas uma innovação,

²⁸ *Idem.*

²⁹ *Cinearte*, anno IV, n. 176, Rio de Janeiro, 10 jul. 1929, p. 19.

*mas está fadado ao desprezo. É sempre melhor o Cinema Brasileiro, que já possui uma constelação de valor. Vamos vêr Braza dormida e Barro humano, pois o film sonoro não tem futuro para nós.*³⁰

O final da carta deixa explícito o tom nacionalista de sua crítica, quando afirma que é sempre melhor o cinema brasileiro, já que possui “uma constelação de valor”. Nesse sentido, os filmes *Brasa dormida* (1928) dirigido por Humberto Mauro e *Barro humano* (1929), dirigido por Adhemar Gonzaga, foram anunciados como referências para as novas produções nacionais, cuja função deveria ser a de mostrar alguns aspectos do Brasil, para o Brasil: “O Brasil é tão grande, tão variado, os costumes, tão diferentes os aspectos da vida, quer nas cidades, quer nos campos [...] A função patriótica do *film* genuinamente nacional seria pôr esses aspectos da vida provinciana ao alcance de todo brasileiro”.³¹

Para isso, continua o leitor, a indústria brasileira de cinema deverá “desviar-se na escolha dos seus assumptos desses eternamente batidos e repri-sados temas que se desenvolvem apenas nas cidades”, como por exemplo Paris, Londres e Nova Iorque, para produzir algo para “efeito da propaganda patriótica”.³² Em outro espaço da revista, um correspondente de São Paulo mantém o tom nacionalista e ufanista em grafia maiúscula, quando escreve por ocasião da estreia de *Barro humano*, mostrando-se ansioso em relação à recepção do público paulista. “Eu tenho plena e absoluta convicção de que esse mesmo publico aparentemente frio [o paulista], saberá, quando oportuno, dar o seu aplauso incondicional e confortador à obra [*Barro humano*], feito com os sacrifícios inumeros de moços BRASILEIROS que se preocupam, seriamente, com cousinhas serias que elevem um nome glorioso e lindo que todos temos no coração: BRASIL!”³³

Em ocasião anterior, em matéria escrita para divulgar o concurso Medalhão Cinearte, que premiou o filme *Thesouro perdido* (1927) de Humberto Mauro como melhor filme nacional, Pedro Lima, um dos editores da revista, deixa claro que o componente regionalista foi o grande vencedor: “É bem caracteristicamente brasileiro: é “branco” pois não tem cena nenhuma imoral, [...] *Thesouro perdido* é superior em conjunto como dissemos e tem mais qualidade. Uma delas é o tratamento do assunto sob o ponto de vista brasileiro. *Thesouro perdido* apresenta o verdadeiro interior do nosso país”.³⁴

Segundo a historiadora Ana Paula Spini, para compreender o que se considerava um filme “branco”, “faz-se necessário reportar à campanha maciça da revista contra os filmes naturais e as imagens, consideradas indesejáveis, veiculadas por eles, como indígenas, cangaceiros, negros em danças exóticas. Era preciso mostrar um país civilizado, branco, moderno”.³⁵ Em ou-

³⁰ *Idem*.

³¹ *Cinearte*, n. 173, Rio de Janeiro, 19 jun. 1929, p. 3, *apud* LUCAS, Tais Campelo. *Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)*. Dissertação (Mestrado em História) – UFF, Niterói, 2005, p.129.

³² *Idem*.

³³ *Cinearte*, anno IV, n. 176, Rio de Janeiro, 10 jul. 1929, p. 8.

³⁴ O melhor filme brasileiro de 1927: o *Thesouro perdido*, da Phebo Brasil Film de Cataguazes, ganha o Medalhão de Cinearte. *Cinearte*, 25 abr. 1928, *apud* SPINI, Ana Paula. *Cordis: História, Cinema e Política*, n. 16, São Paulo, jan.-jun. 2016, p. 15.

³⁵ *Idem*.

tra ocasião, Pedro Lima elogia a “nacionalidade” das cenas do filme, porque mostram o que “é nosso”: “São nossos todos os ambientes, os typos, os usos, os costumes todos, a excepção daquela scena com o taverneiro, quando ergue o braço à americana.” [...] Também a arma feita de cano de guarda-chuva é um uso do sertão, como características são as locações que apresentam num espectáculo admirável do nosso desenvolvimento agrário”.³⁶

A proposta de construção de um mito fundador que fornecesse elementos a determinadas representações da realidade, fundada por uma política cultural é perceptível em *Cinearte*. Como afirma Sheila Schwarzman, “as escolhas editoriais da revista, as fotografias e os anúncios publicados revelam, o momento em que se aspira à união entre imagem cinematográfica e identidade nacional, no qual ainda aceitava-se os princípios da eugenia para explicação da civilização”.³⁷ Porém, como ela bem nos adverte, não se deve atribuir exclusivamente ao grupo de críticos da revista essa preocupação. Ao contrário, “*Cinearte* era um entre vários focos onde a questão se colocava, catalizando para a imagem cinematográfica o conflituoso embate pela definição de uma identidade nacional”.³⁸

A questão da construção da identidade nacional estava marcada pela disputa de pelo menos dois projetos de brasilidade: um ligado à exaltação do cosmopolitismo, do urbano, das novas tecnologias, da indústria e do desenvolvimento material, e outra ligada à invenção de uma tradição que combinava algumas características do regional, do campo, do sertão, do que era considerado como puro, ingênuo, ao mesmo tempo portador de sabedoria.

Entretanto, é importante lembrar que essa dicotomia urbano-rural, centro-interior, nacional-estrangeiro era apenas aparente, já que nem os discursos ligados à exaltação de um Brasil moderno e civilizado apresentavam uma unidade de entendimento em relação aos elementos que deveriam compor a “civilidade”, nem os adeptos do regionalismo encontravam unidade na escolha dos elementos regionais para a composição do “espírito nacional”.

Assim, ao buscarmos responder à pergunta-provocação “sobre o que falava o cinema falado?”, teremos como resposta, ao invés de um uníssono harmônico, falas dissonantes que disputavam um sentido para a nação, aportadas em aspectos que tocavam ora nos regionalismos, ora em certas “tradições” (inventadas), ora em aspectos rurais, ora nas novidades urbanas, compondo diálogos que suscitavam diferentes interpretações acerca da modernidade e da própria brasilidade.

Artigo recebido em 26 de setembro de 2020. Aprovado em 10 de outubro de 2020.

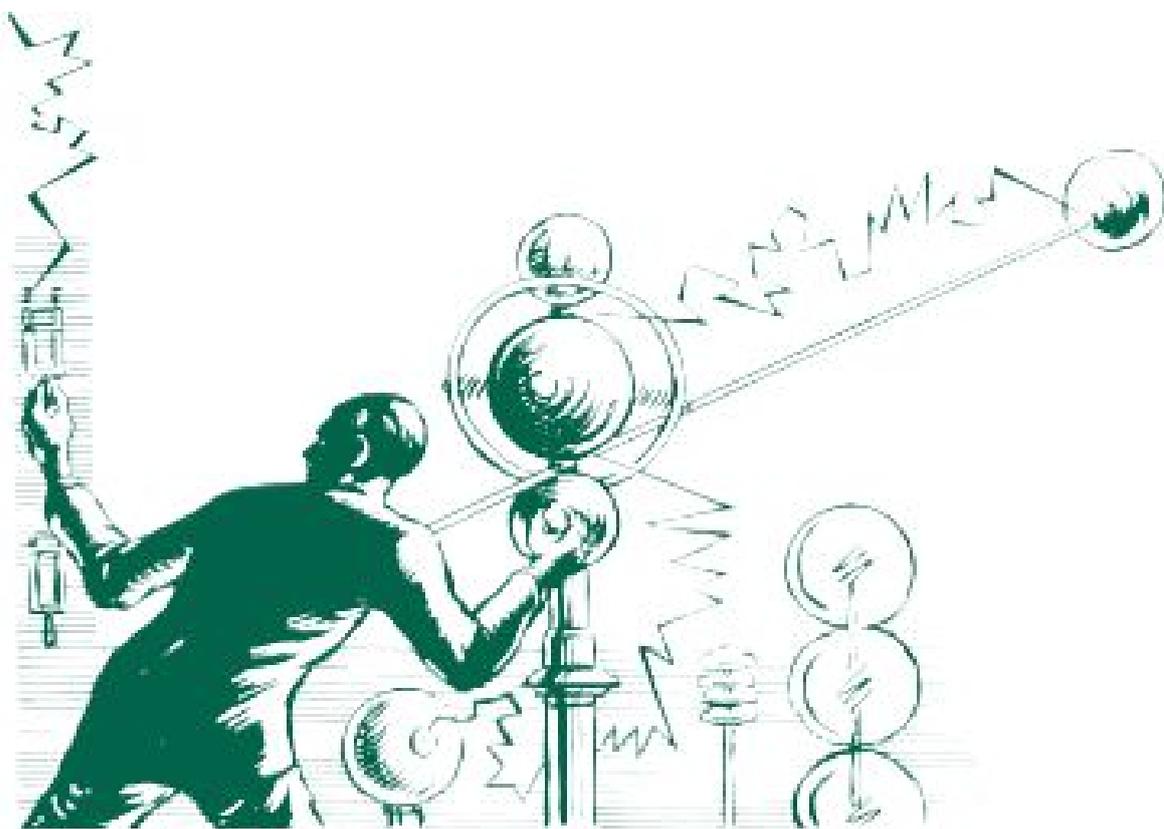
³⁶ LIMA, Pedro. A propósito de *Thesouro perdido* e sua exibição. *Cinearte*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1927, s./p.

³⁷ SCHWARZMAN, Sheila, *op. cit.*, p. 35.

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 39.

A televisão como arma:

projeções sobre modelos de
operação e do uso do meio no
filme *Murder by television* (1935)



Cartaz de *Murder by television*, de Clifford Santforth, 1935, fotografia (detalhe).

Áureo Busetto

Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp/Assis). Coorganizador, entre outros livros, de *História plugada e antenada: estudos históricos sobre mídias eletrônicas no Brasil*. Curitiba: Appris, 2017. a.busetto@unesp.br

A televisão como arma: projeções sobre modelos de operação e do uso do meio no filme *Murder by television* (1935)

Television as a weapon: this medium operation and use models in *Murder by television* (1935)

Áureo Busetto

RESUMO

Busca-se aqui compreender historicamente um filme hollywoodiano de suspense – lançado em 1935 nos EUA e distribuído no Brasil a partir de meados do ano seguinte –, cuja trama apresenta, de forma inusitada, a televisão como arma para assassinato. Nele, pioneiramente, se contempla a disputa de emissoras de televisão e um “governo estrangeiro” pela tecnologia de transmissão de tevê aberta. Ademais, cenas e textos/diálogos de *Murder by television* expressam, de forma direta ou metafórica, visões e apreciações acerca de modelos de operação e do uso da nascente televisão. Todas engendradas em meio a fatos e processos atinentes à propriedade e ao funcionamento da televisão aberta, bem como à produção e veiculação de seus conteúdos, quer nos EUA quer em alguns países europeus.

PALAVRAS-CHAVE: assassinado pela televisão; tecnologia televisiva; cinema.

ABSTRACT

Here we try to understand historically a Hollywood suspense film – released in 1935 in the USA and distributed in Brazil from the middle of the following year – whose plot presents television as a weapon for murder in an unusual way. In a pioneer way, it contemplates a dispute between television stations and a “foreign government” for open TV transmission technology. Furthermore, scenes and texts/dialogues by *Murder by television* express, directly or metaphorically, visions and appraisals about operating models and the use of the nascent TV. All of them generated between facts and processes pertaining to the ownership and operation of open television, as well as the production and distribution of its contents, both in the USA and in some European countries.

KEYWORDS: Murder by television; television technology; cinema.



No primeiro dia de outubro de 1935, chegava às telas de cinemas nos EUA *Murder by television*, filme dirigido por Clifford Santforth, com roteiro de Joseph O'Donnel, com base na história idealizada por Clarence Hennecke e Carl Coolidge, rodado no Talisman Studios (depois chamado de Tiffany Studios), em Sunset Bolleward, produzido pela Cameo Pictures Corporation e com distribuição da Imperial Corporation.¹ Distribuído sob o título *Assassina-*

¹ Para visualização e decupagem foi utilizada cópia do filme encontrada no YouTube. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=xW5hvcIJ8gg>>. Acesso em 22 set. 2019.

do pela televisão, o filme de Santforth estreou no Brasil em agosto de 1936. Inscrito no gênero suspense, ele gira em torno da descoberta do assassinato de professor que inventou inovadora tecnologia televisiva e se recusava a comercializá-la. Quando da demonstração de sua tecnologia, o professor é assassinado em frente às câmeras de tevê, com raio mortal emitido via aparelhagem televisiva. *Murder by television* está longe de ser o primeiro filme a exibir cenografia relativa à aparelhagem televisiva ou ostentar no título o termo televisão. Mas é o pioneiro a focar, ao mesmo tempo, disputa comercial e de “governo estrangeiro” por tecnologia de televisão aberta, além de conter cenas exibindo aparelhagem real de transmissão televisiva. Sem desconsiderar ter sido o primeiro e único, por décadas, a projetar à televisão a função de arma letal.

Se durante as duas primeiras décadas do século XX fora produzido pequeno conjunto de filmes a exibir dispositivos dotados de tecnologia televisiva em suas tramas², a partir dos anos de 1920 a exibição cenográfica deles cresceria relativamente nos roteiros de filmes de Hollywood e do cinema europeu. Tecnologia, em regra, acoplada a telefones, telescópios e rádios ou a funcionar como circuito fechado de tevê. Conjunto de filmes que se aproximava do mundo da ciência e técnica, uma vez que protótipos de telefone com imagens e de aparelhos de televisão mecânica eram buscados naqueles dois âmbitos; sem, contudo, prosperarem em termos de industrialização. Entretanto, dispositivos que eram, em regra, cenograficamente montados pouco conformes ao nível técnico alcançado e *designs* existentes da aparelhagem televisiva quando da produção dos filmes. Tais representações cenográficas eram fruto da criatividade ou fantasia de escritores, roteiristas, cenógrafos de cinema, além de serem, quase sempre, montados com material de qualidade precária. Mas viriam, também, a lume, ainda nos anos de 1920, alguns poucos filmes a projetarem noções sobre a operação da tevê aberta, adiantando-se ao que ocorreria em meados da década seguinte. A partir daí, a televisão como meio de comunicação social figuraria em roteiros de alguns filmes.

Fora a partir da década de 1920 que chegara ao público brasileiro filmes que integravam a tecnologia televisiva em seus roteiros, dado o crescimento da produção e distribuição internacional de filmes em geral. Entretanto, no país a distribuição de filmes de Hollywood se tornava preponderante, aliás, como em tantas outras partes do mundo. Durante as décadas de 1920 e 1930, a maior produção do cinema hollywoodiano tinha à frente cinco grandes companhias: Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount, 20th Century Fox, Warner Bros. e RKO, seguidas, à época, com grande distância por três outras pequenas: Universal, Columbia e United Artists. No fim da ponta do sistema se encontravam companhias tocadas com modestos orçamentos, como a Cameo Pictures, responsável pela produção de *Murder by television*, além de Mascot, Monogram, Liberty Films, Studio City, Chesterfield Pictures e Invincible Pictures. Essas seis últimas formariam, em 1935, a Republic Pictures, corporação ocupada em acelerar à produção e distribuição dos chamados Filmes B ou

² Ver KOSZARKI, Richard and GALILI, Doron. Television in the cinema before 1939: an international annotated database. *Journal of e-Media Studies*, v. 5, n. 1, Hanover, 2016. Disponível em <<https://journals.dartmouth.edu/cgi-bin/WebObjects/Journals.woa/1/xmlpage/4/article/471>>. Acesso em 5 ago. 2019.

“caça-níqueis”.³ Filmes a exibir tecnologias televisivas ou noções sobre tevê aberta eram mormente produzidos por tais modestas companhias.⁴

De maneira ampla ou restrita, explícita ou implicitamente, a maioria dos motes, conjunturas e projeções a envolver a tecnologia televisiva e TV aberta – fossem em filmes lançados antes, fossem logo posteriormente à distribuição de *Murder by television* – compõe o roteiro/enredo do único filme a apresentar, no período, a televisão como arma para um assassinato. E ainda que a sua trama se desenrole sob o gênero suspense, o roteiro do filme contempla elementos de romance, comédia, musical e, mesmo, ficção científica. Gêneros em que se inscreviam filmes a exibir tecnologia televisiva nos anos 1920 e 1930.

Filmes produzidos no decorrer da década de 1920 posicionavam, em regra, a tecnologia televisiva a serviço do crime ou no combate deste. Espelhavam de certa maneira o período de intensificação da atuação de gângsteres nas duas partes do Atlântico Norte, sobretudo nos EUA com a vigência da Lei Seca. São os casos de *The thirteenth hour* (de 1927, dirigido por C. Franklin, da Metro – no Brasil distribuído sob o título *O abutre noturno*, lançado em março de 1928); *The third eye* (1929, M. Rogers, Graham-Wilcox); *The lone wolf's daughter* (1929, A. S. Rogell, Columbia – *Atração do alheio*, outubro de 1929).⁵ E tal tendência se manteria ao longo dos anos 1930, notadamente com filmes formatados como seriados, muitas vezes com personagens cientistas a se valer da tecnologia televisiva, alguns deles insanos. São exemplos: *Whispering shadow* (1933, C. Clark e A. Herman, Mascot – *A visão fatal*, outubro de 1934); *The miracle rider* (1935, B. R. Eason e A. Schaefer, Mascot – *O cavaleiro alado*, março de 1937); *The fighting marines* (1935, B. R. Eason e J. Kane, Mascot – *Guerreiros da marinha*, agosto de 1937); *Werewolf of London* (1935, S. Walker, Universal – *O lobisomem de Londres*, dezembro de 1935), *Shadow of Chinatown* (1936, R. Hill, Victory Pictures – *O mistério do bairro chinês*, dezembro de 1937), *The Amazing exploits of the clutching hand* (1936, A. Herman, Weiss Productions – *A mão que aperta*, outubro de 1936); *Blake of Scotland Yard* (1937, R. Hill, Victory Pictures – *A sombra do escorpião*, janeiro de 1938); e *The phantom creeps* (1939, F. Beebe e S. Goodkind, Universal – *A sombra destemida*, abril de 1940).⁶

Embora na trama de *Murder* a tecnologia televisiva estivesse nas mãos de cientista bem intencionado e são mentalmente – o professor James Houghland (Charles Hill Mailes) –, a posse dela é disputada por terceiros via estratégias ilícitas. Assim, o personagem Edwin Perry que, afeito ao crime e irmão gêmeo de outro personagem – Arthur Perry (em dupla interpretação de

³ Ver LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 195 e 196, e *Republic – Duke Movie & Backlots*. Disponível em <<https://dukewayne.com/index.php?thread/5025-republic/>>. Acesso em 28 fev. 2020.

⁴ Dado o quadro da distribuição cinematográfica no Brasil dos anos 1920 e 1930, neste artigo são enfocados filmes de Hollywood a contemplar tecnologias televisivas ou da tevê aberta exibidos ao público brasileiro. Entretanto, vez ou outra, serão enfocados, para efeito narrativo-explicativo-argumentativo, filmes europeus, distribuídos ou não no Brasil, e hollywoodianos que não chegaram aos cinemas brasileiros.

⁵ Ver KOSZARKI, Richard and GALILI, Doron, *op. cit.*, edições de jornais e revistas de várias localidades publicadas nos períodos de mar. 1928-nov. 1929 e out. 1929-jan. 1930. Disponíveis no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁶ Ver KOSZARKI, Richard and GALILI, Doron, *op. cit.*, edições de jornais e revistas de várias localidades publicadas no período de mar. 1937-out. 1940. Disponíveis no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Bela Lugosi) – se vale de impostura para tentar roubar, a mando de executivo de uma emissora de tevê, o segredo da tecnologia inovadora. Vinculado a outra emissora, o personagem Richard Grayson (George Meeker) se coloca a espiar o segredo da tecnologia, mesmo sendo namorado de June Houghland (June Collyer), filha do professor/inventor. E o personagem Dr. Scofield (Huntley Gordon), que, apresentado como “pesquisador do cérebro” e amigo do professor Houghland, atua como agente secreto de “governo estrangeiro”, com vistas a obter a tecnologia disputada.

Existe um conjunto de filmes a posicionar o uso da tecnologia televisiva em futuro não muito longínquo em relação ao período de suas produções ou investindo na noção de que tal tecnologia seria introduzida imediatamente no cotidiano das pessoas. Na primeira chave, há o caso excepcional da ficção científica *The tunnel* (1935, M. Elvey, Gaumont British – *Túnel transatlântico*, maio 1936), trama que, desenrolada na década de 1950, enfoca construção de túnel submarino a ligar Europa e EUA, contemplando cenas com tela, em praça pública, a televisionar etapas daquela construção e o uso de telefone com imagens por personagens. Sua história, uma adaptação do romance homônimo de Bernahard Kellerman, já dispunha de duas outras versões fílmicas alemãs: *Der tunnel* (1915, Willian Wauer, Projektions-AG); e *Le tunnel* (1933, Kurt Bernhardt, UFA – *Túnel submarino*, estreado no Brasil somente em novembro de 1947), versão em francês rodada em Munique.⁷ Bem antes, o cinema italiano trazia a público a ficção científica *L'uomo meccanico* – idealizada, dirigida e com atuação do francês Andre Deed, produzida para a Milano Film e lançada em 1921. Sua trama, desdobrada no então presente vivido, exhibe dois gigantes autômatos teleguiados por espécie de aparelho de TV. Sob o título *O homem mecânico*, o filme de Deed fora exibido apenas em cinemas paulistanos em julho de 1929; coincidentemente, protótipos de robôs eram apresentados ao mundo.⁸

E alguns filmes tratariam a inclusão da tecnologia televisiva no futuro mais ou menos próximo. Sob enredos divertidos, há os hollywoodianos: *The last man on earth* (1924, J. G. Blystone, Fox – *O último varão da terra*, março de 1925), comédia/ficção científica cuja trama se passa entre 1940 e 1954, exibindo grande tela a transmitir publicamente notícias e televisor de parede; e *Just imagine* (1930, D. Butler Fox - *Fantasia de 1980*, maio de 1931), comédia musical de ficção científica, ambientada em uma Nova York futurista de 1980, com cena de jovens utilizado o telefone com imagens para se comunicarem. Com enredo circunspecto, há dois filmes, um britânico e outro hollywoodiano, a centrarem-se em tramas que se desenrolam no ano de 1940, às vésperas de imaginados conflitos bélicos mundiais. São eles: *High treason* (1929, M. Elvey, Gaumont-British – exibido com igual título apenas no carioca Serrador, fevereiro de 1930), com uso do telefone com imagem para comunicação interpessoal e tentativa de uso do aparelho pelo presidente do fictício Estados Unidos da Europa para emitir declaração de guerra ao igualmente Império dos Esta-

⁷ Ver KOSZARKI, Richard and GALILI, Doron, *op. cit.*, edições de jornais e revistas de várias localidades publicadas, respectivamente, nos períodos de maio 1936-jun. 1938 e nov. 1947-fev. 1948. Disponíveis no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁸ Ver KOSZARKI, Richard and GALILI, Doron, *op. cit.*, edições de jornais e revistas de várias localidades publicadas entre jan. 1928-jun. 1929. Disponíveis no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

dos Atlânticos; e *Men must fight* (1933, E. Selwyn, Metro – *Lição ao mundo*, junho de 1933), trama desenrolada sob clima de declaração de guerra dos EUA a fictício país da Eurásia, com exibição de vídeo-telefone e transmissão de TV em prol da paz.⁹

No desenrolar da trama de *Murder* o funcionamento da tevê aberta e a sua transmissão ao vivo em âmbito nacional e imagens de partes do mundo são posicionadas como realidade de meados dos anos 1930, como atesta um *take* de cena final do filme a exibir, em close, um telegrama datado de 3 de janeiro de 1935. Assim, o seu roteiro projeta emissões televisivas regulares como algo já posto nos EUA. Tanto que contempla na trama a operação de duas emissoras de TV quanto personagens vinculados a ambas: a CMP Television Corporation, integradas pelos personagens Hammond (Henry Hall) e o já mencionado Richard Grayson; e a Continental Television Corporation, com os personagens Donald Jordan (Charles K. French) e o anteriormente citado Arthur Perry. Entretanto, na realidade aquele feito se daria apenas em meados de 1939, quando entrava em funcionamento a emissora comercial National Broadcasting Company (NBC). Mas o meio já era operado regularmente na Alemanha, desde 1935, via Centro Nipkow, e seria na Grã-Bretanha em 1936, com a emissora pública British Broadcasting Corporation (BBC). A tecnologia de transmissão televisiva inventada pelo professor Houghland, possibilitando transmissão ao vivo em âmbito nacional e internacional, não encontrava nenhum paralelo na realidade daquele período. Ela se tornaria possível apenas com o advento de satélites artificiais, conquista técnico-científica ocorrida nos anos de 1960. E *Murder*, assim como os dois últimos filmes acima enunciados, conta com o empenho de personagem em empregar a tecnologia televisiva a serviço do bem comum e da paz mundial. O filme contempla, como vários outros até aqui enfocados, a interface entre a tecnologia televisiva e a telefônica – a qual possibilita o disparo do raio mortal, via tevê, a assassinar Houghland –, bem como diálogo em que se aventa o emprego daquela tecnologia no combate ao crime em substituição à comunicação policial feita pelo rádio.

Ainda no gênero ficção científica, há filmes de aventura que projetavam o uso da tecnologia televisiva a civilizações extraterrestres ou de lugares recônditos na Terra. Como era o caso de *Radio-Mania* (1922, R. W. Neill, Television e Hodkinson – *Radio-Mania*, agosto de 1923), com habitantes de Marte a disporem de aparelhagem de tevê.¹⁰ E tal tendência ganhou vulto no decorrer dos anos de 1930, mesmo que a televisão aberta estivesse prestes a se tornar possível ou já fosse realidade para alguns terráqueos de metrópoles ocidentais. São exemplos de tal tendência fílmica: *The phantom empire* (1935, O. Brower e B. Eason, Mascot – *O império dos fantasmas*, fevereiro de 1937); *The lost city* (1935, H. Revier, Sherman S. Krellberg – *Cidade infernal*, setembro de 1937); *Undersea kingdom* (1936, B. R. Eason, Republic – *O império submarino*, fevereiro de 1937); *Flash Gordon* (1936, F. Stephani, Universal – com igual título no Brasil, junho de 1936); *Flash Gordon's trip to Mars* (1938, F. Beebe e R. Hill, Univer-

⁹ Ver KOSZARKI, Richard and GALILI, Doron, *op. cit.*, edições de jornais e revistas de várias localidades publicadas entre mar.-out. 1925 e jun. 1933-fev. 1934. Disponíveis no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹⁰ Ver KOSZARKI, Richard and GALILI, Doron, *op. cit.*, *Para Todos*, 29 ago. 1923, *Folha da Manhã*, 11 out. 1924, e *O Dia*, 13 mar.1925.

sal – *Flash Gordon no planeta Marte*, setembro de 1938); *Buck Rogers* (1939, F. Beebe, Universal – igual título no Brasil, agosto de 1939).¹¹

Na trama de *Murder* tem-se uma tênue ilação ao risco que sociedades tidas como livres/democráticas pudessem correr caso a tecnologia televisiva fosse dominada por forças políticas tirânicas e/ou totalitárias, tal como demarcado, de forma fantasiosa, no conjunto de filmes destacados acima. Esses provavelmente refletiam a ascensão ao poder do nazifascismo, na Alemanha, e do stalinismo, na URSS; governos já conhecidos pelo controle social repressivo e sistemática propaganda político-ideológica. Ademais, *Murder* contempla dose de ficção científica. O raio mortal a atingir o professor Houghland não é de natureza terrestre, mas, sim, de “frequência de ondas interestelares”.

Mesmo que a tecnologia televisiva fosse empregada, nos roteiros fílmicos, principalmente como meio de vigilância nas mãos de vilões, fossem humanos ou não, ela fora projetada para vigiar o trabalho fabril em *Modern times*, o clássico filme de Charles Chaplin (1936, United Artists – *Tempos modernos*, maio de 1936). Na antológica sequência do filme em que o personagem de Chaplin trabalha numa fábrica, há a cena em que ele, ao se refugiar no banheiro da veloz, repetitiva e extenuante linha de montagem, é flagrado, via circuito fechado de TV, pelo presidente da empresa.¹² Se o filme de Chaplin posiciona, de forma peculiar, a tecnologia televisiva a serviço da extração do lucro privado pela alienante produção industrial em série, em *Murder* o professor Houghland recusa-se a vender seu invento às emissoras comerciais de TV aberta, essas visando apenas ao lucro privado em detrimento aos interesses da coletividade.

No quadrante da ficção científica a contemplar tecnologia televisiva em distopias processadas em futuro longínquo destacam-se dois grandiosos filmes, ambos europeus. O clássico expressionista alemão *Metropolis*, de Fritz Lang (1927, UFA – veiculado com o mesmo título no Brasil, outubro de 1928), cuja trama, desenrolada no ano 3.000, exhibe o poderoso senhor do mundo acima do solo a se comunicar via Picturephone com as oficinas de máquinas localizadas no subterrâneo, além de televisionamento público do governante tirano em tela gigante. *Murder*, ao contemplar a busca desmedida de “governo estrangeiro” pela tecnologia televisiva inventada por Houghland, indica, ainda que indireta e fluidamente, a intenção daquele governo empregar a televisão para controle social repressivo e/ou propaganda política, como será detalhado na última parte deste artigo. Mas ao contrário do filme de Lang, o hollywoodiano posiciona tal uso nefasto como possível nos anos de 1930. E há o filme britânico *Things to come* (1936, W. C. Menzies, London Film – *Daqui a cem anos*, fevereiro de 1937), cuja trama, baseada no livro homônimo H. G. Wells, enfoca o mundo dividido, após longo período de guerra, no decorrer de meados do século XXI, contemplando cenas com televisor doméstico (chamado “aparelho no qual as imagens aparecem”), com veiculação apenas de conteúdo educativo-cultural, além de transmissões públicas de imagens televisivas

¹¹ Ver KOSZARKI, Richard and GALILI, Doron, *op. cit.*, edições de jornais e revistas de várias localidades publicadas entre fev. 1937-mar.1941. Disponíveis no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹² Ver KOSZARKI, Richard and GALILI, Doron, *op. cit.*, edições de jornais e revistas de várias localidades publicadas entre maio 1936 e set. 1940. Disponíveis no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

em tela enorme disposta em lugares públicos.¹³ No computo de alguns textos/diálogos no desenrolar da trama de *Murder* é indicada a preferência do professor Houghland pela veiculação de programas televisivos defendidos no filme britânico, ou seja, conteúdo televisivo voltado à difusão do conhecimento. Perspectiva que, aliás, era consonante ao caminho que a nascente e pública BBC seguiria no outro lado do Atlântico Norte.

Centrados na realidade então vivida, há filmes que demarcam a influência da tecnologia televisiva na vida íntima das pessoas. Destaca-se, nessa chave fílmica, *Up to ladder* (1923, E. Sloman, Universal – *Quando a felicidade sorri*, junho de 1925), drama em que o inventor do Televisionscope (telefone com imagens) tem sua infidelidade conjugal revelada via chamada de sua esposa pelo tal aparelho. Richard Koszarski considera que tal filme talvez possa ter sido o primeiro a demarcar nitidamente a tecnologia televisiva como elemento a influir na trama, além de salientar que o roteiro do filme é incomum para a época, uma vez que tal tecnologia é posicionada “fora de uma estrutura fantasiosa ou de ficção científica”.¹⁴ Em *Once a sinner* (1931, G. McClintic, Fox – *Escrava do passado*, agosto de 1931), também um drama romântico com triângulo amoroso, envolvendo inventor de rádio dotado de tecnologia televisiva, com o qual ele capta imagens da intimidade de outros personagens.¹⁵ Se o roteiro de *Murder* não aborda os riscos de a tecnologia televisiva influir na vida íntima das pessoas, ele enfoca, ainda que de forma metafórica, o perigo que poderes mercantis e políticos desmedidos pudessem causar à formação da consciência individual; como será detalhado adiante.

A corrida comercial pela tecnologia televisiva, quer pela via legal ou por meios escusos, serviu de mote a alguns filmes, como, por exemplo, os hollywoodianos: *International house* (1933, E. Sutherland, Paramount – *Torre de Babel*, outubro de 1934), comédia em que inventor chinês do Radioscópio – dispositivo a transmitir filmes e programas televisivos – promove demonstrações na China para interessados na compra do invento; *Television spy* (1939, E. Dmytryk, Paramount – *Espionagem por televisão*, junho de 1940), jovem inventor que, patrocinado por investidor rico, cria sistema de TV e objetiva entregá-lo ao governo dos EUA, mas espiões tentam ilicitamente se apossarem da tecnologia.¹⁶ A trama de *Television* guarda proximidade à de *Murder*, entretanto os objetivos do jovem inventor e do professor Houghland são diferentes: o primeiro, movido por patriotismo, pretende entregar seu invento ao governo de seu país; o segundo, de maneira altruísta, dispô-la “gratuitamente a todos os povos”. Em comparação às tramas de *International* e *Murder*, a diferença se

¹³ Ver KOSZARKI, Richard and GALILI, Doron, *op. cit.*, p. 12, 31 e 32, edições de jornais e revistas de várias localidades publicadas, respectivamente, nos períodos de maio 1928-fev. 1931 e fev. 1937-set. 1939. Disponíveis no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹⁴ KOSZARSKI, Richard. Coming next week: images of television in Pre-War Motion Pictures. *Film History*, v. 10, n. 4, Bloomington, 1988, p. 130 e 131 (tradução livre). Ver *Leitura para Todos*, abr.1923, *Pelo Mundo*, out. 1923, *Scena Muda*, 4 dez. 1924, *Ilustração Moderna*, 21 fev. 1925, *Fon-Fon*, 11 jun.1925, *Folha da Manhã*, 11 jun. 1925, e *Para Todos*, 13 jun. 1925.

¹⁵ Ver KOSZARKI, Richard and GALILI, Doron, *op. cit.*, edições de jornais e revistas de várias localidades publicadas entre de ago. 1931-nov.1932. Disponíveis no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹⁶ Ver KOSZARKI, Richard and GALILI, Doron, *op. cit.*, *Folha da Manhã*, 11 set. 1940, edições de jornais e revistas de várias localidades publicadas no período de out. 1934-jun. 1936 e set. 1940-mar.1941. Disponíveis no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

estabelece no interesse comercial com a tecnologia televisiva pelos seus criadores, cuja venda é buscada pelo inventor chinês e recusada por Houghland. Contudo, há um elemento comum nos seus roteiros: a nacionalidade chinesa de personagens interessados na tecnologia televisiva. No primeiro filme, trata-se do próprio protagonista/inventor, no segundo, o personagem coadjuvante Ah Ling (Allen Jung), jovem chinês a servir à família de Houghland como mordomo, mas integrando grupo de intercambiários da China nos EUA para aprofundamento tecnológico da tevê, elemento da trama a refletir a realidade, pois intercambiários chineses eram recebidos nos EUA em vários ramos do saber desde o último terço do século XIX.¹⁷

Noções sobre TV aberta ganham espaço em alguns roteiros de filmes produzidos já nos anos 1920. Assim, há o notório filme francês *L'inhumaine*, de Marcel Herbie (1924, Cinégrafic), com cena de aparelhagem televisa e transmissão de número musical de personagem cantora para várias regiões do mundo. Sem distribuição deste drama no Brasil, o público local era informado da participação do brasileiro Alberto Cavalcanti na equipe de cenografia do filme.¹⁸ E há a lapidar comédia curta *Uncle si and the sirens* (1928, direção desconhecida, CineArt Productions), cujo protagonista capta, via televisor, consecutivamente, conferência de professora de etiqueta, dança ao som da Hula-Hula e imagens de mulheres nuas; essas enfurecendo a sua esposa, a qual acaba por esmagar o marido e o televisor com uma vassoura. Koszarki considera *Uncle si* como o primeiro filme a tratar a disciplina televisiva em termos de veiculação e consumo de conteúdo.¹⁹ E nessa direção há, também, *The singing cowboy* (1936, M. Wright, Republic – *O cowboy cantor*, abril de 1938), musical/western com banda musical intitulada Trovadores da Televisão em turnê pelos EUA, transmitindo, em grande tela, programas televisivos de distintos gêneros.²⁰ Ao exibir anúncio de marca de café, patrocinadora da caravana, o filme expõe a relação televisão aberta/publicidade; tal como ocorria com o rádio nos EUA.

E, por fim, há filmes cujos roteiros projetam esboços de programas televisivos, embora na realidade existissem poucos exemplos deles a servirem de modelos a escritores e roteiristas de cinema. Da Grã-Bretanha viriam *Elstree calling* (1930, A. Charlot, J. Hulbert, P. Murray e A. Hitchcock, British Intl.), e *Radio parade of 1935* (1934, A. B. Woods, Associated British Pictures – no Brasil exibido com título original em mostra de filmes europeus, maio de 1935). E do cinema de Hollywood saíam *Believe it or not no. 4* (1930, A. Hurley, Warner – *Parece incrível*, outubro de 1932); *The big broadcast of 1936* (1935, N. Taurog, Paramount – *Ondas sonoras de 1936*, maio de 1936); *Manhattan merry go-round* (1937, C. F. Riesner, Republic – *Artistas em folia*, maio de 1939); e *Five of a kind*

¹⁷ Ver HSU, Madeline Y. Chinese and american collaborations through educational exchange during the era of exclusion, 1872–1955. *Pacific Historical Review*, v. 83, n. 2, Oakland, 2014.

¹⁸ Ver KOSZARKI, Richard and GALILI, Doron, *op. cit.*, p. 11, *Fon-Fon*, 17 nov. 1923, *Paratodos*, 2 fev.1924, *A Cigarra*, abr.1925, e *Cinearte*, 2 jun.1926.

¹⁹ Cf. KOSZARSKI, Richard, *op. cit.*

²⁰ Ver KOSZARKI, Richard and GALILI, Doron, *op. cit.*, p. 33 e 34, edições de jornais e revistas de várias localidades publicadas entre abr. 1938-nov. 1939. Disponíveis no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

(1938, direção desconhecida, Fox – *Cinco do mesmo naipe*, fevereiro de 1939).²¹ Nesses filmes, em regra, os programas televisivos eram adaptações da programação radiofônica; aliás, como ocorreria de fato até os anos 1950.

Como salientado acima, o professor Houghland manifesta preferência de que a programação veiculada pela televisão aberta fosse voltada à difusão do conhecimento. Tanto que, quando da sua demonstração televisiva, ele transmite imagens de lugares e povos de algumas partes do mundo. Esboços de expedientes que caracterizam os gêneros telejornalismo e teledocumentário, ou seja, o par voltado para divulgar informação e conhecimento, respectivamente. Mas há, também, espaço ao entretenimento na tevê almejada por Houghland. Afinal, ele televisiona número musical, com apresentação da singela canção “I had the right idea” (letra e música de Oliver Wallace), sob execução de uma pianista e a interpretação da sua filha. Logo, entretenimento voltado à família.

Se o inusitado crime anunciado no título de *Murder* funcionara como atrativo ao grande público, a divulgação do suspense se dera, também, com base na promoção de sua outra particularidade: a exibição de aparelhagem real de transmissão da tevê aberta.

Entre o divulgado e o exibido na tela

A curiosidade das pessoas em saber sobre a televisão, aguçada desde o final dos anos 1920 pela imprensa, não passara despercebida aos agentes envolvidos com a produção de *Murder by television*. Tanto que o seu *release* de divulgação nos EUA ressalta: “Todo mundo já ouviu falar sobre televisão; todo mundo fala sobre televisão; e mesmo assim poucos já viram ela funcionar”.²² O filme, então, oferecia ao público um triplo mistério a ser revelado: autoria e motivo do assassinato anunciado no título; maneira como a televisão servira de arma para tal crime; e, prendendo-se à realidade, o funcionamento técnico da tevê aberta. No entanto, parece que tal noção não estava totalmente interiorizada pela equipe de produção do filme quando da escolha do seu título provisório: *The Houghland’s murder case*. Mas a ideia de promover o filme se valendo da curiosidade geral sobre a televisão englobou interessante estratégia de atração à bilheteria. A distribuidora do *Murder* incentivara proprietários de cinemas nos EUA a alugarem um televisor para expô-lo ao público.²³

Contudo, o título definitivo do filme constituía-se, por si só, em potente atrativo de bilheteria. A certeza de que assim funcionasse deve ter pesado na elaboração do cartaz de *Murder*, uma vez que nenhuma imagem de aparelhagem televisiva, nem mesmo de televisor, fora estampada nele; como pode-se observar na figura 1. Se a impressão da palavra televisão com letras no formato de raios estilizados pode ser tomada como representação gráfica das ondas hertzianas a trafegarem pelo espaço eletromagnético, ela, entretanto, representa graficamente o “raio mortal interestelar” emitido para o assassina-

²¹ Ver KOSZARKI, Richard and GALILI, Doron, *op. cit.*, edições de jornais e revistas de várias localidades publicadas no período de out. 1932-dez. 1940. Disponíveis no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

²² KOSZARSKI, Richard, *op. cit.*, p. 134 (tradução livre).

²³ *Idem.*

to da trama. Leitura plausível quando se observa o desenho disposto na parte inferior do cartaz em que é visto homem operando uma engenhoca a emitir raios, a qual não guarda nenhuma semelhança à aparelho televisivo então existente e, mesmo, ao exibido no filme.

Notável é o destaque dado no cartaz ao nome e a figura do astro maior do elenco do filme: Bela Lugosi. Reconhecido ator de filmes do gênero terror que, dentre outras interpretações, encarnara o personagem-título do mundialmente visto *Drácula* (de 1931, Tod Brownig, Universal), Lugosi vivia certo ocaso de sua carreira; situação que o levava a aceitar papéis em Filmes B, quase sempre com interpretações de qualidade questionável. Antes de *Murder*, o ator tinha encarnado personagens às voltas com a tecnologia televisa em *Whispering shadow* e *International house*. Após o suspense do assassinato pela TV, Lugosi protagonizaria dois outros seriados a empregar tecnologia televisiva: *Shadow of Chinatown* e *The phantom creeps*, lançados nos EUA, respectivamente, em 1936 e 1939²⁴ (filmes distribuídos no Brasil, como assinalado anteriormente). O ator símbolo dos filmes de suspense/terror parecia ter sua imagem colada aos mistérios/receios que envolviam o funcionamento da TV no decorrer dos anos 1930.

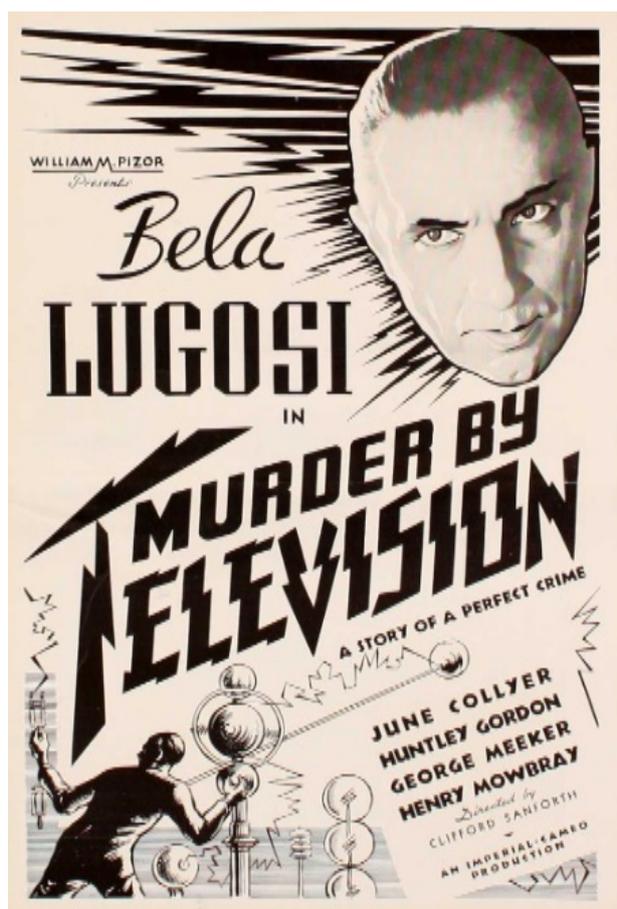


Figura 1. Cartaz de *Murder by television*.

²⁴ Segundo fichas técnicas dos filmes mencionados contidas no *site* Internet Movie Database (IMDb). Disponível em < <https://www.imdb.com/>>. Acesso em 6 fev. 2020.

A divulgação na imprensa brasileira de *Assassinado pela televisão* oscilou entre promovê-lo em matérias com chamadas à atuação de Bela Lugosi ou ao crime executado via televisão. Contudo, algumas matérias destacavam em seus textos a exibição de cena do filme que apresentava a TV em funcionamento. Todas, porém, estampavam títulos que abusam da nota demagógica acerca do desempenho do astro maior do filme e do sensacionalismo para anunciar o inusitado crime da trama: “Bela Lugosi na mais surpreendente das suas caracterizações”; “O filme máximo de Bela Lugosi”; “O mais espantoso filme com Bela Lugosi”; “Uma nova modalidade de crime”; “A luz mensageira da morte”; “O crime científico provado”. E propagandas, ao anunciarem lançamento do filme, seguiam na mesma direção: “A mais espantosa criação de Bela Lugosi – o ‘az’ do terror”; “Um filme de emoções violentas que mostra o que realmente é a televisão, maior invento do século”; “A polícia impotente para deter a televisão que tudo atravessa e nada a controla”; “Um drama de palpitante atualidade com Bela Lugosi – o horripilante Drácula!”; “O trabalho máximo de Bela Lugosi (O Drácula)”; “Impressionante filme com Bela Lugosi, assassino científico sem deixar traços”.²⁵

Dada a reprodução de iguais conteúdos textuais, apesar de uma ou outra pequena alteração nos seus títulos, matérias ocupadas em noticiar o filme *Assassinado*, publicadas em variados periódicos de diferentes localidades, deixam transparecer que se baseavam ou eram simples cópia de possível *release* fornecido pela distribuidora do filme. Algumas destacavam o cerne do suspense focalizado pelo filme, sem deixarem de reforçar a diferenciada forma de execução do assassinato e o fato de ela ser possível graças à ciência e/ou ao invento da televisão. Nesse sentido, eram expressados comentários como “Clifford Sanforth dirigiu essa produção que mostra modalidade de crime e o tipo de criminoso moderno que se socorre da ciência para realizar seus planos diabólicos”; “A descoberta da televisão, que constitui uma das maiores preocupações do momento, foi aproveitada de forma completa pelo cérebro de malfeitor para a prática dos seus crimes”; “[O filme] Apresenta a televisão como instrumento do criminoso”; “Esta película cheia de imprevistos mostra como parte essencial as maravilhas da televisão, julgado até bem pouco uma quimera e hoje é uma indiscutível realidade, que servindo como instrumento em mãos criminosas roubou a vida do cientista que havia descoberto os seus segredos”.²⁶

Publicado sob variados títulos quando do lançamento de *Assassinado* em capitais estaduais, o texto jornalístico chama a atenção por conter um trecho totalmente decalcado da realidade brasileira: “Se até hoje, você não pensou em comprar um aparelho de televisão, provavelmente o despertará depois

²⁵ *Correio da Manhã*, 25 ago. 1936, p. 9; *Diário Carioca*, 25, 27 e 28 ago. 1936, p. 8, 30 ago.1936, p. 19; *Diário de Notícias*, 25, 27 e 28 ago. 1936, p. 8, e 29 ago.1936, p.10; *Jornal do Brasil*, 25 ago. 1936, p. 25, 28 ago. 1936, p. 13, e 29 ago.1936, p. 35; *O Jornal*, 25 e 26 ago.1936, p. 5; *Correio Paulistano*, 2 out. 1936, p. 9, 6 dez. 1936, p.16, e 17 mar.1937, p. 8; *Correio de S. Paulo*, 2 out.1936, p. 6; *Folha da Manhã*, 29 nov. 1936, p.16 e 5 dez. 1936, p.18; *O Dia*, 7, 12, 17 e 27 jan. 1937, p. 4; *O Estado*, 9, 10, 13 e 21 jan. 1937, p. 6; *Diário de Pernambuco*, 10 e 15 mar. 1939, p. 8, e 23 mar. 1939, p. 6; *A Federação*, 12 maio e 5 jun. 1937, p. 5; *A Notícia*, 26 jan. 1937, p. 10, 31 jan. 1937, p. 5; *Jornal do Commercio*, 26 maio 1939, p. 6 e 19 jun. 1939, p. 4; *O Imparcial*, 13 jul. e 26 set. 1939, p. 2, 29 set. e 9 out. 1939, p. 1.

²⁶ *Jornal do Brasil*, 29 ago. 1936, p. 35; *Diário de Notícias*, 25 ago.1936, p. 8; *Diário Carioca*, 30 ago. 1936, p. 19; *A Federação*, 12 maio 1937, p. 5.

de assistir Bela (Drácula) Lugosi em *Assassinado pela televisão*. Sem dúvida, cópia descabida de trecho do *release* do filme oferecido pela sua distribuidora. Ao contrário dos EUA e de poucos países europeus, a aquisição de um televisor no Brasil dependeria de importação e de nada serviria além de decoração da sala de estar, afinal, eram inexistentes sinais de tevê no país. Ademais, o texto segue vazado em tom propagandístico: “Muitas pessoas ignoram o quanto tem progredido a televisão, porém, este filme as revelará o seu aperfeiçoamento”. Vendia-se a noção de que bastasse o espectador assistir ao filme para se atualizar sobre os avanços da televisão. Noção, entretanto, oferecida com certificação técnico-científica: “Esta película que foi produzida sob a orientação de Milton M. Stern, uma notável autoridade sobre o assunto, apresenta de maneira autêntica o trabalho prático da televisão. Mostra-nos que ultrapassou as experiências preliminares e que já se pode ter em casa um aparelho de televisão”.²⁷ Com seu nome constante nos créditos do filme como Television Tecnician, Stern patenteara, em 1934, dispositivo de varredura de imagem para a tevê mecânica.²⁸

Chama a atenção que todo o material da imprensa ocupado em propagandear ou noticiar o filme *Assassinado* não reproduzisse nenhum fotograma da aparelhagem televisiva apresentada em cena do filme. Dado que tal fato se soma à percepção de que a divulgação do filme no Brasil foi realizada com material produzido pela distribuidora estadunidense, isso permite cogitar que, de um lado, igual estratégia fora adotada quando da promoção de *Murder* nos EUA, e que, de outro, a propagandeada exibição do aparelho de transmissão da tevê aberta fosse mesmo explorada amplamente, em ambos os países, como atrativo de público. Enfim, a curiosidade do espectador sobre o real funcionamento da TV somente seria saciada com o ingresso na mão.

A revista *Cinearte* se restringia a emitir uma avaliação telegráfica sobre o suspense: “O filme pode prometer alguma coisa interessante para os amantes de filmes policiais, mas é um filme comum. Cotação: Regular”. Sem dúvida, *Murder*, tal como todos os chamados Filmes B, se desenrolava sob roteiro um pouco confuso, com cenas descuidadamente editadas, textos/diálogos rasos ou truncados e interpretações pouco elaboradas pelos atores. Mas, ainda assim, oferecia um bom suspense para a época; talvez até hoje. De qualquer forma, a avaliação da *Cinearte* não ressonaria junto ao grande público brasileiro, uma vez que *Assassinado pela televisão* entrara em cartaz na Cinelândia do Rio de Janeiro em agosto de 1936 e fora mantido em exibição nos cinemas de bairros cariocas até março de 1937. Em cinemas da cidade de São Paulo seguiu, também, em longa temporada, entre novembro de 1936 a março do seguinte ano. No correr de 1937 até meados de 1939, ganhava os cinemas em capitais de vários estados.²⁹

²⁷ *Diário Carioca*, 27 ago. 1936, p. 8. Ver também *Jornal do Brasil*, 28 ago. 1936, p. 13, *Diário de Notícias*, 31 ago. 1936, p. 10, e *Correio de S. Paulo*, 2 out. 1936, p. 6.

²⁸ Ver STERN, Milton M. *Scanning device*, 1934. Disponível em <<https://patents.google.com/patent/US2099872>>. Acesso em 22 mar. 2020.

²⁹ Ver *Diário de Notícias*, 29 ago. 1936, p. 10, 22 abr. 1937, p. 8; *Diário da Noite*, 1 set. 1936, p. 4; *Correio da Manhã*, 1 set. 1936, p. 10; *Folha da Manhã*, 29 nov, 1-5 dez. 1936, p. 18; *O Imparcial*, 8 mar. 1938, p. 15. Sobre o lançamento do filme em outras localidades, ver as edições de vários jornais e revistas publicadas entre jan. 1937-out. 1939. Disponíveis no acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Como filme inscrito no gênero suspense, enquadrado no subgênero *whodunit*³⁰, *Murder by television* é editado em três sequências. A primeira ocupada com cenas de apresentação da maioria dos personagens, inclusive destacando os interesses de alguns deles em relação ao invento televisivo enfocado. A segunda engloba cenas do quadro em que ocorre o assassinato, aliás, a mesma a exibir a aparelhagem real de transmissão de TV aberta. E, por fim, a terceira sequência a girar em torno da investigação policial para descobrir o assassino e sua motivação, terminando com a devida “virada na trama”, como exigido pelo subgênero *whodunit*. No caso de *Murder* a autoria do crime é do insuspeito personagem Dr. Scofield, o qual é apresentado e mantido até o desfecho do suspense apenas como amigo do professor Houghland e de ilibada devoção à ciência. Ainda na sequência final, há cenas de humor a cabo do personagem mordomo Ling, já acima mencionado, e o da cozinheira negra Isabelle (Hattie McDaniel). Mas chistes e *performances* cômicas de ambos os personagens reproduzem preconceitos sobre imigrantes chineses e afrodescendentes a pulularem na sociedade estadunidense da época.

Na sequência intermediária, são exibidas cenas a focalizarem a recepção social oferecida pelo inventor aos convidados para acompanharem a demonstração televisiva na sua mansão, dentre eles, está o chefe de Polícia Nelson (Henry Mowbray). Essas são intermediadas com singela cena de romance, protagonizada pelo casal de namorados Richard Grayson e June Houghland. Ainda na segunda sequência, o anfitrião em conversa com convidado menciona a pressão sofrida para vender o seu invento, situação reforçada em breve cena seguinte. Nela, Houghland é procurado e atende, ainda durante a recepção social, o personagem Sr. Mendoza (Larry Francis), o qual – com única aparição no filme – se identifica como representante de interessados na compra do invento, dispostos a pagar qualquer valor. Com a recusa do professor, Mendoza o alerta que seus representados são “pessoas poderosas” e aconselha o inventor desistir da demonstração televisiva planejada.

Em seguida, com mais de 15 minutos de exibição do filme, tem início a cena com a transmissão de televisão aberta. Com rápido introito, informando ser ele o “proprietário da estação experimental ZY3, com sede em White Plains, Nova York, e emitindo por um canal de três quartos, tentando chegar a todos os EUA simultaneamente”, Houghland inicia a sua transmissão, passando logo em seguida a televisionar a interpretação de uma canção por sua filha, como destacado bem mais acima. Ao levar o microfone até à filha e pianista, vê-se na tela a primeira exibição da imagem do aparelho de transmissão de tevê; como pode ser observado na figura 2. O aparelho, exibido em *close*, assim como noutras cinco partes da cena, é tão somente o Painel de Células Fotoelétricas, dispositivo necessário ao funcionamento do Flying Spot Scanner (FSS). Desenvolvido por Ulysses Sanabria e ao contrário da câmera de tevê que conhecemos, o FSS projeta uma fonte de luz brilhante que, gerada por lâmpada de arco, move-se sobre cada ponto da cena - os quais focados por disco Nipkow e lente – tem sua imagem, ao mesmo tempo, refletida e captu-

³⁰ De “*who done it*”, estilo de narrativa que, vindo da literatura policial, se ampliou no cinema a partir dos anos de 1930, geralmente a trama se inicia com um assassinato, cuja solução fica a cargo de um detetive que se vê frente a pistas falsas, dificultando a investigação e causando dúvidas ao público em relação aos personagens, sendo a autoria do crime revelada no final, em regra, cometido por personagem insuspeito.

rada por células fotoelétricas, produzindo, assim, o sinal de vídeo a ser transmitido.



Figura 2. Painel de Células Fotoelétricas (PCF) em *Murder by television*.

Enfim, o dispositivo exibido na cena era apenas parte do FSS. Para oferecer ao público a unidade de dispositivos necessários à transmissão da TV mecânica, seria necessário que na cena de *Murder* fossem exibidos, além do Painel de Células Fotoelétricas, o próprio FSS, o amplificador de vídeo – como visualizado na figura 3 – além de serem dispostos em salas separadas e manuseados por diferentes profissionais; como observado no desenho de uma planta básica de emissora vislumbrado na figura 4. Utilizado por emissoras estadunidenses de televisão operadas em caráter experimental em parte dos anos 1930, o FSS possibilitava apenas imagens de baixa resolução, no máximo de 60 linhas e 20 quadros por segundo. Portanto, longe da nitidez das imagens televisionadas na cena. Ademais, o funcionamento do aparelho se limitava a ambientes fechados e escuros, diferentemente da luminosidade presente no laboratório/estúdio do professor.

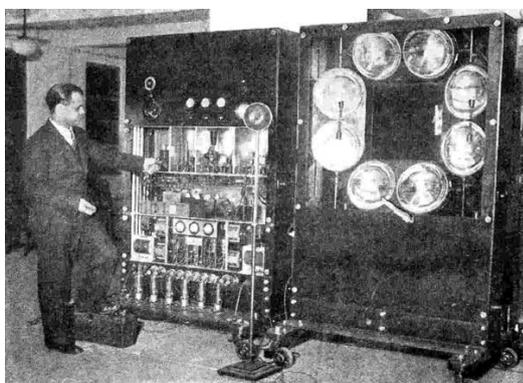


Figura 3. Ulysses Sanabia em frente ao PCF e amplificador.

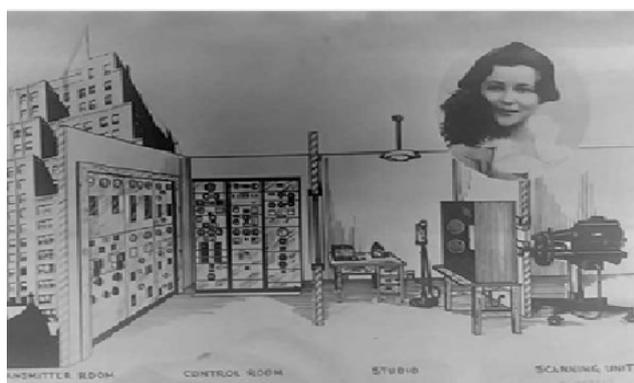


Figura 4. Planta básica de emissora de TV mecânica (1934).

Além de exibir parcialmente a aparelhagem necessária à transmissão da tevê mecânica, o filme trazia à tela tecnologia que já se encontrava ultrapassada, diante dos avanços conquistados com relação à televisão eletrônica. Ao contrário, o televisor exibido na sala de estar da mansão de Houghland era cenograficamente montado bem diferentemente dos modelos fabricados no período, mantendo grande similaridade aos fabricados mais recentemente; como comparado nas figuras 5 e 6. De qualquer forma, a exibição do Painel de Células Fotoelétricas deveria causar, por si só, alumbramento ao grande público. Afinal, esse não dispunha de preciso conhecimento acerca do nível tecnológico alcançado pela tevê para que pudesse aquilatar a atualidade ou não do que lhes era oferecido na tela. Mas textos/diálogos e ações que compõem o enredo de *Murder* se revelam prenhes de visões e apreciações sobre a operação e o uso da TV aberta. E, obviamente, atravessadas por projeções sobre a possível expansão da TV nos EUA e na Europa.

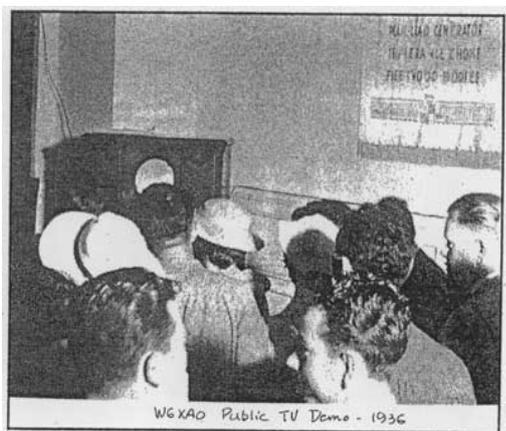


Figura 5. Demonstração de televisor (1936).



Figura 6. Televisor exibido em cena de *Murder by television*.

Modelos de operação e o uso da tevê aberta

Três tipos de modelos de operação e uso da tevê aberta são esboçados no decorrer de *Murder/Assassinado*. Dois deles se delineiam mais claramente em cenas da primeira e segunda sequências. São eles: o modelo comercial e o livremente operado pela sociedade. Na sequência derradeira, ambos são contrapostos a um terceiro modelo. Porém, esse é apenas sugerido na trama, ainda, assim, de maneira muito fluida. De qualquer forma, o trio de modelos são caracterizados com base em visões e apreciações sobre a televisão mais ou menos reinantes, à época, em círculos da ciência e tecnologia, de empresários do ramo da comunicação social, autoridades e organismos oficiais ocupados com esse setor. Todas, geralmente, calcadas sobre fatos e processos relativos a experimentos com o meio em termos de seu funcionamento e uso, envolvendo questões acerca da propriedade, operação e produção/veiculação de conteúdo, quer desenrolados nos EUA quer em alguns outros países europeus. Sem dúvida, visões e apreciações eivadas de parcialidades e/ou omissões socialmente interessadas sobre a operação e os usos da tevê aberta, muitas vezes engen-

dradas com base na operação do rádio, que se achava em expansão nos EUA e noutros países, inclusive no Brasil.

Em cenas da primeira sequência, marcadas por reuniões de executivos da CMP Television e Continental Television, alguns elementos relativos ao modelo comercial de operação da televisão aberta são matizados. Assim, emissoras de tevê comerciais funcionam como empresas pautadas pela busca do lucro privado. Concorrem pela maior audiência possível – sendo a CMP posicionada, na trama, como líder na aderência do público. Se ocupam ativamente na obtenção de inovadora tecnologia televisiva – como ilustra a busca atroz pelo invento de Houghland, uma vez que permitiria padrão de transmissão em 180 linhas, bem superior ao até então empregado, além de possibilitar transmissões em âmbito nacional. Necessitam de vultosas cifras para se manterem atualizadas tecnologicamente e bem posicionadas na concorrência – como indicado pela proposta de 5 milhões de dólares oferecida pela Continental Television na compra da tecnologia disputada na trama. Em se tratando de operação comercial da transmissão de conteúdo televisivo, o espectador não teria dificuldade para concluir que vultosas somas somente seriam investidas em tal negócio caso tivessem o potencial para gerar lucros sobre o montante aplicado. Todavia, não há no filme nenhuma especificação que o lucro viesse da comercialização de horário à publicidade. Talvez o roteirista contasse que o espectador conhecesse e, assim, estendesse a geração de tal lucro já obtido pelo rádio comercial à nascente televisão, uma vez que aquele tipo de operação radiofônica se firmava nos EUA. Relação que ia se tornando conhecida aos brasileiros, dado o Brasil experimentar igual processo no setor da radiofonia, ainda que em ritmo bem menos intenso em comparação ao daquele país norte-americano.

E, por fim, emissoras comerciais de tevê competiam, também, por profissionais especializados para o funcionamento do meio – segundo comentário de executivo da Continental aventando dificuldades que o professor Houghland encontraria caso quisesse transmitir regularmente programação. Sem, contudo, acentuar a diferença entre o organograma voltado à geração e transmissão de conteúdos televisivos e o direcionado à produção desses. Aliás, não consta na primeira sequência do filme nenhuma menção aos gêneros dos programas produzidos e/ou veiculados pelas emissoras comerciais de televisão, quesito somente destacado, na segunda sequência, em discurso de Houghland, ainda, assim, com uma alusão genérica à natureza da programação veiculada.

O modelo de operação almejado por Houghland começa a ser esboçado em conversas decorridas em cenas da recepção social realizada na mansão dele. O professor informa, primeiro, a existência de “uma comissão para assegurar o direito de utilizar a sua tecnologia nos EUA e no estrangeiro, para, logo, [poder] expandi-la”. Assim, é indicado que o inventor pretende que sua tecnologia seja livre e gratuitamente utilizada por televisões abertas em todos os países, alheia a interesses específicos de empresários ou governantes. Posicionamento altruísta do personagem ilustrado, na primeira sequência, pela informação de sua recusa em patentear o seu invento ou comercializá-lo, além de reforçado, em breve cena da segunda sequência, quando ele é procurado pelo Sr. Mendonça. Depois, noutra conversa com convidados, Houghland expressa sua alta expectativa de que a TV funcione com um bem maior à vida

humana: “Espero demonstrar que a televisão é ainda o maior passo que demos na preservação da Humanidade. Isso fará da Terra um paraíso. Mostrará coisas novas. Uma visão do paraíso que sempre imaginamos, mas nunca vimos”. Positividade esperançosa a reativar platitudes lançadas ao longo da história quando da criação e chegada de um novo meio de comunicação social na vida social, como ocorrera, bem antes à produção do filme, com a revista ilustrada e o cinema e, mais proximamente ao momento da elaboração do suspense, com o rádio.

Em seu discurso, proferido na cena de sua transmissão televisiva, Houghland, entretanto, expressa uma crítica social com relação ao uso que era feito da TV: “Nós os afortunados que temos televisores, consideramos [a televisão] apenas uma novidade. E se não fizermos nada, sintonizaremos em qualquer programa que estiver sendo emitido”. E seguia com breve histórico sobre o avanço tecnológico: “Devido a obstáculos quase intransponíveis para [se obter] as frequências requeridas à alta fidelidade das imagens, as emissões [televisivas] eram limitadas. Mas me satisfaz dizer-lhes que esses obstáculos foram superados. Foi um triunfo da ciência”. E retomando a crítica social, o inventor contrapõe o seu almejado modelo de operação e uso da tevê aberta ao modelo comercial: “Mas enquanto ele [o triunfo das transmissões televisivas] não satisfazia a nada, sendo apenas uma diversão, pensei que a televisão devesse ser algo mais do que outra forma de entretenimento”. Por fim, transmite no vídeo, ao vivo e sucessivamente, imagens cotidianas de Paris, Londres e de cidade da China. Ao intentar mostrar cenas do continente africano, comenta: “A África é um lugar que sabemos muito pouco. Os nativos da África, faz anos, se relacionam indiretamente... com... nossa... guerra... civil...” – fala entrecortada em razão de o personagem estar sob o efeito da emissão do “raio mortal”.

Com as imagens televisionadas e os textos/discursos de Houghland, fica evidente que a missão pretendida à TV aberta é a da divulgação do conhecimento que sirva ao entendimento entre os povos e à harmonia mundial. Modelo a ser investido, mantido e acompanhado, entretanto, por membros de elite social e/ou entusiastas da chamada alta cultura universal. Configuração social destacada no discurso de Houghland com a menção aos “afortunados que têm televisores” – em alusão ao preço impeditivo do aparelho a segmentos sociais mais populares no período –, além de reforçada visualmente pelo rico vestuário dos convidados a acompanhar o evento e em menções às atividades profissionais desses no decorrer da trama. “Afortunados” contrapostos aos subalternos Ling e Isabelle que – mordomo e cozinheira da família Houghland – são vistos, em emblemático *take* da cena da demonstração televisiva, a espiarem, da soleira da porta da copa, o televisor em funcionamento disposto na sala de visitas da casa de seus patrões. Enfim, uma televisão aberta dirigida e mantida por gostos de uma elite sociocultural, a qual, de resto, esperava que ela fosse assistida/consumida por segmentos sociais populares tomados como necessitados de instrução afinada à educação e cultura calcadas em princípios/valores elitistas.

O terceiro modelo de operação e uso da tevê aberta, como adiantado acima, é antes sugerido do que caracterizado no enredo do filme, mas identificado como sendo da ordem do “governo estrangeiro” ao qual o Dr. Scofield serve como agente secreto. Se o nome do país estrangeiro cujo governo tinha

interesse em se apossar da tecnologia televisiva de Houghland não é explicitado na cena final – quando se tem revelado a autoria do assassinato, a maneira como ele fora realizado e, por fim, a condição de agente secreto do Dr. Scofield –, o roteiro oferece um elemento em que é oferecida uma pista à identificação daquele governo – pouco explícita, contudo. Na cena tem-se a exibição, em close de onze segundos, de telegrama como prova de que o assassino agia como espião de governo externo – apresentado pelo personagem Arthur Perry, já identificado na trama, também, como agente do FBI. Nos primeiros segundos do close, se vê exibido um texto vazado em código, depois, emerge na tela sua versão traduzida: “A negociação foi cancelada, a menos que você obtenha o impresso [do segredo] antes que Houghland conclua a demonstração, se necessário, use medidas extremas para obter resultados. J.V.S.” Ordem que se deve pensar fora decidida após tentativa frustrada do personagem Sr. Mendonza em comprar o segredo da tecnologia inventada pelo professor.

Parênteses se fazem necessários. O estudioso da televisão Toby Miller identifica as iniciais assinadas no telegrama como referentes ao nome completo de Stalin, ou seja, Josef Vissarionovitch Stalin.³¹ Leitura possível, porém Miller não fornece nenhuma explicação acerca de possível motivo de o enredo de *Murder* oferecer tão fluida pista ao espectador para identificar de qual “governo estrangeiro” o Dr. Scofield estava a serviço. Mas, ao se considerarem elementos da trama e acontecimentos interrelacionados ao sistema de produção/distribuição cinematográfica e à política externa dos EUA no período, pode-se lançar mão de uma explicação bastante plausível ao fato de o roteiro do filme evitar explicitar o nome do governante russo no telegrama.

De início, dois elementos do enredo devem ser considerados: Viena como a cidade em que o telegrama fora emitido – como se pode ler no seu cabeçalho quando a correspondência é visualizada em close – e a informação do Dr. Scofield de que, tão logo terminasse a demonstração televisiva, ele viajaria a Berlim para participar de um congresso de neurologia – como ouvida em cena da primeira sequência do suspense. Assim, deve-se ter em conta que a suposta ordem dada por Stalin fora expedida por telegrama emitido da capital austríaca, possivelmente como estratégia a despistar a atenção do serviço de inteligência dos EUA. Coisa factível. Afinal, Viena contava, nos anos 1930, com intensa movimentação de agentes secretos de países ocidentais e da URSS – com os primeiros espionando o governo Stalin e apoiarem sublevações contra esse, os segundos, vigilantes à espionagem ocidental e de olho na Alemanha nazista.³²

No entanto, há que se ponderar que, para melhor permitir ao espectador valer-se da fluida pista fornecida no telegrama para concluir que o Dr. Scofield servia ao governo de Stalin, o enredo poderia tranquilamente nomear a capital soviética ou qualquer outra cidade da URSS como localidade de origem da emissão da mensagem. À época, o recebimento de um telegrama ori-

³¹ Cf. MILLER, Toby. *Television studies: the basics*. New York: Routledge, 2010. Disponível em <<https://ayomenulisfisisip.files.wordpress.com/2015/08/television-studies-the-basics>>. Acesso em 18 out. 2019.

³² Ver ANDREW, Christopher and ELKNER Julie. Stalin and foreign intelligence. In: SHUKMAN, Harold (ed.). *Redefining Stalinism*. London-Portland: Frank Cass, 2003, e GRIBBLE, Richard. United States recognition of Soviet Russia: 1917-1933. *American Catholic Studies*, v. 119, n. 4, Villanova, 2008. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/44195182?seq=1>>. Acesso em 22 mar. 2020.

ginário da URSS não despertaria, por si só, nem mais nem menos atenção da inteligência dos EUA do que um expedido da Áustria. Isso por conta de que, a partir de 1933, as relações diplomáticas entre Washington e Moscou eram retomadas, em decorrência do reconhecimento do governo soviético pela gestão de Roosevelt. Tal situação gerara uma série de acordos de trocas comerciais e acordos de cooperação entre ambos os países. Dentro desse quadro, o enredo poderia contribuir ainda mais com o espectador para que esse percebesse a relação do Dr. Scofield e o governo de Stalin simplesmente indicando que o congresso em que o cientista participaria – a servir, na trama, como álibi previamente planejado para despistar o seu ilícito a ser realizado – ocorreria em território soviético.

Ademais, Viena ganhava destaque na cena internacional, repercutida na imprensa tanto dos EUA como do Brasil, não em razão da intensa ação de espionagem que nela ocorria, mas, sim, por conta de interesses e ações do governo de Hitler em anexar a Áustria à Alemanha – o que de fato ocorrera em 1938. Parte da imprensa estadunidense, ao lado de notícias sobre o nazismo alemão e fascismo italiano, difundia especulações acerca da configuração que os EUA teriam caso viessem a seguir às políticas vigentes na Alemanha e Itália. Clima que, aliás, servira a Sinclair Lewis para lançar, em 1935, a novela *It can't happen here*, calcada numa distopia satírica em que um fascista ascende à Presidência dos EUA. Tornada rapidamente *best-seller*, adaptada com sucesso ao teatro, em 1936, a novela de Lewis tinha a sua versão cinematográfica produzida pela Metro, naquele ano; plano, no entanto, abandonado pela companhia sob alegação de problemas nos custos da produção. Contudo, o real motivo de tal desistência vinha a público naquele mesmo momento: Louis B. Mayer, chefe da Metro, recebera alerta de agentes da Administração do Código de Produção Cinematográfica que o filme encontraria problemas no mercado alemão por conta de que “o roteiro era antifascista e repleto de elementos perigosos”. Ficava evidente a interferência da política externa dos EUA e Alemanha nazista na produção/distribuição do cinema hollywoodiano. Poucos anos depois, a sátira *The dictator* de Charles Chaplin (1940, United Artists – *O grande ditador*, maio de 1942) receberia manifestações contrárias de Hitler ainda quando era filmada, tendo, depois, sua distribuição vetada na Alemanha e em países tributários do nazifascismo.³³ Sob o discricionário Estado Novo, liderado por Getúlio Vargas e inicialmente simpático ao nazifascismo, o público brasileiro somente assistiria ao filme de Chaplin perto do ditador declarar guerra ao Eixo, integrando às Forças Aliadas, segundo acordos com os EUA.³⁴

Assim, os elementos até aqui levantados permitem considerar que o roteiro original de *Murder* muito possivelmente identificasse o personagem Dr. Scofield como agente a serviço do governo de Hitler; porém, no decorrer das filmagens, tal referência fora suprimida, sem a devida reparação ou ajuste de elementos identificados com a possível primeira versão do roteiro. Isso por conta de que os agentes produtores do filme talvez intuissem ou tivessem sido informados sobre provável embaraço que o filme poderia colher com o gover-

³³ Ver GREEN, Jonathon and KAROLIDES, Nicolas J. *Encyclopedia of censorship*. New York: Facts On File, Inc., 2005. Disponível em <<http://www.encyclopedias.biz/dw/Encyclopedia%20of%20Censorship.pdf>>. Acesso em 23 mar. 2020.

³⁴ Ver TOMAIN, Cássio S. *Janela da alma*: cinejornal e o Estado Novo. São Paulo: Annablume, 2006.

no de Hitler, uma vez que a trama aludiria ao desabonador uso que tal governante faria do então novo meio de comunicação social, além de ser mandante de assassinato para obtenção de tecnologia televisiva. Tal hipótese é plausível ao se considerar que, primeiro, quando da elaboração do roteiro e filmagens daquele suspense, a Alemanha, ao lado da Grã-Bretanha, era conhecida pelos significativos avanços tecnológicos da televisão e por operar regularmente TV aberta. E não era o caso da URSS, cujo avanço da sua televisão, operada experimentalmente desde 1931, contara com a importação, em 1938, de tecnologia e aparelhagem televisiva dos EUA.³⁵ E, em segundo lugar, não era nenhum segredo o fato de que Hitler testava a nova mídia à serviço de sua sistemática propaganda política desde 1935, via criação de salas coletivas de recepção televisiva; estratégia confirmada com o televisionamento, ao vivo, das Olimpíadas de Berlim de 1936. Ademais, devido, também, às estáveis relações diplomáticas Washington/Moscú, agentes da produção de *Murder* talvez tivessem optado em oferecer a fluída pista da trama a indicar Stalin como o mandante do assassinato de Houghland. Forma encontrada para se precaverem de prováveis obstáculos à distribuição do filme em território soviético; caso essa viesse a ocorrer. Por fim, incoerências e inconsistências no enredo de *Murder*, como até descritas nos parágrafos acima, permaneceram na edição final do filme por conta da comumente precariedade na produção de típicos Filmes B. Ressalte-se, roteiros confusos, cenas pouco cuidadas, textos rasos e truncados que não geravam pejo aos agentes produtores de Filmes B, nem afetavam as suas bilheterias. *Murder by television* não seria exceção.

De qualquer maneira, o fato de o personagem Dr. Scofield atuar como agente secreto de um “governo estrangeiro”, portanto, não de empresa comercial de TV estrangeira, permite a ilação de que aquela tecnologia era buscada para ser aplicada em tevê aberta como serviço público operado pelo poder público; como já era o caso da televisão alemã e da britânica, embora as duas mantivessem grande distância em termos de uso do meio. A primeira era operada como televisão de governo, colocada a serviço da opinião única; porém não era outro o uso que Stalin ia fazendo da nascente televisão, assim como dos demais meios de comunicação. E a segunda seguia conduzida pelo Estado a serviço da sociedade, mediante representações de segmentos dessa e distante, pelo menos estatutariamente, ao mando de governos. Logo, o modelo de tevê aberta a ser operada pelo “governo estrangeiro” a que servia o Dr. Scofield era apresentado, metaforicamente, como mortal tanto ao modelo comercial quanto ao idealizado pelo professor Houghland. Não por acaso, na trama, a sanha do “governo estrangeiro” em se apossar de inovadora tecnologia termina com o assassinado do seu inventor. Forma violenta de obtenção da tecnologia a impactar inclusive personagens vinculados às duas emissoras comerciais da trama, ainda que eles pretendessem assenhorar-se do invento por vias ilícitas. E, também, não é por acaso que o “raio mortal de frequência interestelar” fora emitido via aparelhagem televisiva. Elemento a performar que o meio em si não é um mal, mas, antes, o seu uso e o conteúdo por ele emitido. E não é despropositadamente que, na trama, o raio mortal antigira a cabeça de

³⁵ Ver PAULU, Burton. *Radio and television broadcasting in Eastern Europe*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1974. Disponível em <<https://www.lboro.ac.uk/subjects/communication-media/research/research-projects/screening-socialism/television-histories/tvintheussr/>>. Acesso em 10 jan. 2020.

Houghland. Metáfora para a inculcação ideológica que conteúdos televisivos pudessem promover contra a consciência individual.

A saída de tal perigo, entretanto, não deixa de ser oferecida no enredo de *Murder*: o monitoramento da tevê aberta pelo Estado. Ente político-administrativo oferecido para se impedir que o meio funcionasse como emissor da opinião única – TV de governo – ou a servir exclusivamente aos interesses do dinheiro privado – a TV comercial –, mas, também, sem se fiar no modelo livre e altruísta idealizado pelo inventor da trama. Se, na segunda sequência do filme, o Estado é posicionado como mero espectador da transmissão televisiva por Houghland – como visto no *take* da cena em agentes do governo acompanham de Washington o televisoramento realizado pelo professor –, no final do suspense, o papel do Estado com relação ao meio ganha outro contorno. Na cena derradeira em que o personagem Arthur Perry informa a sua missão secreta para o FBI em monitorar o trabalho do inventor, pode ser entendida como uma metáfora relativa ao necessário acompanhamento de perto da nascente televisão pelo Estado. Tarefa a ser desempenhada por conta de que a televisão, justamente por suas potencialidades, pudesse se transformar em arma incontrolável contra a sociedade nas mãos quer de desmedidos empresários, a agirem pela lógica do “tudo pelo lucro privado”, quer de governantes, em busca do poder personalista e/ou totalitário. Males a serem impedidos, por sua vez, com o controle do setor via regulamentação legal, posto a noção de que o setor deixado a si mesmo colocaria em risco ou aniquilaria uma sociedade calcada tanto no desejo da livre e justa concorrência quanto do respeito às liberdades individuais. Elementos ideológicos tão caros ao imaginário da sociedade dos EUA, os quais pululavam no cinema de Hollywood, na tentativa de, ao mesmo tempo, reforçá-los junto à sociedade estadunidense e para autodefinição dos EUA frente ao público de tantos países quanto os seus filmes fossem exibidos. E o assassinato em *Murder* conota os limites do voluntarismo ou altruísmo que, de resto, performados na trama como idealistas e ingênuos, pudessem ser projetados à operação e ao uso da televisão. Enfim, valores insuficientes para evitar e combater os perigos a rondarem a operação e o uso de tão poderoso meio à comunicação social.

A noção e projeção sobre o modelo de operação da tevê aberta performadas em *Murder* guardam nítida consonância com a então recém-aprovada Communications Act, de 1934. Surgida como resposta de Roosevelt ao setor de telecomunicações, tal legislação englobava quase toda a Radio Act, vigente desde 1927, e previa a regulamentação de todo aquele setor – compreendido, à época, a comunicação ponto a ponto (telegrafia e telefonia) e a radiodifusão de conteúdo (rádio e televisão). Assim, era assegurada ao Estado a propriedade do espaço eletromagnético, cuja exploração se daria por particulares mediante concessões de serviço público, vetando-se o monopólio no setor de radiodifusão de conteúdo, além de definir que, ao menos em parte, lee devesse atender aos interesses da sociedade. Ademais, aquela legislação criou a Federal Communications Commission (FCC). Estabelecida como agência assessora do Congresso, funcionando até os dias de hoje, a FCC se incumbiria de zelar pelas normas de regulamentação e monitorar a veiculação de conteúdo do setor.

Aos espectadores brasileiros em geral, a vinculação da mensagem de *Assassinado pela televisão* com a política dos EUA voltada à comunicação social eletrônica talvez fosse mais difícil de ser percebida do que por seus congêne-

res estadunidenses, embora, sob o governo de Getúlio Vargas, quer em seu período provisório quer constitucional, o setor radiofônico seguisse trilha assemelhada à aberta pelo governo Roosevelt. Contudo, o governante dos EUA não cairia na tentação de utilizar aquela mídia, nem a nascente televisão, a serviço de um poder discricionário como o fizera o governante brasileiro durante o Estado Novo, ditadura que, engendrada em ideais nazifascistas, não percebera que a mensagem de *Assassinato* continuava a ser veiculada nos cinemas brasileiros até 1939.

Artigo recebido em 14 de setembro de 2020. Aprovado em 30 de novembro de 2020.

O humor racista midiático: as políticas da dor e do ódio como desenho risível do corpo negro



Carlos Latuff, charge, 2019,
fotografia (detalhe).

Marina Caminha

Doutora em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Pós-doutoranda vinculada ao Programa de Pós-graduação em Cinema da UFF. Bolsista Faperj.
ninacaminha@gmail.com

O humor racista midiático: as políticas da dor e do ódio como desenho risível do corpo negro¹

Racist media humour: the politics of pain and hate as laughable drawing of the Black body

Marina Caminha

RESUMO

Proponho neste artigo analisar o humor racista midiático para tensionar os sentidos atribuídos à palavra “brincadeira” como algo sem intenção ofensiva quando associada à comichão. Interessa-me discutir os desenhos risíveis do corpo negro como encarceramento, situando-o numa determinada posição social, cultural e política. Desenvolverei esse argumento relacionando três perspectivas: a comichão racista, as disputas de sentido do riso como brincadeira e como as emoções circulam essa gargalhada, nas figuras da dor e do ódio para desenhar o corpo negro como feio, animal e criminoso.

PALAVRAS-CHAVE: riso; racismo; emoções.

ABSTRACT

In this article, I intend to analyze the racist media humor in order to tension the meanings attributed to the word “joke” as something without offensive intent when associated with comic. I am interested in discussing the laughable drawings of the black body as incarceration, placing it in a certain social, cultural and political position. I will develop this argument by linking three perspectives: racist comedy, disputes about the meaning of laughter as a joke and how emotions circulate this laughter, in the figures of pain and hatred to draw the black body as ugly, animal and criminal.

KEYWORDS: laugh; racism; emotions.



Nos fins de 1959, foi criado um boato de que em 1960 o negro iria virar macaco. Nesse período foi composto um frevo em tom cômico chamado “Operação macaco” (Sebastião Lopes e Nelson Ferreira) com os seguintes versos: “Dizem que em 60/ nego vai virar macaco/ ora, vejam só, que grande confusão/ se é verdade esta operação macaco/ penca de banana vai custar um milhão”. No mesmo período, uma paródia popular e sem autoria da música “Pisa na fulô” (de João do Vale, Ernesto Pires e Silveira Júnior) continha as frases: “pisa na fulô/ escorrega num buraco/ no ano de 60/ nego vai virar macaco”.²

¹ Este artigo é parte de uma pesquisa de pós-doutoramento, financiada pela Faperj, voltada para a comichão no audiovisual em suas dimensões colonizadoras e emocionais.

² Tive acesso a essa paródia através dos relatos de minha mãe sobre a época em que ela estudava no Colégio Nossa Senhora de Lourdes (Palmares/PE). Durante esse período os alunos utilizaram essa música como ferramenta para difamar e desqualificar o professor negro que eles tinham em sala de aula. É paradoxal a analogia entre a paródia criada e a música original, composta por um compositor negro e nordestino que, através de várias outras canções, ressaltou a vivência de sua cor e sua origem – entre elas, “Pra mim não”,

Durante a década de 1980, em um esquete cômico exibido no programa “Os Trapalhões” (TV Globo), Didi (Renato Aragão) voava – parodiando o personagem Super-homem. Os personagens que assistiam àquela imagem perguntavam o que era aquilo que estava sendo visto:

Personagem 1 (homem branco): É um pássaro?

Personagem 2 (mulher branca): É um avião?

Personagem 3 (homem branco): É um foguete?

Mussum (debochando): É um palhaço voandis!

Didi: Palhaço é a veia, Crioulo!

Dedé: Um Sputnik?

Personagem 4 (homem branco): É o Super-homem!

Mussum: É uma arara cheia de mé!

Didi: Arara é a sua mãe, Crioulo! Kunta Kinte é o que você é! É urubu e não ‘avoa’!³

Em outubro de 2012, o humorista Danilo Gentili, no *Twitter*, interpe-
lou o empresário Thiago Luís Ribeiro: “Quantas bananas você quer para de-
ixar esta história para lá?”. O questionamento do humorista aconteceu em fun-
ção de várias postagens do empresário, na mesma rede social, evidenciando o
racismo contido nas narrativas cômicas de Gentili. Em 24 de abril de 2014, o
humorista foi inocentado no processo por injúria racial aberto por Thiago Luís
Ribeiro no Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo.⁴

Iniciei este texto citando exemplos de narrativas cômicas constituídas
em diferentes tempos históricos e suportes midiáticos. O ponto comum em
todas elas é a significação do corpo negro como análogo ao animal macaco ou
urubu (este último no caso de “Os Trapalhões”). Adilson Moreira⁵ diz que a
vinculação entre o corpo negro e um animal irracional produz um efeito iden-
titário e se constitui como um projeto, tornando a ideia de ser negro como ser
incivilizado.

Pensar a incivilidade como característica semântica direcionada ao
corpo negro significa, em outras palavras, que o desenho projetado nesse cor-
po o coloca em posição de desigualdade em relação ao corpo branco, pois é
forjado em uma sociedade que privilegia a razão e a ciência como instâncias
centrais à organização da vida cotidiana. Nesse sentido, o corpo branco passa
a ser desenhado como o corpo capaz de orientar nossas práticas políticas, cul-
turais e sociais. Assim, é também no espaço do riso que o corpo negro incor-
pora sentidos que o encarcera, tornando-se exemplo de um projeto coloniza-
dor.⁶

que contém os versos: “Dizem que acabou a escravidão/ mais pra mim não/ eu conheço um dito assim/
todos nós somos irmãos/ e o sol nasceu pra todos/ pra mim não, pra mim não”. VALE, João do. “Pra mim
não”. *A voz do povo*, Philips, 1965.

³ GARCIA, Roosevelt. O humor politicamente incorreto dos Trapalhões. 2017. Disponível em
<<https://vejasp.abril.com.br/blog/memoria/o-humor-politicamente-incorreto-dos-trapalhoes/>>. Acesso em 9
out. 2019.

⁴ Ver Tribunal de Justiça de São Paulo. Processo n. 0104664-15.2012.8.26.0050, Órgão Julgador: 10º Vara
Criminal, Juiz: Marcelo Matias Pereira, 24 abr. 2014. Disponível em <<https://www.conjur.com.br/dl/gentili-banana-macaco.pdf>>. Acesso em 4 abr. 2020.

⁵ Cf. MOREIRA, Adilson. *Racismo recreativo*. São Paulo: Sueli Carneiro/Pólen, 2019.

⁶ A perspectiva colonizadora aqui discutida se vincula ao conceito de situações coloniais, proposto por
Ramón Grosfoguel como a “opressão/exploração cultural, política, sexual e econômica de grupos
étnicos/racializados subordinados por parte de grupos étnico-raciais dominantes, com ou sem a existência

Moreira e José Dagoberto Fonseca⁷ apontam algumas das principais temáticas encontradas em piadas racistas, entre elas a feiura, a criminalização e a animalização. Neste texto proponho pensar como essas temáticas ecoam traços de um imaginário histórico do riso no audiovisual brasileiro e permanecem como tessituras cômicas nas redes sociais, direcionado para a produção simbólica de corpos negros como alvos risíveis. Parto da hipótese de que a narrativa cômica é entendida como um marcador corporal político, um projeto sobre a maneira como nossos corpos são orientados a sentir o outro através das emoções vinculadas ao ato de rir. Dessa forma, tais temas são pensados como matrizes emocionais que se constituem como operadores narrativos de uma lógica cômica hegemônica de desenhar e inferiorizar corpos negros.

Outro pressuposto é de que a percepção da centralidade de temáticas abordadas não invalida a presença de outras vinculações simbólicas contidas no humor racista. Em muitas narrativas o diálogo entre essas marcas e outras amarrações é uma estratégia para fixar e potencializar a desumanização como desenho do corpo negro. A identificação de Mussum como Kunta Kinte, pelo personagem Didi, em diálogo com a palavra urubu emerge desse processo. Kunta Kinte é o nome dado a um escravo levado forçosamente da África para os Estados Unidos. Uma história contada no romance *Raízes*: a saga de uma família americana, de Alex Haley, e que foi transformada pela rede televisiva americana ABC em minissérie, sendo transmitida pela TV Globo, em 1979. No esquete cômico, o termo Kunta Kinte foi utilizado para ressaltar, por intermédio dos usos de uma memória televisiva, a condição de escravo como desenho do corpo de Mussum.⁸

Como em outras práticas racistas, o humor racista envolve uma difamação desenhada no corpo negro – marcas na superfície que se espelham nos traços fenotípicos do ser negro. Entretanto, por estar alinhado ao campo da comicidade/brincadeira, apresenta como diferença o silenciamento de uma intenção violenta como operação simbólica. Moreira vai dizer que a imagem de recreação contida no riso racista serve como escudo protetor da “imagem social de pessoas brancas”⁹, pois encampa a ideia da inexistência de uma ação racista através do riso. Desse modo, narrativas cômicas racistas tornam-se uma máscara conveniente de projeção de uma política colonizadora que faz da raça um dos critérios centrais de discriminação.

de administrações coloniais”. Para ele os processos de hierarquização étnicos, raciais, de gênero, sexuais e de classe operam como um conjunto de hierarquias enredadas que estruturam o sistema-mundo colonial/moderno. Nesse sentido, as situações coloniais também operam na produção de subjetividades e de conhecimento como partes estruturantes desse sistema de poder. Cf. GROSGUÉL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 80, Coimbra, 2008, p. 126. Disponível em <<https://doi.org/10.4000/rccs.697>>. Acesso em 10 maio 2020.

⁷ A hipersexualização é outra temática bastante difundida em piadas racistas, como salienta José Dagoberto Fonseca. A escolha por não trabalhar com essa questão nesse artigo diz respeito ao entendimento de que há um debate interseccional, vinculado à mulher e ao feminicídio, que demanda um tempo maior de escrita e pesquisa para não se correr o risco de despolitizar uma luta importante e necessária. MOREIRA, Adilson, *op. cit.*, e FONSECA, José Dagoberto. *Você conhece aquela?: a piada, o riso e o racismo à brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2012.

⁸ Ver A luta dos negros no horário nobre. *TV Pesquisa*. Disponível em <<https://www.tv-pesquisa.com.puc-rio.br/>> Acesso em 10 jul. 2020.

⁹ MOREIRA, Adilson, *op. cit.*, p. 31.

O investimento simbólico em desumanizar e criminalizar o corpo negro corrobora para a instrumentalização de ações violentas direcionadas a esse corpo, justificando um aparato legal de punição e apagamento de vidas negras. Segundo a recente pesquisa apresentada pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) e pelo Fórum Brasileiro de Segurança, durante o ano de 2017, 75% das mortes foram de corpos negros. Entre 2007 e 2017, a taxa de mortalidade de negros cresceu 33,1%, enquanto a mesma taxa entre não negros sofreu um aumento de 3,3%.¹⁰

O trabalho de difamação do corpo negro contido no riso é uma das instâncias socialmente importantes na materialização desses corpos. Portanto, acredito ser relevante discutir a maneira como uma prática situada como não séria e popular, ou seja, como “menos importante” na construção de realidades sociais, torna-se um cenário potente de exclusão que se faz através de uma estratégia narrativa da repetição, projetando limites, fixações e superfícies ao ser negro. Na próxima etapa, aprofundarei o humor racista, apresentando outras temáticas, tais como feiura e criminalização, que são “grudadas” à palavra “negro” como marca identitária. A proposta é abordar como esse enquadramento evoca traços de um contexto histórico da Primeira República que necessitou ressituar esse corpo recém-liberto, buscando os vestígios da escravidão e desumanização como mecanismos de poder e de diferenciação. Essa articulação implica pensar as permanências históricas desenhadas como marcas na superfície dos corpos negros e que são reiteradas através do riso. Além disso, dá margem para entendermos que é o modo como esse corpo foi desenhado historicamente que o torna um alvo risível.

Antes de passar para essa discussão, é importante explicitar como se deu a escolha das fontes. Durante sete meses, acompanhei diariamente e em vários horários diferentes os debates sobre humor racista na rede social *Twitter*. Direcionei meu olhar para as diversas publicações que envolviam a proposta do artigo no tempo da pesquisa, assim como utilizei o campo de busca da própria rede como estratégia para expandir a circulação dessas questões a momentos anteriores. Através de *hashtags* como #mimimi, #piadaracista e #racismonãoépiada, por exemplo, tive acesso a um circuito mais amplo dessa disputa.

O processo envolveu produções de conteúdos por humoristas, pessoas reconhecidas publicamente no âmbito da política e do entretenimento e as práticas de usuários desenvolvidas entre respostas, curtidas e/ou compartilhamento dessas postagens, mas também comentários sobre o humor racista que não estavam diretamente ligados a uma personalidade midiática. Diante desse *corpus*, optei por analisar narrativas com maior circulação como critério de engajamento. Conseqüentemente, a escolha das fontes foi trançada pelas postagens com um grau maior de curtidas, compartilhamentos e comentários. Ressalto a presença de algumas análises em que uma determinada discussão foi expandida para além do *Twitter* e repercutiu em outras redes sociais, como *Instagram* ou *YouTube*, e, por essa razão, tornaram-se necessárias para a compreensão do debate gerado.

¹⁰ Cf. *Atlas da violência 2019*. Brasília: Ipea, 2019, p. 49.

É válido destacar ainda a incorporação de análises pontuais do riso racista na televisão e no cinema como suportes importantes no processo histórico de uma imagética cômica midiática através da qual é possível identificar a presença dessas temáticas como matrizes emocionais pela recorrência em piadas racistas, direcionadas ao corpo negro.

O desenho do corpo negro risível como visibilidade e encarceramento

Em 30 de junho de 2018, durante a Copa do Mundo, o humorista Julio Cocielo, conhecido nas redes sociais por suas *performances* cômicas, postou a seguinte frase em seu *Twitter*: “Mbappé conseguiria fazer uns arrastão top na praia hein”.¹¹ Após essa fala, inúmeros internautas da mesma rede social resgataram outras postagens de cunho racista do autor e as denunciaram através da *hashtag* #racismonãoépiada. Além disso, os usuários citaram algumas marcas patrocinadoras do midiático, tais como Submarino, Coca-Cola, Adidas, Itaú e Unibanco, como forma de pressão. Esse processo gerou uma visibilidade negativa para o humorista. Além de contratos anulados com as marcas citadas, houve um cancelamento¹² de seguidores de suas redes.

Entre as frases com tonalidades cômicas resgatadas, constam as seguintes: “Gritei VAI MACACA pela janela e a vizinha negra bateu no portão de casa para me dar bronca”; “Eu queria ter gravado um vídeo sobre o Dia da Consciência Negra, só que aí eu deixei quieto porque na cela não tem *wi-fi*”; “O Brasil seria mais lindo se não houvesse frescura com piadas racistas. Mas já que é proibido, a única solução é exterminar os negros”; e “Cara feia pra mim é fome. África, o país mais feio do mundo”.¹³ Em função de uma perda considerável de seguidores – capital central dos modelos de negócios constituídos nas redes sociais –, o autor postou um pedido de desculpas:

Bom, vamo lá! Hoje eu fiz um tweet sobre o Mbappé e a piada se referia a velocidade dele devido a um lance do jogo, nada além disso! O tweet foi interpretado de mil formas diferentes e gerou uma grande discussão. Decidi deletar pois nunca fui de entrar em polêmicas, mas já era tarde demais, tinha tomado uma proporção enorme... pegaram alguns comentários antigos, de uns 8 anos atrás, que eu já havia feito aqui no Twitter, tenho até vergonha! Cara, como eu falava merda. Na época esses comentários infelizes tinham uma interpretação totalmente diferente de hoje, um momento delicado. Muitas vezes fui irônico, muitas vezes estava zoando. Não existe justificativa, isso fez eu me sentir muito mal só de imaginar ter sido uma pessoa escrota. Arrependido e APRENDIDO! Lição para vida! Nunca mais se repetirá! Peço desculpas publicamente por ter ofendido inúmeras pessoas, e como eu sempre digo: meu sonho sempre foi alegrar e motivar todos a acreditar nos próprios sonhos. Magoar alguém nunca foi a minha intenção, quem conhece minha história ou convive comigo, sabe como sou, e

¹¹ Ver Internautas “resgatam” tuítes racistas de youtuber Cocielo, que os deleta em seguida. *O Estado de S. Paulo*, 2018. Disponível em <<https://emails.estadao.com.br/noticias/gente,internautas-resgatam-tuites-racistas-de-youtuber-cocielo-que-os-deleta-em-seguida-confira,70002380324>>. Acesso em 10 dez. 2019.

¹² O cancelamento é uma prática inscrita nas redes sociais para denunciar determinados posicionamentos políticos postados na internet, tais como o racismo. Os usuários entendem como capital o número de seguidores que determinado autor possui. Cancelar significa deixar de seguir e expor o autor da postagem denunciada simultaneamente.

¹³ Ver *O Estado de S. Paulo*, *op. cit.*

*que jamais agiria dessa forma! Vivendo e aprendendo! Não vou entrar em nenhuma discussão, assumo meu erro! Desculpa!*¹⁴

Em seu pedido de desculpas, ele relata que a comparação foi feita em relação à “velocidade devido a um lance do jogo, nada além disso!” O autor não discute a aproximação da cor do jogador com práticas criminosas, vinculadas aos arrastões. Ao contrário, direcionou suas desculpas para as interpretações de “mil formas diferentes” dos leitores, apagando com isso a ideia de intenção ofensiva contida em sua postagem. Ele segue o texto pedindo desculpas, mas pelos resgates de postagens racistas antigas (“oito anos atrás”), utilizando o tempo como justificativa para os “comentários infelizes”. Embora o autor reconheça o cunho racista de suas piadas anteriores, enfatiza a perspectiva de falta de intenção, utilizando como estratégia o apelo emocional para tocar o coração dos usuários: “meu sonho sempre foi alegrar e motivar todos a acreditarem no seu próprio sonho”. Com esse modelo de escrita, Cocielo reitera um imaginário sobre humor grudado à ideia de brincadeira sem tensionar a violência expressa em suas piadas direcionadas à construção de um alvo risível.

O humorista gravou um vídeo de seis minutos para o seu canal no *YouTube* (*Canal Canalha*) e o disponibilizou em sua página do *Instagram*, reforçando o pedido de desculpas e o argumento de que sua *performance* direcionada ao corpo negro era fruto de “ignorância” (título do vídeo). Nesse vídeo, mais uma vez, ratifica o posicionamento de que seu comentário sobre Mbappé estava relacionado à velocidade do jogador. Alega, porém, que reconhece e compreende “a revolta das pessoas” e, ainda, que foi buscar aprender, conversando “com pessoas” para entender sobre “racismo institucional e racismo velado”. Cocielo a dizer que “é uma parada que a gente só precisa prestar a atenção nas estatísticas, por exemplo, muito negro morre sendo confundido como bandido. Também teve o caso de um negro que ele tava entrando no carro dele e ele foi preso acusado de tá roubando o próprio carro. No meu caso, a minha ignorância foi combatida com conhecimento”.¹⁵

A correlação entre piada racista e as camadas da violência, incluindo a física, é fundamental para o entendimento de como o humor corrobora para a construção de um sistema de exclusão quando seus alvos risíveis são sujeitos que historicamente sempre foram colocados às margens de um ideal de corpo dominante. Esse reconhecimento de Cocielo não invalida suas ações, mas o recoloca como um humorista de *internet* que não se nega a dialogar com as demandas identitárias de seguidores insatisfeitos, abrindo para a possibilidade de novos seguidores e de seu “descancelamento” em rede.

Entretanto, vários usuários do *Twitter* recuperaram uma imagem em que Cocielo “curtiu” o comentário de @arlingtonxops7 direcionado a esse episódio, atitude que esvazia sua autocritica em relação ao humor racista. A usuária Jeniffer Prioli repostou a imagem acrescentando a fala: “Ontem o Cocielo lançou 1 vídeo pedindo desculpas e hj (sim, depois do tão sincero vídeo) já

¹⁴ COCIELO, Julio. Sobre que tudo que tá rolando. @cocielo, 30 jun. 2018. Disponível em <<https://twitter.com/cocielo/status/1013184108896440321>>. Acesso em 10 dez. 2019.

¹⁵ *Idem*, Ignorância. *Canal Canalha*, 4 jul. 2018. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=gMVCVAecslol&t=161s>>. Disponível em 10 dez. 2019.



curtiu um comentário falando q é tudo mimimi. Morro q não deixou nem o cadáver esfriar e como tem gte [gente] a [que] compra texto escrito por assessoria”.¹⁶

A postagem curtida por Cocielo defende a permissividade das práticas cômicas como algo constitutivo do riso e do “senso de humor”, apagando uma orientação histórica que direciona o riso a determinados alvos. Diz o texto: “Hoje em dia TUDO é preconceito ou machismo. Senso de humor hoje em dia é praticamente 0. 0 é o número de pessoas que nunca praticaram tal ato que eu citei. Sociedade hipócrita, reis do mimimi. Deixem de inventar coisa nas suas cabeças, o que se passa na sua não é necessariamente o que se passa na dos outros. E antes de julgar os outros, saiba que julgar as pessoas também é feio, assim como vocês acham que tal coisa é inaceitável”.¹⁷

Além de defender a suposta liberdade do riso sem questionar o investimento em determinados alvos risíveis, o seguidor criticou o julgamento das redes sociais contra o humorista, mas não questionou o conteúdo das postagens de Cocielo como um lugar de julgamento e de desqualificação do outro. Esse comentário revalida a ideia de que através do riso tudo é permitido e de que “ter senso de humor” significa neutralidade e falta de projeto ideológico. Então, o riso entendido como não sério é ostentado como um espaço que separa diversão e política, potencializando contraditoriamente, mas não de maneira aleatória, sua dimensão política.

Segundo Mikhail Bakhtin, o riso na modernidade foi marcado pela separação entre sujeito e objeto do riso, emergindo um tipo de comicidade que é orientada para formulação de hierarquias sociais e direcionada a alvos risíveis específicos e contextualizados historicamente:

*Essa é uma das diferenças essenciais que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna. O autor satírico que apenas emprega o riso negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem.*¹⁸

Durante a pesquisa de dados, coloquei no espaço de busca do próprio *Twitter* a *hashtag* #Piadaracista para visualizar que tipo de postagem é complementada com essa significação. A maior parte das postagens é de usuários brancos utilizando o termo como identificação e defesa desse tipo de humor. Não houve nenhum usuário branco utilizando a *hashtag* como forma de denúncia, e a maioria das piadas criminalizava o corpo negro, como nestes exemplos:

¹⁶ PRIOLI, Jennifer. Ontem o Cocielo lançou 1 vídeo pedindo desculpas. @jennyprioli, 5 jul. 2018. Disponível em <<https://twitter.com/jennyprioli/status/1014904395421704192>>. Acesso em 10 dez. 2019.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 74.

- 1) *Por que caixão de negro só tem duas alças? Porque lixeira não tem 4. #piadaracista.*¹⁹
- 2) *Eu não sou racista por que racismo é crime... crime dá cadeia e cadeia é coisa de preto!!" #piadaracista.*²⁰
- 3) *Qual a única coisa que brilha em um preto? As algemas. #piadaracista.*²¹
- 4) *Inclusive ceis vão nessa festa de preto vão sair tudo sem carteira. #Piadaracista, #Fodac, #Falomesmo.*²²
- 5) *Vou me pintar de preto. Ai tinha certeza que não teria futuro. #Piadaracista, #Quevenhaohate.*²³

O circuito pelo qual as narrativas cômicas são articuladas, entre mídia e cotidiano, humoristas/programas cômicos e usuários das redes sociais, constitui-se de frações por meio das quais cristaliza-se uma prática de visibilidade do corpo negro: ao insistir na remodelação desse corpo como animalesco, criminoso, feio e morto de fome (exemplificados nas postagens de Cocielo e dos usuários citados), apaga-se o que esse corpo negro poderia ser. Há um investimento que se processa pelo simbólico em limitar e fixar sentidos. Portanto, através da orientação excessivamente codificada nas narrativas cômicas racistas, o corpo negro passa a ser visível como aquele que deve ser subjugado, temido e odiado.

A questão racial se tornou central no debate sobre cultura e sociedade no Brasil, e esse debate foi projetado na cultura massiva do século XX. Essa contextualização é importante porque coloca em evidência como as marcas na superfície do corpo negro visualizadas no humor racista foram constituídas e tornaram-se temáticas relevantes de um imaginário cômico popular no Brasil. Tomo como marcos do debate o período marcado pela construção da Primeira República e o fim da escravatura, momento em que o corpo negro se apresentou como questão no pensamento intelectual brasileiro. Célia Maria Marinho de Azevedo sugere que, mesmo antes do processo do fim da escravidão, marcas na superfície do corpo negro, tais como cor, cabelo e características físicas, já existiam como aspectos de diferenciação: “os negros livres já de há muitas gerações, mesmo miscigenados, frequentemente traziam impressas as suas origens africanas, as marcas dos seus antepassados escravos, e assim ficavam entregues à possibilidade de serem tratados com desprezo e violência”.²⁴

Essa noção de inferioridade do corpo negro propagou-se e consolidou um imaginário vinculado à elite intelectual brasileira durante o século XIX, principalmente quando a perspectiva de uma sociedade forjada no trabalho livre, liberal e republicana emergiu como projeto nacional. De acordo com

¹⁹ JR, Madruginha. Por que caixão de negro só tem duas alças? Porque lixeira não tem 4. @madruginha_jr., 26 nov. 2019. Disponível em <https://twitter.com/madruginha_jr/status/6086468288>. Acesso em 10 dez. 2019.

²⁰ CASTELO, Eduardo. Eu não sou racista porque racismo é crime. @casteloeduardo, 2 set. 2019. Disponível em <<https://twitter.com/casteloeduardo/status/22818170628>>. Acesso em 10 dez. 2019.

²¹ SPORT. Qual a única coisa que brilha em um preto?. @crisofobia, 6 de out. de 2012. Disponível em <<https://twitter.com/crisofobia/status/26586080856>>. Acesso em 10 dez. 2019.

²² MILA. Inclusive ceis vão nessa festa de preto vão sair tudo sem carteira. @milalopes, 6 out. 2012. Disponível em <https://twitter.com/milalopes_/status/254728510277554176>. Acesso em 10 dez. 2019.

²³ CELSOEFM. Vou-me pintar de preto, aí teria a certeza que não tinha futuro. @delet-d, 20 out. 2015. Disponível em <https://twitter.com/delete_d/status/656603526798397440>. Acesso em 10 dez. 2019.

²⁴ AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites – século XIX*. São Paulo: Annablume, 1987, p. 34.

Lilia Schwarcz, além dos problemas circunscritos à mão de obra, surgidos a partir da luta abolicionista, “à conservação de uma hierarquia social bastante rígida, parecia ser preciso estabelecer critérios diferenciados de cidadania”. Nesse sentido, segue a autora, a raça “se transforma em um novo argumento de sucesso para o estabelecimento das diferenças sociais”.²⁵

Ainda segundo essa autora, a chegada das teorias raciais do século XIX, originadas na Europa – principalmente o naturalismo e o darwinismo, que adotaram a biologia como marcadores sociais –, assegurou cientificamente o processo de construção social baseado na subalternização do corpo negro. Em paralelo, Azevedo aponta o projeto simbólico de identificação do corpo negro como perigoso. Para ela, os levantes negros – entre eles, o levante dos malês, em 1835 – projetaram o medo da população branca como um pressuposto para a imaginação do perigo como marca na superfície do corpo negro. Desse modo, “a raça inferior negra, embora escravizada, teria determinado a má evolução ou a não evolução dos brasileiros brancos. E assim despido da imagem de vítima, que estava então sendo construída pelos abolicionistas, o negro passava a incorporar a de opressor de toda uma sociedade”.²⁶

As temáticas como incivilidade, feiura e a vinculação do perigo se instauraram como projeto de identificação que alinhava traços fenotípicos a características difamatórias encarcerando o corpo negro a significados históricos que se reatualizam em práticas midiáticas e cotidianas. Na ótica de Pedro Vinicius Asterito Lopera²⁷, o cinema foi um meio central de divulgação do imaginário racial, durante o período de formação de uma cultura massiva. Analisando os anúncios publicitários do cinema no *Jornal do Brasil*, durante os anos de 1908 e 1909, ele relata como a raça se insere nas narrativas fílmicas e se entrelaça com os gêneros massivos, entre eles o cômico. Para o autor, esse processo funcionou como um importante operador na formação de gosto no senso comum. Reproduzo abaixo um dos reclames citados:

*Um casal de Creoulos em Paris – A maior novidade do dia. Bella e extensa; fita completamente nova para esta capital, sem competidora nas bellissimas paysagens que se apresentam a vista do espectador. Um bello e pandego casal de creoulos, desembarcando em Paris é logo assaltado por alguns refinados ladrões, com a desculpa de servir-lhes de ciccone tratam a caça [...] momento de extorquir-lhe dinheiro, porém, o casal mais esperto que eles propõe pregar-lhes um bom logro, enchendo um papel fingindo cheque do Banco Paris-Brésilien vão entregando aos mesmos, estes depois de juntarem uma porção encaminham-se para o Banco desconta-os, mas oh! Decepção fatal, em vez de receberem o dinheiro, são presos e levados à prisão, enquanto que o casal se ri a valer da peça pregada aos larápios.*²⁸

Através do estereótipo que assume como características do corpo negro a “malandragem (‘o casal mais esperto que eles’) e a falta de contenção caras a uma cultura de elite (‘enquanto o casal que se ri a valer da peça prega-

²⁵ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p. 24.

²⁶ AZEVEDO, Célia Maria Marinho de, *op. cit.*, p. 69.

²⁷ LAPERA, Pedro Vinicius Asterito. Ideário racial na “Belle Époque Tropical”: o caso do cinematographo. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, n. 6, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em <http://wpro.rio.rj.gov.br/revistaagcrj/wp-content/uploads/2016/11/e06_a16.pdf>. Acesso em 10 out. 2019.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 149.

da aos larápios’), o risível se forma como convite ao público para assistir ao filme e como incorporação de critérios de identificação, diferenciação e exclusão do corpo negro simultaneamente. O cinema oferece um método de validação de hierarquias raciais através de práticas recreativas que se desprendem de “categorias que se pretendem objetivas”.²⁹

Parto do pressuposto de que a consolidação da televisão no Brasil colabora para a amplificação dos processos de identificações sociais, em virtude da formação de grandes audiências massivas em diferentes cidades brasileiras. Na década de 1960, o projeto de construção de um parque industrial no Brasil, capitaneado pelos empresários e pelo estado ditatorial, promoveu o crescimento de um projeto de televisão nacional vertical, fortalecendo as grandes emissoras abertas e situadas no sudeste do país, tais como Rede Globo, SBT, TV Record e Bandeirantes (atualmente renomeada como Band). O pouco investimento na formação de televisões locais, somado a demandas de produção em larga escala, favoreceu a diminuição de sentidos múltiplos, implicando a projeção de narrativas hegemônicas e compostas por ideais que conformavam o corpo branco como ideal civilizatório.

O humor foi um importante componente na formação de uma cultura televisiva, espreado em programas segmentados como humorísticos, mas também em enredos que usufruíram do diálogo entre diferentes gêneros massivo-populares em sua configuração, tais como revistas eletrônicas, programas de auditório e telenovelas. Moreira faz uma análise de personagens humorísticos negros – entre eles, Mussum e Tião Macalé, visualizados em “Os Trapalhões” e Adelaide, em “Zorra Total”, todos de programas transmitidos pela TV Globo, rede de maior audiência no Brasil desde a década de 1970.

No caso de Tião Macalé, a feiura tornou-se o elemento constitutivo do riso. Caracterizada pela falta de dentes na boca e por caretas que, segundo o autor, criavam uma analogia entre a imagem de Macalé e a de um macaco, a ideia de feiura foi associada à animalização do corpo do personagem, interpretado como não humano. Essa imagem caricatural tinha como propósito projetar um sentimento de asco pelo personagem através da configuração de sua aparência: “ele era retratado de forma infantilizada, como pessoa pouco inteligente, ou como figura típica do malandro ou ladrão, o indivíduo que sempre procura ter uma vida fácil trapaceando ou enganando as pessoas”.³⁰

O personagem Mussum foi marcado pelo estereótipo da malandragem, carregado pela imagem da bebedeira como referência central em comparação aos brancos, que se apresentavam como sóbrios. Piadas em referência a sua cor, cabelo e porte físico foram constantes, e as respostas em tons raivosos proferidas por Mussum contra esses xingamentos também se tornavam reguladoras da comicidade, tais como “macaco é teu passadis!”, “se disser urubu vai ter outro pau aqui fora!”. Em esquete que encenava o encontro entre Mussum, Zacarias e Dedé em um restaurante italiano, Mussum foi xingado três vezes por expressões que vinculavam seu corpo a animais: “boi da cara preta!”, “galinha de macumba” e “morceção”. O intuito era provocar ira no personagem negro. Para tanto, há uma desqualificação do corpo negro por inter-

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 151.

³⁰ MOREIRA, Adilson, *op. cit.*, p. 104.

médio de analogias entre práticas culturais africanas, como a religião, que é “colada” à figura de um animal.

Em Adelaide, a feiura da personagem reatualiza características constitutivas de Tião Macalé, tais como a falta de dentes na boca. Ademais, os traços fenotípicos característicos de uma matriz africana são exacerbados: o cabelo comprido e crespo, o nariz grande. Adelaide é uma mulher pobre que evoca o estereótipo da malandragem como estratégia para vincular a criminalização ao seu corpo.

Pensar através desses permite perceber como os meios massivos foram vetores de uma moralidade forjada na desigualdade racial. O recalque do corpo negro “colado” a características como feiura, malandragem, irracionalidade e criminalização é uma constante que evidencia o corpo branco como um “tipo ideal”.³¹ O humor racista conclama o público a rir sem a necessidade de culpas ou constrangimentos por conta da suposta falta de intenção atribuída à comédia. Portanto, o riso racista remarca o corpo negro de maneira amenizada e por isso torna-se tão eficaz como projeto político.

Na próxima etapa, realizarei uma discussão sobre o desenho do corpo negro na tensão que se estabelece como disputa entre riso e brincadeira. A intenção é pensar paralelamente os desenhos do corpo negro e o fechamento de sentidos que é dado ao riso. Através desse diálogo, proponho apontar como a piada racista torna-se um mecanismo importante na confabulação de um projeto colonizador. Ademais, direcionarei a análise para o circuito político contido nas emoções, a partir das imagens de dor e ódio, para pensar a política contida no riso racista como particularidades de uma ética cômica situada no popular.

As disputas de sentido constitutivas do riso como brincadeira e os sentimentos mobilizados

No Código Penal brasileiro, são considerados crimes de injúria racial ações difamatórias que configuram dolo – reconhecimento de que uma ação é ilegal e mesmo assim possuir a intenção (*animus*) de executar. Em contraponto ao *animus injuriandi*, há outros tipos de intenção que são consideradas sem dolo: *animus criticandi* (intenção de criticar), *animus narrandi* (intenção de narrar um acontecimento) e *animus jocandi* (intenção de brincar, fazer rir).³²

É interessante perceber como o humor é concebido no campo jurídico. Se, por um lado, o entendimento de falta de dolo favorece a intensificação de narrativas de humor homofóbicas, misóginas, xenofóbicas e racistas – considerando que são acobertadas legalmente – por outro, essa mesma condição pode ser utilizada como uma proteção para práticas cômicas dissidentes que utilizam a difamação para desconstruir os diferentes preconceitos citados. Em princípio, a vinculação entre riso e brincadeira legalmente pode ser entendida

³¹ Cf. WEBER, Max. A objetividade do conhecimento nas ciências sociais. In: COHN, Gabriel (org.). *Weber: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1999.

³² Ver SANTOS, Karla Cristina. Relevância jurídica dos conceitos de significado, referência, contexto e intenção nos casos de injúria qualificada. *Revista do Seta*, n. 4, Campinas, 2010. Disponível em <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/seta/article/view/943/694>>. Acesso em 10 dez. 2019.

em sua dimensão escorregadia, derrapando os sentidos com os quais se disputam os desenhos nos corpos risíveis.

Entretanto, essa categoria jurídica legal está ancorada naquilo que chamo de disciplinamento do corpo cômico na modernidade³³ e que redimensiona o sentido do riso e do popular como lugar de explicação de mundo. Em seu relato sobre o humor na Idade Média, Bakhtin³⁴ relacionou o riso com as matrizes populares, nas reuniões carnavalescas concebidas em praças públicas. A figura do cômico-popular se originou no campo da não seriedade, vinculado às ações emocionais, cênicas e excessivas, ou seja, como traço estético que não invalida posições políticas investidas através de um sistema cômico de imagens popular. O brincante era entendido como ideológico, impetrando uma cosmovisão que disputava com a razão um sentido sobre o mundo.

Zombaria, grotesco, blasfêmia, difamação, escárnio, inocência, maldizer, amargura, ridicularização, entre outros, configuram-se como um sistema cognitivo de repertórios cômicos. A ideia de brincadeira como sinônimo de riso não presume necessariamente o descolamento da violência e do ataque a alvos específicos, pois as emoções são operadores narrativos inscritos nas artes de narrar a vida comicamente. Sigo o traçado de Aaron Smuts³⁵ na premissa de que as narrativas cômicas devem ser pensadas como ações que apresentam significados éticos, pois possuem a capacidade de gerar dolos (danos) ao corpo desenhado comicamente.

No pensamento filosófico ocidental do século XX, o riso foi localizado como uma experiência do não lugar – uma espécie de operação narrativa consagrada na dúvida, favorecendo uma crítica à racionalidade e suas normatizações.³⁶ Esse caráter redentor beneficiou o entendimento da prática cômica como libertária e amoral e adentrou na esfera cultural, midiática e cotidiana, assentado nas disputas entre o politicamente correto e o incorreto. O colunista da *Folha de S. Paulo* Joel Pinheiro criticou negativamente o politicamente correto em vários de seus textos. Entre eles há um que demarca seu ponto de vista no campo próprio da comicidade: “nosso humor, que sempre foi amoral, é agora taxado de imoral. Resta saber se a alternativa do humor politizado é possível. Rir por obrigação não tem graça; pode provocar estresse”.³⁷

³³ Além da dimensão que desliza o sentido da palavra “brincadeira” apegada à comicidade, investigada neste artigo, o disciplinamento do corpo cômico na modernidade se deu por diferentes camadas, entre elas 1) a contenção dos gestos corporais inscritos no corpo que gargalha como modo comportamental, discutido por Jacques Le Goff; 2) a perspectiva de um pensamento sobre riso atravessado por um distanciamento crítico que afasta as emoções do entendimento sobre o riso, na teoria de Henri Bergson; 3) a polarização entre riso ofensivo e inofensivo, em Sigmund Freud; e 3) aquilo que designei, em outro trabalho, como assepsia do grotesco como marca narrativa cômica. Ver LE GOFF, Jacques. *O riso na Idade Média*. In: BREMMER, Jan e ROODENBURG, Herman (orgs.). *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000, BERGSON, Henry. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, e CAMINHA, Marina. *O corpo juvenil televisivo: diálogos entre televisão, juventudes e consumo nas ondas de Armação Ilimitada e TV Pirata*. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – UFF, Niterói, 2012.

³⁴ Ver BAKHTIN, Mikhail, *op. cit.*

³⁵ Ver SMUTS, Aaron. The ethics of humor: Can your sense of humor be wrong? *Ethical Theory and Moral Practice*, v. 3, n. 13, Houten, 2010. Disponível em <10.1007/s10677-009-9203-5>. Acesso em 10 out. 2019.

³⁶ Ver ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

³⁷ PINHEIRO, Joel. O politicamente correto quer regular as piadas. *Folha de S. Paulo*, 2015. Disponível em <https://m.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/01/1575799-o-politicamente-correto-quer-regular-as-piadas.shtml>. Acesso em 20 out. 2019.



O colunista reatualiza um diálogo entre politicamente correto e senso de humor como se a ideia de moralidade retirasse do riso sua dimensão engraçada. Chega mesmo a criticar a postura de Laerte em apontar os reforços de estereótipos derogatórios contidos no humor de “Os Trapalhões”. Entretanto, Renato Aragão ao discutir sobre seus trabalhos cômicos foi em um caminho diferente do colunista. Para o humorista, o politicamente correto é um “policiamento que é justo. Eu acho justo. Você pode fazer o humor sem prejudicar ninguém”. Nesse sentido, ele segue dizendo que se pudesse modificar algumas cenas cômicas do programa “focaria mais no respeito; hoje todos ganharam seu espaço: negro, gordo, baixinho como eu, nordestino”.³⁸

Articular a definição de “ser engraçado” com a amoralidade é um pacto estratégico como projeto pedagógico. Paralelamente, a amoralidade contida na palavra “brincadeira”, quando apegada ao riso, contribuiu para uma desqualificação do riso popular. O silenciamento das emoções no corpo cômico e, conseqüentemente, sua descorporificação orientaram vários estudos qualificatórios em que o critério de diferenciação se configurou pela racionalização do riso, tais como a teoria de Henri Bergson.³⁹ Essa distinção que circulou na crítica cultural e na academia permanece funcionando como formação de gosto no senso comum, promovendo uma hierarquização e inferiorização de audiovisuais cômicos nos quais as matrizes populares são mais acentuadas narrativamente.⁴⁰

Sigo os rastros de Georges Minois quanto ao modo de entender o riso: “alternadamente agressivo, sarcástico, escarnecedor, amigável, sardônico, angélico, tomando as formas da ironia, do humor, do burlesco, do grotesco, ele é multiforme, ambivalente, ambíguo. Pode expressar tanto a alegria pura quanto o triunfo maldoso, o orgulho ou a simpatia”.⁴¹ Dessa forma, pensar o riso como brincadeira, desvinculando-o de operações remarcadas por práticas ofensivas, constitui-se como um fetiche da comicidade popular, pois apaga o trabalho que é feito historicamente para deslizar e transformar o sentido da brincadeira.

Acredito que uma das maneiras de compreensão desse processo perpassa pelas disputas simbólicas atribuídas ao riso – as relações entre violência, ofensas, brincadeira e neutralidade, bem como as maneiras como o riso conclama o público a formar uma impressão do outro através das emoções como operadores narrativos. Assim, o que chamo de desenhos de corpos risíveis é um direcionamento dado a impressionar. A exacerbação de traços fenotípicos, trejeitos e marcas históricas cria uma caricatura do corpo. Esta, por sua vez, é acionada para fazer “grudar” adjetivações, aderindo à pele de tal forma que naturaliza e fixa a impressão, presumindo que a identidade é um dado a priori.

“Esse corpo que é” torna-se um corpo fetichizado, silenciando como esse desenho foi trabalhado historicamente. “Esse corpo que é” adquire um valor na forma como é sentido pelo espectador do riso: como menor e subor-

³⁸ ARAGÃO, Renato *apud* ISSA, Tatiana e BARRA, Guto. *Viver do riso*, Rio de Janeiro, Producing Partners/ Canal Viva/Rede Globo, 2018 (entrevista exibida pelo canal Viva e Globoplay).

³⁹ Ver BERGSON, Henri, *op. cit.*

⁴⁰ Ver BOURDIEU, Pierre. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

⁴¹ MINOIS, Georges. *A história do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora Unesp, 2003, p. 10.

dinado; como perigoso e violentado; como feio e odiado; entre outras possibilidades. Nessa perspectiva, o disciplinamento do corpo cômico na modernidade deixa transparecer uma ambivalência através da qual percebo a política em disputa fabulada em desenhos corporais risíveis. Simultaneamente, há uma fixação de sentidos interligados entre diversão e amoralidade como denominação do gênero cômico, enquanto uma multiplicidade de emoções (que não apenas o fazer rir) são evidenciadas como modos de narrar constituintes do humor. Por tal via, as marcas emocionais projetam visões de mundo que permanecem nas narrativas cômicas como sinônimos do “direito dos sujeitos a rirem” e/ou “é só uma piada”.

Portanto, o fetiche se dá em duas direções: no da produção histórica que universalizou e naturalizou determinadas características orientadas para desqualificar o corpo negro, mas, também, no deslizamento simbólico que é dado ao riso/brincadeira na modernidade. Desapegar essas duas palavras – brincadeira e riso – significa colocar o riso em um espaço da seriedade, mantendo a estética do popular em lugar desqualificado, menor e sem valor ideológico. Violenta os corpos populares e sobrepõe a razão às emoções, apagando com isso os jogos políticos que envolvem a emoção em nossas práticas culturais.

Esse duplo fetiche, torna-se uma chave relevante para entendermos como o riso pode ser colonizador. Entretanto, a celebração da ofensa e da violência contidas no riso também corre o risco de se tornar uma mercadoria. A questão da conveniência que aponte é a de corpos privilegiados se sentirem no direito de “reclamar” a ofensa, criando uma equivalência de sentidos ao estatuto da violência que descontextualiza o lugar desses corpos na história. A reivindicação de algumas pessoas brancas de sofrerem racismo reverso pode ser tomada como um exemplo. Aprofundarei essa discussão através do entendimento das emoções como política.

O riso conclama o corpo do outro a experimentar uma emoção através da qual uma moral passa a ser experimentada. O riso racista, por exemplo, pode tornar presente a dor como lugar de experimentação do riso através da memória desses corpos violentados historicamente quando são significados como criminoso, feio e animalesco. Podem ser desenhados para serem odiados através dos usos desses mesmos signos, como sugerem José Dagoberto Fonseca⁴² e Moreira.⁴³

Sara Ahmed propõe pensar como a emoção age para tornar o objeto “saturado de afeto”, implicando a criação “de superfícies e limites que permitem ao indivíduo e ao social serem delineados como se fossem objetos”.⁴⁴ Para tanto, oferece um modelo analítico que entende a emoção no processo de sua circulação entre signos. A emoção deixa de ser localizada como algo pertencente ao sujeito, tanto do ponto de vista psicológico (interno), quanto sociológico (algo que vem de fora para o sujeito).

⁴² Ver FONSECA, José Dagoberto, *op. cit.*

⁴³ Ver MOREIRA, Adilson, *op. cit.*

⁴⁴ Traduções de “saturated with affect” e “the very surfaces and boundaries that allow the individual and the social to be delineated as if they are objects”. AHMED, Sara. *The cultural politic of emotion*. United Kingdom: Edinburgh University Press, 2014, p. 10 e 11.

Para ela, as emoções não estão presentes nem no sujeito nem no objeto; adquirem valor através de sua circulação. Esse processo está vinculado a uma historicidade que fixa as emoções nos sujeitos e objetos narrados – “history sticks”⁴⁵, à medida que circula. Essa historicidade pegajosa⁴⁶ é o que orienta a narrativa, contribuindo para uma economia afetiva – seu conceito principal. Nessa lógica, os processos de circulação narrativos aumentam os graus de saturação das emoções apegados aos corpos narrados como um efeito de uma economia afetiva, como equivalente a “acumulação de valor afetivo”. O aumento de valor atua em consequência dos movimentos entre os signos. “Quanto mais os signos circulam, mais afetivos eles se tornam”. O descolamento das emoções como algo do sujeito envolve pensar que “o movimento lateral e para trás das emoções” não é parte constituinte dos “desenhos de um sujeito”, pois o projeto econômico emocional é social, material e psíquico. É o movimento das emoções “entre figuras que trabalha para materializar a própria superfície dos corpos coletivos”.⁴⁷

A compreensão da emoção como inserida em um processo econômico ajuda a entender os deslizamentos e as fixações de sentido que atuam no desenho do corpo negro pelo humor, pois aponta para o investimento que é realizado em tornar determinada emoção apegada a esse corpo. Busco pensar o papel social das emoções no trabalho de vinculação do riso à ausência de intenção ofensiva e ao desenho fetichizado do corpo negro simultaneamente. Retomando Ahmed, as emoções só se tornam políticas na narrativa. Então, as emoções podem ser pensadas como lógicas operacionais da comicidade ou, na acepção de Cleise Furtado Mendes, como gêneros afetivos: “certas famílias de obras aparentadas por um mesmo modo de dispor ou mover os afetos do leitor ou espectador”.⁴⁸ Desse modo, é possível pensar as ofensas contidas nas piadas racistas como uma ferida que envolve um deslizamento entre dor e ódio como contorno do corpo negro.

Essas emoções são forjadas através da relação histórica entre as palavras e o corpo negro e, quanto mais elas circulam, mais valor afetivo acumulado adquirem. Seguindo a premissa de Ahmed, a memória evocada pela significação do corpo negro como feio, animalesco ou criminoso torna esse corpo um objeto das emoções em duas direções: na emoção que é experimentada no encontro com essa memória, mas também no direcionamento que é dado ao que é lembrado. Nesse sentido, a piada racista cria uma impressão sobre o corpo negro e causa uma impressão simultaneamente no processo de encontro dessa piada com os corpos dos espectadores. Retomando a perspectiva da

⁴⁵ AHMED, Sara, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁶ O termo “pegajosidade” foi utilizado na tradução da palavra *stickiness* na versão em espanhol do livro. Optei por esse uso por entender essa nomeação como mais satisfatória em contraposição a “aderência”. A imagem da pegajosidade implica um duplo sentido na ideia de grude como algo que se cola, mas também algo elástico/viscoso, como uma espécie de massa de modelar que pode ser construída e desconstruída. Desse modo, ajuda a entender com mais precisão os efeitos da história no corpo cômico em suas dinâmicas que deslizam entre a hegemonia e a dissidência. Ver *idem*, *La política cultural de las emociones*. México: Unam, 2015.

⁴⁷ Tradução de “the accumulation of affective value”; “the more signs circulate, the more affective they become”; “it suggests that the sideways and backwards movement of emoticons” e “between figures that works to materialise the very ‘surface’ of collective bodies”. *Idem*, *The cultural politic of emotion*, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁸ MENDES, Cleise Furtado. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 212.

ofensa como ferida, a dor como marca na superfície descortina as práticas violentas imputadas a esse corpo negro. É possível pensar o questionamento da ausência de ofensa atribuída ao riso como uma política de desigualdade racial.

Para Ahmed, a dor é contingente e exige reconhecimento porque está em circulação, envolve afetar e ser afetado. Pode ser experimentada como “solitária”, mas nunca como “particular”. É a isso que a autora chama de socialidade da dor. Se as emoções desenham o corpo, definindo as fronteiras do eu e do outro, a dor desenha a identidade do corpo negro. A autora alerta ainda para o risco de fetichização da dor quando ela passa a significar uma identidade a priori, pois a mercantilização da dor implica uma equivalência das formas de sofrimento, permitindo que o “prejuízo se torne um direito que é disponível simultaneamente para todos os outros”.⁴⁹

Por esse ângulo, é também através da reivindicação da dor que a celebração da ofensa e da violência como atributos do riso pode ser comoditizada, levando corpos privilegiados a exigirem direitos iguais. A comercialização da dor se transforma em ausência de dor nos corpos subalternizados. Ao discutir as camadas genocidas imputadas ao corpo negro, Ana Luiza Pinheiro Flauzina chama a atenção para a imagem naturalizada da dor: “se o racismo experimentado no processo escravista inscreve a violação de corpos como prática sistêmica, a desumanização é seu legado mais caro. Esse padrão arraigado no imaginário é ferramenta poderosa que naturaliza o vilipêndio, a tortura e a morte como destino natural do contingente negro”.⁵⁰ Portanto, as relações entre riso ofensivo e riso inocente emergem como marcas simbólicas derrapantes e escorregadias. A violência do humor é um capital em disputa. É através desse processo que o riso pode ser apreendido como uma instância central de validação de um imaginário hegemônico.

Acredito que o apagamento da ofensiva cômica é violação da história desses corpos desenhados, assim como da própria história da comicidade. Parto do pressuposto de que um modo de descortinar as pedagogias colonizadoras contidas no humor seja insistir em situar os alvos risíveis no contexto histórico e, como sugere Ahmed, sem aprisioná-los ao passado para que a dor não possa ser identificada como uma dor que é de todos. As formas de afetação da dor nos corpos são desiguais e se relacionam com a maneira como esses corpos estão situados no presente. Não é uma emoção encarcerada no passado; o passado histórico remodela esse corpo ferido e apaga o que ele poderia ser. Contudo, a violência que se reatualiza no riso racista permanece como contingência de lesões nos corpos negros no presente.

Para finalizar, faz-se necessário discorrer sobre a maneira como a política do ódio opera. A criminalização do corpo negro é perpassada pelo modo como esses corpos são desenhados para serem odiados. Discutirei o pensamento de Sara Ahmed sobre as emoções através de duas impressões visualizadas em comentários do *Twitter*: o racismo reverso e o corpo negro criminali-

⁴⁹ Tradução de “solitary”; “private” e “injury to become an entitlement, which is then equally available to all others”. AHMED, Sara. *The cultural politic of emotion*, op. cit., p. 29 e 32.

⁵⁰ FLAUZINA, Ana Luiza Pinheiro. Democracia genocida. In: FREIXO, Adriano e PINHEIRO-MACHADO, Rosana (orgs.). *Brasil em transe: bolsonarismo, nova direita e desdemocratização*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2019, p. 65.

zado. Posteriormente, alinharei essa discussão com duas charges para pensar como o ódio opera no riso.

No dia 31 de janeiro de 2020, a deputada federal Talíria Petrone (PSOL) postou um comentário em seu *Twitter* comemorando a absolvição do jovem negro Diego Rodrigues Lima⁵¹, que foi acusado pelo Ministério Público Federal de incitar discriminação racial em suas redes sociais. O suposto crime aconteceu em Goiânia, em dezembro de 2018. O jovem tornou-se réu em fevereiro de 2019. Segue a postagem da deputada: “Foi a decisão de um juiz federal de Goiás, ao inocentar um jovem negro acusado de racismo reverso nas redes. O juiz na sentença lembrou que não houve “escravidão reversa” e que “a pessoa branca nunca foi discriminada em razão da cor”. Vitória!”⁵²

A postagem alcançou 780 compartilhamentos, 5.000 curtidas e 160 comentários. Entre eles, o usuário Roberson Leite abordou a decisão do juiz, enfatizando a existência de racismo reverso e considerando que o racismo no corpo negro é vitimizado simultaneamente. Diz o autor da postagem: “decisão essa escrota! Muitos negros chamam brancos de branquelos, desbotados etc. Todo preconceito deve ser combatido, seja ele qual for. No fundo mesmo, tem muita gente aproveitando a situação e se VITIMIZANDO. Pronto falei!”⁵³

Segundo Ahmed, o ódio implica um sentimento de ameaça do eu por alguma coisa e pressupõe uma retomada do amor no corpo que se sente ameaçado. Esse “eu” é a expressão de um eu coletivo que se marca na pele, reforçando os espaços corporais socialmente: “A política do ódio racial envolve atribuir significado a outras pessoas raciais, um processo que podemos descrever como a criação da desesperança. O ódio é o apego negativo a um outro que um deseja expulsar, um apego que é sustentado pela expulsão do outro da proximidade corporal e social”.⁵⁴

O autor da postagem, ao tomar para o seu corpo o lugar da lesão, defende a dor como algo a ser combatido contra qualquer tipo de raça. Fetichiza a dor. Roberson Leite reordena e, de certo modo, torna ausente a dor do corpo negro especificamente. Esse direcionamento se faz de forma metonímica no uso da palavra “vitimização”. Essa palavra carrega um conjunto de memórias da dor negra que desliza a lesão para o corpo branco. O sentir-se ameaçado se constitui na inversão dos lugares políticos que os corpos ocupam.

No dia 27 de novembro de 2019, o *rapper* Emicida postou em seu *Twitter* a frase “vidas racistas não importam”.⁵⁵ Essa fala gerou uma comoção e obteve 1.3000.000 comentários, 23.000 compartilhamentos e 82.000 curtidas. Houve os que defenderam a postagem, os que a criticaram, retomando a ideia

⁵¹ Ver Tribunal Regional do Estado de Goiás. Processo n. 0003466-46.2019.4.01.3500. Órgão Julgador: 11ª Vara de Goiânia. Juiz: João Moreira Pessoa de Azambuja, 27 jan. 2020. Disponível em <<https://www.conjur.com.br/dl/clique-aqui-ler-decisao-racismo-reverso.pdf>>. Acesso em 10 fev. 2020.

⁵² PETRONE, Talíria. Racismo reverso não existe!. @taliriapetrone, 31 jan. 2020. Disponível em <<https://twitter.com/taliriapetrone/status/1223264119370997760>>. Acesso em 10 fev. 2020.

⁵³ LEITE, Roberson. Decisão essa escrota! Muitos negros chamam brancos de branquelos, desbotados. @amorim_adv, 31 jan. 2020. Disponível em <https://twitter.com/amorim_adv/status/1223285863662149633>. Acesso em 10 fev. 2020.

⁵⁴ Tradução de “The politics of racial hatred involves attributing racial others with meaning, a process we can describe as ‘the making of unlikeness’. Hatred is a negative attachment to an other that one wishes to expel, an attachment that is sustained through the expulsion of the other from bodily and social proximity”. AHMED, Sara. *The cultural politic of emotion*, op. cit., p. 55.

⁵⁵ EMICIDA. Vidas racistas não importam. @emicida, 27 nov. 2019. Disponível em <<https://twitter.com/emicida/status/1199669660721074177>>. Acesso em 10 fev. 2020.

neutralizada de que toda a vida importa, bem como os que o xingaram. E aqueles que fizeram uma vinculação entre sua fala e a criminalização do corpo negro. Eis algumas postagens:

1) *Os racistas morrem, mas os agressores, homicidas, pedófilos [pedófilos], e afins devem permanecer com sua integridade e liberdade garantida. Entendi, fez todo sentido.*⁵⁶

2) *Então vc pode morrer? Vc é muito racista cara. Para de falar merda cara. Você é um transmissor de ódio. Poderia usar o seu exemplo como um pobre que venceu, mas prefere ser o bravo revoltado.*⁵⁷

3) *Exemplo de pobre que venceu é Silvio Santos. Desde quando sair da favela pra ganhar dinheiro chupando pica de petista é vencer na vida?*⁵⁸

Nessas postagens, a desqualificação da vida racista é experimentada como um deslizamento de sentidos que toma a fala do cantor como racista e violenta. Na primeira, ao criar um paralelo entre racismo e bandidos/pedófilos/agressores para se contrapor à fala do cantor, a que pele a autora da postagem está remarcando como criminoso se a pessoa considerada racista é um corpo branco que comete uma ação violenta contra o corpo negro? Na segunda postagem o cantor é acusado de ser racista no mesmo momento em que o desqualifica por evocar a sua origem – “um pobre que venceu na vida”. A condição de ser pobre retira o direito de Emericida de poder dizer, considerando que “usar o seu exemplo” pode ser pensado como se adequar aos discursos hegemônicos. Na terceira, há uma intensificação de orientação do corpo negro que passa também a ser impresso como favelado, e esses dois sinais são indicativos de que esse corpo é derrotado, de que o lugar que deve ocupar no mundo não pode ser o mesmo que o do corpo branco. Ódio que se processa como uma ameaça sentida.

Concordo com Ahmed quando diz que “a linguagem e os corpos do ódio operam para criar e desfazer mundos, compostos de outros corpos”. O ódio opera nos limites do corpo, implica pensar os efeitos gestados sobre esse corpo odiado. O deputado federal Coronel Tadeu (PSL) quebrou um quadro com uma charge que apontava a violência policial contra os corpos negros. Essa charge fazia parte de uma mostra, em exposição no Congresso Federal em comemoração ao Dia da Consciência Negra e foi desenhada por Carlos Latuff:

⁵⁶ LIMA, Jessica de. Os racistas morrem, mas os agressores, homicidas, pedófilos, e afins [...]. @jehh_lima, 28 de nov. de 2019. Disponível em <https://twitter.com/jehh_lima/status/1200032291793383426>. Acesso em 10 fev. 2020.

⁵⁷ ARAUJO, Igor. Então vc pode morrer?. @igorarauojj, 28 nov. 2019. Disponível em <<https://twitter.com/igorarauojj/status/1200002813117583361>>. Acesso em 10 fev. 2020.

⁵⁸ FORTALEZA, Anderson. Exemplo de pobre que venceu é Silvio Santos. @afortaleza, 28 nov. 2019. Disponível em <<https://twitter.com/afortaleza/status/1200035106062295040>>. Acesso em 10 fev. 2020.



Figura 1. Carlos Latuff, charge, 2019.

O desenho de Latuff mostra o corpo de um jovem negro algemado e assassinado em primeiro plano. Em segundo, a figura de um policial, de costas, saindo do local do crime segurando um revólver na mão direita. Simbolicamente o corpo jovem estava vestindo uma camisa do Brasil e o cano da arma apresentava traços ondulados para indicar que o crime havia ocorrido naquele momento. A proposta do chargista é de apontar um projeto político legalizado pelo estado de genocídio do corpo negro. No dia 21 de novembro de 2019, uma charge parodiando a ilustração de Latuff foi divulgada no *Twitter* por vários usuários. Essa paródia foi disparada também pela deputada federal Carla Zambelli (PSL/SP), potencializando a disseminação pelo lugar que ela ocupa institucionalmente:



Figura 2. Guilherme Cardoso, charge, 2019.

Esse desenho reformou o lugar que o corpo negro ocupava no primeiro quadro. De vítima tornou-se vilão. Nessa ilustração, o corpo morto é o corpo do policial que está caído, ao lado de uma mulher de joelhos que chora aquela dor. Em segundo plano, o jovem negro está de costas, saindo com a arma na mão. Todos os dois corpos são negros, a mulher que chora é branca. Esse desenho é um exemplo interessante de como o ódio opera através do humor.

O corpo do policial negro poderia evidenciar como esses corpos estão situados socialmente, apontando para o fato de que há um projeto legalizado pelo Estado que implica a negação do direito à vida de corpos negros. Entretanto, o traje de policial vestindo o corpo morto representa uma ordem que, somada à imagem de uma mulher branca, sugere um branqueamento desse homem. A mulher, que não está contida na charge de Latuff, é colocada na cena como emblema maior de um discurso que vincula os sentimentos e a fragilidade às tradições relacionadas ao corpo feminino. A colocação dessa mulher na narrativa estabelece um diálogo entre a comichão e as lágrimas para projetar uma experimentação da dor, criando um pacto “co-movente”⁵⁹ entre texto e espectador, pois “as lágrimas derramadas opõem-se à análise, e a fria razão é negligenciada em proveito do sentimento”.⁶⁰ As lágrimas sinalizam um diálogo entre as matrizes populares do riso e do melodrama como aparatos que oferecem ao espectador uma afetação empática ao policial morto. Como adverte Mariana Baltar, “as lágrimas marcam um lugar, para as narrativas melodramáticas, de profunda comunicação, em uma esfera sensorial e sentimental, com o público. Desse vínculo estabelecido com o público advém a percepção do melodrama como pedagogicamente estratégico no mundo da modernidade”.⁶¹

A encenação dessa mulher branca chorando sustenta a premissa de que é a um corpo branco que é dado o direito de chorar e de se sentir ferido, deslizando esse acontecimento para o corpo morto. Essa articulação redimensiona e embranquece o corpo negro do policial, que, em conjunto com os símbolos históricos do fardamento, remete a um lugar de pertencimento: a dos sujeitos que cuidam da nação.

O jovem negro marcado como criminoso está trajando uma camisa verde de tecido estampado e uma bermuda amarela, remetendo a um tipo de vestimenta utilizada por turistas quando estão no Brasil. Não há em nenhuma parte da roupa o desenho da bandeira nacional; as cores remetem ao Brasil, mas não ao símbolo da ordem. O criminoso que precisa ser expulso está contido na “nação”, mas não é interpretado como parte dela. Na acepção de Ahmed, os corpos odiados são visualizados como “corpos fora do lugar”.⁶² Por esse motivo, a roupa desenhada do jovem negro se assemelha ao estereótipo do traje do turista.

Desse modo, a pele negra como criminosa nesse desenho torna-se uma marca na superfície e o desenho cria uma impressão – através do comparativo

⁵⁹ MENDES, Cleise Furtado, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁰ VINCENT-BUFFAULT, Anne. *História das lágrimas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 248.

⁶¹ BALTAR, Mariana. *Realidade lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática*. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – UFF, Niterói, 2007, p. 88.

⁶² Tradução de “bodies out of place”. AHMED, Sara. *The cultural politic of emotion, op. cit.*, p. 2

desse corpo jovem negro (ausente de símbolo da bandeira nacional) com o corpo morto fardado – de inimigo nacional. É uma violação no corpo e sobre o corpo negro que arbitrariamente é deslizado. Assim, esse corpo negro criminalizado é tomado como aquele que ameaça a constituição da ordem – atribuída ao corpo branco. A imagem do perigo negro demarcada por Azevedo⁶³ no debate racial que se instaurou na Primeira República é evocada e a memória do passado racista é reacomodada no presente, tornando plausíveis as camadas de violências direcionadas a esse corpo odiado. O desenho, então, satura o objeto (corpo negro) de afetos negativos e sua circulação pelas redes sociais é econômica, constituindo-se como uma potência através da acumulação de valor afetivo.

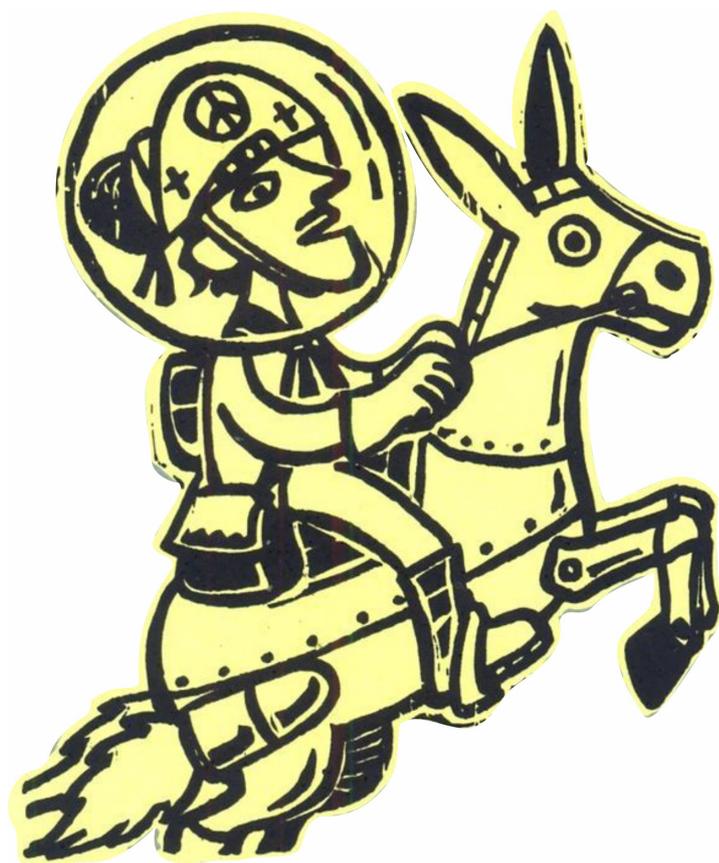
Portanto, o trabalho das emoções, ancorado em uma historicidade pedagógica, coloca em superfície matrizes emocionais como constituintes de um estatuto narrativo em circulação, contribuindo para um reforço das temáticas e desenhos de corpos risíveis. Esse processo consolida formas de ver, na medida em que reatualiza as produções de sentido históricas.

Acredito que o riso também carrega a teimosia da desobediência, produzindo outras formas de existir como corpo, saturando-o de afetos desordenadores, questionadores e esperançosos. Ao buscar esse desafio de pensar sobre o humor racista, sem retirá-lo de suas corporalidades populares e emocionais, quis alertar para aquilo que o acomoda na ordem, encarcerando corpos risíveis. Descortinar esses trajetos contidos num riso que exclui, destitui a vida do corpo negro em vida e justifica a desigualdade racial é parte constituinte das operações cômicas porque o riso é um território em disputa e um projeto político. Precisamos construir outras maneiras de fazer política, fazer disputar e fazer brincar, mas, para fazer crer possibilidades cômicas através das impossibilidades contidas em uma ordem dominante e que se propõe única, branca e universal, é necessário enxergar a ordem também com os olhos da brincadeira, naquilo que escapa à razão e opera com corpos como mercadorias, pois silenciam a maneira como esses corpos são historicamente saturados de emoções. Assim, olhar para o cômico popular em suas travessias hegemônicas e colonizadoras significa apreender as maneiras como a política perpassa a emoção para com isso termos o direito de gargalhar sem que corpos sejam remarcados pelas dinâmicas da desigualdade racial.

Artigo recebido em 31 de julho de 2020. Aprovado em 20 de outubro de 2020.

⁶³ AZEVEDO, Célia Maria Marinho de, *op. cit.*

O cangaço e a literatura popular em versos: a tradição na pós-modernidade



Capa do folheto *O cangaceiro do futuro e o jumento espacial*, de Klévisson Vianna, 2008, fotografia (detalhe).

Antônio Fernando de Araújo Sá

Doutor em História pela Universidade Federal de Brasília (UnB). Professor do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Autor, entre outros livros, de *Entre sertões e representações: ensaios e estudos*. São Paulo: Liber Ars, 2020. afsa@ufs.br

O cangaço e a literatura popular em versos: a tradição na pós-modernidade¹

Cangaço and popular literature in verses: post-modernity tradition

Antônio Fernando de Araújo Sá

RESUMO

Ao analisar as representações do cangaço na literatura de folhetos, este artigo lança-se ao desafio de estabelecer um diálogo entre tradição e pós-modernidade, com o objetivo de romper com certa leitura arcaica ou quase medieval dessa produção literária. Como arena de consentimento e resistência, os folhetos foram forjados em consonância com determinada ideia essencialista de cultura popular, moldada no final do século XIX e primeira metade do século XX, formadora de um imaginário-base, reinventado na segunda metade do século XX e início do XXI. Ao contrário daquela leitura arcaizante, abordamos a capacidade de renovação e permanente absorção de narrativas, de linguagens, de imaginários, especialmente com relação à cultura de massa e das tecnologias digitais, reveladora dos processos de resistência, mas também de conformismo, das culturas populares no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: literatura popular em versos; cangaço; representação.

ABSTRACT

By analyzing the representations of cangaço in the literature of leaflets, this article takes on the challenge of establishing a dialogue between tradition and postmodernity, with the aim of breaking with a certain primitive or almost medieval reading of this literary production. As an arena of consent and resistance, the leaflets were forged in line with a certain essentialist idea of popular culture, shaped in the late 19th and first half of the 20th century, forming an base imaginary, reinvented in the second half of the 20th century and beginning of the 21st. Contrary to that primitive reading, we approached the capacity for renewal and permanent absorption of narratives, languages, imaginary, especially in relation to mass culture and digital technologies, revealing the processes of resistance, but also of conformism, of popular cultures in Brazil.

KEYWORDS: popular literature in verses; cangaço; representation.

¹ Texto revisto e ampliado de intervenção na mesa-redonda As pesquisas e o registro da cultura popular, do XLIV Simpósio do Encontro Cultural de Laranjeiras (10-12 jan. 2019), com participação dos pesquisadores Eliene Benício (UFBA) e Gutemberg Costa (IHGRN). Agradeço a gentileza do convite por parte da Secretaria de Estado da Cultura de Sergipe.



Era brabo, era malvado,
 Virgulino, o Lampião,
 Mas era, pra que negá,
 Nas fibras do coração
 O mais perfeito retrato
 Das caatingas do sertão.
 Zabelê

Para refletirmos sobre a cultura popular em seu diálogo, nem sempre cordial, com a contemporaneidade, optamos por analisar as representações do cangaço na literatura popular em versos, tomando-a como expressão lírica dos poetas populares sobre a história do Brasil. Em meio aos labirintos da imaginação e da inventividade dessa produção literária, lançamo-nos ao desafio de estabelecer um diálogo entre tradição e pós-modernidade, na busca por romper com certa leitura arcaica ou quase medieval da literatura de cordel, inserindo-a na cultura no Brasil como tradução da “capacidade do povo brasileiro de se adaptar à novidade e integrá-la no seu cotidiano”.²

Como veremos, as relações entre o cangaço e a literatura popular de versos, de um modo geral, concentravam-se na sua presença folclórica, mas, aos poucos, o campo mais amplo da cultura popular tornou-se o eixo norteador das reflexões mais recentes, inserido na correlação de forças das relações de poder e de dominação culturais, isto é, como “arena do consentimento e da resistência”.³ Como apontou Marilena Chaui, essa dupla dimensão de conformismo e resistência possibilita categorizar a cultura popular como “um conjunto disperso de práticas, representações e formas de consciência que possuem lógica própria (o jogo interno do conformismo, do inconformismo e da resistência), distinguindo-se da cultura dominante exatamente por essa lógica de práticas, representações e formas de consciência”.⁴

Dentre as possibilidades de análise dessas relações, relacionaremos o fenômeno do cangaço com a emergência da ideia de cultura popular, construída por folcloristas e pesquisadores entre o final do século XIX e primeira metade do século XX, quando há a transformação de determinadas formas e matérias de expressão cultural em ícones de uma dada identidade regional nordestina, “como sendo a verdade e a essência destas manifestações culturais”.⁵

A necessária desconstrução dessa ideia essencialista da identidade, de não tomarmos o folclore ou a cultura popular como uma realidade em si, evidencia que esses “conceitos [...] recortam, promovem escolhas, dão visibilida-

² SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. Narrativa e imaginário na literatura de cordel brasileira: o cruzamento de linguagens e das modernidades. In: NEMER, Sylvia (org.). *Recortes contemporâneos sobre o cordel*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008, p. 18.

³ HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 263.

⁴ CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 25.

⁵ ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *A feira de mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950)*. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 23.

de e produzem o esquecimento de parte da vasta produção de matérias e formas de expressão feita por agentes das camadas populares".⁶

Por isso, entendemos o campo da cultura como um território de batalha permanente, onde não se obtêm vitórias definitivas, mas há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas, num jogo de poder que define "as relações estratégicas, as lutas, os afrontamentos, as alianças, as adesões e as subordinações que estão na base da produção desses conceitos e das identidades culturais que eles constituem".⁷

Nesse período de passagem do século XIX para o século XX, as modificações nas formas de percepção e sensibilidades sociais, traduzidas no anseio de mudanças de ordem política, social e cultural, incidiram na busca da identidade nacional, especialmente na trama que envolvia as relações entre as elites culturais e as massas analfabetas. A luta pela instrução básica, desencadeada, sucessivamente, ao longo da Primeira República e defendida por escritores como Olavo Bilac e Coelho Neto, apresentava-se como uma plataforma de uma campanha mais ampla e de propósitos mais profundos, visando, em última instância, à redenção das camadas populares de sua condição de indignidade social. Esse "missionarismo cultural" baseava-se na propaganda heroica e solitária de extirpar o analfabetismo e conduzir o Brasil às sendas do "progresso e da civilização". Apesar da diversidade literária da *Belle époque* brasileira, a tarefa missionária de testemunhar o país conduziu a literatura a um apego à estética instrumental, que se prestava a veiculação de seus ideais sociais e a divulgação profusa de seus projetos de modernização do Brasil, num anseio paternalista, de fundo autoritário, do desejo de exercer tutela por parte dos intelectuais.⁸

É nessa perspectiva que a chamada Geração de 1870 se debruçou sobre a questão de definir o Brasil, a partir de um duplo esforço de identificação: "ao mesmo tempo que absorviam e reelaboravam as matrizes teóricas do pensamento europeu, procuravam, de um lado, encontrar a expressão genuína de uma possível cultura brasileira – o 'verdadeiro Brasil' – e, de outro, apontar os obstáculos que impediam a realização do país enquanto nação".⁹

Sob a influência do modelo naturalista e evolucionista de Hippolyte Taine e de Herbert Spencer, pautado das noções de raça e natureza, o sertão se transformou em categoria fundamental para se pensar o Brasil.¹⁰ Intelectuais como João Capistrano de Abreu e Euclides da Cunha, entre outros, contribuíram para a articulação do sertão/nação na história intelectual no Brasil. Para o primeiro, o sertão foi pensado "enquanto afastamento de Portugal, ruptura com os laços metropolitanos"¹¹, deixando para trás o litoral como *locus* privilegiado da história colonial e transformando o sertão e o traçado dos caminhos

⁶ *Idem, ibidem*, p. 177.

⁷ *Idem, ibidem*, p. 178.

⁸ Ver SEVCENKO, Nicolau. O fardo do homem culto: literatura e analfabetismo no prelúdio republicano. *Almanaque: Cadernos de Literatura e Ensaio*, n. 14, São Paulo, 1982.

⁹ MOTA, Maria Aparecida Rezende. *Silvio Romero: dilemas e combates no Brasil da virada do século XX*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000, p. 28.

¹⁰ Ver VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil (1870-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p.18.

¹¹ SOUZA, Candice Vidal e. *A pátria geográfica: sertão e litoral no pensamento social brasileiro*. Goiânia: Editora UFG, 1997, p. 54.

antigos ligados ao povoamento do interior em centro da narrativa da nação brasileira.¹² Para o segundo, a Guerra de Canudos trouxe “a questão de como entender o povo pobre do interior e das cidades”, colocando-a em um “lugar fundamental no pensamento nacional”.¹³

Compartilhando desses preceitos, Sílvio Romero empreendeu, com *Estudos sobre a poesia popular no Brasil* (1888), a aplicação das teses de J. G. Herder e H. Spencer às manifestações culturais populares, tomando como base o folclore rural. Sob a influência do primeiro, Romero afirmava a existência de uma “uniformidade na cultura, apesar das peculiaridades de cada região do Brasil, acentuadas pela diversidade econômica”. Para ele, a existência de uma poesia popular brasileira era a prova desse pertencimento e nos individualizava perante as outras nações. Desse modo, os cantos e contos de origem portuguesa, africana ou indígena se constituíam em uma unidade poética “genuinamente nacional”, fruto da mestiçagem como fusão e transformação.¹⁴

Sílvio Romero dedicou-se a desvendar a “psicologia do homem brasileiro” pelas lentes do folclorismo, mostrando a rica cultura popular brasileira, por meio de uma seleção de materiais populares considerados “autênticos”, como poemas, formas musicais, danças, lendas e narrativas. Nesse processo, que vai do início da República até 1920, “cresceu entre os intelectuais a valorização do folclore rural juntamente com a busca (um tanto esquemática) por identificar os ‘tipos populares brasileiros autênticos’”.¹⁵

Em *Cantos populares do Brasil*, Sílvio Romero registrou, em versão serpipana, as aventuras do mais famoso bandido da Bahia entre 1835 e 1849: Lucas da Feira. Antes de Antônio Silvino e Lampião, esse bandoleiro foi tema do romanceiro popular, principalmente nos famosos ABCs. Na versão utilizada por Romero, temos o registro da traição realizada por um companheiro saltador Casumbá, que o feriu, possibilitando sua prisão e posterior enforcamento. Apesar de Luís da Câmara Cascudo considerar a versão de Sílvio Romero deturpada, encontramos nela o processo de diabolização do bandido que repercutirá, posteriormente, na caracterização da figura de Lampião na literatura de folhetos:

*Quando na Bahia entrei
Vi muita cara feiceira;
Branco e pretos gritando:
– Lá vem o Lucas da Feira!
Quando eu no Rio entrei
Caiu-me a cara no chão;
A rainha veio dizendo:
– Lá vem a cara do cão.*¹⁶

¹² Ver FALCON, Francisco José Calasans. O Brasil de Capistrano de Abreu: características de sua produção historiográfica. *Trajeto*: Revista de História UFC, v. 3, n. 5, Fortaleza, 2004 (Dossiê Capistrano de Abreu).

¹³ WEFFORT, Francisco Correa. As escritas de Deus e as profanas: notas para uma história das ideias no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 20, n. 57, São Paulo, 2005, p. 22.

¹⁴ Ver MOTA, Maria Aparecida Rezende, *op. cit.*, p. 89 e 91.

¹⁵ NAPOLITANO, Marcos. *História do Brasil República: da queda da Monarquia ao fim do Estado Novo*. São Paulo: Contexto, 2016, p. 61.

¹⁶ *Apud* ROMERO, Sílvio. *Folclore brasileiro: cantos populares do Brasil*. Belo Horizonte-São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1985, p. 116.



Na Bahia, a poesia narrativa adquiriu a forma de ABC, retratando os fatos cotidianos para serem consumidos em bancas situadas em feiras e mercados das cidades. No caso de Lucas de Feira, sua fixação memorial nos sertões baianos como memória de resistência e rebeldia escrava contribuiu para a construção de uma tradição de heróis negros que teve, entre seus divulgadores, a literatura de Jorge Amado. José Calasans identificou a ambição em seus personagens de serem cantados nos versos de um ABC, como o negro Antônio Balduino, em *Jubiabá*. Segundo o pesquisador, esse popularíssimo ABC de Lucas da Feira se constituiu na principal peça folclórica do folclore histórico do recôncavo.¹⁷

Ainda que as manifestações culturais populares se tornassem tema de alguns dos principais intelectuais da *Belle époque* tropical, a predominância da cultura letrada encobria a silenciosa cultura das classes subalternas, como é o caso da literatura popular. Mesmo sem “dominar os códigos de escrita e, a meio caminho da oralidade e da música, toda literatura popular, originalmente surgida como folhas volantes, ou folhetos (*pliegos sueltos*), ou folhas dobradas, foi se transmutando, sobretudo nas regiões Norte e Nordeste, em brochuras chamadas *cordéis* – anunciadas em pregões e por cantadores em feiras e nas ruas das cidades”.¹⁸

O advento do folheto no Brasil no final do século XIX foi um modo eficaz de fixação e preservação das narrativas orais oriundas do período colonial, tornando-se um meio de lazer e literatura dos pobres nas populações rurais e urbanas das cidades nordestinas. Frise-se que os poetas se serviram do noticiário jornalístico para escrever seus versos. Entretanto, “os poemas de época não se confundem com o relato jornalístico dos acontecimentos”, pois as notícias eram transmitidas “através de uma outra linguagem”.¹⁹

Os folhetos traziam a realidade imediata e o tema do cangaço adquiriria relevância no imaginário popular brasileiro.²⁰ Como apontou Daus, o ciclo de cangaceiros exerceu tamanha influência nos leitores do sertão como nenhum outro ciclo de poesia popular, o que possibilita nos informar “sobre a estrutura psicológica do comportamento dos sertanejos” e “sobre desejos e frustrações da esmagadora maioria da população do Nordeste brasileiro”.²¹

A migração de nordestinos para os grandes centros urbanos, especialmente a partir dos anos 1940, trouxe novas modalizações desse suporte da memória produzida pelos folhetos de cordel sobre o cangaço, colocando questões relevantes para o debate entre a tradição e a modernidade na cultura popular no Brasil contemporâneo. Como sabemos, a memória social engloba um vasto repositório de informação em que assenta o viver social, gerada, transmitida e adquirida através da dimensão performativa da existência da socie-

¹⁷ Cf. CALASANS, José. O folclore histórico do recôncavo da Bahia. *Revista de Cultura da Bahia*, n. 3, Salvador, jul.-dez. 1971.

¹⁸ SALIBA, Elias Thomé. Cultura. In: SCHWARCZ, Lilia M. (coord.). *História do Brasil nação: a abertura para o mundo (1889-1930)*. São Paulo: Objetiva/Fundación MAPFRE, 2012, v. 3, p. 264.

¹⁹ TERRA, Ruth Brito Lêmos. *Memória de lutas: literatura de folhetos do Nordeste (1893-1930)*. São Paulo: Global, 1983, p. 72.

²⁰ Ver SANTOS, Olga de Jesus & VIANNA, Marilena. *O negro na literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989, p. 14.

²¹ DAUS, Donald. *O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do nordeste*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982, p. 21.

dade. Ao mesmo tempo em que é concretizada ao nível das relações familiares, nos gestos desempenhados no cotidiano, nos hábitos enraizados, a memória social estabelece uma complexa mistura de supressão e de recriação do passado, permitindo, apesar do seu caráter fundamentalmente transformativo, conservar o essencial da recordação sobre o passado.²²

Nessa perspectiva, a produção de folhetos editados nas primeiras décadas do século XX, constantemente reimpressos, pode ser considerada como “matrizes geradoras de novas narrativas”, como uma espécie de “imaginário base”, que, aceitas pelo público, “incorporam-se ao ‘corpus’ inicial”.²³

O cangaço na moderna tradição do cordel

Para compreendermos uma das possíveis reelaborações desse “imaginário base”, em que sobressai a presença do cangaço nos folhetos de cordel, seguiremos a proposta de Peter Burke de dividi-la em dois momentos. Um primeiro momento é marcado pelo mundo do folheto tradicional, tão bem representado pelos poetas Leandro Gomes de Barros (1865-1918), Francisco das Chagas Batista (1882-1930) e João Martins de Atayde (1880-1959), seguido, nas últimas cinco décadas, por um processo de modernização, marcadamente profissional e centralizado em São Paulo pela editora Prelúdio/Luzeiro.²⁴

Nos idos de 1893, “o poeta Leandro Gomes de Barros passa a publicar seus poemas em folhetos”, iniciando-se “a literatura popular impressa do Nordeste. Outros o seguirão: Francisco das Chagas Batista, que começa a publicar em 1902, e João Martins de Athayde, em 1908”.²⁵ Apesar de herdarem a literatura oral das cantorias da segunda metade do século XIX, esses poetas populares ganhavam uma autonomia econômica desconhecida dos cantadores, tutelados pelos fazendeiros, tematizando o cotidiano numa diversidade temática, em que sobressaía o cangaço, a política de Salvações no Nordeste, a sedição do Juazeiro, em 1914, e a Primeira Guerra Mundial.

Dentre estes temas, o cangaço transformou-se em um dos principais ciclos épicos da literatura de cordel, a partir da saga de Antônio Silvino, tomado como “tipo de herói-bandido” nos registros versificados de suas façanhas, por vezes, com base nas notícias de jornais ou ainda em “situações fantasiosas e fantásticas em torno dele”.²⁶

Os romances do ciclo de cangaceiros interessavam muito particularmente aos trovadores e ouvintes nordestinos, como, por exemplo, Antônio Silvino e Lampião, apresentando notável riqueza de invenção ao descrever indivíduos façanhudos tão peculiares aos desafios nordestinos, como a luta de Lampião com o Diabo, mito de Orfeu tão universalizado e que é absolutamente geral na tradição dos cantadores nordestinos. Entretanto, o cordelista não

²² Ver CARDIM, Pedro (org.). *Cursos da Arrábida: a história: entre memória e invenção*. Lisboa: Publicações Europa-América/Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1998.

²³ TERRA, Ruth Brito Lêmos, *op. cit.*, p. 71.

²⁴ Ver BURKE, Peter. Popular poetry in the North-East: the rise and fall of the folhetos. In: TRIBE, Tania Costa (ed.). *Heroes and artists: popular art and the Brazilian imagination*. Cambridge: Brasil Connects/The Fitzwilliam Museum, 2001.

²⁵ TERRA, Ruth Brito Lêmos, *op. cit.*, p. 17.

²⁶ PIMENTEL, Altimar de Alencar (seleção e introdução). *Francisco das Chagas Batista*. São Paulo: Hedra, 2007, p. 42 (Biblioteca de cordel).

abandona a verdade histórica, mas é admirável a destreza com que ele “transporta da verdade pro lendário, fundindo história e liberdade de invenção com uma firmeza excepcional”.²⁷

A figura do herói popular do cangaceiro era como símbolo da revolta nordestina, representando “a imagem do valente camponês que não se rende” a meio caminho “entre o épico e o picaresco, entre o herói bíblico e o esperto-lhão valente”.²⁸ Há uma associação mítica entre os personagens do sertão e do cangaço às figuras de outras literaturas populares, como o ciclo épico de Carlos Magno e os Doze Pares de França, “mantendo traços arquetípicos das comunidades agonísticas – honra, fidalguia e valentia – protestando contra ou celebrando o presente nordestino”.²⁹

Leandro Gomes de Barros, com *A Batalha de Oliveiros com Fierabrás*, é um exemplo da utilização “do épico duelo de Oliveiros com o mítico rei de Alexandria, fazendo-o reviver em chave toda nordestina”. Também em Rodolfo Coelho Cavalcante, com *A chegada de Lampião no céu*, vemos Fierabrás se transformando em um enviado do diabo, “que tenta inutilmente reconduzir ao inferno a alma de Lampião protegida pela Virgem”.³⁰

Gustavo Barroso, em *Heróis e bandidos* (1917), compara a poesia de Francisco das Chagas Batista com os autores das gestas medievais, afirmando que em “linhas gerais, seu ciclo de canções épicas é tão espontâneo e belo quanto os ciclos épicos dos Francos e Bretões, dos Longobardos e Saxônios, dos Godos e Burgundos”.³¹ Desse modo, é estabelecida uma relação “entre os heróis das antigas canções de gesta, celebradas pela tradição, e os novos paladinos do sertão, os cangaceiros, que fazem da lei da honra e do valor na batalha os pressupostos sobre os quais se baseia a lenda criada à sua figura”.³²

Podemos ver essa associação no “Cancioneiro de Lampião”, registrado em livro por Nertan Macedo:

*Nos doze pares de França
foi buscar inspiração,
seu chapéu era igualzinho
ao do rei Napoleão,
o imperador Carlos Magno
houvera de ter paixão,
valente como Olivério,
brigava como Roldão,
dos tempos mais recuados
só Osório e Cipião
podiam ser comparados
ao guerreiro Lampião.*³³

²⁷ ANDRADE, Mário de. *O Baile das quatro artes*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005, p. 99.

²⁸ PELOSO, Silvano. *O canto e a memória: história e utopia no imaginário popular brasileiro*. São Paulo: Ática, 1996, p. 105.

²⁹ CHAUI, Marilena, *op. cit.*, p. 73.

³⁰ PELOSO, Silvano, *op. cit.*, p. 106 e 107.

³¹ BARROSO, Gustavo *apud* PIMENTEL, Altamar de Alencar, *op. cit.*, p. 32 e 33.

³² PELOSO, Silvano, *op. cit.*, p. 109.

³³ *Apud* MACEDO, Nertan. *Capitão Virgulino Ferreira da Silva: Lampião*. 2. ed. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1968, p. 195.

Entretanto, há um movimento pendular de ambiguidade nas narrativas literárias entre essa idealização e a diabolização da figura de Lampião. Como um símbolo contraditório, o cangaceiro é associado a múltiplas representações que vão do bandido sanguinário ao bandido social, do justiceiro ao mau-caráter sem escrúpulos, tornando-se, portanto, aberto a várias ressonâncias.³⁴

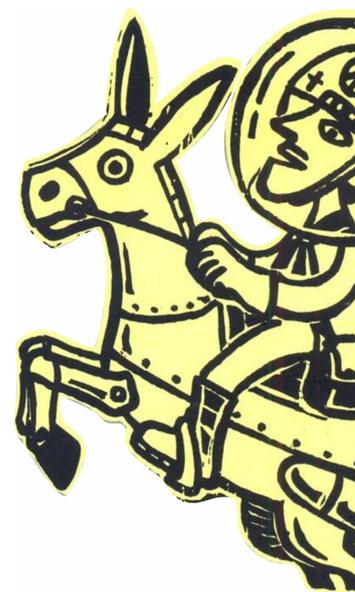
Francisco das Chagas Batista, em *O marco de Lampião*, coloca o longo enfrentamento de Lampião e o Diabo, que resultou em um pacto: “o diabo protegerá sempre o novo adepto em troca da sua alma e da promessa de obter novas almas entre todas aquelas que Virgulino mandará ao outro mundo durante as suas façanhas”.³⁵

No clássico *O grande debate de Lampião com São Pedro*, José Pacheco aborda a vida de Lampião *post-mortem* como uma sucessão de combates. O heroísmo, moldado pela sua valentia na terra, ressurgiu diante de novas situações vividas no além, expondo crenças enraizadas na memória coletiva e na tradição cristã. O lado cômico da cultura popular oferece uma visão de mundo não oficial sobre o além através de outras histórias (fantásticas) que compõem o mito do cangaceiro como valente e guerreiro:

Lampião lhe respondeu:
 – Não venha com seu insulto!
 Você é um santo bruto –
 Que ofensa lhe fiz eu?
 E mesmo o Céu não é seu,
 Você também é mandado!
 Portanto, esteja avisado:
 Se não deixar eu entrar,
 Nós vamos experimentar
 Quem é que tem bom guardado!³⁶

Contraopondo-se ao registro heroico, Leonardo Mota, em *No tempo de Lampião* (1930), traça um retrato monstruoso e hediondo de Lampião, com base em registros do poeta popular José Cordeiro, afirmando o famigerado bandoleiro obrigava as donzelas a se desnudarem publicamente. No mesmo diapasão é registrado o comportamento infame da polícia por um depoimento de fazendeiro, que o havia hospedado: “Quero mais ante me ver neste oco de mundo, às volta com bandido que com soldado de poliça. [...] Um Tenente no sertão manda mais que um Juiz de Direito. [...] Muito desprepósito, muito abissurdo que se cuida, por aí afora, que foi feito por cangacêro, uma óva: foi, mas foi pela poliça!”³⁷

As marcas da tradição oral e da literatura de cordel garantiram a permanência do cangaço na memória social nordestina, com predominância para a figura de Lampião. Por vezes, refletindo os sentimentos ambíguos dos pró-



³⁴ Ver SILVA, Patrícia Sampaio. Le symbole et ses diverses résonances: analyse de l'historiographie du cangaço. *Revue Histoire et Société de l'Amérique Latine*, n. 4, Paris, mai. 1996.

³⁵ PELOSO, Silvano, *op. cit.*, p. 114.

³⁶ PACHECO, José. *O grande debate de Lampião com São Pedro*. São Paulo: Luzeiro, s./d, p. 8 (Literatura de cordel).

³⁷ MOTA, Leonardo. *No tempo de Lampião*. 2. ed. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1967, p. 49 e 50.

prios camponeses, este bandoleiro é tratado ora como a encarnação do diabo, ora como um herói. Existe um condicionamento da memória camponesa sobre Lampião por parte da tradição oral, trazendo consigo uma dimensão épica nas narrativas. Como vimos, sua imagética pode chegar mesmo a se aproximar dos heróis nobres da Europa medieval, popularizados no princípio da era moderna. A influência dessa memória “não oficial” proveniente da literatura de cordel e da tradição oral vai influenciar um conjunto significativo de obras sobre a história do cangaço, como nos textos de Gustavo Barroso, Frederico Bezerra Maciel e, a reboque da primeira historiadora, Maria Isaura Pereira de Queiroz.³⁸

Segundo essa última autora, Lampião “não foi desde o início um mito especificamente ligado às injustiças sociais, em que o bandido aparece como o defensor do povo oprimido. Ele simbolizou, a princípio, o agente do capitalismo dominando os humildes, e isso ao mesmo tempo em que se estava formando a lenda de Robin Hood nacional”.³⁹

Para a socióloga, a construção do mito de Lampião se situa no contexto do nacionalismo emergente dos anos pós-1945, com a tomada de consciência dos problemas sociais, constituindo-se em “símbolo de liberdade contra sujeição; símbolo de renovação a partir das forças vivas contra o enquadramento de coordenadas sociais fossilizantes; símbolo da essência da nacionalidade contra os elementos estrangeiros e externos”.⁴⁰ Desse modo, esse mito servia para salientar “características que lhe sejam úteis para reforçar a solidariedade interna das coletividades e para distinguir uma das outras as sociedades globais e, internamente, os grupos que as compõem”.⁴¹

Nessa conjuntura dos anos 1940 e 1960, mudanças gráfico-editoriais ocorreram na literatura de cordel, com a produção da Editora Prelúdio e depois pela Editora Luzeiro, ambas de São Paulo, com a alteração do tamanho clássico dos folhetos de 11,5 cm por 15,5 cm, destinando-os “ao consumo de massa que lia naquele formato histórias de santos, almanaques, narrativas em prosa voltadas para um grande público”.⁴²

Esse processo de expansão da literatura de cordel em moldes empresariais por todo o país foi estudado por Joseph Maria Luyten, que identificou críticas por parte de jornalistas, como Edilberto Coutinho, e pesquisadores, como Manuel Diegues Júnior e Raymond Cantel, sobre o “excesso de modernismo e perfeição gráfica” por parte da Editora Prelúdio/Luzeiro.⁴³

A uniformização das publicações por parte desta editora, fixando, em média, em 13,5 X 18,5 cm e os volumes em 32 páginas, foi vista por esses pesquisadores e jornalistas como violenta descaracterização dos folhetos. Entretanto, poetas do porte de Rodolfo Coelho Cavalcante e Manoel D’Almeida

³⁸ Ver FENTRESS, James e WICKHAM, Chris. *Memória social*. Lisboa: Teorema, 1994, p. 132.

³⁹ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Notas sociológicas sobre o cangaço. *Ciência e Cultura*, v. 27, n. 5, Campinas, 1975, p. 495.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 509.

⁴¹ *Idem, História do cangaço*. 4. ed. São Paulo: Global, 1991, p. 68.

⁴² AYALA, Maria Ignez Novais. ABC, folheto, romance ou verso: a literatura impressa que se quer oral. *Graphos*, v. 12, n. 2, João Pessoa, 2010, p. 66.

⁴³ Ver LUYTEN, Joseph Maria. *A literatura de cordel em São Paulo: saudosismo e agressividade*. São Paulo: Loyola, 1981, p. 111 e 112.

Filho defenderam a excelência da produção editorial desta editora, bem como do eficiente processo de distribuição dos folhetos.

Apesar da boa intenção de pesquisadores e jornalistas em seu zelo pela autenticidade de manifestações populares, percebe-se “uma imposição das elites, das classes dominantes, para uma manutenção do *status quo*, da pobreza incipiente em que se encontra o artista popular”. O aumento da produção de folhetos trouxe prestígio ao autor, com a introdução de ficha biobibliográfica, e uma relação contratual com a editora Prelúdio/Luzeiro, tornando-se modelo para outras editoras da literatura de cordel, como a Tipografia e Livraria Bahiana, de Salvador.⁴⁴

As capas agora se aproximam da ilustração de capas de gibis e de estórias de faroeste, vendidas em bancas de revista, e a produção editorial passava agora pelo “crivo de Manoel d’Almeida Filho, poeta escritor de folhetos, contratado como editor desta coleção, e depois dele por outros editores”. Desse modo, o “sistema editorial, antes exclusividade dos prelos nordestinos, ao ser produzido fora da região, começa a se assemelhar, pelos aspectos exteriores, com o das editoras voltadas para o consumo de massa”.⁴⁵

Essa aproximação com a cultura de massas foi além da imitação, resultando, por parte da Editora Luzeiro, numa proposta de cordel em quadrinhos que pode ser considerada “como um dos marcos da transferência tecnológica em editoração no Brasil”, pois a “passagem da impressão tosca para uma expressão refinada já é um grande passo, mas a mudança semiológica dá ao produto um ar de grande realização tecnológica”.⁴⁶

Entretanto, essa experiência foi breve e, não obstante a presença de quadrinistas de renome, como Nico Rosso e Sérgio Lima, “a tentativa de quadrinização da Literatura de Cordel não passou de sofisticada ilustração”, limitando a dinamicidade dos quadrinhos com a manutenção de páginas inteiras de poemas sobre o cangaço.⁴⁷

Essa experiência foi depois retomada por Klévisson Viana (2000), que estabeleceu, com o álbum *Lampião... Era o cavalo do tempo atrás da besta da vida*, vencedor do prêmio HQ MIX de melhor Gráfico Novel de 1998, uma fatura mais produtiva, do ponto de vista da linguagem, entre a nova literatura de cordel e a história em quadrinhos. Por meio da editora Tupynanquim, fundada em 1995, seu trabalho se propõe a uma “atualização estética do folheto sem perder sua essência, mantendo-se fiel as suas origens e características originais”.⁴⁸

Esse exemplo de utilização do espaço virtual para criar e vender seus folhetos demonstra, de modo cabal, a capacidade de se mover e viver na contemporaneidade, dominando seus instrumentos e modernidade.⁴⁹Entretanto, dentro do processo de modernização dos folhetos, mantém-se a sextilha como a forma fundamental dos folhetos, coexistindo novos temas ao lado dos tradicionais, como é o caso da sátira *Lampião na ONU defendendo o Terceiro Mundo*,

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 134 e 135.

⁴⁵ AYALA, Maria Ignez Novais, *op. cit.*, p. 66.

⁴⁶ LUYTEN, Joseph Maria, *op. cit.*, p. 140 e 141.

⁴⁷ Ver *Idem, ibidem*, p. 142.

⁴⁸ Disponível em <<https://tupynanquimeditora.blogspot.com/>>. Acesso em 17 ago. 2019.

⁴⁹ Ver SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos, *op. cit.*, p. 18.

de Franklin Maxado, mas a maioria dos escritos traz assuntos atuais, principalmente por conta da concorrência dos meios de comunicação de massa, como a televisão.

A proposta de “decodificação” das mensagens midiáticas e sua “transcrição” em versos foi uma das formas utilizadas por Apolônio dos Santos para se manter atualizado e intervir no tempo presente, pelo menos desde os anos 1960. Para ele, o “jornal e o rádio auxiliam o poeta dando-lhe os fatos de que carece. A televisão dá-lhe ideia para estórias novas”.⁵⁰

Entretanto, o que interessava ao público leitor do folheto não é descrição dos acontecimentos, mas a narração que é realizada pelo poeta. Segundo Mariane Santos, citando Slater, o “poeta não se atém apenas à descrição do acontecimento, ele realiza em conjunto uma ‘reflexão moral’”, principalmente por haver certa “incidência de finais justos ou mesmo felizes”.⁵¹

A modernização relacionava-se também às *performances* dos poetas, que utilizam microfones e registram os folhetos em LPs e cassetes. Muitos poetas passam a viver na grande cidade, como são os casos de Franklin Maxado e Jotabarroos que moravam e trabalharam em São Paulo, imprimindo seus cordéis na Rua Augusta.⁵²

Se o diálogo entre o cordel e os meios de comunicação de massa foi realizado ao longo do século XX, recentemente o mundo das novas tecnologias, especialmente a internet, tem servido de base para reler acontecimentos pretéritos, numa dialética presente-passado-presente. De modo contraditório, os folhetos sobre o cangaço preservam a tradição dos costumes sertanejos contra a modernidade e, ao mesmo tempo, tentam se adaptar ao mundo cibernético, produzindo textos em que a *internet* comparece com frequência cada vez maior nessas narrativas, às vezes se aproximando da ficção científica. É o estranhamento com as mudanças culturais no sertão, confrontando valores arcaicos e modernos, em que esses folhetos se afastam da tese euclidiana do suposto isolamento cultural sertanejo, ultrapassada pela diluição entre as fronteiras entre cidade e campo e a marcante presença das novas tecnologias.

Esse estranhamento da figura de Lampião entre signo antimoderno, sinônimo do atraso dos sertões nordestinos, e “cabra moderno” foi representada no folheto de Marcelo Soares, filho do poeta-repórter José Soares (1914-1981). Em 2002, colocando-se na condição de “micreiro famoso”, o cordelista estabelece um diálogo com o cangaceiro Lampião por meio do computador, que não nega sua maldade, mas reclamava que, nas profundezas do inferno, não existia computador e “eu também sou moderno”, pretendendo “informatizar/Meu bando de cangaceiros”.⁵³

Se conseguir, do inferno “o mundo vai mudar”, restaurando-se o modo antigo de viver no sertão: “Moça terá que ser virgem/ Para poder casar” e para o inferno virão os “políticos corruptos E ladrões da consciência”, “Os

⁵⁰ SANTOS, Apolônio dos *apud* SANTOS, Mariane Nascimento dos. *Política dos tubarões e sociedade da carestia: a redemocratização do Brasil nos folhetos de cordéis de Apolônio Alves dos Santos (1974-1992)*. Dissertação (Mestrado em História) – UFS, São Cristóvão, 2016, p. 74.

⁵¹ *Idem, ibidem*, p. 60 e 59.

⁵² Ver BURKE, Peter, *op. cit.*, p. 47 e 48.

⁵³ SOARES, Marcelo. *A volta do cangaceiro Lampião via internet*. Timbaúba: Folhetaria Cordel, 2002, p. 5 (Literatura de cordel).

pederastas devassos” e a “Mulher que trai o marido”.⁵⁴ Esse viés conservador do folheto se manifesta nas estrofes finais: “Oh! meu Anjo Cangaceiro/ Abençoai o Sertão/ Rei é o Nosso Senhor/ E o tal computador/ Só serve de distração”.⁵⁵

Em outra chave de leitura do cangaço na pós-modernidade, Klévisson Viana, em *O Cangaceiro do futuro e o jumento espacial*, propôs um novo gênero “baseado/Na ficção científica/E no cordel bem rimado”. Apesar de sua proposta ser escrever uma “história futurista” ambientada no ano de 2100, o folheto mantém a denúncia contra os políticos tradicionais do Ceará em sua estratégia de dominação contra a população mais pobre, agora utilizando-se do “voto eletrônico/ Que manipula a eleição”:

*O coronel Galê Site
Maluco sem consciência
Clonado diversas vezes
Se aproveita da ciência
Para ficar no poder
Esnobando a Providência*⁵⁶

O espaço sideral foi utilizado também por outro importante cordelista, Antônio Carlos de Oliveira Barreto, que estabeleceu contato com Maria Bonita, via e-mail, para compor um cordel “responsável e fiel”. Como estava à frente do seu tempo, ela soube conviver entre os homens de Lampião, sem se curvar ao ambiente machista. Para o cordelista, Maria Bonita parecia “Sherazade”, “Ajudando Lampião/ Na hora de decidir/ Com atitudes sensatas/ Visando um novo porvir”.⁵⁷

Essa leitura de coragem e sensibilidade femininas num mundo dominado por homens a faz adotar uma postura revolucionária, segundo o folheto:

*Voz ativa no cangaço
Ao lado de Lampião
Maria Déa passou
A brilhar na sua missão
Mostrando que a mulher
É muito mais que emoção*

*Sem perder, nem macular
Sua feminilidade
Maria Bonita foi
Símbolo da liberdade
Musa revolucionária
Pra seu tempo e sua idade*⁵⁸

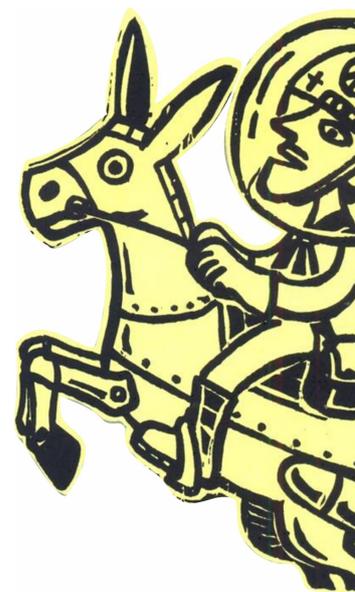
⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 4.

⁵⁵ SOARES, Marcelo, *op. cit.*, p. 8.

⁵⁶ VIANNA, Klévisson. *O cangaceiro do futuro e o jumento espacial*. Fortaleza: Tupynanquim, 2008, p. 2.

⁵⁷ BARRETO, Antônio Carlos de Oliveira. *Maria Bonita: a musa de Lampião*. Salvador: e./ed., 2010, p. 1 e 6 (Literatura de cordel).

⁵⁸ *Idem, ibidem*, p. 5.



No acróstico definidor da autoria, Barreto estabelece certo romantismo revolucionário na interpretação do cangaço:

*Bravura pelos sertões
Altivez, encantamento
Rebeldia, dor, mistério
Romantismo, alumbramento
Entusiasmo, ternura...
Tiveste amor e doçura:
Oh Maria, o teu alento*⁵⁹

Dentro da mudança na estrutura do sentimento na pós-modernidade, a emergência discursiva do feminino no cangaço trazia contradições na representação de uma mulher forte e bela, como Maria Bonita, num cenário marcadamente patriarcal. Como apontou Daniel Lins, os “poetas a descreveram bela como uma princesa, forte como uma guerreira, inteligente e misteriosa como uma deusa do Olimpo sertanejo! Com seus olhos ‘azuis cristalinos’, ela seduzia e hipnotizava Deus e o diabo!”⁶⁰, como no texto clássico de Antônio Teodoro dos Santos, em *Lampião: o rei do cangaço*, que a definiu por sua beleza e a transformação das regras do cangaço pela força poderosa do amor, cujas mulheres eram consideradas como guerreiras e não apenas companheiras:

*Alguém que não conheceu
A mulher de Lampião
Seu nome diz a beleza
E a proeza o coração
Lutava contra a polícia
Tinha coragem e perícia
Destreza no mosquetão*⁶¹

Em *mulheres no cangaço*, Varneck Nascimento e Nando Poeta denunciam o machismo em sua narrativa, construindo uma imagem de valentia e coragem para as mulheres que “Sem temer a desventura/ Foi habitar o cangaço”. Tentando associar às mudanças na estrutura do sentimento, de quebra de paradigma do machismo, esse texto sugere que o “feminismo” superou a imagem da “fase selvagem” do cangaço, quebrando “os paradigmas/ Na caatinga nordestina”.⁶²

Além da famosa rainha do cangaço, esses cordelistas recuperam a figura de Anésia Cauaçu, “Que clamava por justiça/ Usando da coragem/ Combateu a injustiça/ Na Chapada Diamantina/ Sua braveza a atiça”.⁶³ Assim, essa narrativa desempenha papel relevante na memória das mulheres do cangaço, elencando os nomes das dezenas que participaram do movimento bandoleiro, “amansando” a brutalidade dos cangaceiros:

⁵⁹ *Idem, ibidem*, p. 8.

⁶⁰ LINS, Daniel. *Lampião: o homem que amava as mulheres*. São Paulo: Annablume, 1997, p. 61.

⁶¹ SANTOS, Antônio Teodoro dos. *Lampião: o rei do cangaço*. São Paulo: Luzeiro, 1959, p. 23 (Literatura de cordel).

⁶² NASCIMENTO, Varneck e POETA, Nando. *As mulheres no cangaço*. São Paulo: Luzeiro, 2014, p. 13 (Literatura de cordel).

⁶³ *Idem, ibidem*, p. 16.

*Delicadamente iam
Tornando o homem mais manso.
Esqueciam as velhas práticas,
Um considerável avanço.
Nas relações entre gênero
Aboliram todo o ranço.*⁶⁴

Nesse mesmo diapasão, também o poeta Zé Antônio versejou Maria Bonita como “domadora de feras”:

*Maria Bonita
Fez sua revolução
Domando a grande fera
O famoso Lampião
Enfrentando embaraço
Foi rainha do cangaço
Nas caatingas do sertão*⁶⁵

De um modo geral, os poetas populares incluíram as mulheres à gesta do cangaço a partir do ciclo das histórias de amor, pois se Lampião é capaz de amar, isso resultou em um processo de humanização do famoso bandoleiro. Assim, essas narrativas literárias têm realizado um reaproveitamento inovador da tradição oral e do imaginário nordestino, proporcionando uma visão amainada do cangaceiro, não o colocando como bandido muito menos como herói, mas como seres demasiado humanos.⁶⁶

O cangaço revisto na performatividade do cordel

As relações entre o cangaço e a cultura popular foram aqui pensadas no contexto do vasto repositório de informação em que assenta o viver social, gerada, transmitida e adquirida através da dimensão *performativa* da sociedade, marcada pelo “cruzamento das linguagens e das modernidades”, como apontado por Idelette Muzart-Fonseca dos Santos. Os folhetos acompanharam as transformações sociais, econômicas e culturais ocorridas na sociedade brasileira nos séculos XX e XXI, demonstrando enorme “capacidade de renovação e permanente absorção de narrativas, de linguagens, de imaginário”.⁶⁷ Portanto, sem negligenciar o “imaginário-base” da produção de folhetos clássicos, com seus elementos tradicionais, editados nas primeiras décadas do século XX⁶⁸, é forçoso “reconhecer a total modernidade dessa abordagem do real, dessa integração de formas e linguagens oriundas dos mais diversos horizontes, bem como do aproveitamento das novas técnicas de comunicação” desenvolvidas nos séculos XX e XXI, da imprensa escrita à comunicação virtual e internet.⁶⁹

⁶⁴ *Idem, ibidem*, p. 26.

⁶⁵ ANTÔNIO, Zé. *Como Maria Bonita desafiou Lampião*. Aracaju: Datagraph, 2018, p. 5 (Literatura de cordel).

⁶⁶ Ver MELO, Andréa Patrícia Santos. A rainha do cangaço nos folhetos de cordel. *Ponta de Lança: Revista Eletrônica de História, Memória & Cultura*, v. 3, n. 5, São Cristóvão, out. 2009-abr. 2010, p. 74.

⁶⁷ SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos, *op. cit.*, p. 15 e 24.

⁶⁸ Ver TERRA, Ruth Brito Lemos, *op. cit.*, p. 71.

⁶⁹ Ver SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos, *op. cit.*, p. 24.

A diluição entre as fronteiras entre cidade e campo e a marcante presença das novas tecnologias, com a consequente compressão do espaço-tempo, típica da modernidade tardia ou pós-modernidade, fizeram com que a leitura dos folhetos sobre o cangaço estabelecesse recriações das histórias tradicionais ou mesmo releituras para se aproximar do leitor contemporâneo. Nessa perspectiva, numa dialética presente-passado-presente, esses folhetos buscam preservar os costumes tradicionais sertanejos e, ao mesmo tempo, adaptam-se ao universo da *internet*, transformado em um personagem partícipe das narrativas.

Os textos dos folhetos também trazem revisões sobre as permanências culturais do arcaísmo patriarcal, pois, apesar das transformações culturais que tentam superá-lo, a violência como código de honra ainda se mantém vivo neste sertão pós-moderno. Na reconstrução da memória regional, esses poetas transportavam “verdade pro lendário, fundindo história e liberdade de invenção com uma firmeza excepcional”.⁷⁰ Influenciados pelos “novos tempos”, o papel das mulheres assume protagonismo nas narrativas dos folhetos, por vezes pecando por certo anacronismo ao colocar as cangaceiras como “feministas”. Essa liberdade criativa contribuiu para o processo de humanização de Lampião, com a entrada de mulheres nos bandos, estabelecendo um entrecruzamento dos discursos histórico e ficcional, entre a história factual e a produção literária.⁷¹

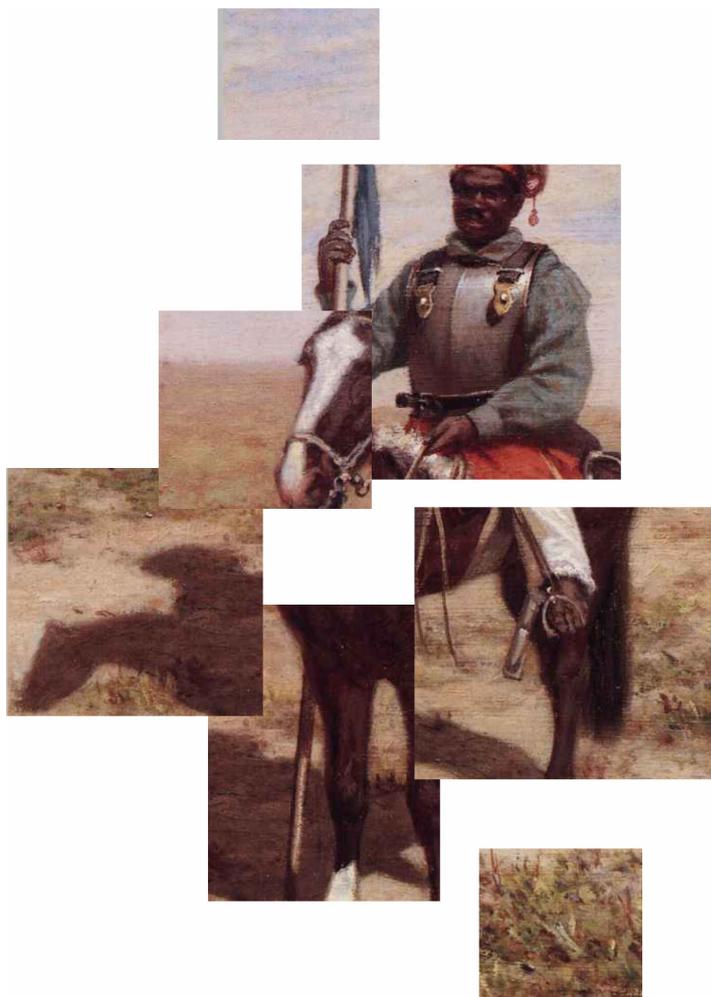
Os folhetos fazem parte dessa revisão histórica do cangaço empreendida por outras artes, como, por exemplo, o romance *Os desvalidos*, de Francisco J. C. Dantas (1993), ou a peça teatral de Marcos Barbosa, intitulada *Auto de Angicos* (2003), numa reinterpretação cultural do cangaço, em que se configura numa outra proposta de produção da memória social do fenômeno, que se afastados determinismos climáticos, raciais e culturais que teimam em permanecer em parte da historiografia do tema. Afinal, cangaceiros e cangaceiras eram seres demasiadamente humanos e condicionados pela história dos sertões brasileiros, marcada pela resistência rebelde, mas também pelo conformismo.

Artigo recebido em 7 de abril de 2020. Aprovado em 17 de maio de 2020.

⁷⁰ ANDRADE, Mário de, *op. cit.*, p. 99.

⁷¹ Ver CAVIGNAC, Julie. *A literatura de cordel no Nordeste do Brasil: da história escrita ao relato oral*. Natal: Editora da UFRN, 2006, p. 164.

Um leitor no sul do mundo: a biblioteca imaginária de Simões Lopes Neto (1888-1916)



Capa do livro *Contos gauchescos*, de Simões Lopes Neto, 1976, fotografia (detalhe).

Jocelito Zalla

Doutor em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do Colégio de Aplicação, do Programa de Pós-graduação em História e do Programa Nacional de Mestrado Profissional em Ensino de História (ProfHistória) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Autor, entre outros livros, de *O centauro e a pena: Barbosa Lessa e a invenção das tradições gaúchas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2018. jocelito.zalla@ufrgs.br

Um leitor no sul do mundo: a biblioteca imaginária de Simões Lopes Neto (1888-1916)

A reader in the south of the world: Simões Lopes Neto's imaginary library (1888-1916)

Jocelito Zalla

RESUMO

O escritor regionalista João Simões Lopes Neto deixou vários testemunhos de leitura, através de citações e referências, em toda sua produção, inclusive na prosa de ficção que o consagrou: *Contos gauchescos* (1912) e *Lendas do Sul* (1913). A partir dessa "biblioteca imaginária", pretendo analisar seu perfil leitor, em suas condições de possibilidade, e discutir a circulação de ideias na fronteira sul do Brasil. Metodologicamente, busco aliar análises quantitativas e qualitativas que ofereçam explicações para suas tendências de leitura, mas também para algumas ausências significativas entre os autores citados. Como resultado, é possível traçar correspondências entre as leituras principais e sua prática de escrita de ficção (historiografia, nos temas, e poesia lírica, na linguagem), além de suas respostas para os problemas fundamentais do campo de produção cultural na região à época: os mitos do gaúcho e da Farrroupilha.

PALAVRAS-CHAVE: Simões Lopes Neto; práticas de leitura e escrita; literatura e memória histórica.

ABSTRACT

The regionalist writer João Simões Lopes Neto left several testimonies of reading, through citations and references, in all his production, even in the prose of fiction that consecrated him: *Contos gauchescos* (1912) and *Lendas do Sul* (1913). From this "imaginary library", I intend to analyze his reader profile and discuss the circulation of ideas on the southern border of Brazil. Methodologically, I seek to combine quantitative and qualitative analyzes which offer explanations for their reading trends, but also for some significant absences among the authors mentioned. As a result, it is possible to identify correspondences between the main readings and his practice of fiction writing (historiography on his themes, lyrical poetry in language), in addition to his answers to the most important problems of the field of cultural production on the southern frontier at the time: the myths of the gaucho and Farrroupilha Revolution.

KEYWORDS: Simões Lopes Neto; reading and writing practices; literature and historical memory.



João Simões Lopes Neto (1865-1916) é hoje um dos escritores mais conhecidos do público leitor do Rio Grande do Sul. Sua obra é frequentemente abordada na escola básica. Suas lendas, adaptadas na linguagem e, às vezes, ricamente ilustradas, são apresentadas às crianças menores como manifestações do folclore e da cultura popular local. Seus contos, no texto original, também são estudados pelos jovens, em etapas educativas mais avançadas, mas agora situados num quadro seletivo de obras de autores gaúchos, todos recor-

rentemente cobrados nos exames vestibulares do estado. Já formado, o leitor culto médio, se pudermos cometer essa abstração, também é interpelado com frequência pelos contos simonianos, que costumam figurar nas coletâneas de melhores do gênero¹ ou ganhar sucessivas edições de bolso², que ultrapassam bastante os limites do mercado regional de livros. Por fim, no topo da cadeia literária, os profissionais das letras – e aqui temos mais possibilidades de Simões alcançar leitores em todo o país – encontram o escritor pelotense nas páginas brasileiras de história da literatura, ora como uma das maiores realizações da prosa regionalista brasileira, ora como espécie de antecipação “pré-modernista” à ficção contemporânea, o que se reverte no abundante número de trabalhos acadêmicos a ele dedicados. Para alguns, como Alfredo Bosi, seu pioneirismo e sua relevância na tradição literária local fazem de Simões Lopes Neto o “patriarca das letras gaúchas”.³

Apesar da consagração, praticamente toda póstuma, da prosa de ficção, os textos simonianos são variados e dispersos. Podemos classificar o personagem como um intelectual “polígrafo” da Primeira República: “assalariado, pequeno produtor independente, vivendo dos rendimentos que lhes propiciam as diversas modalidades de sua produção”.⁴ Mas ele só chegou a essa configuração nos últimos anos de vida. Simões Lopes Neto nasceu numa das famílias mais ricas da região, foi educado no Rio de Janeiro e viveu a mocidade nos círculos da elite aristocrática de Pelotas, o antigo (e decadente) centro econômico imperial da província, mas sofreu sucessivos *handicaps* sociais, com o falecimento do avô, o Visconde da Graça, e do pai, Catão Bonifácio Simões Lopes, e a divisão da fortuna familiar, além de investimentos fracassados em vários ramos da indústria e do comércio locais. Restando-lhe os capitais simbólico e cultural, foi gradualmente convertendo-se à carreira literária. A análise de sua trajetória me permitiu, na investigação que originou este trabalho, formular uma periodização das diferentes preocupações e posições ocupadas pelo autor durante quase três décadas de atividades. Na primeira etapa, de 1888 a 1904, quando ainda era um jovem bem-amparado financeiramente, tinha na cultura uma frente complementar de atuação, não remunerada, sem ambições consagratórias, basicamente centrada no teatro amador e no jornalismo de colaboração. Na segunda, de 1904 a 1910, já era um intelectual público, em descenso social e busca por reconhecimento e legitimidade, que pretendia produzir para o incipiente mercado brasileiro de bens culturais, principalmente no setor didático, retirando daí parte de seu sustento, no que acabou frustrado. Na terceira e última fase, entre 1910 e 1916, era um intelectual autorizado de Pelotas, com prestígio em escala regional, cuja identidade profissional oscilava entre as imagens sociais de historiador, folclorista e “prosador”⁵.

¹ “Trezentas onças” foi incluído no oitavo volume *Mar de histórias: antologia do conto mundial*, organizado por Aurélio Buarque de Holanda e Paulo Rónai. Recentemente, Italo Moriconi escolheu “Contrabandista” para o livro *Os cem melhores contos brasileiros do século*.

² Somente na versão de bolso, *Contos gauchescos*, publicado isolado ou juntamente a *Lendas do Sul*, recebeu três edições nos últimos anos, pela L&PM, do Rio Grande do Sul, pela Nova Fronteira (Saraiva de Bolso), do Rio de Janeiro, e pela Martin Claret, de São Paulo.

³ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1983, p. 238.

⁴ MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 54.

⁵ Esse termo aparece nas apresentações aos textos publicados por Simões na *Revista da Academia*, da Academia Rio-Grandense de Letras (ARGL), da qual compunha o corpo de membros desde 1910.

tinha no jornalismo sua principal fonte de renda e produzia tanto para os pares-concorrentes no universo erudito como para um público leitor mais amplo.⁶

Em todas essas fases, consumiu clássicos e livros de ponta nas mais variadas áreas do conhecimento. Lia em francês, inglês e espanhol. Segundo depoimentos de época, acumulou uma biblioteca invejável para os padrões locais, infelizmente perdida. Assinou periódicos do Rio de Janeiro e de Buenos Aires.⁷ E produziu registros explícitos e indiretos dessas leituras em suas próprias produções. O objetivo principal deste artigo é avaliar o perfil leitor de Simões Lopes Neto e suas condições de possibilidade na fronteira sul do Brasil. A que títulos ele tinha acesso e como os manipulava? O que os padrões de uso nos revelam sobre a cena intelectual na região, sua inserção no campo nacional de produção cultural e suas relações com os países vizinhos, Uruguai e Argentina?

O método e os percursos da pesquisa

Como dito, Simões Lopes Neto foi um autor produtivo, apesar dos poucos títulos publicados em vida. A tentativa de edição de sua “obra completa”, em 2003, pela Editora Sulina, apresenta 958 páginas, descontada a perigrafia alógrafa⁸; e ela deixa de fora material até então desconhecido ou pouco valorizado. Nos últimos anos, novos textos literários simonianos foram descobertos em estado de manuscrito ou em folhetim de jornal, mas também se deu atenção à produção não ficcional, ou híbrida, já conhecida desde os primeiros levantamentos do jornalista Carlos Reverbel, nos periódicos de Pelotas, durante os anos 1940.⁹ Não causará, portanto, nenhuma surpresa se mais textos forem encontrados nos próximos anos, principalmente no atual contexto de duplo e complementar interesse acadêmico e editorial pelo autor, que instiga novas buscas.¹⁰ A bibliografia simoniana segue provisória, portanto, como muito de sua interpretação. Mas já é possível apresentar um inventário extenso de sua produção hoje acessível por diversas vias. Em livros (ou projetados como): uma conferência, uma cartilha de alfabetização, um romance de formação escolar, um ensaio histórico, uma coletânea folclorista, três livros de narrativa curta (contos, lendas e “casos”). Em periódicos (somente): uma novela

⁶ Luís Augusto Fischer chegou a cronologia semelhante a partir da análise dos textos simonianos. Ver FISCHER, Luís Augusto. Contexto e natureza de terra gaúcha. In: LOPES NETO, João Simões. *Terra gaúcha: histórias de infância*. Caxias do Sul: Belas-Letras, 2013.

⁷ Aldyr Garcia Schlee conta que, em 1958, foi realizada uma série de entrevistas com jornalistas que trabalharam com Simões Lopes Neto, com intuito de produzir uma reportagem para a revista *Ponto de Vista*, nunca publicada. Nesses relatos, se encontrariam as referências às assinaturas das revistas *Mundo Argentino* e *Caras y Caretas*, além da revista *Kosmos*, publicada no Rio de Janeiro entre 1904 e 1920. Ver SCHLEE, Aldyr Garcia. Simões Lopes Neto e a literatura dos povos platinos. *Letras de Hoje*, n. 77, Porto Alegre, 1989, p. 88.

⁸ A perigrafia é um conjunto de elementos paratextuais que prolongam o texto e condicionam, ao menos em parte, sua leitura, como prefácios, frontispícios, notas de pé de página, bibliografias, imagens, posfácios etc. Ver GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê, 2009.

⁹ Contratado pela Editora Globo, de Porto Alegre, para buscar trabalhos inéditos e levantar dados biográficos de Simões, na sua cidade natal, no momento em que preparava edição crítica, de 1949, organizada por Aurélio Buarque de Holanda.

¹⁰ Em recente entrevista, Luís Augusto Fischer aponta para essa dupla frente de investimentos atuais na obra de Simões Lopes Neto. Ver FISCHER, Luís Augusto e PRIKLADNICKI, Fábio. Simões Lopes Neto intuiu um modo excelente de costurar história e ficção (entrevista). *Zero Hora*, Porto Alegre, 18 out. 2016. Disponível em <goo.gl/WR1djC>. Acesso em 10 nov. 2017.

(em coautoria), duas séries de poesia, três séries de crônicas/inquéritos, uma revista especial, com sete números¹¹, e muitos textos esparsos, incluindo necrológicos, editoriais políticos, estudos técnicos e um conto avulso (“O menino do presépio”). Em teatro: ao menos quatorze peças, ainda que não se tenha certeza de que todas tenham alcançado os palcos.

Como lidar com um *corpus* tão grande? Numa gênese da literatura de imaginação consagrada, importa sobretudo essa produção, incluindo seus estágios iniciais de formalização. Importam também os nexos entre história e literatura, que apontam para títulos pouco conhecidos e edições póstumas que foram renegadas pela crítica encomiástica. Mas sempre me pareceu interessante confrontar o “cânone” simoniano – seus textos “obrigatórios”, os contos e as lendas – com os trabalhos menores. Chegamos, assim, à questão da seleção. Ela exige, evidentemente, o conhecimento do conjunto. À medida que fui empreendendo uma leitura extensiva desses escritos, percebi elementos periféricos significativos, com grande potencial de exploração, notavelmente as citações ocasionais feitas por Simões. Elas acabaram se tornando um guia nessa etapa de reconhecimento da documentação, quando procedi a uma coleta de referências do autor. Ao buscar escolher adequadamente os textos não consagrados que poderiam ser explorados, acabei encontrando uma oportunidade para dar algum tipo de tratamento analítico a uma massa de fontes tão volumosa.

Há testemunhos apontando para a existência de uma biblioteca pessoal considerável no gabinete em que Simões Lopes Neto estudava e dava vazão a seus projetos.¹² Também é certo que ele utilizava os serviços da Biblioteca Pública Pelotense (BPP), da qual compôs o quadro diretor por muitos anos. Como secretário da instituição, não é absurdo especular que tenha orientado a aquisição de livros, numa curadoria que certamente atendia a seus interesses e gostos pessoais. Em sentido inverso, chegou, inclusive, a ofertar exemplares de seu acervo para a instituição. O segundo volume dos anais da BPP, de 1905, menciona a doação de 23 títulos pelo futuro escritor.¹³ Essas situações nos lembram um dado axiomático, mas nem por isso irrelevante: toda escrita é anteriormente uma leitura ou, dizendo de outro modo, “não há texto que não seja o cruzamento de muitas leituras”.¹⁴

A biblioteca imaginária de Simões Lopes Neto que eu pude construir, quer dizer, o conjunto de suas referências de leitura por mim coletadas, é, obviamente, uma amostra muito parcial das bibliotecas reais a que ele teve acesso. Não bastasse o fato de que essa é nossa única via de reconstituição dos livros e escritores (provavelmente) lidos, o que já justificaria a empresa, também tem a vantagem de revelar uma espécie de pragmática das citações, ou seja, as condições de uso de obras, autores, gêneros e disciplinas, que regiam suas próprias necessidades de escrita. Nisso, aliás, minha proposta se difere

¹¹ Os números 7 e 8 foram publicados como edição única.

¹² Ver, por exemplo, entrevista concedida pela viúva do escritor, Francisca Meirelles Simões Lopes, em 1945. REVERBEL, Carlos. “Tu és a minha estrela do sol posto...”. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 25 ago. 1945.

¹³ A menção à doação de Simões foi relatada em DOMINGUES, Fausto. Um baú desfalcado e uma biblioteca vendida a retalho. In: STORCHI, Ceres (org.). *Simões Lopes Neto: onde não chega o olhar prossegue o pensamento* (catálogo de exposição). São Paulo: Santander Cultural, 2016, p. 15. Infelizmente, o exemplar da publicação não estava disponível para consulta nas ocasiões em que pesquisei na instituição.

¹⁴ PINTO, Júlio Pimentel. *A leitura e seus lugares*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004, p. 11.



de antecedentes semelhantes, que acabaram centrados na confecção de listas de autores e obras. No principal deles, Cláudia Antunes fez um levantamento minucioso de citações diretas e indiretas nos textos simonianos conhecidos até então, contabilizando 59 autores mobilizados.¹⁵ Sua apresentação dos intertextos relaciona algumas fontes importantes para a produção dos contos e das lendas, que são cruzadas com obras não citadas por Simões, mas que circulavam na Pelotas do período, recorrendo, para tanto, a indicações anteriores de Aldyr Garcia Schlee¹⁶ e aos catálogos das duas principais livrarias locais, a Americana e a Universal. Contudo, a autora não desenvolve nem análises quantitativas, nem qualitativas a partir desse cotejo. Seu maior objetivo é apresentar um quadro geral do material que poderia compor a biblioteca pessoal de Simões Lopes Neto (incluindo periódicos, obras técnicas e de referência), no que alcançou 349 títulos.

No meu próprio percurso de pesquisa, cheguei a resultados diferentes, com um número maior de autores citados – 118 – e uma lista muito mais reduzida de títulos – 66. Por certo, nos últimos anos houve novas descobertas e edições de manuscritos, como os casos de *Artinha de leitura*, método de alfabetização reprovado pelo Conselho de Instrução Pública do Rio Grande do Sul, e do primeiro *Terra gaúcha*, livro de leitura escolar que não chegou a ser concluído, o que também explica a ampliação das referências. Mas as diferenças podem ser creditadas principalmente às nossas opções metodológicas. Entre os autores citados diretamente, eu preferi selecionar apenas aqueles em que a *performance* do texto simoniano insinuasse conhecimento de sua obra.¹⁷ Daí a ausência no meu inventário de alguns escritores arrolados por Antunes. Além disso, evitei a inclusão de livros que não possuem uma forte indicação de uso, mesmo que indireto e reconhecível apenas por atribuição, minha ou da fortuna crítica de Simões Lopes Neto. Como veremos abaixo, o autor mencionava, com grande frequência, outros escritores sem indicar as suas obras específicas. Assim, optei por apresentar apenas os títulos citados e aqueles cuja reconstituição não fosse muito problemática.¹⁸

Evidentemente, ainda que bastante representativo das referências simonianas, o painel que eu compus não é completo, quer pela provável ampliação futura da obra, como vimos, quer pelas possíveis omissões e obstáculos inscritos na temporalidade da pesquisa de que este trabalho faz parte.¹⁹ É necessário, portanto, assumir a transitoriedade do meu trabalho de coleta. Nem por isso, ele perde seu potencial heurístico. Nesse sentido, o material analisado deve ser compreendido como uma amostragem, suficientemente extensa e

¹⁵ Ver ANTUNES, Cláudia Rejane. *Geografia do mundo simoniano*, 2 v. Tese (Doutorado em Letras) – PUC-RS, Porto Alegre 2005.

¹⁶ Ver SCHLEE, Aldyr Garcia, *op. cit.*

¹⁷ Em alguns momentos, Simões menciona muito de passagem alguns escritores, mais como exemplos de domínio comum em determinada seara do conhecimento, ou lembra algum fato biográfico sem qualquer relação com a produção escrita.

¹⁸ Por exemplo, quando o autor mencionado possuía apenas um título publicado até a data da citação simoniana. Ou, ainda, quando o contexto discursivo de uso explicita um tema ou questão que podem ser recuperados em alguma obra específica do autor citado.

¹⁹ Diversos tomos dos jornais pelotenses abrigados na Biblioteca Pública Pelotense (BPP) foram interditados à consulta nos últimos anos, em função da necessidade de restauro e preservação. Alguns textos não reproduzidos em livros, nem disponíveis em outros acervos, como a hemeroteca da Biblioteca Nacional ou o Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, em Porto Alegre, não puderam ser acessados por essa razão.

precisa para se verificar algumas tendências de leitura e de uso na produção escrita.

O problema dos cânones

Sem dúvidas, existia uma dimensão performativa na própria organização de uma biblioteca pessoal, da qual a publicização das doações de exemplares à BPP, no caso de Simões Lopes Neto, podia fazer parte. Como notou Giselle Venancio, na esteira de Regina Abreu, colecionar livros, na virada do século XIX, era uma etapa de formação e uma espécie de emblema: “Possuir um gabinete de leitura, estantes cobertas de livros, uma quantidade de raridades ou de livros pertencentes aos cânones literários ou estrangeiros simbolizavam para os seus pares sua importância intelectual”.²⁰ Da mesma forma, a ostentação de epígrafes, citações e menções a autores consagrados pode ser compreendida como uma estratégia semelhante de afirmação no universo erudito, além de permitir a autoconstrução como intelectual público num circuito mais amplo de leitores. A ideia de cânone, retirada da linguagem religiosa, como sabemos, tem origem na elaboração de listas de leitura obrigatórias para uma educação literária sofisticada.²¹ O quadro de referências intelectual de Simões Lopes Neto nos dá acesso a uma versão depurada desse duplo trabalho de formação pela leitura de clássicos e de autoafirmação como letrado, ao mesmo tempo autoridade e “mediador” de certa tradição erudita.

A Tabela 1 apresenta a distribuição dos títulos citados de acordo com área de conhecimento/disciplina de origem.

Tabela I. Classificação dos livros citados por SLN

Disciplina/área de conhecimento	Títulos
<i>Ciências Naturais</i>	4
<i>Educação</i>	6
<i>História do Brasil</i>	10
<i>História do Rio Grande do Sul</i>	9
<i>História geral</i>	2
<i>Biografias, memórias e autobiografias</i>	2
<i>Literatura Brasileira</i>	5
<i>Literatura Rio-Grandense</i>	8
<i>Literatura Estrangeira</i>	7
<i>Folclore</i>	5
<i>Almanaques e obras de referência</i>	5
<i>Outros</i>	3
<i>Total</i>	66

²⁰ VENANCIO, Giselle Martins. Da escrita impressa aos impressos de biblioteca: uma análise da trajetória de leitura de Francisco José de Oliveira Vianna. In: DUTRA, Eliana de Freitas e MOLLIER, Jean-Yves (orgs.). *Política, nação e edição: o lugar dos impressos na construção da vida política no Brasil, Europa e Américas nos Séculos XVIII-XX*. São Paulo: Annablume, 2006, p. 90.

²¹ A esse respeito, ver BARBOSA, João Alexandre. *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

Esse cânone particular, aqui entendido como “a relação de um leitor e escritor individuais com o que se preservou do que se escreveu”²², apresenta uma variedade relativa considerável, concordante com as necessidades de um produtor não especializado do período. Há, nele, trabalhos de Ciências Naturais de grande impacto e circulação internacional, como *A origem das espécies* (1859), de Charles Darwin, ou *Princípios de geologia* (1839), de Charles Lyell, mas também há espaço para uma obra de interesse nacional na área, as *Memórias sobre a paleontologia brasileira*, publicadas na *Revista do IGHB*, de autoria de Peter Wilhelm Lund, naturalista dinamarquês considerado o fundador da Paleontologia e da Arqueologia no país. Também há textos de apoio para essas incursões científicas, como a autobiografia de Darwin e o ensaio *L'irréligion de la science* (1876), do escritor socialista Ernest Lesigne, de onde Simões retirou os principais argumentos para uma série de artigos de divulgação do evolucionismo biológico, intitulada “Uma trindade científica” (1913) – Darwin, Haeckel e Lamarck –, publicada como defesa do ensino leigo.

Haja vista a lista construída, grande parte dos estudos do escritor se concentrava mesmo nas Humanidades, como Educação, Folclore, História e Literatura. Demonstrando domínio sobre sua primeira área de intervenção, o autor cita ensaios como *A educação nacional* (1890), de José Verissimo, direcionado a intelectuais/autores e autoridades públicas, e obras didáticas como *Coração* (1886), do italiano Edmundo De Amicis, livro de leitura amplamente utilizado pelos estudantes brasileiros no momento, ou *Porque me ufano de meu país* (1900), tentativa de nacionalização da leitura escolar realizada por Afonso Celso Júnior. Os títulos folclóricos também oscilam entre a formação cívica de estudantes, como *Festas nacionais* (1896), de Rodrigo Otávio, a coleta erudita de narrativas orais, como os *Contos populares do Brasil* (1885), de Silvio Romero²³, e empreendimentos de salvaguarda de “tradições” quase historiográficos, como o *Ensaio sobre os costumes do Rio Grande do Sul* (1883), de João Cezimbra Jacques. Aliás, as articulações entre o educativo, o literário, o histórico e o folclórico, nas diferentes possibilidades combinatórias encontradas no campo cultural brasileiro do período, além do necessário trânsito entre os registros cultos e populares de linguagem por elas exigidos, ofereceram caminhos para a efetivação do projeto intelectual simoniano. Quer dizer, essa lista de leitura evidencia que alguns dos parâmetros de composição dos contos e das lendas simonianas regionalistas eram encontrados em narrativas não ficcionais e em ficção com ambição documental.

As duas principais áreas de interesse de leitura de Simões Lopes Neto eram, sem sombra de dúvidas, a História e a literatura de imaginação. Contabilizando relatos de viajantes na primeira rubrica, temos 21 títulos históricos e 20 títulos ficcionais, cerca de dois terços dos livros citados direta ou indiretamente pelo autor. Nos dois segmentos, repete-se o mesmo padrão: predominância de temática brasileira, 19 e 13 obras, respectivamente, e divisão quase equitativa entre assuntos “nacionais” e “regionais”. Como veremos a seguir, isso não é apenas um efeito da pragmática das citações, quer dizer, de seus usos direcionados para o campo intelectual regional, mas de uma condição

²² BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva: 2001, p. 25.

²³ Casos de citação direta de autores, com referência indireta a obras de fácil atribuição.

estrutural desse campo, que começa, já na virada do século, a definir problemas e perspectivas próprios, com produção e consumo interno de títulos nas duas áreas.

São citados quase todos os trabalhos de historiadores diletantes sobre o Rio Grande do Sul até então publicados; mais de uma vez, inclusive. É o caso dos primeiros exercícios de escrita de história na província – *Memórias econômico-políticas sobre a administração pública do Brasil* (1822), de Antonio José Gonçalves Chaves; *Anais da Província de São Pedro* (1819-1822), de José Feliciano Fernandes Pinheiro – e da relativamente recente historiografia republicana, como a exemplar *História popular do Rio Grande do Sul* (1882), de Alcides Lima, além do relato de Auguste de Saint-Hilaire, *Viagem ao Rio Grande do Sul* (1821-1822), que, a julgar pelo comentário de Simões sobre o raro exemplar da BPP, ainda parecia circular pouco no estado. Entre os livros de História do Brasil, destaca-se uma longa lista de autores estrangeiros, citados como lamento pela escassa produção nacional na área.²⁴

Em Literatura Brasileira prevalecem obras suas contemporâneas, como *O missionário* (1899), de Inglês de Souza. Mesma tendência quanto à produção rio-grandense, como não poderia deixar de ser nesse caso, diante da organização tardia da província. Afinado às configurações da cena letrada regional, Simões cita títulos relevantes das duas gerações que lhe precederam, em prosa, poesia e teatro, como a reunião póstuma de versos *Auras do Sul* (1888) de Francisco Lobo da Costa, o livro de poemas *As provincianas* (1886), de Bernardo Taveira Júnior, e a comédia *Gaúchos* (1890), de Damasceno Vieira. Nesse sentido, é importante destacar a ausência de grandes nomes do romantismo regionalista sul-rio-grandense, com base de atuação em Porto Alegre e no Rio de Janeiro, como Caldre e Fião, precursor do romance de temática local na província. Mesmo Apolinário Porto Alegre, autor de *O vaqueano* (1872), a mais conhecida resposta ficcional da elite letrada rio-grandense ao romance *O gaúcho* (1870), de José de Alencar, só é mencionado, na amostragem, uma única vez; ainda assim, sob seu pseudônimo Iriema, em transcrição de poema, sem nenhum comentário sobre o autor.²⁵ Esse quase silêncio é ainda mais contundente, uma vez que Apolinário experimentou gêneros e disciplinas semelhantes aos de Simões e era notoriamente reconhecido como o maior expoente da Sociedade Partenon Literário, primeira associação de escritores com ares de academia no Rio Grande do Sul, da qual também faziam parte Damasceno Vieira e Taveira Júnior.

Durante sua conferência em comemoração ao primeiro aniversário da Academia Rio-Grandense de Letras (ARGL), em 1911, nosso personagem traçou um panorama da formação social e política da região, aproveitando a pe-

²⁴ São eles: Alphonse de Beauchamp (1767-1832), *Histoire du Brésil* (1815), Andrew Grant (?), *History of Brazil* (1809), John Armitage (1807-1856), *The history of Brazil* (1836), Robert Southey (1774-1843), *History of Brazil* (1810), James Henderson (1783-1848), *A history of Brazil* (1821), Jean Ferdinand-Denis (1798-1890) (vários títulos).

²⁵ Apolinário Porto Alegre e outros membros da Sociedade Partenon Literário, na verdade, eram entusiastas do romance regionalista de Alencar. Para eles, o problema era o descompasso entre o mito partenonista do centauro da pampa e o protagonista alencariano Manuel Canho, excessivamente misantropo, alheio à vida política e aproximado aos inimigos platinos. É nesse sentido que *O vaqueano* corrigiria *O gaúcho*. Ver ZALLA, Jocelito. O gaúcho de José de Alencar e a nação como projeto: “romantismo político” à brasileira? *Nau Literária*, v. 6, n. 2, Porto Alegre, 2010, p. 5 e 6.

riodização construída no ensaio histórico ainda inédito *Terra gaúcha* (e algumas de suas páginas), para explicar o “atraso” intelectual da província em relação ao centro do país e a outros entes da federação. Elaboro, assim, originalmente, uma tese ainda hoje defendida na história cultural do Rio Grande do Sul, a de que a mobilização da sociedade para as guerras de fronteira retardou o desenvolvimento de instituições e mecanismos de produção e de circulação de bens culturais, chegando a marco cronológico idêntico ao da historiografia profissional contemporânea para a mudança do cenário: 1870, com o fim da Guerra do Paraguai.²⁶ A partir daí, defende o autor, o Rio Grande poderia ostentar nomes relevantes nos mais variados gêneros discursivos, no que ele revela uma avançada compreensão de seu campo de atuação.²⁷

Assim, a análise da biblioteca imaginária de Simões me permite formular uma hipótese sobre a sua literatura de ficção consagrada, a de que o autor tenha preferido deliberadamente estabelecer diálogos com escritores que assumiram a palavra “gaúcho”, em suas versões do regionalismo literário, e a figuração da tradição letrada fronteiriça, como Damasceno Vieira, Bernardo Taveira Júnior, Lobo da Costa e seu antecessor direto na prosa nativista Luís Araújo Filho, cujo livro *Recordações gaúchas* (1898) é recorrentemente usado como intertexto. Talvez, até mesmo, buscasse construir, ainda que de maneira vaga, sua própria genealogia literária, um pouco mais ampla do que a lista arrolada em sua conferência na ARGL, escolhendo esses escritores como seus precursores, ao invés do romantismo porto-alegrense mais corriqueiro e sua fuga do “problema gaúcho”, quer dizer, do estigma social que a palavra carregava no século XIX, de que tratarei mais adiante. Sintomaticamente, a maioria deles possuía base municipal alternativa à capital da província, como Rio Grande, Alegrete, Pelotas, e/ou apresentavam em suas biografias alguma passagem profissional por cidades da zona de fronteira ou da campanha gaúcha.²⁸

Outro aspecto interessante é a incidência maior nas referências simonianas de obras de literatura estrangeira (7 ocorrências) do que de História geral (2). Essa abertura ao “cânone ocidental” pode indicar um recurso de autoridade de fácil inteligibilidade, ao apelar a títulos consagrados, mas de maior circulação entre as camadas médias letradas, como, por exemplo, o *Fausto* (1808), do escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe, ou *As viagens de Gulliver* (1726), do irlandês Jonathan Swift. Ainda assim, é de se pensar que a educação

²⁶ Apesar da produção de historiadores universitários contemporâneos abordar textos anteriores a 1870, publicados na imprensa periódica local, é comum se ressaltar que apenas no final da década 1860 houve condições para a formação de agremiações letradas duradouras, como a Sociedade Partenon (1868). Já editoras de livros se desenvolveriam a partir de livrarias locais principalmente depois dos anos 1880, tendo como centro o eixo Pelotas-Rio Grande, só superado por Porto Alegre no início do século XX. Ver, a respeito, GOMES, Carla Renata Antunes de Souza. *De rio-grandense a gaúcho: o triunfo do avesso – um processo de representação regional na literatura do século XIX (1847-1877)*. Porto Alegre: Editoras Associadas, 2009, e PÓVOAS, Mauro Nicola. *Uma história da literatura: periódicos, memória e sistema literário no Rio Grande do Sul do século XIX*. Porto Alegre: Buqui, 2017.

²⁷ Ver LOPES NETO, João Simões. Discurso proferido na Academia de Letras do Rio Grande do Sul (sessão aniversária de 11 de junho de 1911). *Revista da Academia de Letras*, n. 8, Porto Alegre, set.-nov. 1911.

²⁸ Lobo da Costa (1853-1888) trabalhou e veio a falecer na cidade de Pelotas. Bernardo Taveira Júnior (1836-1892) também era pelotense. João Damasceno Vieira Fernandes (1850-1910) nasceu em Porto Alegre, onde foi funcionário público na mocidade, mas atuou posteriormente junto à alfândega de Pelotas. Foi membro do Partenon Literário. Há poucos dados biográficos de Luiz Araújo Filho, mas sabe-se que sua base era o município fronteiriço de Alegrete.

literária pelas obras internacionais ofereceu uma perspectiva mais ampla para sua própria literatura, numa comparação com sua historiografia, que era voltada a debates internos bastante restritos, com fontes brasileiras e platinas muito tradicionais. Talvez venha daí, também, a feição mais “moderna” de sua prosa frente a de contemporâneos como Alcides Maya (1878-1944), que seguiam os parâmetros acadêmicos nacionais de alta ficção e seu gosto parnasiano/naturalista peculiar.

Para testar essas análises e a validade das hipóteses por elas sustentadas, submeti, na Tabela II, os 118 autores citados por Simões Lopes Neto a uma distribuição semelhante à dos 66 títulos identificados, de acordo com sua principal área/disciplina de exercício.

Tabela II. Classificação dos autores citados por SLN

Disciplina/área de conhecimento	Títulos
<i>Ciências Naturais</i>	10
<i>Ciências Sociais e Pensamento Político</i>	4
<i>Filosofia</i>	6
<i>Educação</i>	11
<i>História do Brasil</i>	14
<i>História do Rio Grande do Sul</i>	10
<i>História geral</i>	2
<i>Biografias, memórias e autobiografias</i>	2
<i>Literatura Brasileira</i>	12
<i>Literatura Rio-Grandense</i>	14
<i>Literatura Estrangeira</i>	14
<i>Folclore</i>	5
<i>Estudos de língua</i>	2
<i>Almanaques e obras de referência</i>	5
<i>Outros</i>	3
<i>Não identificados</i>	5
<i>Total</i>	119 ²⁹

A ampliação numérica do *corpus* não modifica substancialmente o padrão de interesses de leitura. Nessa contabilidade, temos 26 referências em História e 40 em literatura, os dois segmentos privilegiados. Somados, eles representam pouco mais da metade dos autores/obras citados. Na sequência, Educação (11 ocorrências), Ciências Naturais (10), Filosofia (6) e Folclore (5), são as maiores rubricas. Todavia, a segunda, uma área do conhecimento não individualizada, abriga disciplinas bastante distintas, tais como Zoologia, Paleontologia e Geologia. Minha opção por reuni-las em apenas um item se justifica pela pequena incidência de autores em cada uma delas, mas também pela

²⁹ Um autor se repete para dois títulos diferentes, daí a soma fechar em 119 ocorrências. É ele Charles Darwin, com *A origem das espécies* e sua autobiografia publicada postumamente.

unidade de seu contexto discursivo de referência, basicamente a série de artigos de divulgação científica sobre Darwin, Haeckel e Lamarck, de 1913, já citada. Em contrapartida, aglutinei como “Ciências Sociais e Pensamento Político” as menções ao sociólogo e psicólogo social francês Gustave Le Bon e aos políticos e ensaístas brasileiros Joaquim Nabuco e Manuel Bonfim, por exemplo. Quer dizer, aqui se encontram as “obras de ideias”. Sem indicação de títulos específicos, também foram referenciados 6 filósofos de tradições e temporalidades muito distintas, como os antigos Aristóteles e Xenófonos de Cólofon (de relevância bastante díspar para a área, como se percebe), e um dos principais filósofos da era moderna, o prussiano Immanuel Kant. Vale a pena mencionar ainda Herbert Spencer, considerado representante do liberalismo clássico que também forneceu as bases para o evolucionismo social e as teorias raciais do fim de século, provável antídoto ao positivismo ortodoxo dominante nas elites políticas rio-grandenses do período. Já a lista de obras de referência/consulta não se modifica. Nela se encontram os almanaques produzidos no estado e o *Vocabulário Sul-Rio-Grandense* (1898), de José Romaguera Corrêa, frequentemente acionado por nosso autor, além da *Enciclopédia ilustrada portuguesa* (1910).

Se o quadro de referências historiográficas aumenta pouco, o cânone literário tem um significativo incremento. Aparecem, nessa contabilidade, nomes como os dos romancistas Victor Hugo, Walter Scott e José de Alencar, grandes expoentes dos romantismos francês, escocês e brasileiro. No teatro, são acrescidos à dramaturgia sul-rio-grandense o clássico grego Ésquilo, o norueguês Henrik Ibsen (em intertexto), considerado um dos criadores do teatro realista moderno, e, com uma menção aos esforços nacionais então recentes na área, a obra de Arthur de Azevedo. A maior expansão no *corpus* se dá mesmo em relação à poesia. Para melhor dimensionar essa configuração e apresentar um balanço dos gêneros de interesse para Simões Lopes Neto, classifiquei as 40 referências literárias na tabela abaixo.

Tabela III. Autores de literatura – gêneros do discurso

Gênero	Subgênero	Ocorrências	
<i>Poesia</i>	Épica	3	19
	Lírica	16	
<i>Prosa narrativa</i>	Romance	7	12
	Novela	1	
	Conto	4	
<i>Teatro</i>			8
<i>Crônica</i>			1
<i>Total</i>			40

Quase a metade da biblioteca imaginária de literatura de Simões Lopes Neto é dedicada à poesia, majoritariamente na modalidade lírica, à exceção de três poemas épicos: *Os lusíadas* (1572), de Camões, o já lembrado *Fausto*, de Goethe, e, com uma menção ao rio-grandense Mário de Artagão, *As infernais* (1890). Nesse gênero, são dominantes os autores locais, como Joaquim de As-

sis Brasil, também historiador republicano, Lobo da Costa e os precursores da poesia gauchesca autoral no estado, Taveira Júnior e Múcio Teixeira. Sem a indicação de títulos, não é possível classificar o teatro, mas a maioria dos citados praticava tanto o drama como a comédia. O peso da dramaturgia no padrão de leitura de Simões, aliás, é significativo, como não poderia deixar de ser para um autor amador de peças locais. Contudo, essas apropriações não eram função direta de trocas formais internas ao gênero. A comédia *Os gaúchos*, de Damasceno Vieira, por exemplo, é lembrada muito mais pela sua temática, em contexto de citação folclorista, em seu *Cancioneiro guasca* (1910), na última etapa da trajetória intelectual. A dramaturgia do jovem Simões, como sabemos, trazia muito pouco do universo campeiro. Já na prosa narrativa, o privilégio cabe ao romance. Em 12 referências, também comparecem subrepticamente a *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert, e explicitamente *Os farrapos* (1877), de Oliveira Belo. Dos três contistas, dois também poderiam ser enquadrados como romancistas: Alcides Maya e Coelho Neto. Tendo aparecido, ambos, em dedicatórias de narrativas simonianas curtas, me pareceu razoável compreendê-los como referências do autor nesse gênero. Um terceiro poderia mesmo escapar dessa classificação. É ele Rudolf Erich Raspe, com *As aventuras do Barão de Münchhausen* (1785), historietas que serviram de modelo direto para os *Casos do Romualdo*, anedotário deixado também inédito em livro, mas publicado em folhetim no *Correio Mercantil*, de Pelotas, em 1914. A única novela lembrada (e com muita frequência), também forneceu parâmetros de composição literária a Simões: *Recordações gaúchas* (1898), de Luiz Araújo Filho. Na crônica, foi citada a coletânea *Humorismo* (1895), de Urbano Duarte, uma menção que vale aqui mais para ressaltar a intimidade do personagem com a produção nacional contemporânea a suas primeiras imersões no gênero.

Se a poesia lírica obtinha a preferência do Simões leitor, nela predominavam autores românticos e simbolistas. Entre os primeiros, figuravam principalmente os rio-grandenses, regionalistas ou não. Entre os segundos, João da Cruz e Sousa, o “Dante Negro”, que introduziu a corrente no Brasil com *Broquéis* (1893), além de nomes como Francisco Mangabeira, fundador do grupo simbolista baiano Nova Cruzada, e Silveira Neto, amigo de Cruz e Sousa que alcançou prestígio nacional com *Luar de inverno* (1900). Historiando as letras nacionais, na conferência da ARGL, Simões também citou clássicos da Arcádia, como Tomás Antônio Gonzaga, Cláudio Manoel da Costa, e encontrou espaço para a obscura rio-grandense Clarinda da Costa Siqueira. Dos poucos parnasianos lembrados, destaque para Alberto de Oliveira, fundador da Academia Brasileira de Letras (ABL), que compunha a grande tríade de autores consagrados da escola, com Olavo Bilac e Raimundo Correa.

É interessante notar que o jovem Simões inicia suas incursões nos jornais pelotenses com triolés parnasianos, mas na medida em que migra para a prosa, amplia as referências de leitura para outras correntes poéticas. Essa configuração me faz tecer duas hipóteses complementares. Primeiro, a lírica exerce importante influência sobre o trabalho do escritor, fornecendo, inclusive, um critério de seleção para a sua coleção folclórica, materializada no *Cancioneiro guasca*, em que predomina poesia oral anônima de temática amorosa. Na prosa de ficção autoral, ela também fornecerá técnicas de composição e modelos de linguagem, principalmente de inspiração simbolista, quer dizer,

dando primazia à construção de imagens, ou melhor, colocando o trabalho de linguagem a serviço da descrição. O contista Simões Lopes Neto está para o verso simbolista como o contista regionalista seu contemporâneo Alcides Maya está para o verso parnasiano. Essa relação pode ser sustentada por um dado da história literária brasileira: em oposição à rigidez das construções estéticas acadêmicas dominantes, como é sabido, os poetas modernistas buscariam antecedentes na vertente simbolista concorrente do mesmo período. No Rio Grande do Sul, onde ela foi hegemônica na Primeira República, a geração modernista, já no final da década de 1920, podia assumir relação de continuidade com os intelectuais estabelecidos, diferentemente dos modernismos no centro do país e suas necessidades de ruptura, ao menos no plano da estética, com os literatos acadêmicos. Daí, também, a sensibilidade literária dos modernistas gaúchos preferir, na prosa, o regionalismo de Simões Lopes ao de Alcides Maya. A hipótese complementar, já esboçada anteriormente, indica que o autor buscou fora do gênero conto as soluções originais para a sua própria contística. Assim, o teatro também oferecerá técnicas de fatura de diálogos, por exemplo. No geral, a fortuna crítica simoniana buscou compará-lo com antecedentes e contemporâneos em seu gênero de exercício, o que potencializou as sensações de estranhamento e de encanto com a modernidade do autor. A análise da biblioteca imaginária de Simões Lopes Neto nos permite, assim, percorrer outros caminhos, historicizando seu processo criativo.

Leitura e repertório

Os 118 autores identificados foram citados 178 vezes por Simões Lopes Neto, pelo que pude apurar. Portanto, a repetição não era muito comum na sua pragmática das referências. Alguns deles, na verdade, são nomes assíduos, aparecendo várias vezes num único texto ou em trabalhos diversos, inclusive em áreas distintas, como o folclore e a ficção. Casos de Romaguera Corrêa e Luiz Araújo Filho. O mais comum, no entanto, era lançar mão economicamente de títulos e autores tão diferentes quanto a gama de assuntos abordados, o que sempre demonstrava uma erudição prodigiosa a seus interlocutores, principalmente nos gêneros públicos, como as conferências e o jornalismo. Cada nova seara explorada abria, assim, um leque de leituras específicas, o que explica o vasto repertório mobilizado ao longo dos anos. As fontes simonianas hoje disponíveis também nos oferecem uma boa representação de suas variações temporais de usos de leitura. Como já exploramos suficientemente as disciplinas/gêneros/obras apropriados, passarei agora a tratar das condições e situações de apropriação. Para verificar mudanças de padrões, distribuí, nas tabelas IV e V, todas as referências coletadas de acordo com a periodização biográfica apresentada anteriormente.

Tabela IV. Classificação das referências pelas frentes de atuação do autor

	Jornalismo	Teatro	Educação	História	Folclore	Literatura	Total
1888-1904	10	8	-	-	-	1	19
1904-1910	-	-	51	10	-	-	61
1910-1916	61	2	3	--	11	21	98
Total	71	10	54	10	11	22	178

Obviamente, a concentração de referências no *corpus* analisado se daria no período de maior atividade escrita, quando Simões se torna um jornalista/publicista profissional e lança sua literatura de imaginação. No entanto, a classificação das ocorrências por áreas de atuação revela nuances significativas. Uma das frentes simonianas que mais exigia o concurso a autores externos era a Educação, foco da segunda fase de sua trajetória, quando ele ainda se construía como intelectual público (Tabela IV). Esse dado poderia ser creditado ao seu principal gênero de exercício no momento, a conferência. No entanto, a ficção didática também possuía elevado número de citações (Tabela V). Ou seja, elas não configuravam apenas recursos de autoridade e fontes necessárias para a produção de discurso, mas também objetos de ensino-aprendizagem. Nesse sentido, a menção a um autor e/ou obra era uma indicação de leitura aos possíveis neófitos da área. Algo parecido aconteceria com o jornalismo literário da terceira fase, quando Simões seleciona e transcreve poemas, crônicas, pequenos contos e trechos de romances na seção “Artes e Letras”, do *Correio Mercantil*. Mesmo seus artigos sobre ciência, como vimos, se justificavam como um esforço educativo de divulgação. Isso mostra que, de certa forma, não houve uma mudança radical de interesses intelectuais do autor entre a segunda e a terceira fase de sua vida pública, quando ocorreu sua profissionalização no campo. Simões levou para o periodismo suas preocupações anteriores, o que incluía a História. Basta lembrar que sua historiografia mais localista, a respeito do município de Pelotas, já sugerida em texto dos *Anais da BPP*, de 1905, se efetivou na edição comemorativa do centésimo aniversário da cidade, a *Revista do Centenário* (1911-1912). Portanto, é possível especular que, assim como o jornalismo, as novas frentes de ação no período – Folclore e Literatura – são tributárias de seu projeto educativo precedente, algo já sustentado por autores como Ligia Chiappini³⁰ e Luís Borges Pereira.³¹ Educação e História, ou melhor, a educação histórica é, internamente, a matriz de sua literatura de imaginação consagrada, mesmo produzindo ficção a partir de critérios folclórico/folcloristas e, principalmente, estéticos.

Tabela V. Classificação das referências pelos gêneros de uso

	Poesia	Teatro	Ficção/prosa	Crônica	Conferência	Didáticos	Historiografia	Folclore	Jornal/edição	Total
1ª fase	3	8	1	7	--	--	--	--	--	19
2ª fase	--		--	--	29	22	10	--	--	61
3ª fase	--	2	11	24	20	--	20	11	10	98
Total	3	10	12	31	49	22	30	11	10	178

³⁰ Ver CHIAPPINI, Ligia. *No entretanto dos tempos: literatura e história em João Simões Lopes Neto*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

³¹ Ver PEREIRA, Luís Artur Borges. *João Simões Lopes Neto, o pensador social e a educação: breve estudo sobre a conferência “Educação Cívica”*. Tese (Doutorado em Educação) – UFPel, Pelotas, 2014.

A classificação das ocorrências de acordo com os gêneros de uso nos permite detalhar mais as condições de apropriação. A grande concentração no periodismo, como frente de ação, se dilui, assim, entre o exercício da crônica/reportagem, um gênero híbrido, típico dessa etapa de desenvolvimento do campo literário na América Latina³²; as conferências, que se tornam, nesta fase, uma espécie de “folhetim” publicado no pé da página dos jornais, da mesma forma que alguns contos; a curadoria literária-editorial; e, por fim, a escrita da história. Isso, com relativa equidade distributiva entre a crônica e a conferência, o que sugere certo parentesco, ao menos no nível do projeto simoniano; talvez função da semelhança de objeto, já que, em ambos os casos, o autor se dedicava com frequência a questões de Educação. Na prosa de ficção, como não poderia deixar de ser, a maioria das referências era implícita, com o aproveitamento de sugestões temáticas e formais de escritores precedentes. É interessante notar que o mesmo acontecia com a historiografia na segunda fase da trajetória simoniana, mas não na terceira, que registra, inclusive, maior número de referências, apesar do montante muito menor de páginas escritas. O segundo *Terra gaúcha* também foi encontrado em estado de manuscrito, o que pode indicar falta de revisão, além da ausência de aparato editorial de apoio. Mas o texto parece bastante completo para se supor que a publicação definitiva incluiria, por exemplo, notas de rodapé com a explicitação de todas as fontes. O original, aliás, já se encontrava finalizado, em mãos do escritor Alcides Maya para ser prefaciado. O contraste, no nível das citações, com a historiografia do centenário pelotense reforça a hipótese de que *Terra gaúcha*: história elementar do RS foi pensada como um ensaio.

Vale dizer, ainda, que não havia necessária correspondência entre os gêneros dos autores apropriados e os gêneros praticados na apropriação, algo que acontece com maior frequência quando se trata das grandes áreas/frentes de atuação de Simões Lopes Neto. Ou seja, enquanto ele buscava autores de Educação para falar de Educação, por exemplo, costumava consultar historiografia e folclore para produzir conferências, prosa de ficção e crônicas ou, em sentido inverso, poesia autoral para escrever folclore. Esse aspecto revela um maior aproveitamento temático do que formal, no nível interno do texto (à exceção das já levantadas relações entre poesia e prosa), além de usos ornamentais das citações.

Os problemas do campo

A “constelação de citações”, para usar um termo de Antoine Compagnon, revela, aliás, um escritor bastante familiarizado com modalidades de confecção de discursos coerentes a partir de fontes muito diversas³³, incluindo uma profícua intimidade de primeira hora com técnicas literárias heterodoxas. Indica, também, seu conhecimento de estratégias de autoafirmação no campo intelectual, que passavam pelo domínio de autores, disciplinas e gêneros textuais socialmente considerados importantes. Por isso, a biblioteca imaginária

³² Ver RAMOS, Julio. *Desencontros da modernidade na América Latina: literatura e política no século 19*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

³³ Como afirma Compagnon, “toda escrita é colagem, citação e comentário”. COMPAGNON, Antoine. *O trabalho de citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996, p. 39.

de Simões Lopes também deve ser compreendida como um repertório de lugares-comuns, ou seja, um discurso e uma linguagem comuns, mas também “terrenos de encontro e acordo, problemas comuns e maneiras comuns de abordar tais problemas comuns”.³⁴ Desse acervo coletivo, ou melhor, desse recorte pessoal de recursos compartilhados, nosso autor retirava as respostas – temáticas e formais – para necessidades bastante pontuais.

Tais condições pragmáticas de suas apropriações explicam aparentes inconsistências teóricas ou contradições político-filosóficas. Era no “chão social” de suas batalhas discursivas que referências a nomes tão distintos como Gustave Le Bon, com suas ideias de superioridade racial, e Manoel Bomfim, com sua visão positiva da miscigenação no Brasil, ganhavam sentido.³⁵ Para ficarmos nesses exemplos, o evolucionismo social do primeiro podia ratificar um currículo científico e laico para as escolas, algo perseguido pela elite republicana regional, mas que encontrava resistência na expansão do sistema educacional confessional no Rio Grande do Sul daqueles anos. Era possível citá-lo, principalmente como recurso de autoridade, sem se comprometer com a totalidade de suas teses. Leitor de primeira hora de *América Latina: males de origem* (1905), de Bomfim, Simões parecia mesmo imune ao racismo científico tão em voga no momento. Nesse autor, encontrou amparo para descrever o habitante do Sul como um mestiço edificante, que retirava sua força civilizatória do encontro de diferentes povos. Ainda assim, conseguia dar grande destaque para a herança indígena, percebida como matriz das práticas culturais peculiares da fronteira platina. A razão pragmática dessa referência era tanto social como política, pois colocava a corrente colonizadora fronteiriça, que originou a economia latifundiária e a empresa escravista do charque, em primeiro plano na história do estado, na contramão da ideologia republicana positivista desenvolvida em Porto Alegre, que afirmava a branquitude sul-rio-grandense, abrindo espaços de representação ideológica para parcelas novas das elites luso-brasileiras e, em menor medida, ítalo e teuto-brasileiras em ascensão.

“Ciência” contra “ciência”. Basicamente era essa a estratégia simoniana em seus combates aos aspectos raciais do positivismo dominante no estado. Nisso, sua biblioteca imaginária revela aquilo que Bourdieu chamou de “programação intelectual” de uma sociedade e época. Ela inspira a atmosfera científica, evolucionista e positivista da virada do século, mas consegue romper com a ortodoxia ao buscar soluções para questões específicas. Na maioria das vezes, elas diziam respeito ao incipiente campo cultural sul-rio-grandense e ao campo político mais amplo do qual ele fazia parte. Ou seja, à “problemática obrigatória” que lhes definiam.

A temática regional/regionalista de suas obras principais não deixa dúvidas quanto às contingências do momento. Ainda assim, a pragmática das citações releva algumas de suas condições. Como dito, dois dos autores repetidos com mais frequência eram Romaguera Corrêa e Luiz Araújo Filho, em-

³⁴ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 207.

³⁵ Aqui exploro o argumento de Roberto Schwarz em texto já clássico a respeito das apropriações do liberalismo no Brasil escravista do oitocentos: SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar*. In: *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.



pregados como apoio a suas descrições da vida campeira e à caracterização do gaúcho histórico. Elas evidenciam, ainda, uma questão semântica em aberto: a definição social da palavra gaúcho. O sistema classificatório regional apresentava muitas variações a esse respeito. Um testemunho “desde fora” pode ajudar a compreendê-las. Em 1893, o belga M. A. Baguet publicou um relato de sua passagem pela província em 1845, quando era cônsul no Rio de Janeiro. Mesclando registros histórico, geográfico e econômico e várias temporalidades (a da visita, a da escrita e as das localidades conhecidas, como Pelotas, Porto Alegre, São Leopoldo etc., acessadas por fontes escritas), o texto apresenta contradições na caracterização dos habitantes. Inicialmente, ele chama a “raça indígena” de “Rio Grandense”, e a aproxima dos tártaros e dos *gauchos* da República Argentina, além de apontar para a semelhança com os paulistas. Assim, estabelece uma distinção política e cultural entre os campeiros locais e os pares platinos. Em seguida, explica que ambas as “nações” eram produto do “cruzamento” de portugueses e espanhóis com os nativos guarani, o que permitia compará-los, prestando maior atenção às suas afinidades: “os Rio Grandenses passam com os gauchos pelos mais corajosos e mais intrépidos cavaleiros da América do Sul” (tradução minha).³⁶ Essa equiparação também evidencia uma dupla dimensão classificatória: o adjetivo pátrio “rio-grandense” possuía um conteúdo étnico e social no Brasil, designava um *povo*, no sentido antropológico, enquanto a categoria folclórica “gaúcho” apresentaria também uma conotação de identidade política na Argentina. Todavia, essas distinções são apagadas à medida que o relato avança e o narrador prossegue viagem em direção à campanha brasileira. A descrição das lidas dos *peones* nas estâncias, categoria reservada ao tipo específico de trabalhador rural especializado na criação de gado vacum (empregada assim mesmo, em sua variante espanhola no texto francês original), e dos “vaqueanos”, guias nas travessias pelo território, o autor passa a nomeá-los indiscriminadamente de *gaúchos*, independente dos pertencimentos nacionais. “O guia que nós contratamos era um verdadeiro Gaúcho, um puro filho dos Pampas, sabendo manejar o laço, as bolas e a adaga com uma habilidade surpreendente” (tradução minha).³⁷ A inicial maiúscula no francês, assim como em “Rio Grandense”, já revela um uso da palavra como gentílico.

Essas oscilações são representativas do complexo quadro brasileiro de classificação social a que Baguet teve acesso e os grupos sociais específicos de onde retirou, mesmo que involuntariamente, suas informações: a) uma elite nacional, centralizada no Rio de Janeiro, que chamava de “gaúcho” qualquer habitante do Sul, sem atentar para diferenças internas de classe ou de região; b) uma elite sul-rio-grandense regional republicana que reservava o vocábulo para a alteridade platina ou para os inimigos federalistas³⁸, reconhecendo, por

³⁶ “[...] les Rio Grandenses passent avec les Gauchos pour les plus hardis et les plus intrépides cavaliers de l’Amérique du Sud”. BAGUET, Alexandre. Rio Grande do Sul tel qu’il était jadis et tel qu’il est actuellement. Souvenirs lointains. *Bulletin de la Société Royale de Géographie d’Anvers*, v. XVIII, Anvers, 1893, p. 392.

³⁷ “Le guide que nous avions engagé était un vrai Gaucho, un pur enfant des Pampas, sachant manier le laço, les balas [sic] et le coúteau avec une adresse surprenante”. BAGUET, Alexandre, *op. cit.*, p. 404.

³⁸ Com o advento da República, os antigos membros do Partido Liberal, expulsos da máquina pública, se organizam, juntamente a alguns republicanos históricos dissidentes, na oposição federalista. Seus líderes possuíam bases em cidades uruguaias e apoio do Partido Blanco, dominante no norte do país vizinho. Essa

vezes, no gaúcho um tipo étnico mestiço, de vida campeira ligada à zona de contato com o Prata e de baixa extração social, considerado extinto ou em vias de extinção no estado; c) as elites fronteiriças que utilizavam o termo para designar o trabalhador rural disciplinado das estâncias de criação de gado e da indústria do charque/couro contemporâneas, e que já começava a se apropriar dele para criar uma identidade política própria, mas com ambição totalizante (que podiam ser tanto republicanas como federalistas e, inclusive, se encontrar em oposição no regime castilhistas³⁹ estabelecido com a República); d) os homens do campo em geral, trabalhadores assalariados ou pequenos proprietários, que se identificavam como gaúchos, em função do histórico de trocas com o campesinato argentino e uruguaio, e começavam a demarcar, através do nome, um limite simbólico em relação aos homens das cidades em franca expansão na virada do século, mesmo quando precisavam migrar para elas em busca de emprego (ou talvez em razão desse deslocamento forçado).

As insistentes elucidações da palavra gaúcho nos textos simonianos, amparadas pelo *Vocabulário Sul-Rio-Grandense*, de Romaguera Corrêa, dizem respeito à necessidade de intervir nesse quadro, além do ponto de vista assumido pelo autor: idêntico ao das elites latifundiárias e charqueadoras fronteiriças baseadas em Pelotas, mais propensas a corroborar as autodefinições campesinas. Outro viajante francês, conhecido e citado por Simões Lopes Neto, Auguste de Saint-Hilaire, mobiliza classificações semelhantes às de Baguet no relato de sua expedição pela província, ocorrida vinte anos antes, exceto pela ausência do emprego da palavra gaúcho como adjetivo pátrio. A maior diferença em relação ao texto do diplomata, no entanto, é a visão negativa do tipo social que o vocábulo designava, visto como mestiço e originário dos territórios castelhanos, um duplo estigma. Operando com categorias raciais pré-evolucionismo social, Saint-Hilaire considera uma superioridade sul-riograndense a suposta proporção majoritária de elementos brancos, principalmente lusos, na sociedade nascente, o que lhe impelia a alertar: “Se deixarem os habitantes do Rio Grande entrarem em contato com os índios, e se negligenciarem a educação moral e religiosa deles, em breve não passarão de gaúchos”.⁴⁰ Portanto, a miscigenação e as trocas com as províncias espanholas configuraram, desde cedo, atributos negativos à figura do gaúcho, logo transformado num estereótipo que seria evitado pelas elites brasileiras da fronteira sul, menos suas parcelas originadas da economia mais tradicional. A definição de Romaguera Corrêa, adotada por Simões, atualiza e neutraliza o termo, extirpando seu conteúdo étnico-racial, transnacional e de classe. Gaúchos seriam, nessa visada, simplesmente os cavaleiros da região que demonstravam grande maestria nas lidas campeiras: “O que é forte, gentil e disposto, cavaleiro resistente e ousado, como o eram e são os camponeses e antigos indígenas”.⁴¹ Quase uma categoria profissional, se não pudesse ser aplicada concomitantemente ao peão e ao estancieiro. Essa espécie de depuração discursiva é

confusão entre os grupos brasileiros e uruguaiois, geralmente de latifundiários, alimentava a propaganda do Partido Republicano Rio-Grandense contra o inimigo “gauchesco”.

³⁹ Espécie de positivismo ortodoxo de aplicação política direta, que gestou no Rio Grande do Sul a ditadura de Júlio de Castilhos, daí o termo “castilhismo”.

⁴⁰ SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem ao Rio Grande do Sul*. Brasília: Senado Federal, 2002, p. 263.

⁴¹ ROMAGUERA CORRÊA *apud* LOPES NETO, João Simões. *Terra gaúcha, op. cit.*, p. 29.

um passo fundamental para a ressignificação literária operada por Simões Lopes Neto e para a efetivação do gaúcho como um mito fundador do Rio Grande do Sul.

A biblioteca imaginária do autor, assim como seus projetos históricos inacabados, também aponta para a segunda grande questão obrigatória dos campos político e intelectual da região: o legado da Revolução Farroupilha (1835-1845). Nesse quesito, havia maior consenso interno. Desde a vitória do projeto republicano, a visão heroica do republicanismo farrapo construída pelos estudantes sul-rio-grandenses do Clube 20 de Setembro, da Faculdade de Direito de São Paulo, na década de 1880, se tornou dominante. É muito provável que o tomo perdido do segundo *Terra gaúcha* apresentasse referências à *História da República Rio-Grandense*, de Joaquim Francisco Assis Brasil, obra revisionista máxima da geração de 1870 na província.⁴² De qualquer forma, as menções a Alcides Lima e a Alfredo Varela já indicam uma filiação à historiografia republicana, então recente, e seu esforço de resgate da memória farroupilha. Vale dizer que mesmo a oposição federalista ao castilhismo poderia reivindicar o episódio para sua genealogia política, se apropriando seletivamente de suas pautas liberal e autonomista.

Mais uma vez, o problema se manifesta na tensão centro x periferia. Acionada pelas elites regionais como um “discurso de crise”⁴³, a Guerra dos Farrapos era uma lembrança da “opção” da província em pertencer ao Brasil. Logo, era também uma espécie de ameaça velada de separação caso o federalismo não fosse respeitado ou as demandas locais ao governo central não fossem devidamente atendidas. Essa estratégia era alvo de ataques no centro do país, onde o separatismo sul-rio-grandense em potencial era vinculado à “barbárie” e à “anarquia” platinas. O positivismo perrepista no governo estadual tentava contornar o ônus dessa barganha apelando ao prenúncio do destino republicano brasileiro e desconsiderando vinculações culturais ao Prata castelhano. Daí a gauchidade virtual do sul-rio-grandense ser relegada a um passado moribundo, algo que, todavia, não convencia a elite letrada no Rio de Janeiro. Diferentemente dos ideólogos porto-alegrenses, Simões Lopes Neto percebeu que a superação do estigma gaúcho estava ligada à nacionalização da Revolução Farroupilha e, no sentido inverso, a desconstrução da suspeita de separatismo farrapo exigia a afirmação da brasilidade do gaúcho histórico. Assim, sua obra oferecerá respostas bastante peculiares à problemática obrigatória do campo cultural na fronteira Sul, mas que farão muito sentido na década seguinte, com o esgotamento do castilhismo/borgismo e a conciliação das elites regionais, podendo ser resgatadas como modelos pelos intelectuais modernistas à serviço do projeto varguista de tomada do poder central.

⁴² Antes disso, cabia ao tema o silêncio, consequência da integração dos revoltosos à vida política do Império, ou a recriminação. Ver ZALLA, Jocelito e MENEGAT, Carla. História e memória da Revolução Farroupilha: breve genealogia do mito. *Revista Brasileira de História*, v. 31, n. 62, São Paulo, 2011.

⁴³ Ver PINTO, Celi Regina Jardim. O discurso da crise – uma presença constante na história gaúcha. In: SHULLER, Donaldo (org.). *Mito ontem e hoje*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1990.

Com o Prata no horizonte

O balanço da biblioteca imaginária de Simões Lopes Neto revela, portanto, um leitor profícuo, versado no cânone ocidental e integrado nas redes de alta literatura do sul do Brasil, por onde circulavam livros e autores de ficção e história. Portanto, conhecia as tendências e os lançamentos mais recentes e, a partir daí, podemos acreditar que, além de dominar as posições em jogo no campo cultural regional, reconhecia a gama de possibilidades ficcionais abertas por diferentes linhagens literárias. O livro *Contos gauchescos* (1912), ainda mais do que *Lendas do Sul* (1913), pode ser entendido como uma resposta de primeira hora aos títulos regionalistas rio-grandenses do início do século, seja como homenagem ou como reparo, mas, certamente, como interpretação. De acordo com Harold Bloom: “Poemas, contos, romances e peças nascem como uma resposta a poemas, contos, romances e peças anteriores, e essa resposta depende de atos de leitura e interpretação pelos escritores posteriores, atos que são idênticos às novas obras”.⁴⁴ Seus contos não são “gaúchos”, como a “terra” de seus dois livros inéditos, na ficção escolar e na historiografia. Também não são “gaúchos” como as “cenas” de *Escombros* (1910), de Roque Callage, os “cenários” de *Tapera* (1911), de Alcides Maya, ou os contos de *Nas coxilhas* (1912), de João Fontoura. Mas não são igualmente “sul-rio-grandenses”, como os romances e contos da produção oitocentista. Eles são gauchescos, uma significativa declaração de filiação que parece ter passado quase despercebida em sua fortuna crítica. Uma referência indireta que vale para toda uma tradição poética fronteiriça e transnacional: o gênero de poesia e prosa narrativa que se desenvolveu no Prata, principalmente com o romantismo, a partir da emulação da linguagem campestre. Uma nítida contraposição às escolhas de seus contemporâneos brasileiros.⁴⁵

Por quê, então, não encontramos textos literários argentinos e uruguaios em sua biblioteca imaginária? As razões desse silêncio também foram levantadas neste artigo, através da pragmática das citações e do delineamento da problemática do campo cultural da fronteira sul do Brasil. Primeiro, como vimos, o estigma social do gaúcho pampiano exigia um trabalho ideológico de depuração. No projeto de memória histórica simoniano, ele passava pela distinção entre um gaúcho rio-grandense e um gaúcho castelhano. Segundo, o peso das suspeitas de platinismo cultural do estado no centro do país, com as correlatas acusações de separatismo, reforçavam essa estratégia, cada vez mais compartilhada entre a intelectualidade regional autorizada. No folclorismo cívico, do qual os contos e as lendas simonianas são tributários, o gaúcho platino também configurava uma alteridade combatida, o “outro” privilegiado na invenção da gauchidade brasileira da região. Não cabia, portanto, a Simões Lopes Neto fazer referências, em textos públicos, à gauchesca argentina ou uruguia; fato que balizou as interpretações nacionalistas de sua primeira fortuna crítica mais consistente, afastando o Prata do horizonte simoniano. Ape-

⁴⁴ BLOOM, Harold, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁵ É característica do gênero gauchesco a adoção do ponto de vista popular/gaúcho sobre o relato, através de personagens-narradores, como o Martín Fierro, de José Hernández, e o próprio Blau Nunes, do de Simões Lopes Neto. Essa estratégia narrativa é original e única nos contos regionalistas produzidos pela alta literatura no Rio Grande do Sul da Primeira República.

sar disso tudo, sabemos que houve intercâmbio de práticas de representação entre intelectuais nativistas e *criollistas* dos três países, principalmente no sentido Uruguai-Argentina-Brasil⁴⁶, provável função da importação de impressos argentinos e uruguaios por livrarias e casas editoras rio-grandenses.

Experimentando modalidades de escrita diversas, e apropriando-se de temas e formas de gêneros distintos em suas produções, Simões Lopes Neto acabaria intuindo no discurso literário o melhor caminho para disputar a representação letrada da região e enfrentar o peso do passado, com seus mitos e estigmas. Foi assim que instituiu, com seus contos e lendas, tendências literárias seguidas por duas gerações de intelectuais, pelo menos: os modernistas gaúchos das décadas de 1920 e 1930 (entre os quais o poeta Augusto Meyer e o romancista Erico Verissimo) e os regionalistas do pós-II Guerra, como Barbosa Lessa e Paixão Côrtes, que fabricariam os rituais hoje chamados no estado de “tradição gaúcha”. De certa forma, a permanência da obra também é função da mente fronteira particular de um leitor do sul do mundo.

Artigo recebido em 27 de abril de 2020. Aprovado em 31 de maio de 2020.

⁴⁶ No livro *Assuntos do Rio Grande* (1912), por exemplo, o folclorista João Cezimbra Jacques cita a fundação da Sociedad Criolla de Elías Regules na capital uruguia e algumas de suas atividades, um dos modelos para os Grêmios Gaúchos brasileiros criados na Primeira República. Ver JACQUES, João Cezimbra. *Assuntos do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Oficinas Gráficas da Escola de Engenharia, 1912.

Walter Benjamin: arte do kairós no tempo-de-agora



Escultura de Dominikus Hermenegild Herberger, século XVIII, fotografia (detalhe).

Amon Pinho

Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Instituto de História e do Programa Nacional de Mestrado Profissional em Ensino de História (ProfHistória) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Organizador, entre outros livros, de *Filosofia enquanto poesia: sete cartas a um jovem filósofo, conversação com Diotima, filosofia nova e outros escritos* (Biblioteca Agostinho da Silva, v. 1) São Paulo: É-Realizações, 2019. amonpinho@yahoo.com.br

Walter Benjamin: arte do kairós no tempo-de-agora*

Walter Benjamin: art of kairos in the now-time

Amon Pinho

RESUMO

O objetivo deste artigo é explorar um certo estrato – estrato de inspiração helênica – do campo semântico do conceito de tempo-de-agora (*Jetztzeit*), formulado por Walter Benjamin como categoria central da sua concepção de história. A partir de um comentário histórico-cultural e iconológico a uma alegoria da História, esculpida em madeira por Dominikus Hermenegild Herberger, em meados do século XVIII, pensa-se o sentido da polifacetada relação entre as personificações da história e do tempo ali representadas. Relação por meio da qual, analogicamente, visamos iluminar a ideia benjaminiana de tempo como um conceito kairológico de presente essencial e radicalmente político.

PALAVRAS-CHAVE: *kairós*; tempo-de-agora; Walter Benjamin.

ABSTRACT

The purpose of this article is to explore a certain stratum – a Hellenic-inspired stratum – of the semantic field of the concept of now-time (Jetztzeit), formulated by Walter Benjamin as a central category of his conception of history. Based on a historical-cultural and iconological commentary on an allegory of History, carved in wood by Dominikus Hermenegild Herberger, in the mid-18th century, the meaning of the multifaceted relationship between the personifications of history and time there represented is reflected upon. Relationship through which, analogically, we aim to illuminate the Benjaminian idea of time as a kairological concept of an essential and radically political present.

KEYWORDS: *kairos*; now-time; Walter Benjamin.



*Entre la déchirure par le temps ailé
et l'écriture de l'histoire et son stylet.*

Paul Ricoeur¹

No salão da biblioteca do Mosteiro de Wiblingen, situado na cidade de Ulm (sul da Alemanha), está exposta uma escultura barroca em que figuram a personificação da história e Chronos, o deus grego do tempo. O nosso contato inicial tanto com a obra quanto com o que ela simboliza deu-se através do

* Para Constança Marcondes César, Jacy Alves de Seixas e Jeanne Marie Gagnebin, *maitres à penser*.

¹ RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil, 2000, s./p. Diferentemente da edição original francesa e de traduções como a espanhola e a norte-americana, a edição brasileira de *A memória, a história, o esquecimento*, não traz, em uma de suas páginas iniciais, esse sugestivo e polissêmico dístico: “Entre a rasgadura pelo tempo alado / e a escritura da história e seu stylet”. Da autoria de Ricoeur, ele se encontra disposto nas três edições estrangeiras citadas e noutras, em forma manuscrita e autógrafa, sob a reprodução fotográfica da escultura que aqui é objeto de nossa análise.

livro de Paul Ricoeur, *A memória, a história, o esquecimento*, que dela traz, brevemente comentada, uma imagem fotográfica.²

Diverso do de Ricoeur, o objetivo a que aqui visamos alcançar é o de tomarmos semelhante escultura como um mote para refletirmos analogicamente sobre o conceito benjaminiano de tempo-de-agora (*Jetztzeit*) a partir da glosa de aspectos da história e cultura gregas nela representados. Noutros termos, abordamos os significados potenciais dessa peça escultórica desde referenciais herdados do mundo grego antigo, em geral, e de sua concepção de história, em particular, para daí buscarmos noções que nos permitam pensar e iluminar, por analogia, o campo semântico do tempo-de-agora, categoria central da refinada epistemologia da história concebida por Walter Benjamin.

Como ponto de partida, façamos uma sucinta descrição interpretativa da referida obra, cuja produção, em madeira pintada, por volta de 1744-1745, deve-se ao engenho do escultor alemão Dominikus Hermenegild Herberger (1694-1760).³ Ela é composta, na parte superior, pela figura da História, que sustenta em sua mão direita um livro, um tinteiro e um estilo, instrumentos indispensáveis à elaboração da sua escrita. Na parte inferior do conjunto escultural, encontra-se Chronos, o deus alado do tempo, cujo movimento e ação vemos interrompidos pela intervenção da mão esquerda da História. Esta incide decisivamente sobre um grande livro que Chronos não apenas transporta, como sobre o qual exerce uma ação de destruição, já que principia por arrancar uma de suas folhas.

A História está em desaprumo e apoiada sobre uma cornucópia com a embocadura voltada para baixo, signo, portanto, não de abundância mas de dissipação, e não de virtuosa constância mas de instabilidade, igualmente presente no equilíbrio precário com que ela sustém o livro e, sobre o livro, o tinteiro e o estilo. Equilíbrio precário que simbolicamente se faz presente, por extensão, no próprio ato da sua escrita.

² Na íntegra, este é o comentário a que se fez alusão e que consta como uma das duas epígrafes de abertura da obra: “Num lugar escolhido da biblioteca do mosteiro ergue-se magnífica escultura barroca. É a figura dupla da história. Na frente, Chronos, o deus alado. É um ancião com a fronte cingida; a mão esquerda segura um imenso livro do qual a direita tenta arrancar uma folha. Atrás, e em desaprumo, a própria História. O olhar é sério e perscrutador; um pé derruba uma cornucópia de onde escorre uma chuva de ouro e prata, sinal de instabilidade; a mão esquerda detém o gesto do deus, enquanto a direita exhibe os instrumentos da história: o livro, o tinteiro e o estilo”. *Idem. A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 15.

³ Para a devida fundamentação das escolhas interpretativas aqui realizadas, foram centrais: a *Iconologia*, de Cesare Ripa (c.1560 - c.1623), cuja primeira de muitas edições italianas data de 1593 e que se tornou, nos séculos XVII e XVIII, uma obra de referência para a produção artística de pintores, escultores, oradores e poetas europeus, tendo sido objeto de traduções, publicações e reedições francesas, inglesas e alemãs, entre outras. Ver, por exemplo, RIPA, Cesare. *Iconologia*. Siena: Eredi di Matteo Florimi, 1613, e *idem, Baroque and rococo pictorial imagery: the 1758-60 Hertel edition of Ripa's 'Iconologia' with 200 engraved illustrations*. New York: Dover, 1971, PANOFISKY, Erwin. *Estudos de iconologia*. 2 ed. Lisboa: Estampa, 1995, e publicações e materiais de referência sobre o Monastério de Wiblingen, outrora beneditino, produzidos pela instituição Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg (Palácios e jardins estaduais de Baden-Württemberg).



Figura 1. A História, escultura de Dominikus Hermenegild Herberger, século XVIII. Salão da Biblioteca do Mosteiro de Wiblingen. Ulm, Baden-Württemberg, Alemanha.

Observe-se ainda que, pela disposição vertical do complexo escultural, podemos constatar que à História cabe o protagonismo no geral da composição. Ela é sujeito de uma ação da qual Chronos é objeto, cabendo-nos então refletir especificamente sobre os possíveis sentidos implicados nessa ação enquanto ação definidora da relação aí estabelecida entre as personificações da história e do tempo.

Ocupemo-nos desta questão ao nível da historiografia da antiga Grécia, em primeiro lugar, deixando, para um segundo momento, pensá-la sinteticamente ao nível do conceito de história proposto por Walter Benjamin, no Trabalho das Passagens e nas teses e paralições de “Sobre o conceito de história”.

Considerado por Cícero no século I a.C. como *pater historiae*, Heródoto de Halicarnasso, no século V a.C., dizia ser o propósito das suas *Histórias* preservar do esquecimento os grandes feitos de gregos e bárbaros decorridos na conjuntura das guerras pérsicas.⁴ Para tanto, sua escrita da história propunha-se a registrar e valorizar os eventos que deviam a sua existência às palavras e às ações daqueles homens, de modo que tais eventos pudessem ser evocados através dos tempos, perenizando-se e sobrevivendo mesmo para além da duração da vida dos seus próprios agentes.

Uma vez que, para o mundo grego de Heródoto, a marca distintiva da existência humana é a sua mutabilidade e impermanência – numa palavra, a sua mortalidade –, a tarefa da escrita da história é resguardar, das ruínas do tempo, as realizações humanas tidas como dignas de louvor e de glória, legando assim à posteridade o testemunho de um passado cuja grandeza deveria ser recordada século após século. Diante da caducidade e obliteração que a passagem das épocas impunha aos indivíduos e às suas obras, a função da história consistia em salvar os feitos humanos do giro inexorável da roda do tempo e de seu efeito de desagregação e apagamento da vida humana e de suas realizações.⁵ Para um heleno de então, *devoir* era decurso rumo à decrepitude e à morte. O tempo, portanto, na perspectiva dos antigos gregos, tem um caráter predominantemente destrutivo que a prática historiográfica de um Heródoto (c.484 - c.425 a.C.) ou de um Tucídides (c.460 - c.400 a.C.) pretende atenuar.

Interessante notar que, nesse aspecto, a concepção helênica de história constitui-se – a despeito da sua razão inquiridora, dos juízos argumentativos, do exame dos testemunhos e do distanciar-se do mito – num prolongamento da consciência mítica e da atitude dela perante a ação das forças míticas do tempo. Refira-se, a esse respeito, as representações da “prodigiosa foice longa e dentada” de Cronos, no dizer de Hesíodo.⁶ Não do Chronos-tempo (deus primordial), mas do Cronos-titã, o filho de Urano (o Céu) com Geia (a Terra), que não só mutilara o seu ascendente Urano, ceifando-lhe o pênis, como devorara a sua descendência. Por serem objeto de designações homófonas e quase homógrafas, Chronos-tempo (*Χρόνος*) e Cronos-titã (*Κρόνος*) tiveram os seus atributos simbólicos confundidos, donde o aspecto voraz e ceifador do segundo ter igualmente sido atribuído ao primeiro, significando justamente a ação destrutiva e fatal do transcurso temporal⁷, ao qual a sensibilidade grega se opunha por meio de ritos e mitos e, posteriormente, por meio da prática historiográfica. Uns e outra, *mutatis mutandis*, constituindo-se em tentativas de relativização ou mitigação, de suspensão ou estatificação, ao nível do *lógos* como do *páthos*, daquele *devoir* em cujo fluxo processava-se a degenerescência da

⁴ Ver HERÓDOTO. *Historia*: libro I: Clío. Madri: Gredos, 1992, p. 85.

⁵ Cf. ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

⁶ Ver HESÍODO. *Teogonia*. A origem dos deuses. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1995, p. 115.

⁷ Cf. PANOFKY, Erwin, *op. cit.*, p. 72 e ss., CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 307 e 308, e BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 171 e ss. A propósito dessa menção ao *Trauerspielbuch*, observo que é igualmente nosso objetivo trazer a lume, em momento propício e de modo complementar, uma leitura histórico-filosófica da concepção barroca do tempo e da história à luz de novas analogias, a esse recorte atinentes, entre as obras discursiva de Benjamin e escultórica de Hermenegild Herberger.

vida humana. Da raça de ouro à raça de ferro – consoante o mito das cinco idades ou raças⁸ –, o que tinha lugar, segundo a consciência mítica grega, era um generalizado processo de corrupção humana e social. Ou, nos termos do historiador das ideias português Fernando Catroga, um “distanciamento da origem [que] era vivido como um estado de empobrecimento ontológico”.⁹

Daí, não por acaso, Mircea Eliade falar no “terror à história” e na consequente busca de experiências regulares de evasão do domínio do tempo tanto na Grécia antiga como no conjunto em geral das sociedades ditas arcaicas.¹⁰ Perante a inexorabilidade e fugacidade do vir a ser, tratava-se mesmo de proceder-se à sua interrupção à maneira mítica ou, pelo menos desde Heródoto, à maneira historiográfica. Na esteira da construção de monumentos (etimologicamente, “o que faz lembrar”) e da transmissão geracional possibilitada pela oralidade e pela poesia escrita, a historiografia, pois, prolongava o protesto contra o fado que condenava as singularidades humanas ao esquecimento.

Imortalizar pela recordação, eis o propósito tanto da poesia épica de um Homero quanto da escrita da história de um Heródoto, não obstante as suas especificidades e diferenciações. Por sinal, é esse ideal historiográfico de alcançar a perenidade pela recordação, no contexto da imortalidade e eterna recorrência da *physis*, aquilo que a escultura em questão, a nosso ver, tematiza quando retrata a tentativa da História de imobilizar o deus alado do tempo, exatamente quando ele está a destruir, a rasgar, mais uma folha do grande livro das eras que transporta em seus braços.

Não é sem um grande esforço, todavia, que a estatificação do *devoir* protagonizada pela História se sucede. A expressão de seu rosto insinua um estado de tensão, de apreensão e expectativa afeito à situação de instabilidade em que se encontra e que a determina. Seu lugar, conforme a cosmovisão substancialista grega, concerne a este mundo sublunar próprio às coisas que não são e mudam, mundo da fortuna (*tykhe*), do acaso, do incerto e do contingente. Mundo portanto do instável e da dissipação simbolicamente expressos no desaprumo do seu corpo e na cornucópia invertida sobre a qual ela se apoia. Daí que a preocupação que notamos na expressão da face da História é, a nosso ver, uma preocupação respeitante ao fato de se sua ação imobilizadora do tempo será ou não exitosa e eficaz.

No nosso entendimento, essa preocupação com a eficácia da ação implica uma outra divindade grega imediatamente inaparente na escultura de Dominikus Herberger, porém nem por isso menos decisiva e presente, que gostaríamos de ilustrar com o fragmento de um afresco, de meados do século XVI, do pintor florentino Francesco Salviati, e que ainda hoje decora uma das paredes do Salone dei Mappamondi do Palácio Sacchetti, em Roma.

⁸ Cf. HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

⁹ CATROGA, Fernando. *Os passos do homem como restolho do tempo: memória e fim do fim da história*. Lisboa: Almedina, 2009, p. 57.

¹⁰ Ver ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno: arquétipos e repetição*. Lisboa: Edições 70, 1993.



Figura 2. A alegoria da História, de Dominikus Hermenegild Herberger, contemplada em novo ângulo: o da História em apreensiva expectativa.

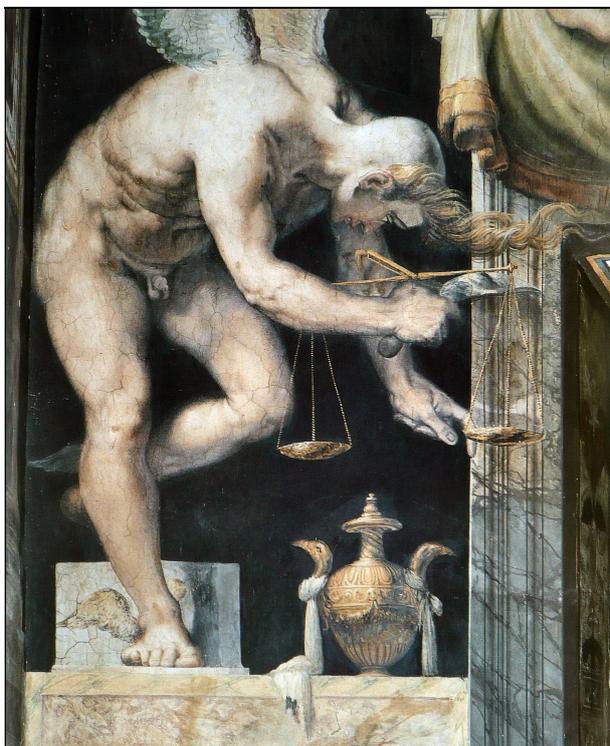


Figura 3. Kairós, afresco (fragmento) de Francisco Salviati, século XVI. Salão dos Mapas-Múndi do Palácio Sacchetti, Roma, Itália.

Trata-se de uma representação renascentista de uma divindade helênica¹¹ que, conforme os termos de um epigrama do poeta grego Posidipo de Pela (c.310 - c.240 a.C.), apresenta-se assim:

- *Tu, quem és?* [pergunta o poeta]
- *Kairós, o mestre do mundo* [responde a divindade]
- *Por que marchas tu sobre a ponta dos pés?*
- *Sem cessar eu corro.*
- *Por que tens tu asas em cada um dos pés?*
- *Eu voou como o vento.*
- *Por que tens tu à mão direita uma navalha?*
- *Para mostrar aos homens que eu, Kairós, sou mais cortante e mais rápido do que qualquer outro gume.*
- *Por que tua cabeleira é voltada para a frente?*
- *Para que seja apanhada quando eu for encontrado por Zeus.*
- *Mas por que és tu calvo na parte posterior da cabeça?*
- *A fim de que, uma vez que os meus pés alados me tenham levado, ninguém me possa capturar pelas costas, qualquer que seja o desejo que tenha.*¹²

Pelo epigrama de Posidipo, podemos distinguir alguns dos atributos de Kairós, “o mais jovem filho de Zeus” – de Zeus com Týkhe, divindade do acaso e da imprevisibilidade –, no dizer de Ion de Quios, poeta e filósofo, também grego, do século V a.C.¹³ Em primeiro lugar, o atributo de “mestre do mundo”, isto é, do mundo propriamente histórico, marcado pela mudança, pelo instável e pelo contingente; em segundo lugar, tanto a habilidade do deslocamento rápido, veloz, decidido e cortante, quanto a irreversibilidade das suas aparições ou manifestações. Das suas epifanias. Kairós, portanto, é um termo cujo campo semântico pode ser inicialmente definido pela articulação dos sentidos da mutabilidade, do (sopro) repentino, da fugacidade e do irreversível.

Para nos aproximarmos de uma conceituação mais aprofundada do kairós – trivialmente definido, enquanto substantivo comum, como o “instante propício”, o “momento oportuno” ou “decisivo”, ou ainda como a “ocasião favorável” –, propomos nos acercarmos do notável estudo de Monique Trédé, intitulado *Kairós: o oportuno e a ocasião* (a palavra e a noção, de Homero ao fim do século IV a.C.). Nele, considera Trédé que a noção de kairós conheceu um grande desenvolvimento e várias formas de teorização no período em que, por volta do século V a.C., se verificou um rápido e expressivo aprimoramento de técnicas (*technai*) como as da medicina, da retórica e da política. Onde o desenvolvimento da ideia de kairós estar ligada a uma afirmação do conhecimento e do poder autônomo do homem. Nas palavras de Monique Trédé,

¹¹ A opção por essa pintura quinhentista em lugar dos conhecidos baixos-relevos romanos – cópias em mármore do original grego desaparecido, em bronze, da autoria de Lísipo (século IV a.C.) –, deve-se exclusivamente à clareza e à beleza didáticas com que os atributos da divindade em tela podem nela ser visualizados.

¹² POSEIDIPPOS, Épigramme *apud* TRÉDÉ, Monique. *Kairos: L'à propos et l'occasion* (le mot et la notion, d'Homère à la fin du IV^e siècle avant J.-C.). Paris: Éditions Klincksieck, 1992, p. 77 e 78 (tradução do autor).

¹³ Ver CHIOS, Ion de *apud* TRÉDÉ, Monique, *op. cit.*, p. 76.

Convencido que o sucesso, mesmo que servido pelo acaso, não é um dom do céu mas a conquista da inteligência humana, o pensamento do século V [a. C.] vai empenhar-se em elaborar regras que facilitem o domínio do kairós. Ele vê na apreensão do kairós fugidivo o resultado de um cálculo preciso, racional, de uma dosagem minuciosa. O espírito ensaia então capturar na variedade das circunstâncias um sentido, uma evolução, as chances, os riscos. No devir flutuante, sempre em movimento, entende-se reconhecer os lugares, os modos, os momentos oportunos; e este conhecimento torna-se a chave de uma ação eficaz. Fala-se então do kairós – e este traço caracteriza o pensamento do século V [a. C.] – apenas em ligação com a teoria racional, o saber, a experiência, o discernimento, em uma palavra, a technè.

E prossegue Trédé:

O espírito pode, conforme a circunstância, perceber o kairós (graças a uma análise correta e perspicaz da situação e de sua evolução) ou mesmo o criar, o suscitar (graças a uma intervenção fundada numa tal análise). Surge assim uma verdadeira arte do kairós, cujo apuro se desenha no Corpus hipocrático e em Tucídides – arte racional do prognóstico ou da previsão. O kairós aparece então como o ponto de junção dialética de duas durações: a longa maturação do passado e o surgimento da crise que exige rapidez, acuidade de um golpe de vista lançado para o futuro.¹⁴

Na sequência da citação desse excerto do estudo de Trédé, cuja clareza e propriedade dispensa comentários e complementos, põe-se propício enfatizarmos dois aspectos. Primeiro, o de que o sentido por excelência da noção de kairós emerge quando levamos em conta o ponto de junção em que a razão e o real se encontram, marcando o esforço da inteligência em dominá-lo a ele real. Segundo, a constatação de que já desde Homero (cerca do século IX a.C.) e Hesíodo (século VIII a.C.) a ideia de kairós aparece ligada à definição da ação eficaz. Trédé, aliás, chegará a afirmar que a chave mesma do conceito de kairós é a permanência da ligação entre o sentido de kairós e a preocupação com a concretização de ações humanas eficazes. Preocupação própria às diversas artes ou técnicas (a da política como a militar, a médica como a da retórica) que, ao desenvolverem-se, desenvolveram consigo toda uma atenção e teorização especiais relativamente ao kairós. Kairós que, enquanto substantivo comum, passa também a significar a “arte de calcular os meios para os adaptar exatamente aos fins visados”.¹⁵

Isto posto, retomemos a referida expressão de preocupação notada na face da história personificada, preocupação que – consoante a análise efetuada dos potenciais semânticos da interpelante escultura – definimos como concernente à questão de se sua ação imobilizadora do tempo seria eficaz ou não. Questão portanto de ordem kairológica, donde a nossa hipótese de a alegórica escultura do *Bibliothekssaal* do Monastério de Wiblingen constituir-se igualmente numa representação, em negativo, do deus Kairós, na medida mesma em que representa em positivo uma ação, em curso, de interrupção do tempo

¹⁴ TRÉDÉ, Monique, *op. cit.*, p. 19 (tradução do autor). Devo à Constança Marcondes César e aos seus escritos indicações bibliográficas preciosas a propósito da temática do kairós, seja no caso de Trédé, seja no de Evagghélos Moutsopoulos, o “filósofo da kairicidade”. Ver, entre outros, CÉSAR, Constança Marcondes. *Filosofia da cultura grega: contribuições para o estudo do pensamento neo-helênico contemporâneo*. Aparecida: Ideias e Letras, 2008.

¹⁵ TRÉDÉ, Monique, *op. cit.*, p. 21 (tradução do autor).

protagonizada pela História, isto é, pela historiografia ou, o que é dizer o mesmo, pela disciplina específica do conhecimento que perpetua as palavras e as ações dos homens pela recordação.

No complexo escultural do qual viemos nos ocupando, Kairós por-se-ia como a arte de se identificar e apreender o momento específico e certo, favorável à interrupção eficaz do tempo cronológico da dissipação e do esquecimento. Num mundo determinado pela mudança, pela instabilidade e pela imprevisibilidade inerentes ao incessante movimento, a mais apropriada das artes é justamente aquela que transforma em coisa sua o contingente e o equilíbrio tão provisório quanto precário deste nosso espaço-tempo histórico e humano. Há que se dominar o saber e a técnica de reconhecimento e apreensão daqueles momentos que se constituem como oportunos e decisivos, não obstante o seu caráter instantâneo e fugidio. Momento de estatificação do *de- vir*, para a história personificada em causa, no qual foi ela bem sucedida em seu intento, se levamos em conta, por um lado, a firmeza e precisão da ação desencadeada, cuja força chega a deformar o livro transportado por Chronos, e por outro, a expressão mesma do rosto de Chronos, manifestando surpresa por ter sido objeto de um arrebatamento súbito, no exato instante em que principiava o arrancar de mais uma folha do seu grande livro.



Figura 4. Chronos em suspensão ou a alegoria kairológica da História.

Quanto ao conceito benjaminiano do *Jetztzeit*, do qual aparentemente nas páginas precedentes não se tratou, observe-se que, a rigor, tácita ou mediatamente, em nenhum momento deixou de o ser, tamanha a relação de proximidade que guarda com a noção grega do kairós. Adiante, vê-la-emos, ainda que de modo sintético. Relação não de identificação, mas de correlação pro-

fundamente inspirada e consequente afinidade recíproca. Relação, pois, entre análogos ou semelhantes, pautada num jogo de correspondências conceptuais prolíficas – a que não é alheia, diga-se de passagem, a ideia temporal do “instante” em Marcel Proust¹⁶ –, como o complementar o Benedix Schönflies leitor das *correspondances* de Charles Baudelaire (1821-1867).

Para verbalizarmos de maneira sumária o cerne dessas correspondências, diríamos que o tempo-de-agora é a figura de uma concepção temporal de inspiração kairológica em relação de oposição dialética com a dimensão cronológica do tempo. À semelhança da imagem *supra*, a mão sestra da História em posição duplamente diametral às mãos destra e sestra de Chronos. Ato certo por meio do qual o passado, no vir a ser do presente, é capturado – outrossim no sentido etimológico-cognitivo do latim *conceptus*, como do alemão *Begriff* –, salvo (*gerettet*) e redimido (*erlöst*), instaurando uma imobilização (*Stillstand*) no transcurso habitual do acontecer.

Nominalmente, o termo “kairós” é quase um inaparente no conjunto dos sete volumes que compõem os *Gesammelte Schriften*, os escritos reunidos de Walter Benjamin. Aparece apenas em dois textos, e enquanto referência ao nome próprio da respectiva divindade: “Retrato de um poeta barroco” (*Porträt eines Barockpoeten*), de 1928, e “História da Literatura e Ciência da Literatura” (*Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft*), de 1931.¹⁷

Por outro lado, se nos voltamos para os diferentes conteúdos e significados implicados na noção de kairós, podemos falar, junto com Ralf Konersmann, numa presença transversal dessa noção (aos níveis ontológico, epistemológico, estético e ético-político) no conjunto da obra de Benjamin. Numa coletânea de 2007, organizada sob o título *Kairos*¹⁸, Konersmann selecionou um elenco de textos que vão de 1916 a 1940 – do ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana” às teses “Sobre o conceito de história” –, englobando portanto escritos benjaminianos tanto de juventude quanto de maturidade, nos quais ele distingue o que chama de a “kairologia filosófica de Walter Benjamin”, acerca da qual, de resto, havia tratado num livro de 1991.¹⁹

Antes de Ralf Konersmann, já Theodor Wiesengrund Adorno, em carta a Max Horkheimer de junho de 1941, havia comparado a concepção de tempo da tese XIV de “Sobre o conceito de história” com a ideia de kairós de Paul Tillich²⁰ – o pensador socialista cristão que orientara Adorno na tese de habilitação, colaborara com o Instituto de Pesquisa Social e que havia liderado o Kairos-Kreis, o Círculo Kairós de intelectuais na Berlim dos anos 1920, por aí tendo influenciado Walter Benjamin, para citarmos a perspectiva de Kia Lin-

¹⁶ Acerca do “instante” proustiano, ver SEIXAS, Jacy Alves de. Os tempos da memória: (des)continuidade e projeção. Uma reflexão (in)atual para a história? *Projeto História*, n. 24, São Paulo, jun. 2002, e *idem*, Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais. In: BRESCIANI, Stella e NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

¹⁷ Ver BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften: Kritiken und Rezensionen* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, v. III, p. 84 e 287. Daqui em diante, as referências aos *Gesammelte Schriften* de Benjamin são sempre feitas pelas iniciais GS, seguidas da indicação dos números do volume, do tomo e da página.

¹⁸ Ver *idem*, *Kairos: Schriften zur Philosophie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

¹⁹ Ver KONERSMANN, Ralf. *Erstarrte Unruhe: Walter Benjamins Begriff der Geschichte*. Frankfurt am Main: Fischer, 1991.

²⁰ Ver Carta de Theodor W. Adorno a Max Horkheimer, de 12 de junho de 1941. In: BENJAMIN, Walter. *GS, op. cit.*, VII-2 [Nachträge], p. 773 e 774.

droos, uma intérprete finlandesa que também tem refletido sobre o campo semântico do kairós no pensamento desse autor.²¹ Dentre os estudiosos brasileiros ou radicados no Brasil, não posso deixar de mencionar os trabalhos seminiais – em geral somente alusivos à questão do kairós – de Jeanne Marie Gagnebin, Olgária Matos e Michael Löwy.²²

Em inaparência semelhante à da analisada escultura do Monastério de Wiblingen – imediatamente invisível, mediata e transversalmente inteligível –, assim kairós, substantivo comum, encontra-se variada e determinadamente inserto na obra de Benjamin, no conceito de tempo nela gestado, bem como na sua já tão vulgarizada (literal e pejorativamente falando) concepção de história, cujo cerne é a temporalidade ou, melhor dizendo, a temporalização kairo-lógica que atende pelo nome de tempo-de-agora.

Abordemos sinteticamente um dos momentos em que kairós e *Jetztzeit* privilegiadamente entrelaçam-se, ecoando-se e reforçando-se mutuamente. Trata-se de um fragmento constante dos paralipômenos das teses “Sobre o conceito de história”, e de cuja composição fazem parte trechos que também figuram nas próprias *Thesen*, noutras formulações desses mesmos paralipômenos e/ou entre as notas e materiais preparatórios do inacabado Trabalho das Passagens (*Passagenarbeit*). Fragmento intitulado “O agora da cognoscibilidade” (*Das Jetzt der Erkennbarkeit*) que, na tradução de João Barrento, versa assim:

*A afirmação de que o historiador é um profeta de olhos postos no passado pode ser entendida [...] do seguinte modo: o historiador volta costas ao seu próprio tempo, e o seu olhar de vidente inflama-se com os cumes dos acontecimentos de gerações humanas anteriores [...]. Este olhar de vidente tem do seu próprio tempo uma consciência mais nítida do que os contemporâneos que “acompanham” esse tempo. Não é por acaso que Turgot define o conceito de um presente que representa o objeto intencional de uma profecia como conceito essencial e radicalmente político. “Antes mesmo de nos podermos informar sobre um determinado estado de coisas”, diz Turgot, “já ele se transformou várias vezes. Assim, sabemos sempre tarde demais aquilo que aconteceu. Por isso se pode dizer da política que ela está destinada a prever o presente”. É precisamente este conceito de presente que está na base da atualidade da autêntica historiografia. Quem vasculha o passado como se ele fosse uma arrecadação [...] nem sequer faz ideia do muito que depende da sua presentificação num determinado momento.*²³

Observemos à partida que o conceito de presente “essencial e radicalmente político” à “base da atualidade da autêntica historiografia” é o próprio *Jetztzeit*. Por um lado, em seu aspecto cognoscitivo e cognitivo, como “agora

²¹ Ver LINDROOS, Kia. Benjamin’s moment. *Redescriptions: yearbook of political thought and conceptual history*. Berlin: LIT Verlag, v. 10, 2006. Agamben, é importante referi-lo, tem se ocupado igualmente do tema do kairós em Benjamin. Ver AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, *idem*, *El tiempo que resta: comentario a la carta a los Romanos*. Madri: Trotta, 2006.

²² Ver GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999, MATOS, Olgária Chain Féres. O céu da história: sobre alguns motivos judaico-benjaminianos. *Nova Renascença: Revista Trimestral de Cultura*, v. 18, n. 69-71, Porto, 1998, e LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

²³ BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Edição e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008, p. 159. Cf. *idem*, *GS, op. cit.*, I-3, p. 1237 e 1238.

da cognoscibilidade”, *tópos* espaço-temporal no qual a história é objeto de uma construção (tese XIV). Por outro, em seu aspecto ético-político, como instante (*Augenblick*) que carrega consigo a sua “chance [*Chance*] revolucionária na luta a favor de um passado oprimido”, chance específica de “uma solução inteiramente nova em face de uma tarefa inteiramente nova” (teses XVII e XVIII, respectivamente).²⁴ Dito de outro modo, no tempo-de-agora encontram-se explosivamente conjugadas as esferas do conhecimento e da política, ou melhor, a intersecção desde a qual leva-se a efeito a elaboração de um conhecimento que é inseparável da ação política. Portanto, uma cognição que visa, no acontecer da vida na *pólis*, uma ação determinante e tempestiva, além de objetiva, bem sucedida e (kairicamente) eficaz.

Para tanto, considera Benjamin a partir de Anne Robert Jacques Turgot (1727-1781), faz-se necessário que o historiador-profeta preveja o presente. Pois é neste presente que as imagens do passado, imprescindíveis de se apoderar, perpassam velozes e furtivas, num relampejar. Imagens que estarão irrecuperavelmente perdidas se não forem percebidas e apreendidas pelo intérprete na ocasião tão decisiva quanto precisa, tão delas quanto dele (*Occasio!*). Irrestituível é a figura do ocorrido (*das Gewesene*) que, momento crítico (*Krisis*), periga desaparecer com cada agora (*das Jetzt*), “cada presente que não se reconhece como nela visado” (tese V).²⁵

Se dotado de *métis*²⁶ e detendo o domínio da arte de as identificar, a elas imagens do passado, e reter – ou, em termos benjaminianos, se dotado de presença de espírito (*Geistesgegenwart*)²⁷ –, tal intérprete terá os seus olhos de vidente inflamados ou incendiados pela captura (*Zugriff*)²⁸ dos eventos das gerações humanas anteriores que irrompem, súbito, no fluxo do vir a ser. Por aí, apreende um conhecimento do pretérito que é impreterível para uma mais apurada consciência crítica da época presente, nele se inflamando com o fito de incendiar a própria sociedade politicamente, uma vez que o que está em jogo é um ideal concreto de transformação, rumo a formas de organização sociopolítico-econômico-culturais radicalmente outras.

Logo, por intermédio do historiador-profeta, presente, passado e futuro temporalizam-se, condensando-se em diferencial, um *Zeitdifferential*.²⁹ Ou seja, constituem uma temporalidade especial, saturada de agoras (*akmé!*), que “não é transição”, mas na qual “o tempo estanca e ficou imóvel (*Stillstand*)” (tese XVI).³⁰ Eis a representação benjaminiana do *continuum* do tempo cronológico em suspensão. O diacrônico torna-se sincrônico, a ordinária sucessão, extraordinária simultaneidade. No presente que interroga o futuro, o ocorrido é rememorado. À maneira da História que estatifica Chronos, aí o historiador-

²⁴ *Idem*, Sobre o conceito de história. Tradução de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. In: LÖWY, Michael, *op. cit.*, p. 130 e 134. Cf. BENJAMIN, Walter. *GS, op. cit.*, I-2, p. 703 e GS I-3, p. 1231.

²⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 62. Cf. *idem*, *GS, op. cit.*, I-2, p. 695.

²⁶ Cf. DÉTIENNE, Marcel e VERNANT, Jean-Pierre. *Métis: as astúcias da inteligência*. São Paulo: Odisseus, 2008.

²⁷ Ver BENJAMIN, Walter. *GS, op. cit.*, V-1 [*Das Passagen-Werk*], p. 598.

²⁸ Ver *idem*, *GS, op. cit.*, V-1 [*Das Passagen-Werk*], p. 592.

²⁹ Ver *idem*, *GS, op. cit.*, V-2 [*Das Passagen-Werk*], p. 1038.

³⁰ *Idem*, Sobre o conceito de história. In: LÖWY, Michael, *op. cit.*, p. 128. Cf. *idem*, *GS, op. cit.*, I-2, p. 702.

materialista-e-teólogo escreve história. E a escreve como quem a escova a contrapelo (tese VII).³¹

Frente a um tempo fantasmagórico que se propala como progresso, mas que com efeito é antes o tempo infernal decorrente do “trabalho de Sísifo da acumulação”³²; tempo eminentemente quantitativo que implica, como condição necessária, todo um mundo de exclusão e controle, dominação e apagamento, quando não de ostensiva destruição e catástrofe; frente a esse tempo que de nós exige, dialeticamente, interrupção (*Unterbrechung*)³³ e cesura, Benjamin propõe um tempo-de-agora de inspiração kairológica, tão repentino quanto fugaz, tão esclarecedor quanto politicamente explosivo, tão mais apreensível e temporalizável quanto mais visado for por um tipo de inteligência e de arte despertas que o historiador-profeta-e-filósofo (*kritikós*), tem que saber discernir (*kríno*).

Afinal, como afirma Monique Trédé, “o homem de experiência, inteiramente prudente e decidido, apreenderá o kairós [...]. Pois o Kairós é fugidivo, imprevisível, irreversível. [...] não se oferece à captura senão no instante mesmo em que se apresenta. O em seguida é demasiado tarde”.³⁴ Kairós!

Artigo recebido em 5 de outubro de 2020. Aprovado em 13 de outubro de 2020.

³¹ Ver *idem*, Sobre o conceito de história. In: LÖWY, Michael, *op. cit.*, p. 70. Cf. *idem*, *GS, op. cit.*, I-2, p. 697. Para uma abordagem mais desenvolvida e sistemática de aspectos centrais da teoria benjaminiana da história, ver PINHO, Amon. Da história como ciência e como forma de rememoração: construção salvadora e destruição redentora em Walter Benjamin. *Cadernos Walter Benjamin*, n. 1, Fortaleza, jul.-dez. 2008.

³² MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Livro primeiro: O processo de produção do capital, t. 1. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988, p. 112.

³³ Ver BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: LÖWY, Michael, *op. cit.*, p. 134. Cf. *idem*, *GS, op. cit.*, I-3, p. 1231.

³⁴ TRÉDÉ, Monique, *op. cit.*, p. 19 (tradução do autor).

Eugénia Melo e Castro e o Clube da Esquina: **o sonho de uma canção luso-brasileira-múndi**



Eugénia Melo e Castro,
Milton Nascimento e
Wagner Tiso, s./d.,
fotografias (montagem).

Mateus de Andrade Pacheco

Doutor em História pela Universidade de Brasília (UnB). Coorganizador do livro *Sinfonia em prosa: diálogos da história com a música*. São Paulo: Intermeios, 2013. mateusandpac@gmail.com

Eugénia Melo e Castro e o Clube da Esquina: o sonho de uma canção luso-brasileira-múndi¹

Eugénia Melo e Castro and Clube da Esquina: the dream of a Luso-Brazilian world song

Mateus de Andrade Pacheco

RESUMO

Durante os encontros da cantora-compositora portuguesa Eugénia Melo e Castro com os músicos brasileiros Wagner Tiso, Milton Nascimento e Novelli, no princípio da década de 1980, floresce um animado debate em torno de uma busca conjunta de linguagens desafiadoras de padrões musicais reconhecidos e consagrados artisticamente. Em tal cenário, os artistas se sentem estimulados a se reinventar, numa convergência de ritmos, interpretações e dicções, desenhando reflexões sobre uma música ancorada em sonoridades plurais e no sentimento de pertença ao mundo. Na medida em que se intensificam as discussões, outras presenças artísticas são convocadas, tais como as dos portugueses Sérgio Godinho e do grupo Trovante, além de vozes brasileiras, trazidas à cena por alguma lembrança anedótica, algum detalhe musical ou até mesmo alguma sonoridade familiar que invade alguma criação momentânea.

PALAVRAS-CHAVE: Clube da Esquina; Eugénia Melo e Castro; fronteiras.

ABSTRACT

During Eugénia Melo e Castro's – Portuguese singer and songwriter – meetings with the Brazilian musicians Wagner Tiso, Milton Nascimento, and Novelli, in the early 80's, a lively debate flourishes around a joint search for challenging speeches from highly regarded and artistically known musical patterns. In that scenario, the artists feel encouraged to reinvent themselves, in a confluence of rhythms, interpretations and dictions, drawing reflections on music based on plural sounds and a feeling of world belonging. As discussions grow heated, other artistic presences are invited, such as the Portuguese artists Sérgio Godinho and Trovante's group, in addition to Brazilian voices, brought to the scene by some sort of anecdotal memory, musical detail or even a familiar sound that invades a transitory creation.

KEYWORDS: *Clube da Esquina; Eugénia Melo e Castro; borders.*

¹ Este artigo é um desdobramento de pesquisa de pós-doutorado desenvolvida junto ao Departamento de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, entre 2015 e 2016, para a qual contei com o apoio de bolsa concedida pela Capes. Agradeço à Paula Guerra, minha supervisora, pelas contribuições nessa experiência e pelo entusiasmo com que conduz os diálogos acadêmicos. Estendo esse agradecimento à Eleonora Zicari, Leandro Mendanha, Maria Abília e Mayara, importantes interlocutores nesse processo. Agradeço também à Luiza, que tão bem me apresentou o acervo da Hemeroteca de Lisboa.



Abril de 1980. Jornais portugueses destacavam a primeira passagem de Milton Nascimento por Lisboa para única apresentação no palco do Coliseu dos Recreios. Nas semanas que antecipavam a grande noite, veículos como o *Diário de Notícias* e o semanário *Se7e* reservariam importante espaço para apresentar o artista brasileiro. Naquela virada da década de 1970 para a de 1980, a música brasileira alçaria voo largo no meio artístico lusitano. A porta de entrada seria a televisão, mediante o sucesso das telenovelas da Rede Globo junto ao público português. É evidente que não podemos resumir o alcance da música brasileira em Portugal a esse fator. No entanto, também seria um equívoco ignorá-lo. A partir dessa via de acesso privilegiadamente massiva, outros espaços de divulgação, como jornais e revistas, e especialmente o rádio, reverberariam a trilha sonora das novelas a um público cada vez mais amplo, popularizando, de fato, a canção brasileira em solo português. Assim, já era possível acompanhar programas como o “Cantores do Rádio”, dedicado exclusivamente à MPB e apresentado por José Nuno Martins. Nele, ouviam-se as novidades do momento, entrevistas com grandes nomes da MPB e até era possível saborear comentários e pensamentos de participantes como o escritor brasileiro João Ubaldo Ribeiro, conhecido do público português por sua obra literária e pelas crônicas feitas especialmente para o *Se7e*. Observa-se, portanto, uma curiosidade maior pela cultura brasileira, a partir do contato com os temas abordados nas novelas, com as imagens e conflitos ali apresentados, enfim com os costumes em geral presentes na narrativa. Vale dizer, a recepção da arte brasileira se atualiza, a partir do acesso a informações contemporâneas que habilitam o público a se apropriar de uma realidade estrangeira cada dia mais familiar. No circuito da comunicação de massa, críticos abalizados emitem comentários, colunistas contam anedotas e dão informações extras sobre os artistas, ou seja, mais e mais detalhes vão se juntando a outros, de modo a inserir o artista numa galeria de famosos ou – para não dizer tanto – num rol de nomes familiares e conhecidos dos chamados formadores de opinião.

Retomando o semanário português *Se7e*, este se dedicava ao campo das artes em geral, concedendo relevante espaço para variadas tendências musicais da atualidade, incluindo a música brasileira. Ao folhearmos números do *Se7e*, deparamos com grande diversidade de representantes da MPB: Elis Regina, Gal Costa, Joyce, Paulinho da Viola, Chico Buarque, Maria Bethânia, Milton Nascimento, Nana Caymmi, João Bosco, Ivan Lins, Edu Lobo, Egberto Gismonti, Baden Powell, Caetano Veloso, Tânia Mara, Gilberto Gil, Elba Ramalho, Fafá de Belém, e por aí vai. O mesmo fenômeno povoaria outros veículos, como se pode observar pela revista especializada *Mundo da Canção*. A presença de nomes vinculados a MPB tornou-se constante em Portugal, fosse através de *shows* em casas como o Coliseu, fosse em importantes eventos como o Festival do *Se7e* e a Festa do *Avante!*, promovida pelo Partido Comunista. Eventos ao vivo ganhavam páginas de jornais e revistas, e assim se vê que um meio ia alimentando o outro, consolidando a imagem do artista em cenário internacional. Malgrado a agitação em torno da MPB através desses veículos, faz-se mister reconhecer também que, justamente nesse espaço privilegiado de

divulgação, constatamos relatos de críticos desgostosos com algumas lacunas, imprecisões nas informações, muitas vezes decorrentes de mera desatualização no tocante ao trabalho de músicos brasileiros. Noutras palavras, não se conhecia tanto quanto se imaginava, ou, pelo menos, se desejava, do trabalho atual desses artistas, especialmente se considerarmos a efervescência de uma época em que o Brasil buscava diálogos com outros países pela via musical, impulsionado pelos avanços no setor de comunicações e pelo crescimento da indústria fonográfica mundo afora.

Assim, no momento em que Milton Nascimento desembarcava em Portugal, matérias e críticas jornalísticas destacavam a qualidade de sua música, suas parcerias e gravações com legendas do *jazz* norte-americano – como Wayne Shorter e Herbie Hancock –, além do sucesso junto à crítica estrangeira. No *Se7e*, por exemplo, constava sobre o seu último disco gravado nos Estados Unidos, o *Journey to dawn*, em 1978: “coloca Milton na relação dos melhores do ano da revista *Downbeat*, superando nomes como Elton John e Frank Sinatra”.² Noutro texto destacava-se o sucesso da temporada em Paris: vinte dias de casa cheia no Théâtre de la Ville.³ Milton Nascimento transpunha, assim, as fronteiras brasileiras para começar a se tornar um nome de relevo internacional.

Entretanto, e justamente por conta do êxito de tal investimento, rascunhava-se a indagação: como um nome daquela envergadura artística ainda era quase desconhecido do público português? Em texto sobre o *show* de Milton no Coliseu dos Recreios, James Anhanguera, crítico musical brasileiro e colaborador do *Diário de Notícias*, tentava alinhar uma explicação:

*Quem não esteve no Coliseu domingo à noite perdeu uma das grandes manifestações de calor e beleza do público português, talvez já ambientado e embalado pelos festejos de 25 de abril. E por quem? Pelo cantor que possui a mais bela voz de homem que se pode ouvir nos dias de hoje, cuja obra, entretanto, nos parecia, até domingo quase desconhecida em Portugal (apenas quatro dos seus discos – dois deles gravados nos EUA – foram aqui editados, tendo alguns sido importados, poucas cópias – nenhum posterior a 1974). Mas quem ali estava parecia saber muito bem ao que ia: para rezar os mil tons da era miltoniana.*⁴

Embora o público português demonstrasse desconhecimento a respeito de discos considerados fundamentais, tais como *Clube da Esquina* (1972), *Milagre dos peixes* (1973), *Minas* (1975) e *Geraes* (1976), o *show* foi muito bem recebido pelo crítico, que identificou na reação apaixonada de um público de cerca de 5 mil pessoas uma verdadeira aclamação de um artista consagrado. O entusiasmo daquela noite entremearia as críticas do *show*, que aplaudiam o caráter universal de uma música inspirada em diálogos musicais desde o trabalho de composição e arrematada no palco de maneira singular, num grande conagraamento musical entre cantor, músicos e público, como se o processo de composição não terminasse nunca, renovando-se a cada *show*. Assim, o cantor convertia o palco em lugar de encontro consigo mesmo, com os músicos e com

² Nome grande da MPB. Milton Nascimento “ao vivo” no Coliseu. *Se7e*, Lisboa, 22 abr. 1980, p. 6.

³ Cf. MACEDO, António de. Milton Nascimento no Coliseu. *Se7e*, Lisboa, 29 abr. 1980, p. 24.

⁴ ANHANGUERA, James. A travessia de Milton. *Diário de Notícias*, Lisboa, 29 abr. 1980, p. 11.

o público, numa retumbante celebração à vida, saboreada em misturas sonoras que tocavam o mais íntimo de cada um ali presente, e ao mesmo tempo unia a todos numa fraternidade musical que agora passava a compartilhar códigos e memórias para outras experiências musicais.

Retomando o artigo de Anhanguera no *Se7e*, chama ainda a atenção, relativamente à reação do público, o trecho em que é dito que o espetáculo foi “uma das grandes manifestações de calor e beleza do público português”. Trata-se, bem se vê, de um público qualificado, que, em detrimento de um investimento insatisfatório da gravadora de Milton Nascimento no lançamento de discos do cantor naquele país, mostrava-se interessado pelo artista a ponto de comparecer ao *show* consciente do que veria. É um público que busca o artista em vários veículos e não perde a oportunidade de se atualizar com o seu trabalho quando se vê premiado pela oportunidade de presenciar o espetáculo ao vivo.

A crítica destacaria ainda o grupo que acompanhava o cantor-compositor e o caráter livre daquela música, aparentemente vizinha do jazz:

Wagner Tiso é o “maestro” do grupo, no olhar, no pisar das teclas, em harmonias dissonantes, na elaboração de uma atmosfera sonora ritmicamente “marcada” pelas intervenções aparentemente a “destempo” de Luís Alves [baixista] e Roberto Silva [baterista] a quem compete, mais do que a ninguém, sublinhar o tempo inesperado do cantar de Milton. Toninho Horta é, neste contexto, o músico de trabalho mais discreto. [...] ele é, no entanto, o instrumentista que “cobre” todos os espaços deixados em aberto pelos seus companheiros, o guitarrista de supertécnica e de conhecimentos profundos que alia o trabalho oficial a uma autenticidade criativa difícil de escutar nos músicos de formação ocidental.⁵

Aqui a análise do crítico recai sobre a parte instrumental do *show* – e não poderia passar em branco tal abordagem, uma vez que, como dito, a canção de Milton Nascimento nasce de vários encontros afetivo-musicais e, inspirada pelo virtuosismo dos músicos, sofisticada na harmonia, para finalmente acomodar aquela voz singular a ditar o tom da canção. Sem exagero, pode-se dizer que a voz buscaria traduzir o som, ajuntando-lhe palavras ritmicamente, mesclando-se com o acompanhamento dos instrumentos por meio de vocalises, em falsetes ou notas graves, num abre-alas para uma procissão de muitas vozes e sons que se avolumam. É realmente um apelo irrecusável ao público a se juntar àquele movimento ou pelo menos a se deixar levar por ele.

O recorte registra memórias daquele *show*. Durante a década de 1980, Milton Nascimento investiria de maneira mais incisiva numa carreira internacional, sendo constantes suas aparições em palcos de distintos países.⁶ Portugal passaria a integrar o itinerário de suas turnês. A partir dessa primeira apresentação, seus discos seriam distribuídos de forma mais eficaz. Logo após esse *show*, por exemplo, já seria anunciada a chegada do *Journey to dawn* e de *Milagre dos peixes ao vivo*, disco emblemático e aclamado como um dos principais do artista pela crítica portuguesa.

⁵ MACEDO, António de. Milton Nascimento no Coliseu. *Se7e*, op. cit., p. 24.

⁶ Cf. DUARTE, Maria Dolores Pires do Rio. *Travessia: a vida de Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: Record, 2006.



Aquela noite no Coliseu também chamaria a atenção para o trabalho de Wagner Tiso, praticamente desconhecido em Portugal, e para aquela trupe de grandes instrumentistas, ou seja, para o Clube da Esquina, expressão que nomeia a agremiação de artistas que se reuniu ao redor de Milton Nascimento ao longo dos anos 1970 e que forjou linguagens musicais de tonalidades experimentais e coletivas, inovadoras pela maneira de se apropriar de gêneros diversos e amalgamá-los.⁷ Naqueles jornais portugueses onde a MPB era aclamada por sua criatividade e diversidade, ecoava agora essa vertente musical de feição universal.

As idas e vindas de artistas brasileiros a Portugal e de artistas portugueses ao Brasil abririam espaço para intercâmbios culturais. Nos entremeios de viagens, conheciam-se nomes locais, trocavam-se ideias, teciam-se laços e fazia-se muito som. Ao observarmos materiais jornalísticos sobre passagens de artistas como Milton Nascimento e Wagner Tiso por terras lusitanas, contemplamos seus diálogos com nomes da cena local, tais como Eugénia Melo e Castro e Sérgio Godinho. E ainda notamos como a sonoridade do Clube da Esquina surge como linguagem possível para esses diálogos. No espaço desse artigo, destacaremos essas trocas sonoras, que desafiam fronteiras e forjam lugar para expressar a criatividade, onde a música é motivo de reconhecimento e surpresa.

Do lado de lá das fronteiras: o Clube da Esquina como linguagem inovadora e lugar de encontro

Aquela *show* memorável de Milton Nascimento e do pessoal do Clube da Esquina ficou gravado nas memórias de Eugénia Melo e Castro, cantora e compositora portuguesa que fez da ponte com a música brasileira a principal via de expressão de sua arte. Em meio àquela plateia ávida pela música de Milton Nascimento, a artista iniciante buscava contatar Wagner Tiso para ser seu arranjador. Ora, o que não foi possível naquele dia inspirou-a a viajar ao Brasil, onde finalmente obteve a resposta positiva do maestro para conceber os arranjos de *Terra de mel*, disco que marcaria a estreia da cantora no mercado discográfico em 1982. A história da jovem audaciosa que chegou à porta de Wagner Tiso com uma fita cassete na mão e muitas ideias na cabeça virou notícia quando o disco foi lançado. Aliás, a presença de Wagner Tiso seria um dos fatores que impulsionariam a gravadora a investir em *Terra de mel*. A partir daí, Eugénia Melo e Castro teria estúdio liberado para, junto com músicos do Brasil e de Portugal, iniciar sua viagem musical madrugada afora.

Nos percursos dessa pesquisa, criou-se oportunidade para entrevistar Eugénia Melo e Castro, que aqui recorda sobre seu interesse pela sonoridade clube-esquinista e sobre sua escolha por Wagner Tiso:

Eu tive acesso também, muito precoce, aos discos do Wagner ainda na Matança do porco do Som Imaginário. Quando eles começaram a gravar discos, eu acompanhei. Não sei, eu acho que foi identificação. Houve um disco que foi absolutamente definitivo, que foi o Native dancer, que o Wagner foi gravar a Los Angeles com Wayne

⁷ Cf. PACHECO, Mateus de Andrade. *Milton Nascimento: num canto do mundo, o conto do Brasil*. Tese (Doutorado em História) – UnB, Brasília, 2014.

Shorter e com o Milton e com convidados, que foi o Robertinho e foi mais uma trupe e tal. E que eu acho que até hoje é um dos meus discos... se me disserem assim, cinco discos de cabeceira, o Native dancer é um dos discos de cabeceira. Milagre dos peixes, Minas, o Geraes... e tudo isso são discos que têm uma importância para mim porque havia ali também uma influência enorme de imensas coisas que se passavam no mundo. E que o Milton absorvia e transformava e transcodificava. E que o Wagner fazia os arranjos e fazia aquelas coisas extraordinárias. Portanto, era uma coisa toda muito espontânea, mas ao mesmo tempo muito influenciada e muito original. Muito boa. Uma qualidade, assim, indiscutível em qualquer século, em qualquer momento, atemporal. E isso tocava-me bastante, porque era uma coisa pronta. Não havia ali um "ah, vou fazer para ver como é". Era uma coisa que se apresentava concluída. Embora eles estivessem sempre em evolução. Mas era uma coisa sólida. Uma coisa que a gente ouvia e "ah, o que é isto?". Depois Beto Guedes, depois a Página do relâmpago elétrico, depois não sei que, os Borges. Toda aquela coisa, que era uma coisa, assim, fascinante.⁸

O nome de Wagner Tiso surge como alternativa para uma artista que ansiava por uma linguagem musical inovadora, sintonizada com o que havia de mais atual no cenário internacional. A interação da música de Milton Nascimento e Wagner Tiso com o *jazz* e o *rock* interessava, portanto, à cantora-compositora, que tinha nesses gêneros referências de suas primeiras audições. Mas, para além disso, importava mesmo era a apropriação musical operada pelos artistas brasileiros no contato com esses gêneros musicais ao assimilá-los ao caldo musical do Clube. O espanto vinha de um som que, de ancestral e exótico, fluía para temáticas mais urbanas – e já o sertão era o asfalto, o asfalto era o sertão, o quintal de casa era a rua, e esta se abria para um mundo de possibilidades. Sem nenhum itinerário especial, esses bardos de espírito viajante e pesquisador inaugurariam linguagens em descobertas feitas pelo caminho, promovendo releituras de antigos temas musicais, de antigas peças do cancionário popular, de canções consagradas mundialmente, algumas das quais gravadas pelos próprios artistas em versões para o português, o que indicaria, podemos assim dizer, uma canção itinerante, ou uma forma de compor coletiva e em movimento, sempre agregando algum detalhe novo e absorvendo-o musicalmente.

A singularidade desse procedimento recai no jogo da interseção de várias épocas. Vale dizer: passado, presente e futuro em diálogo, complementando-se como instâncias de reflexão, interpretação e criação. Visitas ao próprio repertório, letras acrescidas a peças instrumentais já gravadas em álbuns consagrados, tudo isso sinalizava um estilo de compor no recompor-se, no repensar-se; uma forma de se perpetuar, de manter vivo o menino, o jovem, o homem maduro, de conservar o espírito irrequieto, numa eterna busca de si mesmo, atizando no público o desejo de fazer o mesmo, de também sair em viagem, garimpando pequenas joias de um tesouro precioso, generosamente distribuído ao longo do tempo – o tesouro da história pessoal de cada um, em âmbito individual e coletivo, ao som de uma trilha sonora atemporal e universal.

⁸ Eugénia Melo e Castro em entrevista concedida ao autor. Lisboa, 5 abr. 2016. Dela participou como colaborador o pesquisador Leandro Mendanha e Silva.

Essa sonoridade peculiar é que chamaria a atenção do público e de artistas como Eugénia Melo e Castro. Mesmo as parcerias e diálogos de Milton Nascimento com grandes nomes do *jazz* eram firmadas pelo caráter inovador de um modelo de música que não se enquadraria nesse ou naquele gênero. Se bem pensarmos, em discos como o *Native dancer*, citado por Eugénia Melo e Castro, o que se tem é uma parceria frutífera, onde a música de Milton e de sua trupe dá novo respiro ao universo do *jazz* e, ao mesmo tempo, o som de Wayne Shorter confere uma coloração distinta à linguagem miltoniana. Aqui a música surge como espaço de interação e troca. Nessa linha, o *jazz* é contemplado como postura que se edifica através da liberdade.⁹

“Sou do mundo, sou Minas Gerais”¹⁰, verso gravado na memória dos admiradores da obra do Clube da Esquina, repercute o percurso feito por aquela música de sotaque universal: *rock*, *jazz*, música clássica, o *rock* progressivo, referências da cultura popular, tudo era ingrediente para aquele caldeirão sonoro. A maneira de amalgamar esses sotaques diversos chamaria a atenção para o aspecto instrumental da obra de Milton Nascimento e Wagner Tiso. Os trabalhos dos artistas envolvidos no Clube da Esquina ficaram reconhecidos justamente pelas harmonias complexas e inusitadas, pelo clima de produção coletiva, onde cada músico enriquecia aquelas peças numa interação ativa e espontânea. Além disso, a própria poética dos versos de nomes como Márcio Borges, Fernando Brant, Ronaldo Bastos e Murilo Antunes reverberava o esmero de todo o trabalho de composição, num jeito de fazer letra em diálogo com o refinamento dos arranjos, com o virtuosismo dos músicos, como se o compositor anteviesse espaços de discussão também com a parte instrumental. Em artigo que se debruça sobre as inovações e particularidades desse agrupamento de artistas, o pesquisador Ivan Vilela afirma: “Com o Clube da Esquina a canção passou a ser submissa à roupagem que lhe era colocada, o arranjo. Em nenhum momento pensara-se em agasalhar a canção da maneira como foi feita por eles”.¹¹ Traçavam-se, dessa forma, rotas para o experimentalismo, longe dos modismos e propícias à criatividade. A importância do elemento instrumental seria fundamental nesse exercício. Em afirmação pronunciada numa entrevista concedida ao *Se7e* na década de 1980, Wagner Tiso colaboraria para essa constatação: “Qualquer movimento que apareça terá necessariamente que partir da música instrumental. Tem sido sempre ela a abrir novos horizontes”.¹²

A aglutinação de referências musicais diversas e o cuidado com os arranjos moveriam o diálogo de Eugénia Melo e Castro com aquele agrupamento de artistas. A admiração e o diálogo com Wagner Tiso e Milton Nascimento logo se estenderiam a outros nomes importantes, tais como Ronaldo Bastos (com quem foi casada), Beto Guedes, os Borges, Novelli, Toninho Horta, Túlio Mourão etc. Na verdade, a obra de Eugénia Melo e Castro buscava ampla aproximação com a música brasileira, sendo vários os trabalhos com a presen-

⁹ Cf. PACHECO, Mateus de Andrade, *op. cit.*

¹⁰ “Para Lennon e McCartney” (Lô Borges, Márcio Borges e Fernando Brant), Milton Nascimento. LP *Milton*, EMI-Odeon, 1970.

¹¹ VILELA, Ivan. Nada ficou como antes. *Revista USP*, n. 87, São Paulo, set.-nov. 2010, p. 24.

¹² TISO, Wagner *apud* DUARTE, Pedro. Wagner Tiso ao *Se7e*: “adorei trabalhar com Geninha”. *Se7e*, Lisboa, 12 ago. 1982, p. 16.

ça de grandes nomes da MPB, como Ney Matogrosso, Chico Buarque, Caetano Veloso, Tom Jobim, Egberto Gismonti, Adriana Calcanhoto etc.

Terra de mel: na ponta do abismo, entre Portugal e Brasil, o mundo

Apaixonada por música desde a infância, Eugénia teve acesso à música brasileira bem cedo, através de seu pai, Ernesto Manuel Geraldês de Melo e Castro, poeta e ensaísta que constantemente visitava o Brasil para encontros de poesia concretista. A cada viagem, dezenas de discos indicados por amigos brasileiros desembarcavam na casa dos Melo e Castro. Espontaneamente, Eugénia ia se informando e descobrindo o Brasil através daqueles discos. Teve, inclusive, acesso a álbuns raros, como um disco que destaca como também de cabeceira, o *Imyra Tayra Ipy, Taiguara*, do cantor-compositor Taiguara, obra censurada logo após o lançamento no Brasil em 1976. A assinatura de Wagner Tiso na lista de legendas da música brasileira reunidas naquele álbum conceitual foi mais um alerta para o nome do arranjador em trabalho de tamanha envergadura.¹³

Deve-se destacar que, naquela virada dos anos 1960 para os 1970, quando Eugénia Melo e Castro começava suas audições de música brasileira, a MPB ainda não tinha a entrada que experimentou em Portugal na década de 1980. Embora fosse conhecida por algumas parcelas do público, a distribuição de discos de nomes vinculados à sigla ainda era escassa e mesmo a presença desses artistas através de *shows* era esporádica. No entanto, vivências como a da cantora-compositora portuguesa nos colocam diante de maneiras alternativas de circulação musical: fosse por meio de parentes, imigrantes ou de amigos, aquela música chegava aos ouvidos de uns e outros. Ainda mais daqueles que se reuniam em torno da vitrola para compartilhar e digerir descobertas musicais em tempos em que as audições coletivas faziam parte do cotidiano. Assim, quando a música de Milton Nascimento e Wagner Tiso ainda era praticamente ignorada pelo público português, Eugénia já se aprofundava na sonoridade clube-esquinista através de álbuns ainda mais incomuns, como os do Som Imaginário¹⁴, grupo formado para acompanhar Milton Nascimento nas turnês e que, depois, alçou voo próprio.

Em matéria publicada em fevereiro de 1982, *Terra de mel* é apresentado como grande revelação do ano pelo *Se7e*. As canções do disco foram criadas por meio de parcerias de Eugénia Melo e Castro, que assina praticamente todas as letras, com músicos brasileiros conhecidos nas andanças pela rica cena musical de Lisboa, como o compositor e guitarrista Yório Gonçalves e Kleiton Ramil, que inclusive compôs o sucesso “Vira-virou” na casa da cantora e ainda atuou no disco tocando guitarra e violino. Do Brasil ainda viriam Kledir Ramil, outro colaborador em composição com Eugénia que também atuaria na viola *ovation* e percussão. E Wagner Tiso, que além de assinar os arranjos e a

¹³ A respeito do disco e obra de Taiguara, ver PACHECO, Maria Abília de Andrade. *Taiguara: a volta do pássaro ameríndio (1980-1996)*. Dissertação (Mestrado em História) – UnB, Brasília, 2012.

¹⁴ A primeira formação do Som Imaginário tinha Wagner Tiso no piano, Luiz Alves no baixo, Robertinho Silva na bateria, Tavito na viola de 12 cordas, o Frederica na guitarra, Zé Rodrix na voz e órgão e Laudir Oliveira na percussão. Mas outros nomes passariam pelo grupo em formações posteriores, como Naná Vasconcelos, Nivaldo Ornelas, Toninho Horta, Jamil Joanes e Paulinho Braga. Cf. SILVA, Beatriz Coelho da. *Wagner Tiso: som, imagem, ação*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

direção musical, tocou piano, acordeão e órgão. De Portugal, convocariam nomes reconhecidos pela criatividade, tais como Luís Caldeira, que ficou por conta das flautas, Luís Duarte, no baixo, e Zé Martins, bateria, percussão e passaredo. A respeito do *Terra de mel*, António Duarte escreveria em tom de crônica no *Se7e*: “Deixa-me dizer às pessoas que me leem que tu não existes. Que talvez sejas uma brisa de África imigrada nos Brasis a cantar em letra de Pessoa a música dos mágicos. Deixa-me não escrever sobre música hoje. Afinal, Wagner Tiso é um mago de história de fadas e um artífice de cores. Descreve círculos abertos e rápidos no pentagrama. Afinal a tua voz é um feitiço. Semeia o sonho, o fascínio, a paixão”.¹⁵

Naquele primeiro passo, a música de Eugénia é celebrada por se erger como lugar de encontro e trazer um quê distinto à música portuguesa. *Terra de mel* iça uma teia intimista e quente onde a voz daquela artista e daqueles instrumentos emaranham-se e arremessam-se, numa curtição sonora que exala uma atmosfera contemplativa. Ali, descortinam viagens, tema frequente nos versos de Eugénia, que faz da metáfora, embarcação. “Voltas ao cais depois como é/ tens um barco aqui mesmo ao pé/ descobre, corre, encobre, cobre terra em terra ser/ descobre terras, desterras eras, não eras, és”.¹⁶ Os versos, abrigados num ambiente lisérgico, trazem um ar de Clube da Esquina, onde a metáfora também se constitui em assinatura poética e a viagem é tema recorrente. Compartilham, assim, maneiras de ver e sentir. Cada verso de Eugénia se entranha na movimentação daquele som. Ali, busca-se o entremeio, monta-se a fronteira, meio de encontro, seja ele no espaço, no tempo, na subjetividade de sentimentos ou da própria linguagem musical: “No meio daquele reflexo de água/ no centro de um repuxo de vento/ parada numa corrente de mar/ estou dentro do que quero estar”.¹⁷ Faz recordar as palavras de Michel de Certeau, quando afirma: “Lugar terceiro, jogo de interações e de entrevistas, a fronteira é como um vácuo, símbolo narrativo de intercâmbios e encontros”.¹⁸ E quando não cabem palavras, povoa-se o silêncio de puro som, como na faixa que abre o disco, o tema instrumental “Beco do Tiso” (Kleitton Ramil), no qual a liberdade já é sinalizada como rota para a *Terra de mel*. Brasileiro, português, entre os dois, na ponta do abismo de onde espreitam o mundo, eis o lugar ali arquitetado. Aquele som inspirou a questão feita à época do lançamento do disco: “Da caldeirada surgiu um disco sem dúvida bonito. Mas será um disco de música portuguesa?”¹⁹ Eugénia não titubearia em responder: “Não, é um disco feito no que de bom se pode tirar da junção do que eu sei fazer com o que eles sabem fazer. E de que eu gosto muito”.²⁰

O que se sente das audições do álbum de estreia de Eugénia Melo e Castro reverbera em sua fala sobre os bastidores da gravação:

¹⁵ DUARTE, António. Geninha: entre o sol e a paixão. *Se7e*, Lisboa, 3 fev. 1982, p. 3.

¹⁶ “Cais” (Yório Gonçalves e Eugénia Melo e Castro), Eugénia Melo e Castro. LP *Terra de mel*, Polygram, 1982.

¹⁷ “Começo de mar” (Yório Gonçalves e Eugénia Melo e Castro), Eugénia Melo e Castro, *op. cit.*

¹⁸ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 214.

¹⁹ COSTA, Belino. Eugénia Melo e Castro: *Terra de mel* só existe na minha cabeça. *Se7e*, Lisboa, 3 fev. 1982, p. 12.

²⁰ MELO E CASTRO, Eugénia *apud* COSTA, Belino, *op. cit.*, p. 12.

Terra de mel foi gravado ao vivo dentro do estúdio. O horário que nos deram foi de meia noite às oito da manhã. Oito dias seguidos. Sem técnico. O técnico deixava a mesa preparada e deixava lá um assistente que, obviamente, passada uma hora, já estava a roncar num canto. Quem fazia o som era o Wagner de um lado e eu do outro. E foi complicado por isso. Mas o ambiente que se viveu foi espetacular! E o Kleiton, nessa altura, também veio. E foi sensacional. Não havia aposta alguma de nenhuma gravadora. Eu fui ter com a Polygram nessa época e disse: “Eu quero gravar um disco...”. “Ah, então, se trouxer o Wagner Tiso, a gente arranja-te o estúdio.” Aí, eu disse: “Tudo bem”. Eu fui para o Brasil, trouxe o Wagner Tiso, trouxe o Kleiton, e então eles já nos arranjaram esse estúdio. Aí o Wagner disse: “É isso que temos, então vamos trabalhar com o que temos”. Durante o dia dormia, uma parte do dia passava as partituras, fazia os arranjos, depois já entrava em estúdio, levava uma comida... estamos em maio, junho de 81. Aí eles [os músicos] foram embora, e eu só consegui por voz em setembro, outubro. Porque nunca mais voltei a ter estúdio, porque eu não consegui fazer as gravações de todas as bases, os arranjos todos, os complementos todos do Wagner e de todos os músicos. E o disco ficou por mixar e ficou sem voz, só com voz guia. Aí eu fiquei sozinha para por a voz. Eu pus a voz sozinha! E ninguém da editora lá ia, não queriam nem saber o que eu estava a fazer e tal. Nem contrato tinha, não tinha absolutamente nada. Só fiz contrato depois do disco ter estourado. Fui eu que fiz a capa, fui chamar o gráfico, que era meu amigo João Melo, e depois fui chamar o fotógrafo, o Silveira Ramos. Apresentei o produto pronto. E eu que mixei. O Wagner, ao ouvir a mixagem: “Não, aqui já era para ter acabado!” “Fiz como eu achei, eu adoro esses finais longos”. Foi tudo isso, essa vontade de fazer e de ir absolutamente pelo instinto que deu essa preciosidade que é o Terra de mel. Quer dizer que é um disco completamente diferente de tudo. E que veio como uma lufada de ar fresco.”²¹

A desatenção da gravadora em relação ao *Terra de mel* se converteu em espaço para a liberdade daqueles artistas. O que poderia ser uma limitação foi tomado como meio de deixar fruir a criatividade. O clima espontâneo daquelas gravações também se estabeleceu favorecido pelo tipo de diálogo estabelecido. As pessoas envolvidas no projeto eram artistas com que Eugénia trocou ideias em suas andanças pelo meio musical. Dessa circulação nasceriam amizades, parcerias e misturas sonoras que dariam colorações distintas àquele álbum. Esses vínculos deixam entrever uma socialidade, “essa espécie de empatia comunalizada”.²² Wagner Tiso conta em entrevista ao *Se7e* que passou um mês em contato com Eugénia em Lisboa, o que permitiu o envolvimento e o entrosamento naquele trabalho.²³ Fomentava-se, assim, uma amizade e mesmo uma dicção interna, própria dos que se identificam e partilham vivências. Eugénia nos conta, por exemplo, que o título da canção “Beco do Tiso”, expressão que logo nos remete à paisagem mineira e ao universo simbólico clube-esquinista – um exemplo seria a canção “Beco do Mota”, de Milton Nascimento e Fernando Brant –, vem de um canto de Lisboa: “A gente não tinha título para a música. E tem um beco ao lado da minha casa que o Wagner adorava. Ia para ali com uma garrafa, era verão. Tudo acontecia, aquela gente sempre a passar, e o Wagner montava ali uma cadeirinha, uma garrafinha de

²¹ Eugénia Melo e Castro em entrevista concedida ao autor, *op. cit.*

²² MAFESOLLI, Michel. *O conhecimento comum: introdução à sociologia compreensiva*. Porto Alegre: Sulina, 2007, p. 198.

²³ Cf. DUARTE, Pedro, *op. cit.*, p.16.



vinho, uma mesinha, e ficávamos ali. E virou o Beco do Tiso. E quando a gente não tinha nome para a música: “Ah, Beco do Tiso!”²⁴

Experiências como esta criaram uma espécie de cumplicidade que acabou por dar consistência à obra daqueles artistas. Ali estavam partilhando um trabalho, burilando peças, buscando a identificação e o espanto: diálogo. Na verdade, a casa de Eugénia, que, além de cantora, é ainda filha da escritora Maria Alberta Menéres, tornou-se ponto de encontro e abrigo para músicos. E nas andanças pelo meio artístico, muitos contatos eram estabelecidos. Antes de se aventurar a gravar discos, a cantora-compositora já havia participado de coros de artistas já mais experientes do cenário português, tais como Sérgio Godinho, Fausto e Júlio Pereira, também interessados em novas linguagens e toadas para a música portuguesa.

As idas e vindas de artistas brasileiros a Portugal ampliariam esses encontros. Na entrevista que citamos, de Wagner Tiso, recorda-se o sucesso que foi uma participação improvisada no *show* do grupo português Trovante na Festa do *Se7e* – 1981. Naquela ocasião, partiriam do Brasil atrações como Joyce e Paulinho da Viola. Nos bastidores dos espetáculos, iam-se armando redes. A respeito do entrosamento entre Wagner e o Trovante, se destacaria:

*O senhor Wagner Tiso, tecladista de Milton Nascimento e um dos maiores músicos do Brasil – presente em Lisboa, onde gravou um LP com Eugénia Melo e Castro –, acabaria por aceder ao convite dos Trovante para uma “perninha” de improvisação ao acordeão, em palco, o que seria uma prova cabal da qualidade desse grupo. Não exageremos se dissermos que o momento musical que reuniu os Trovante com Wagner Tiso foi o mais emocionante e espetacular da festa do “Se7e”. [...] Na assistência dançava-se ao bom estilo folclore português e no palco os Trovante quebraram barreiras, fazendo “virar” a multidão do Rock, captando-a para uma música repleta de emoções, uma música absoluta, sem rótulos, que vive da paixão pelas coisas simples.*²⁵

É interessante notar que naquele instante o nome de Wagner Tiso reverberava pela cena portuguesa pela sua parceria bem-sucedida com Milton Nascimento e pelo trabalho recente com Eugénia Melo e Castro. Logo os críticos ficariam atentos a outros nomes, como o de Novelli, compositor e instrumentista pernambucano que se tornou conhecido pelo envolvimento com o trabalho de Milton Nascimento em álbuns célebres da década de 70 e que assinaria, juntamente com Wagner Tiso e Eugénia Melo e Castro, a composição que daria título ao segundo disco da cantora-compositora: *Águas de todo o ano*.²⁶ O disco, gravado e lançado no Brasil, contou com um time de grandes instrumentistas – tais como Ricardo Silveira (guitarra), Luiz Alves (baixo), Mauro Senise (sopros), Paulinho Braga e Robertinho Silva (bateria e percussão), Tunai, Vinicius Cantuária e Kleiton Ramil (Violão) –, num clima de pura descontração, onde se renovava a parceria com Wagner Tiso (piano, órgão, arranjos e direção musical) e incrementavam-se diálogos através de novos encontros e participações especiais, tais como a de Ney Matogrosso.

²⁴ Eugénia Melo e Castro em entrevista concedida ao autor, *op. cit.*

²⁵ Trovante e Sérgio Godinho vencedores numa festa sem vencidos. *Se7e*, Lisboa, 15 jul.1981, p. 3.

²⁶ Cf. GOVERN, João. Novelli, o músico-sombra de Milton e Chico. *Se7e*, Lisboa, 25 jan. 1984.

Inovação e inquietude: diálogos por uma música contemporânea e livre

Em passagem por Lisboa naquele mesmo ano de 1982 para segundo *show* na cidade, Milton Nascimento revelaria o desejo de realizar trabalhos com artistas que conheceu em Portugal: Eugénia Melo e Castro e Sérgio Godinho. Com esse último, comporia, inclusive, uma canção que sairia no disco *Coincidências*, lançado pelo cantor-compositor português em 1983. O disco contou com parcerias estabelecidas com nomes importantes da música brasileira, tais como o próprio Milton Nascimento, Chico Buarque, João Bosco, Ivan Lins e Novelli. “*Coincidências*” também sinalizava para linguagens contemporâneas, flertando com gêneros como o *jazz*.

Em 1983, o semanário *Se7e* cobriria mais uma viagem de Milton Nascimento a Lisboa. Mas, ao contrário do que se esperava, dessa vez o artista brasileiro tinha aterrissado em terras lusitanas apenas para rever amigos e parceiros musicais. Nada de *shows*, a não ser como mais um membro da plateia de Sérgio Godinho. Em companhia da reportagem do *Se7e* e de uma trupe de artistas luso-brasileiros, Milton visitaria o Mosteiro dos Jerónimos, de onde falaria de seu encontro com a música portuguesa:

*Abandonamos o primeiro sector e, num pátio interior dos Jerónimos, falamos do mar que nos separa... “Bom, tanto mar é só no avião! Na música, vamos andando bem, o intercâmbio é possível e desejável.” Com alguma emoção confessa que só à tarde irá ouvir, pela primeira vez, a composição que escreveu a meias com Sérgio Godinho para o álbum *Coincidências* [“A barca dos amantes”]... “Ele deu-me a letra, lindíssima, e eu fiz a música mais bonita que consegui. Acho que deve ser uma bela canção”. Da música portuguesa, que há um ano pouco conhecia, diz agora estar já dentro dela: “Podemos fazer muitas coisas juntos, o que conheço é bom mesmo!” Olha para Eugénia Melo e Castro, abraça-a... “Eu propus uma canção para ela, e ela gravou”... Eugénia: “Eu ouvi, adorei e aceitei”.²⁷*

Nessa rede de contatos e de trocas, elabora-se um trabalho fundado na diversidade musical, compartilhamento de referências e, igualmente, um esforço por realizar músicas que ultrapassassem fronteiras, que sinalizassem para sonoridades que traduzissem a atualidade através de uma linguagem em diálogo com o seu tempo. Para isso era importante superar rótulos musicais, alguns relacionados à própria música portuguesa²⁸, praticamente desconhecida, em sua variedade, no Brasil daquela época. Numa entrevista, Wagner Tiso refletiria sobre essa questão ao relatar a experiência de gravação com Eugénia Melo e Castro: “Eu vim trabalhar com a Geninha, como uma nova experiência, e adorei. Sem querer, fizemos uma aproximação entre o Brasil e Portugal. Agora, é preciso incrementar essa relação – aos poucos, os brasileiros vão conhecendo a música portuguesa e vão esquecendo aquela imagem antiquada que eles têm de vocês”.²⁹

Nessa mesma época, o *Se7e* cobria uma viagem do Trovante ao Brasil. Mereceu destaque a fala de Luís Represas, integrante do grupo, que afirmaria

²⁷ DUARTE, Pedro. Milton Nascimento em Lisboa: “vim ver os meus amigos”. *Se7e*, Lisboa, 29 jun. 1983, p. 23.

²⁸ Ver GUERRA, Paula. Um lugar sem lugar... no *rock* português. *Outros Tempos*, v. 17, n. 29, São Luís, 2020.

²⁹ TISO, Wagner *apud* DUARTE, Pedro, *op. cit.*, p. 16.

à plateia brasileira: “Estamos aqui também para desfazer um equívoco e dizer-vos que a música portuguesa não é só fado, vira ou Roberto Leal. Quero mesmo acrescentar que o Roberto Leal é praticamente desconhecido em Portugal”.³⁰

Mas que esperar de um cantor português em terras brasileiras? A resposta entremeia o alerta emitido por Luís Represas: do cantor português, espera-se, de imediato, que interprete fado, simplesmente. Ora, tratava-se de um gênero que soava quase como antiquado para quem ansiava por novas linguagens que pudessem melhor traduzir o tempo presente. Sem contar que aquela é uma postura que carrega um tom reducionista, ante a variedade de estilos presentes na música portuguesa, fenômeno, infelizmente, recorrente em qualquer cultura.³¹ Entretanto, a solução não seria romper com o fado, mas, antes, desviar-se do estigma normalmente colado aos nomes dos artistas quando planavam sobre outras localidades, onde a expectativa, quando não recaía sobre o fado, deslizava para o cancionero popular por meio de cantigas conhecidas de manifestações folclóricas. Eugénia Melo e Castro recorda o peso desses estereótipos em suas primeiras idas ao Brasil. Seu desejo era ser uma cantora portuguesa contemporânea no Brasil, e assim, volta e meia, a artista tinha que se esquivar do fado para dar asas à própria música que fazia:

Eu tive que me bater contra o fado, que era uma coisa que não me passava pela cabeça. Porque eu chegava ao Brasil, entrava num espetáculo qualquer, num programa de televisão, num programa de rádio, e sempre apresentavam: “E agora a fadista”. “Eu não sou fadista.” “Mas canta “Foi Deus!” “Eu não canto “Foi Deus”, eu não canto “Nem às paredes confesso”, eu não sei isso. Eu posso cantar o “Cais”, eu posso cantar uma música portuguesa do Sérgio ou do Jorge Palma. Existem jovens compositores em Portugal, existem pessoas fantásticas. Mas não peçam para cantar fado, eu não tenho alma fadista. Não faz parte de minha alma interna.”³²

Sua música passaria longe do circuito onde a canção portuguesa era celebrada no Brasil, tal como o das casas dedicadas às colônias de imigrantes portugueses, onde o que interessava mesmo era o fado. A canção de Eugénia circulou, e circula, nos meios alternativos, nos espaços dedicados à MPB, seja através de apresentações solo ou de projetos coletivos. O componente portu-

³⁰ REPRESAS, Luís *apud* COSTA, Belino. O Trovante no Rio de Janeiro. Brasileiros já sabem: Portugal não é só fado. *Se7e*, Lisboa, 15 maio 1982, p. 13.

³¹ A esse respeito é interessante o depoimento de Sérgio Godinho no livro *Cantores de abril*, quando se recorda de suas primeiras experiências musicais: “O Zeca e o Adriano tinham-me dado um abanão enorme porque eu não era grande apreciador da música portuguesa. Curiosamente achava piada a coisas mais antigas, ao conjunto do António Mafra, à Amália Rodrigues. O Zeca, de repente, aparece com um tipo de atitude diferente, a música libertando-se do estigma do fado de Coimbra, um novo estilo a que fui muito sensível, e nessa altura compus umas coisas que soavam Zeca. Era um apaixonado do Zeca.” GODINHO, Sérgio *apud* RAPOSO, Eduardo M. *Cantores de abril: entrevistas a cantores e outros protagonistas do “Canto de intervenção”*. 2 ed. Lisboa: 2014, p. 230. Na mesma entrevista, Sérgio Godinho fala da limitação de algumas nomenclaturas para a compreensão de sua arte em Portugal, como a de “canto de intervenção” – quer dizer, de protesto –, expressão utilizada para dar sentido à música de cantores-compositores que se colocaram contra o salazarismo. Para ele, “Eu nunca respondi muito por essa designação. Sobretudo, comecei a achar que era extremamente redutora em relação àquilo que eu faço e ao que me interessa tocar. Canções que são sobre reflexões filosóficas, vivenciais, sobre a maneira de estar, sobre o amor, sobre a sociedade. Um olhar sobre o social. Lembro-me quando se começou a arrumar os cantores na prateleira, numa altura em que era como se do Zeca só se conhecesse a ‘Grândola’”. *Idem, ibidem*, p. 231.

³² Eugénia Melo e Castro em entrevista concedida ao autor, *op. cit.*

guês de seu trabalho é a própria voz, a pronúncia em português lusitano, da qual nunca abriu mão. Abre-se, a partir daí, uma nova perspectiva para o conteúdo de canções de vários compositores brasileiros. Através de dobras e acentos, o canto de Eugénia destaca essa ou outra palavra, quando ouvida por um brasileiro, ou seja, pela forma de cantar e emitir cada nota, a cantora-compositora oferece novas leituras para aquelas canções.

A artista, que se viu obrigada a recusar o rótulo de fadista, preferindo pugnar pelo despertar de um novo tempo da música portuguesa, que, em suma, é o tempo da própria artista, teria encontrado seu lugar de fala justamente numa fronteira musical entre vários gêneros, onde o experimentalismo é a tônica do trabalho e as fronteiras geográficas se convertem em pontes para expressivas trocas musicais. Evidentemente, rótulos e estigmas não se limitam a um patamar definido. Num meio onde o enquadramento é ferramenta de divulgação, seja através de críticas de discos ou de catálogos de gravadoras, o enfrentamento se faz constante para os que desafiam o processo de rotulação. Nisso, o trabalho de Eugénia Melo e Castro e de muitos portugueses se avizinhava do de seus parceiros brasileiros. Na verdade, ao longo dessas linhas, assistimos todo o tempo à aproximação entre artistas que compartilhavam referências e posturas e ansiavam mais por descobrir novos percursos por onde se expressar do que por se autodefinir. Isso faz recordar o depoimento de Milton Nascimento sobre o álbum *Native dancer*, gravado com Wayne Shorter em 1974. Em entrevista a mim concedida, o cantor-compositor relatou:

Tinha uma coisa, que todo mundo me perguntava que tipo de música eu fazia. Eu nunca soube, nem queria saber. Aí eu sempre falava: “Não sei”. “É samba?”. “Não, não é samba, mas tem alguma coisa de samba.” “É isso?”. “Não”. “É jazz?”. “Não”. Aquele negócio todo. Agora, a cabeça do Wayne é uma cabeça assim, digamos, eu acho que é, ou quase, ou igual à minha. Então, ele chamou o Herbie [Hancock] para tocar no disco, tinha nós três do Brasil [Milton Nascimento, Wagner Tiso e Robertinho Silva], chamou um baixista da área pop, um guitarrista da América Central, e o Airto Moreira também, o engenheiro de som era produtor do The Band, que costumavam tocar com o Bob Dylan. E chamou, para produzir o disco, o Jim Price, que naquela época era produtor do Rolling Stones. Aquilo foi uma feijoada misturada com sei lá o quê [risos], uma confusão danada. E o disco saiu, e aconteceu até uma coisa maravilhosa, assim, porque geralmente as pessoas que gostam de jazz não gostavam do pop, quem gosta do rock não gosta disso e tal. Esse disco acabou com tudo isso. Inclusive, quando o disco saiu, o pessoal de várias áreas começou a me procurar. E o disco é uma coisa tão forte, que ele é atemporal. Então, até hoje tem gente que pensa que a gente gravou anteontem. Mas ninguém mais perguntou que tipo de música era [risos].³³

Desafiar limites, brincando, movendo e misturando informações sonoras de diferentes campos num mesmo lugar, eis o que temos. Nesse exercício, abre-se brecha para “cavar o impensado do próprio pensamento, fazendo-o deslocar”³⁴, deixando vir à tona o diferente, a novidade. Esse mesmo espírito inspira as aventuras sonoras de Eugénia Melo e Castro. Em *Terra de mel*, por

³³ Milton Nascimento em entrevista concedida ao autor. Rio de Janeiro, 17 jul. 2012. A entrevista foi registrada por Mayara Andrade de Carvalho Pacheco.

³⁴ SILVA, Leandro Mendanha e. *Nas transversais do tempo: uma intervenção de Foucault na História e sua apropriação pela historiografia*. Dissertação (Mestrado em História) – UnB, Brasília, 2009, p. 73.



exemplo, buscava afinar-se com aquela sonoridade produzida por Wagner Tiso e, ao mesmo tempo, imprimir novas tonalidades, promover diálogos com outros gêneros. Nessa levada, produzem-se obras que escapam aos enquadramentos, o que pode ser solução em termos de dar vazão à criatividade, mas também problema, quando se pensa nos meandros da divulgação. No entanto, estamos diante de artistas ariscos, que buscam por meios-termos para deixar fruir a liberdade. Ou seja, cavam brechas diante de cenários onde prevalece a música de feição meramente comercial. A esse respeito, chama a atenção a matéria do *Se7e* por ocasião da segunda viagem de Milton Nascimento a Lisboa:

Este país só vive tendo um ídolo, um padrão, um modelo. E estão querendo pôr o Milton lá. O trono está prontinho p'ra ele sentar". As palavras são de Luís Gonzaga Jr. e retratam bem a situação. Querem transformar Milton num herói, inventar um novo rei, mas ele próprio confessa preferir a margem, a sombra: "Está ficando cada vez mais difícil entrar num palco. E cada vez mais emocionante também. Porque cada vez o olho, sabe, o olho deles, a plateia, está maior. E eu penso, se eu estivesse na plateia e não no palco, o que estaria sentindo, o que estaria querendo? Explicação eu não tenho. Não tenho mesmo. Eu só sei que não mudei, continuo indo sempre para onde sempre fui, fazendo a minha música. Só sei que não vou aceitar ser líder de ninguém, nem ser estrela. A saída é eu continuar a fazer as coisas, a música, de dentro da gente. De dentro da vida e do momento da gente.³⁵

O artista adota uma conduta coerente com a sua poética: todo o trabalho de Milton Nascimento é sempre novidadeiro, com algum componente inédito a injetar frescor e espanto em suas composições. Nada parece planejado, mas antes construído mediante afinidades musicais com outros artistas, que, de alguma forma, atualizam a história do próprio Milton. Cada detalhe é por ele reverenciado, tudo tem o seu lugar, nada é mero enfeite. Então, como se arrojar o *status* de líder daquilo que nasce coletivo?

Num percurso construído por parcerias e trocas musicais, se identificaria com outros nomes sintonizados com esse ideal, como o compositor Novelli, músico de extrema importância na carreira de Milton, que assim se expressou quando passou por Lisboa:

Eu nunca abdiquei dos meus projectos pessoais mas há uma enorme dificuldade para conseguir gravar no Brasil um tipo de música descomprometida com o êxito como é a minha. E eu não quero ser um compositor condicionado, nunca me sento ao piano propositadamente para compor isso ou aquilo. Em resumo, não me despersonalizo. Também reconheço que só um ou dois conseguem viver e sobreviver, não cedendo nunca aos desejos das multinacionais – esses são os casos de Chico e Milton.³⁶

Do que afirma Novelli, podemos refletir que, se, por um lado, o interesse em realizar uma música gestada em linguagens experimentalistas aproximava os artistas que aqui elencamos, tanto do cenário brasileiro como do lusitano, ampliando-lhes os horizontes, por outro lado, tal investimento impli-

³⁵ COSTA, Belino. Milton Nascimento: "estava doido por voltar!". *Se7e*, Lisboa, 7 jul. 1982, p. 15.

³⁶ Novelli *apud* GOBERN, João, *op. cit.*, p. 17.

caria um confronto com as exigências do mercado. Em suma, tratava-se de uma grande ousadia.

Interessante notar que boa parte deles tiveram no *jazz* uma referência e inspiração. De alguma forma, o gênero que virou sinônimo de liberdade é apropriado e ressignificado por esses artistas transgressores de padrões estéticos. O gosto pela transformação e inovação dá a ver a própria inquietude. Tal movimentação nos faz recorrer à figura do pensador-artista nômade esboçada pela pesquisadora Negrão de Mello: “Diferentemente do sedentário, portanto, o pensador-artista nômade recusa a mera reconhecimento e reivindica outro estatuto para as representações que constrói, pois é justamente em seu nomadismo que encontra o vetor que o impulsiona a agir e ousar, em constante movimento de ruptura com modelos pré-estabelecidos. O fio condutor para tal performance convida a pensar na arte como a feiticeira salvadora”.³⁷

A música que se esgueira dos padrões torna-se, por óbvio, de difícil classificação. A obra de arte assim se faz como lugar de expressão e questionamentos tanto dos padrões estéticos quanto das questões que envolvem o cotidiano e as temporalidades nas quais estão inseridos e, por que não, das fronteiras que demarcam limites, que se asseveram em reivindicações de cunho nacionalista. Como percebemos, as linhas que estabelecem o diálogo desses artistas luso-brasileiros ultrapassam todos os índices nacionais aguardados. Não se trata apenas de misturar culturas brasileira e portuguesa, mas também de compartilhar um sentimento de pertença a uma cultura global e ao tempo que se vive. Para esses artistas, mais do que enquadrar, é necessário atravessar, romper, alargar fronteiras ou simplesmente, navegar, como sugere a canção “A barca dos amantes”:

*Ah, quanto eu queria navegar
Pra sempre a barca dos amantes
Onde o que sei deixei de ser
Onde ao que eu vou não ia dantes*

*Ah, quanto eu queria conseguir trazer a barca à madrugada
E desfraldar o pano branco
Na que for terra, a mais amada*

*E que em toda a parte
O teu corpo
Seja o meu porta-estandarte
Plantado no seu mais fundo
Posso agitar-me no vento e mostrar a cor ao mundo*

*Ah quanto eu queria navegar
Pra sempre a barca dos amantes*

³⁷ NEGRÃO DE MELLO, Maria Thereza. Nas terras do sol: Brasil e Cuba nas representações de Glauber Rocha. In: CABRERA, Olga e ALMEIDA, Jaime (orgs.). *Caribe, sintonias e dissonâncias*. Goiânia: Cecab 2004, p. 66. A esse respeito ainda podemos citar as reflexões de Maffesoli sobre a figura do nômade: “É seu escapismo, essa capacidade de se movimentar, que o predispõe toda hora à sublevação, aos transbordamentos afetivos, à quebra da ordem estabelecida. O errante não perdeu nada em sua propensão ao movimento, até faz disso sua cultura, e isso é intolerável quando prevalecem os valores estabelecidos”. MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 44.

*Onde o que eu vim me fez vogar
Dos rumos meus a cais errante*

*Ah, quanto eu queria a navegar
Fazer a trança à calmaria
Avistar terra e não saber
Se ainda o é quando for dia.*

“A barca dos amantes”, parceria de Milton Nascimento e Sérgio Godinho, também foi gravada pelo cantor-compositor brasileiro em álbum homônimo registrado ao vivo e lançado em 1986.³⁸ A ambiência sonora delicada abre horizontes por onde a voz de Milton Nascimento plana em voo calmo, convidando a atenção para a sensibilidade daqueles versos de amor. Ali o sentimento é estrada pavimentada por descobertas, metáfora para o movimento de se conhecer e se ampliar, seja nas relações afetivas, sociais e coletivas, ou mesmo artísticas. Tudo recorda deslocamento. E quando a voz sobe, cobrindo-se de falsetes, suspendem-se os limites, emoldurando-se assim as travessias.

É nesse lugar de encontro que as vozes de tantos artistas brasileiros e portugueses se irmanam. Às vezes as notícias desses encontros apenas ecoam distantes, como centelhas de canto robusto, e ganham força quando as buscamos na sombra. Enveredar pelos arquivos dos jornais portugueses e realizar entrevistas com personagens imersos nessa história é um exercício que amplia o âmbito da historiografia musical, pelos diálogos entre incontáveis partícipes de um projeto que transcende nomenclaturas e rubricas. Debruçar-se sobre tais diálogos é vivenciar e experimentar, de novo e sempre, o sonho de uma música de coloração luso-brasileira-múndi, numa perspectiva de um trabalho sempre em construção.

Artigo recebido em 15 de julho de 2020. Aprovado em 10 de setembro de 2020.

³⁸ “Barca dos amantes” (Milton Nascimento e Sérgio Godinho). Milton Nascimento. LP *A barca dos amantes*. Barclay, 1986.

“As pessoas nascem anarquistas ou não”:

a ideia de um anarquismo visceral em Roberto Freire



Roberto Freire, s/d.,
fotografia (detalhe).

Giovan Sehn Ferraz

Mestre em História pela Universidade Federal de Santa Maria
(UFSM). giovansf@gmail.com

“As pessoas nascem anarquistas ou não”: a ideia de um anarquismo visceral em Roberto Freire

“People are born anarchists or not”: The idea of a visceral anarchism in Roberto Freire’s work

Giovan Sehn Ferraz

RESUMO

Este artigo faz parte de um estudo maior no qual buscamos compreender como surgiu e se desenvolveu, a partir da contracultura dos anos 1960 e 1970, uma técnica terapêutica de pretensão científica e anarquista, a Somaterapia de Roberto Freire. Neste texto, analisamos a emergência da ideia de um anarquismo “nato e visceral” nas obras de Freire, principal fonte utilizada em nossa pesquisa, procurando compreender como essa noção relaciona-se com aspectos da contracultura, com a proposta terapêutica da Somaterapia e com a sociedade. Na análise, observamos pontos de confluência e divergência entre esse autor e a contracultura. Entendemos, ao tomarmos como referência principalmente Bourdieu e Pollak, que a ideia de um anarquismo inato remete diretamente a processos de construção da memória e da identidade dos sujeitos e que as trajetórias de Freire, de sua terapia e da própria contracultura constituem processos históricos bastante complexos e, por vezes, até incoerentes e contraditórios.

PALAVRAS-CHAVE: contracultura; Roberto Freire; Somaterapia.

ABSTRACT

This article is part of a larger research in which we seek to understand how a therapeutic technique of scientific and anarchist pretension, Roberto Freire’s Somaterapia, emerged and developed from the counterculture of the 1960s and 1970s. In this article, we analyze the emergence of the idea of an “innate and visceral” anarchism in Freire’s work, the main source used in our research, seeking to understand how this notion relates to aspects of the counterculture, the therapeutic proposal of Somaterapia and the society. In the analysis, we observed points of confluence and divergence between Freire and the counterculture. We understand, mostly with Bourdieu and Pollak, that this idea of an innate anarchism refers directly to the processes of the subjects’ memory and identity construction and that the trajectories of Freire, his therapy and counterculture itself are very complex and sometimes even incoherent and contradictory historical processes.

KEYWORDS: counterculture; Roberto Freire; Somaterapia.



Nos anos 1960, surgiu na imprensa estadunidense o termo contracultura para abarcar um conjunto diverso de movimentos juvenis de contestação que emergiam em diferentes partes do globo. Esses movimentos contrapunham-se à cultura tida por dominante, propondo novos estilos de vida e, principalmente, novas formas de luta política. Do contato com religiões orientais à

expansão da consciência através de substâncias psicoativas, da crítica ao dualismo e ao racionalismo pela afirmação do corpo, do sexo, das emoções e das intuições à crítica crucial ao adiamento infinito da realização pessoal – seja ela no consumo capitalista ou na revolução socialista – buscava-se mais que uma revolução política: uma revolução cultural. Dessa forma, proliferaram-se no período práticas alternativas de cura e manifestações críticas à ciência, inclusive no próprio campo intelectual.¹ No Brasil, o movimento contracultural teve expressão destacada em periódicos como *O Pasquim* e em intelectuais, artistas e escritores como Luiz Carlos Maciel, Raul Seixas e Roberto Freire.²

Freire é, não raro, reverenciado como “ícone da contracultura brasileira”.³ Percebemos sua relação com a contracultura tanto em sua trajetória pessoal, de militante da Ação Popular no início da década de 1960 a anarquista e crítico dos próprios movimentos tradicionais de esquerda nos anos seguintes, quanto em sua técnica terapêutica. O trabalho com a couraça muscular, a compreensão não dualista dos conceitos de corpo e mente, a valorização da sexualidade e a nova concepção de anarquismo se relacionam diretamente com temas da contracultura, tais como: hedonismo, monismo, pensamento mítico, revolução sexual, crítica anarquista às instituições e às formas tradicionais de luta política.⁴

Este artigo faz parte de uma pesquisa maior, na qual procuramos compreender como surgiu e se desenvolveu a Somaterapia com base no ideário contracultural dos anos 1960 e 1970.⁵ Essa técnica terapêutica foi idealizada e desenvolvida por Roberto Freire a partir de experiências dentro do Centro de Estudos Macunaíma, junto aos teatrólogos Myriam Muniz e Sylvio Zilber e ao professor de arquitetura da USP Flávio Império, onde pesquisavam técnicas de desbloqueio da criatividade para atores. Segundo seu idealizador, a terapia nasceu de seu contato pessoal com a técnica teatral do grupo Living Theater, embasada nas teorias de Wilhelm Reich.⁶ Essa técnica terapêutica, segundo Freire e seus seguidores, busca libertar o indivíduo da neurose causada pela sociedade repressora através de dinâmicas corporais, jogos teatrais e

¹ Cf. CARVALHO, Cesar A. *Viagem ao mundo alternativo: a contracultura nos anos 80*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

² Cf. BARROS, Patrícia M. “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, BOSCATO, Luiz A. L. *Vivendo a sociedade alternativa: Raul Seixas no panorama da contracultura jovem*. Tese (Doutorado em História Social) – USP, São Paulo, 2006, e REIMBERG, Maurício. *A função do orgasmo*. *Cult*, São Paulo, 2007. Disponível em <<http://www.somaterapia.com.br/publicacoes/imprensa/>>. Acesso em 7 abr. 2020.

³ REIMBERG, Maurício, *op. cit.*, p. 18.

⁴ Cf. CAPELLARI, Marcos A. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel* (c. 1970). Tese (Doutorado em História) – USP, São Paulo, 2007, e PEREIRA, Carlos A. M. *O que é contracultura*. São Paulo: Nova Cultural/Brasiliense, 1986.

⁵ Esta pesquisa, intitulada *Somaterapia e contracultura: criação e desenvolvimento de uma técnica terapêutica no Brasil dos anos 1970*, foi desenvolvida em nível de Mestrado junto ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Santa Maria, com financiamento parcial da Coordenação da Capes.

⁶ Wilhelm Reich (1897-1957) defendia que a neurose era causada por limitações ao potencial orgástico das pessoas, pautando o orgasmo total como condição primária para uma vida saudável. A partir da crença em uma forma de energia batizada por ele de Orgone, desenvolveu técnicas terapêuticas chamadas de análise do caráter, vegetoterapia carátero-analítica e, por fim, a orgonoterapia. Em todas essas técnicas, o corpo constitui elemento central da análise, em uma compreensão não dualista de corpo e mente. Suas teorias constituíram influência determinante nas chamadas terapias alternativas emergentes a partir da década de 1960. Cf. ALBERTINI, Paulo. *Wilhelm Reich: percurso histórico e inserção do pensamento no Brasil*. *Boletim de Psicologia*, v. LXI, n. 135, São Paulo, 2011.

Capoeira de Angola. Em nossa pesquisa, utilizamo-nos principalmente da obra bibliográfica de Freire como fonte, em seus principais romances, ensaios políticos e científicos, e sua autobiografia. Além disso, também analisamos como fontes produções acadêmicas de somaterapeutas e clientes ou admiradores de Freire e/ou da Somaterapia, publicações impressas e virtuais vinculadas à terapia, sítios eletrônicos de somaterapeutas e dissidentes, e matérias, anúncios e referências encontradas na imprensa.

Neste artigo, apresentamos alguns dos resultados desse estudo, centrando nossa análise sobre a ideia de um anarquismo “nato e visceral” que emerge nas obras de Freire. Para este texto, utilizamo-nos de 12 das 13 obras de Freire investigadas em nossa dissertação, deixando de fora apenas um ensaio político publicado em 1995, intitulado *Tesudos de todo mundo, uni-vos!*. Assim, exploramos aqui toda a sua produção compreendida como científica, que trata com mais profundidade da constituição da Somaterapia e é composta pelas obras: *Viva eu, viva tu, viva o rabo do tatu!* (1977), os dois volumes de *Soma: uma terapia anarquista* (1988 e 1991) e a coletânea *O tesão pela vida* (2006), publicada conjuntamente com seus principais assistentes somaterapeutas. Analisamos, ainda, os ensaios políticos *Utopia e paixão* (1984), em coautoria com Fausto Brito, *Sem tesão não há solução* (1987) e *Ame e dê vexame* (1990); seus principais romances, *Cleo e Daniel* (1966), *Coiole* (1986) e os dois volumes de *Os cúmplices* (1995 e 1996), além de sua autobiografia, *Eu é um outro* (2002).⁷

Compreendemos que essa ideia de anarquismo inato remete diretamente a aspectos do ideário contracultural, bem como se relaciona intimamente com a proposta terapêutica da Somaterapia. Entendemos, ainda, que essa noção reflete processos de construção da memória e identidade dos sujeitos. Neste texto, ressaltaremos as análises realizadas com as contribuições de Bourdieu, especificamente em seu ensaio “A ilusão biográfica”, e Pollak, no tocante à compreensão da memória como fenômeno construído social e individualmente, e relacionada ao sentimento de identidade.⁸

Um anarquismo “nato e visceral”

Dentre os pontos de convergência encontrados entre os princípios da Somaterapia e a contracultura, os mais profundos dizem respeito a uma compreensão ecológica do ser humano, de caráter essencialista e mesmo neorousseauiana, e a uma ressignificação e atualização de princípios anarquistas.

⁷ Em nosso recorte, procuramos analisar o que julgamos ser, com base em referências encontradas nas próprias fontes, as principais obras (literárias, políticas e científicas) de Freire. Ficaram de fora de nosso estudo, portanto, os ensaios *A farsa ecológica* (1992), *Pedagogia libertária* (1996) e *O tesão e o sonho* (1999); os romances *Liv e Tatziu: uma história de amor incestuoso* (1999) e *O momento culminante* (2003); os dois volumes da coletânea de contos *Histórias curtas e grossas* (1991), bem como diversas peças teatrais escritas, histórias infanto-juvenis, reportagens, matérias e artigos publicados em veículos da imprensa e o CD *Vida de artista* (2005), composto por poesias suas musicadas por seus filhos Pedro e Paulo Freire, com participação de outros artistas.

⁸ Ver BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta M. (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996, e POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, v. 5, n. 10, Rio de Janeiro, 1992.

tas.⁹ Nas obras de Freire, esses pontos frequentemente se mesclam em uma essencialização do anarquismo enquanto característica natural.

Em *Viva eu, viva tu, viva o rabo do tatu!*, Freire cita a influência da *Gestalt*-terapia no desenvolvimento de sua técnica terapêutica, com destaque ao princípio da “autorregulação orgânica”: “A autorregulação orgânica é como os gestaltistas denominam a forma pela qual os seres vivos satisfazem dinamicamente suas necessidades em relação ao mesmo. Com isso estão se referindo a todos os nossos metabolismos [...]. Quando surge a deficiência, os sistemas orgânicos tentam remediá-las; quando há excesso, eles procuram se ver livres dele”.¹⁰

Frente a esse princípio, o papel do terapeuta limitar-se-ia “a ajudar o restabelecimento dos mecanismos espontâneos de autorregulação orgânica dos clientes, na medida em que se localiza como ele foi desregulado e pelo quê”. Porém, Freire também destaca que “o princípio da autorregulação orgânica, entretanto, não implica ou assegura a satisfação das necessidades do organismo”. A satisfação ou não dessas necessidades são determinadas pelas habilidades do organismo e pelos recursos do ambiente. Freire complementa, portanto, que, em um ambiente social desfavorável, “o indivíduo pode se autorregular defensivamente, produzindo em si mesmo sintomas e comportamentos que o fazem sofrer e não satisfazer plenamente suas necessidades e potencialidades”. Assim, compreendendo a *Gestalt*-terapia como incompleta por si só, Freire vê em Reich e na antipsiquiatria o complemento de caráter social necessário: “os princípios básicos da *gestalt* terapia nos oferecem a natureza como referência, [...]; Reich e a antipsiquiatria nos oferecem a justiça social, dentro de uma visão socialista do homem, como o referencial de saúde”.¹¹

Em *Utopia e paixão*, Freire e Brito reconhecem que “há alguma coisa socialmente manipulável no homem que cria a propensão ao autoritarismo”, porém, não acreditam “que o autoritarismo seja inerente ao homem ou que a

⁹ Essa compreensão ecológica e essencialista do ser humano remete às ideias do filósofo iluminista Jean-Jacques Rousseau, para quem as pessoas nasciam “boas” por natureza, mas eram corrompidas pela sociedade. Como veremos na sequência, no movimento contracultural e nas obras de Freire, vemos essa noção geral se manifestar na valorização da espontaneidade, do “instinto de vida”, da sexualidade vivida de forma “natural”, da “autorregulação”, da “originalidade única” – em oposição à repressão causada pela sociedade vista como opressora.

¹⁰ PERLS, Laura *apud* FREIRE, Roberto. *Viva eu, viva tu, viva o rabo do tatu!*. São Paulo: Símbolo, 1977, p. 74. A *Gestalt*-terapia foi fundada por Frederick e Laura Perls, na década de 1940, e fundamenta-se na fenomenologia, no existencialismo dialógico, no holismo e na teoria do campo. Ver ALMEIDA, Josiane Maria Tiago de. Reflexões sobre a prática clínica em *Gestalt*-terapia: possibilidades de acesso à experiência do cliente. *Revista Abordagem Gestalt*, v. 16, n. 2, Goiânia, dez. 2010, p. 217. De acordo com Detry e Azevedo, a *Gestalt*-terapia “baseia-se na teoria perceptiva da forma, ou *Gestalt*. Esta teoria afirma que não vemos tudo e, portanto, a nossa percepção estrutura-se numa relação figura/fundo. A proposta terapêutica de Perls enraíza-se nas seguintes verdades perceptivas: trata-se, deixando interagir livremente os diversos elementos, por vezes contraditórios, deixando as nossas defesas para considerar antes o todo, para encontrar uma nova *Gestalt*, uma diferente ‘boa forma’. Segundo este modelo, a finalidade da intervenção psicológica reside, portanto, na busca de novas relações figura/fundo”. DETRY, Brigitte e AZEVEDO, José. As novas terapias do movimento do potencial humano. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 23, Coimbra, set. 1987, p. 248.

¹¹ FREIRE, Roberto, *op. cit.*, p. 75 e 73. Conforme Coimbra, “A antipsiquiatria, surgida no início da década de 60, foi um movimento de contestação à psiquiatria tradicional, incluindo uma série de experiências que questionam o problema da palavra e da loucura, criticando a própria sociedade”. De seus principais expoentes, podemos destacar Ronald Laing, Franco Basaglia e David Cooper. COIMBRA, Cecília M. B. *Guardiões da ordem: uma viagem pelas práticas psi no Brasil do “milagre”*. Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1995, p. 327.



sua natureza induza ao domínio sobre o outro”.¹² Assim, defendem que o instinto de morte, enquanto “instinto” de fato, não existe: “O que Freud chamou de instinto de morte é algo que existe, evidentemente. Mas não é instinto e sim uma manifestação agressiva que surge em função das dificuldades de realização pessoal no meio social e dos defeitos da organização social. Se o homem for liberto, estiver liberto, ele vai funcionar bem, acionado pelo instinto de vida, o único realmente primário no homem”.¹³

Esse posicionamento, que refletirá argumentos semelhantes em obras posteriores, aparenta contrastar, no entanto, com perspectivas apontadas na obra anterior, na qual Freire traz as reflexões de J. L. Moreno, criador do Psicodrama, acerca do “processo dialético da história humana” que seria movido pela contraposição dinâmica entre as categorias “espontaneidade” e “reserva cultural”.¹⁴ Essa oposição, segundo Freire, pode ser compreendida também como a oposição entre o “novo” e o “velho”: “O *novus* precisa provar que é realmente necessário, destruindo o *velho* não apenas como desnecessário, mas prejudicial à sobrevivência da espécie. É papel da reserva cultural desafiar a espontaneidade na prova real de sua necessidade, tentando destruir as novidades inconsistentes. Isso acontece em todos os planos da vida pessoal e da vida social”.¹⁵

Compreendendo a censura e a repressão como instrumentos da “reserva cultural”, Freire, ao declarar que iria “abandonar seu atual trabalho psicoterápico”, afirma que as forças repressivas “existiram sempre, estão existindo e vão continuar a existir”.¹⁶ Em *Utopia e paixão*, temos indícios para compreender que esses elementos não se contrapõem ao ideal essencialista de anarquismo de Freire: “As contradições vão existir sempre. Os conflitos de interesse e as diferentes visões serão permanentes. Porque quando nos dispomos a institucionalizar o pleno exercício da liberdade de cada um, estamos supondo permanentes visões em choque, em conflito. Não faz parte das nossas utopias uma sociedade de consenso, e sim pluralista”.¹⁷

Compreende-se, a partir dessas passagens, que, embora Freire contemple o conflito e o pluralismo em sua perspectiva de utopia, tais elementos – assim como os princípios da autorregulação espontânea, da originalidade única, instinto de vida, entre outros – são compreendidos como “naturais” e, ao mesmo tempo, alinhados com sua compreensão do anarquismo. Os conceitos de “natureza” e “anarquismo”, no pensamento freireano, confluem-se, assim, em uma noção de “anarquismo natural”, ou, nas palavras do autor, “nato e visceral”. No segundo volume de *Soma: uma terapia anarquista*, o autor, compreendendo que “é possível ser um libertário dentro de um regime autoritário”, afirma que, através de sua técnica terapêutica, tem conseguido

¹² FREIRE, Roberto e BRITO, Fausto R. A. *Utopia e paixão: a política do cotidiano*. 8. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1988, p. 54 e 55.

¹³ *Idem, ibidem*, p. 55.

¹⁴ Segundo Detry e Azevedo, o psicodrama constitui uma forma de terapia de grupo na qual os participantes atuam em dramatizações. Esta terapia, pautada na espontaneidade, centra-se sobre a ação e o grupo “dando menor relevo ao discurso individual, a fim de tornar todo o comportamento visível e, portanto, observável. No fim o observador comunica os resultados da observação e recebe do grupo em *feed back* os comentários”. DETRY, Brigitte e AZEVEDO, José, *op. cit.*, p. 245.

¹⁵ FREIRE, Roberto. *Viva eu, viva tu, viva o rabo do tatu*, *op. cit.*, p. 195 e 196.

¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 195.

¹⁷ FREIRE, Roberto e BRITO, Fausto R. A., *op. cit.*, p. 23.

“provar” que a mesma “pode revelar e liberar o anarquismo nato e visceral que há em nós, não importando muito em que ambiente social e político estamos vivendo”.¹⁸

Nessa mesma obra, Freire também se aproxima de nossa compreensão de que a Somaterapia surgiu alinhada a um ideário contracultural circundante; porém, não no sentido acadêmico que compreende as transformações que culminaram no movimento da contracultura como primordialmente fenômenos sociais e históricos. Para Freire, os princípios libertários de sua técnica terapêutica já existiriam aprioristicamente nos jovens do período, os quais encontrariam nos livros de Freire “a explicação e comprovação científica do que já intuía e compreendiam empiricamente”.¹⁹

Em seu romance *Os cúmplices*, através dos personagens principais Victor e Bruno, pode-se observar de forma ainda mais nítida o ideal de “anarquismo visceral” de Freire.²⁰ Em um primeiro momento, narra-se, na voz de Victor, como os jovens adolescentes acompanhavam os acontecimentos políticos em torno do último governo de Getúlio Vargas (1951-1954), “como algo interessante, porém muito distante”. Em seguida, afirma: “Em verdade, a semente do anarquismo já germinando em nossos corações e mentes nos fazia estudar esses fatos apenas em seus mecanismos e lutas de poder entre facções de burgueses capitalistas”. Na sequência, o narrador coloca ainda a aversão ao autoritarismo como igualmente inata, ao lado do “anarquismo visceral”: “nós estudamos o comunismo, podíamos ter entrado para o PC, mas nosso horror inato a qualquer forma de partidarismo e autoritarismo nos salvou desse equívoco. Então pudemos aprofundar o estudo sobre o socialismo da anarquia e passamos a construir nossas vidas num caminho libertário, mas basicamente segundo o anarquismo visceral e passional do meu irmão”.²¹

No decorrer da narrativa, a ideia de um anarquismo genético fica ainda mais explícita. O narrador menciona a implicância do irmão com o personagem Pato Donald, afirmando ter, mais tarde, compreendido o quanto este teria sido “a arma mais poderosa da colonização cultural e emocional criada e usada contra nós”. Porém, para seu irmão, essa aversão ocorria de forma intuitiva e irracional, desde seu primeiro contato com o personagem: “No fundo, eu tenho certeza de que Bruno não sabia, racionalmente, por que odiava tanto aquele personagem de quadrinhos. Mas foi uma de suas primeiras intuições do anarquismo que nascera nele há doze anos, no primeiro parto de nossa mãe”.²² Nesta passagem, fica explícita a afirmação de que Bruno já teria nascido anarquista.

Em outro momento, com seu jeito sempre agressivo, Bruno tem ainda mais algumas críticas intuitivas. Quando um amigo comunista dos irmãos

¹⁸ FREIRE, Roberto. *Soma: uma terapia anarquista*. V. 2: A arma é o corpo (prática da Soma e capoeira). Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991, p. 72.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ Esse romance, publicado em dois volumes (1995-1996), é descrito por Freire como síntese biográfica, com elementos literários, de toda uma geração. Os personagens principais do romance são dois irmãos que podem facilmente ser compreendidos como *alter egos* de Freire, tanto por ideias e comportamentos como pelas trajetórias de vida que confluem com as do autor. Ver *idem*, *Os cúmplices*, v. 1. São Paulo: JSN, 1995, p. 7.

²¹ *Idem*, *ibidem*, p. 93.

²² *Idem*, *ibidem*, p. 97.

lhes convida para participar de um curso sobre socialismo, temos o seguinte diálogo, iniciando com pergunta de Bruno: “Ele vai falar sobre anarquismo?/ É socialismo, não? Claro, primeiro, socialismo como ideal revolucionário e, por fim, o comunismo como prática e o anarquismo como utopia/Utopia, o cacete! O que é utopia?”²³

Nota-se que a intuição do personagem narrada nesse trecho é tão exagerada que ele se opõe a uma palavra que nem mesmo conhece. Deduz-se, daí, que o personagem intuitivamente já saberia que a palavra em questão não serviria para definir seu conceito de anarquismo, o qual, por si só, ainda era pouco formulado racionalmente. A certeza sobre sua intuição é tal que o personagem não apenas se opõe a ela, como o faz de forma extremamente agressiva. Na sequência, Bruno encerra o diálogo com um ultimato: “se ele [o palestrante] não for honesto, a gente acaba com ele na porrada! Mário, você sabe, não sei por que, mas implico com a tua raça de comunas. Quero que o homem me explique tudo direito, pra eu acabar com essa implicância ou acabar com vocês dois!”²⁴ Percebe-se, novamente, além da agressividade e violência com que é composto o personagem, como sua implicância com a “raça de comunas” é absolutamente intuitiva e irracional.

No segundo volume do romance, aparecem também algumas referências à intuição teatral e à “predisposição genética” de Victor para a libertação sexual e corporal. Em dado momento, após Victor já ter iniciado bruscamente sua carreira como ator de teatro, sem qualquer formação, o personagem percebe, ao “assistir a um curso de história do teatro, na Escola de Arte Dramática”, que sua prática teatral já era intuitivamente revolucionária: “Então, compreendi que, por pura intuição, eu começara a representar na forma mais moderna e revolucionária de teatro, como a de Grotowski na Polônia e do Living Theater nos Estados Unidos”.²⁵ Em outro momento, Victor narra:

*Eu já havia descoberto, através de minha libertação sexual e de alguma predisposição genética (no futebol, jogando com Bruno, conseguia liberar meus movimentos de modo incrível, graças ao prazer de jogar bola ao seu lado), que obtinha bons resultados no teatro também, por meio da libertação energética e emocional, bem como da completa execução de meus movimentos cênicos. Mas isso só ficou claro para mim depois de conhecer Laban, sobretudo em razão de longas conversas que tive com a coreógrafa francesa Marie Deschamps.*²⁶

Na sequência, a personagem Marie Deschamps não poupa elogios ao trabalho de Victor: “Você não sabe, mas produziu o primeiro trabalho teatral aqui no Brasil usando técnicas baseadas nas obras de Wilhelm Reich e de Rudolf Laban. [...] Meus alunos ficaram fascinados e apaixonados por seu trabalho e por você. E, confesso, eu também... foi a mais original e comovente apresentação teatral a que já assisti. Estude mais Laban e dê cursos por aqui, assim poderá revolucionar nosso teatro”.²⁷ Saliente-se que, nesses trechos,

²³ *Idem, ibidem*, p. 133.

²⁴ *Idem*.

²⁵ *Idem, ibidem*, v. 2. São Paulo: Clacyko, 1996, p. 31.

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 61.

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 61 e 62. A personagem Marie Deschamps, no romance, provavelmente se refere a Maria Duschenes, coreógrafa que trabalhava o método de Rudolf Laban no Brasil e que influenciou Freire. Ver

tanto as experiências narradas do contato com o comunismo e o anarquismo, quanto as referências citadas (Escola de Arte Dramática, Grotowski, Living Theater, Laban, Deschamps, Reich) relacionam-se diretamente com as experiências de vida do próprio Freire e das pesquisas que levaram à constituição de sua técnica terapêutica.²⁸ Além disso, da mesma forma que seus personagens, em outras fontes também vemos emergir discursos de Freire que essencializam o anarquismo diretamente nele próprio.

Em entrevista ao *Diário da Tarde*, em 1992, Freire afirma: “Nós, anarquistas, desenvolvemos uma pedagogia libertária. Eu eduquei meus filhos dentro desta pedagogia”.²⁹ Segundo sua autobiografia, seus três filhos nasceram entre 1956 e 1963, e seu casamento, terminado em 1972, fora um “casamento burguês”.³⁰ A impressão que temos, com a assertiva de Freire acima, é de que seu primeiro filho já teria sido educado dentro dos princípios da pedagogia libertária anarquista, ou seja, desde 1956, antes de Freire aproximar-se do campo teatral, de ter suas primeiras experiências jornalísticas, militar pela Ação Popular; enfim, cerca de 16 anos antes de criar a Somaterapia e 21 anos antes de publicar *Viva eu, viva tu, viva o rabo do tatu!*, primeira obra em que se afirma anarquista.³¹

Em entrevista ao *Jornal Psi*, de 1983, publicada em *Sem tesão não há solução*, o autor novamente se afirma anarquista desde “sempre”, mas encontra uma justificativa para ter militado tanto tempo ao lado dos comunistas:

*Sempre me senti um anarquista, mas um anarquista desprovido de ideologia “pré”, de consciência espontânea, eu não sabia nem por que era assim. Depois dessa fase espontânea me transformei num marxista. Li Marx, fiquei envolvido com o Partido Comunista, depois saí e me envolvi com a Ação Popular [...]. Fui visitar o tradutor de Cleo e Daniel para o italiano [...] e eu não sabia que ele era um líder anarquista [...]. Enquanto trabalhávamos, fui acompanhando sua atividade anarquista. Descobri que aquilo que era espontâneo em mim organizava-se intelectualmente.*³²

Percebe-se como o caráter anarquista do autor, nessa narrativa, dar-se-ia como algo espontâneo e natural, acompanhando-o desde “sempre” e apenas encontrando tradução racional em determinado momento. Em *Ame e dê vexame*, o autor adota posicionamento semelhante em relação ao amor: “Acho que sempre soube amar de verdade, naturalmente, assim como se respira. [...] Mas nem sempre pude falar de meu amor com a clareza e a sinceridade com

FREIRE, Roberto e BRITO, Fausto R. A., *op. cit.*, p. 78, e NOGUEIRA, Tânia e ALBERTINI, Paulo. Grupo de movimento: uma revisão da literatura. *Mudanças: Psicologia da Saúde*, v. 22, n. 1, São Bernardo do Campo, 2014, p. 62. Conforme Coimbra, Laban, em seu livro *Domínio do movimento*, “relaciona e codifica as dinâmicas básicas do movimento corporal humano com suas respectivas emoções e tensões elementares”. COIMBRA, Cecília, *op. cit.*, p. 285 e 286.

²⁸ Ver FREIRE, Roberto. *Eu é um outro*. Salvador: Maianga, 2002, e *idem*, *Viva eu, viva tu, viva o rabo do tatu*, *op. cit.*

²⁹ *Idem* apud Um libertário. *Diário da Tarde*, Caderno 2, Belo Horizonte, 7 dez. 1992, p. 22. Disponível em <<http://www.somaterapia.com.br/publicacoes/imprensa/>>. Acesso em 7 abr. 2020.

³⁰ *Idem*, *Eu é um outro*, *op. cit.*, p. 117, 135, 155 e 238.

³¹ Cf. FERRAZ, Giovan S. *Somaterapia e contracultura: criação e desenvolvimento de uma técnica terapêutica no Brasil dos anos 1970*. Dissertação (Mestrado em História) – UFSM, Santa Maria, 2018, e SILVA, Carla F. *Arte e anarquia: uma ética da existência em Roberto Freire*. Tese (Doutorado em História) – UFPR, Curitiba, 2015.

³² FREIRE, Roberto. *Sem tesão não há solução*. 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987, p. 162.

que faço agora que fiquei velho. Isso se deu ao descobrir na Soma quem, de fato, eu sou, e depois que ela me ensinou a adquirir a força necessária para adequar-me ecologicamente em relação ao mundo”.³³ Nota-se novamente, nessa passagem, a utilização de categorias que remetem à natureza e à essência das coisas: “naturalmente”, “quem, de fato, eu sou”, “ecologicamente”. Além disso, há um discurso acerca do critério de verdadeiro intimamente conectado a essas categorias, em uma aproximação direta entre o natural e o verdadeiro. Na passagem acima, Freire ressalta que, com a Somaterapia, “descobriu” quem “de fato” era. Isto é, não reconstruiu sua identidade a partir de novas experiências, mas “descobriu” uma identidade compreendida como natural e existente desde sempre, apenas, de certa forma, adormecida. Podemos inferir, também, a partir do trecho citado, a ideia de que há um amor “de verdade” e um amor falso. De acordo com a argumentação dessa obra, essas categorias relacionar-se-iam direta e respectivamente ao “amor libertário”, defendido por Freire, e ao “amor autoritário”, monogâmico, em voga na sociedade comum e capitalista.³⁴

Como vimos nas passagens acima analisadas, observamos nas obras de Freire, nos desígnios de sua memória, uma tendência recorrente em se colocar como essencialmente anarquista ou libertário desde sempre, em uma clara preocupação em dar sentido a suas narrativas autobiográficas, tal qual reflete Bourdieu em seu conhecido ensaio “A ilusão biográfica”: “o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário”.³⁵

Nas narrativas de Freire, cria-se a impressão de que sua prática anarquista de vida seria algo permanente e imutável, que já teria nascido com ele. Por outro lado, entrevemos em nossa pesquisa hábitos e visões de mundo em Freire que estariam bastante alinhadas a um ideal de vida “burguês”, no sentido criticado pelo autor.³⁶ Além disso, há outras referências nas fontes que apontam diretamente no sentido contrário ao esforço de Freire em compreender-se como anarquista “desde sempre”.

Gustavo Simões – cuja dissertação analisamos como fonte e não como referencial teórico ou temático, haja vista sua relação de proximidade e amizade com Freire – reconhece que, no período da redação de *Cleo e Daniel*, “até o final dos anos 1960”, enquanto Freire militava junto à Ação Popular, ainda não havia “em sua existência a presença do Anarquismo como perspectiva

³³ *Idem, Ame e dê vexame*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1990, p. 27.

³⁴ Cf. *idem, ibidem*, p. 27.

³⁵ BOURDIEU, Pierre, *op. cit.*, p. 184.

³⁶ A título de exemplo, podemos citar o conceito de “pobreza” que aparece, principalmente, no romance *Os cúmplices*. A exemplo do autor, os personagens principais da trama, os irmãos Conti, cresceram em uma família compreendida como “pobre”, porém, em determinada passagem, o autor narra como “os meninos comiam sempre a mesma coisa, não adiantava querer inventar: feijão, arroz, batata frita e bife”. FREIRE, Roberto, *Os cúmplices*, v. 1, *op. cit.*, p. 7 e 42. Além disso, em sua autobiografia, o autor afirma que seu avô paterno havia sido médico importante formado na Alemanha e um tio seu “preparava-se para candidatar-se a professor na faculdade de Medicina de São Paulo”. *Idem, Eu é um outro, op. cit.*, p. 41. Nota-se, portanto, que o conceito de pobreza de Freire é bastante relativo a seu lugar social. Para outros elementos que remetem a essa problemática, ver FERRAZ, Giovan, *op. cit.*

política, ou seja, o desejo de combater o Estado, o Governo e até mesmo a noção de Política”. Continuando, afirma o autor: “Até o final da década de 1960, Freire ainda estava profundamente comprometido com certa militância socialista, a mesma que combateria veementemente nas décadas seguintes”.³⁷ Em nosso trabalho, concordamos com as assertivas de Simões no que tange à ausência do anarquismo como perspectiva política em Freire antes de pelo menos o final da década de 1960; porém, acrescentamos que, com base nas fontes analisadas, também não nos é possível afirmar a perspectiva anarquista de Freire em qualquer momento antes da publicação de *Viva eu, viva tu, viva o rabo do tatu!*.³⁸

No segundo volume de *Soma: uma terapia anarquista*, o autor afirma que foi apenas na segunda metade da década de 1980 que conseguiu “fazer da Soma uma terapia realmente anarquista”.³⁹ Dessa assertiva, podemos inferir que ou sua terapia antes desse período não era realizada em sintonia com o ideal anarquista de Freire, ou que o próprio conceito de anarquismo do autor é dinâmico, isto é, que sua compreensão do que seria “realmente anarquista” mudou de acordo com o tempo; ou, ainda, ambas as coisas.

Na sequência, o autor afirma que “isso ocorreu sobretudo ao descobrir ser necessário, para maior autenticidade, que nós, terapeutas, procurássemos viver em comunidade, para conhecer de forma direta e no cotidiano o que é a prática anarquista de caráter somático”.⁴⁰ Compreendemos, portanto, que a segunda inferência é mais provável, uma vez que essa última citação nos remete diretamente à ideia de que as demandas de Freire e, possivelmente, também do grupo de somaterapeutas que o acompanhava, mudaram ao longo do tempo, de acordo com o desenvolvimento próprio da técnica terapêutica e o desenvolvimento teórico e prático dos envolvidos nesse processo. Em diversas outras fontes, é recorrente a menção a alterações realizadas na metodologia terapêutica, como a duração da terapia, a incorporação de determinadas técnicas e, principalmente, a incorporação da Capoeira Angola. Esta última tomou uma proporção tão fundamental que levou a uma grande crise e cisão interna no grupo de somaterapeutas, ocasionando, também, uma mudança significativa nos discursos acerca da Somaterapia, os quais passaram a identificá-la de forma inextricável à capoeira, compreendendo-a, inclusive, como incompleta sem ela.⁴¹

Em *Sem tesão não há solução*, temos mais alguns indicativos que vão na direção contrária à tendência de Freire em afirmar-se anarquista desde “sempre”. Nesse livro, Freire reproduz uma entrevista dada ao jornal alternativo *O*

³⁷ SIMÕES, Gustavo F. *Roberto Freire: tesão e anarquia*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – PUC-SP, São Paulo, 2011, p. 52. A respeito de sua amizade com Freire, diz o autor: “Conheci Freire antes mesmo de entrar na graduação em Ciências Sociais da PUC-SP. Desde 2003, eu o visitava regularmente em Cotia para conversarmos sobre política, música, futebol, cinema, a vida, nossas paixões” (p. 15). Simões também foi participante de grupo de Somaterapia orientado por João da Mata. Seu trabalho, no entanto, dentre as obras por nós analisadas como “produções de somaterapeutas e simpatizantes”, é o que melhor consegue articular rigor metódico e análise científica com a subjetividade intrínseca à sua amizade com Freire.

³⁸ Julgar posicionamentos e discursos de Freire desse período enquanto “anarquistas” ou não, a partir de um determinado conceito de anarquismo, não figura entre os objetivos de nosso trabalho. Tampouco está analisar tais posicionamentos e discursos dentro da perspectiva posterior de Freire de um anarquismo “natural” ou “espontâneo”.

³⁹ FREIRE, Roberto. *Soma*, v. 2, *op. cit.*, p. 60.

⁴⁰ *Idem.*

⁴¹ Ver FERRAZ, Giovan, *op. cit.*.



Ébrio; porém, permite-se cortar suas respostas às duas últimas perguntas, pois, na entrevista, não as teria respondido “realmente”, “delirando” sobre algumas ideias que o preocupavam na época. No lugar das respostas cortadas, faz, então, “uma viagem pelo meu tempo de militante subversivo e clandestino, terminando com uma profissão de fé e de tesão anarquista. [...] Assim, as verdadeiras respostas àquelas perguntas estão aqui e não no jornal”.⁴²

Temos, nessas passagens, um claro exemplo de como Freire, ao longo de sua trajetória, ressignifica seus posicionamentos, compreendendo, inclusive, que determinadas posições, geralmente as mais atuais em relação ao momento de escrita, seriam mais verdadeiras que outras. Compreendemos, com Pollak, que, “em todos os níveis, a memória é um fenômeno construído social e individualmente, [...] há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade”.⁴³ Nos trechos acima citados, é nítido como Freire permite-se conscientemente editar ideias antigas suas, fazendo cortes e acréscimos, de forma a transmitir algo que se aproxime mais de sua percepção atual de si mesmo, em um claro esforço de “apresentação de si”, ou, ainda, de “produção de si”.⁴⁴ Compreende-se, portanto, que a construção da identidade é um fenômeno em constante processo e reconstrução. Ademais, com base em outras fontes e análises realizadas em nossa dissertação, permitimo-nos deduzir que tal trabalho de edição da memória não ocorre apenas de forma consciente e explicitada, como na entrevista citada acima, mas também de forma inconsciente, manifestando-se em discursos que frequentemente acabam por se contrapor e contradizer, como é o caso aqui analisado da tendência de Freire a afirmar-se anarquista desde sempre.

Na entrevista supracitada, uma das perguntas cuja resposta foi explicitamente alterada questiona acerca da existência dos alegados revolucionários no campo público que têm relações “de posse, de dominação” com suas namoradas. Freire, em sua nova resposta, fala então do “tempo em que trabalhava como médico e terapeuta de militantes”, depois de 1964, descobrindo, através da convivência com as famílias de militantes, “o quanto éramos autoritários”.⁴⁵ Note-se como Freire se reconhece e se identifica com essa assertiva. Na sequência, diz o autor:

*Eu, nessa época, já me escandalizara com meu machismo disfarçado e me submetia à Somaterapia. Alguns desses companheiros, como eu, acabaram por sacar essa contradição absurda [...]. Nós queríamos o poder, nós e eles, para exercer a mesma política de posse, domínio, controle e mando na individualidade do outro, sobretudo através da prioridade e prevalência de um social abstrato sobre um pessoal concreto, assim como se quem tivesse o poder era o dono e representante do social, ao que todas as pessoas tinham de se submeter.*⁴⁶

Novamente, percebemos a identificação explícita do autor com os demais militantes, que tanto mantinham uma relação autoritária e machista com suas namoradas, quanto acreditavam em aspectos supostamente marxistas da

⁴² FREIRE, Roberto. *Sem tesão não há solução*, op. cit., p. 143.

⁴³ POLLAK, Michael, op. cit., p. 204.

⁴⁴ BOURDIEU, Pierre, op. cit., p. 189.

⁴⁵ FREIRE, Roberto. *Sem tesão não há solução*, op. cit., p. 152 e 153.

⁴⁶ *Idem*, *ibidem*, p. 154.

revolução, aos quais Freire se contraporá veementemente em fase posterior de sua trajetória (tomada do poder, política de posse e domínio, representação). Ainda nas palavras do autor:

O que nós sabíamos de socialismo era coisa de coração, de livro e de experiência soviética que nos chegava deturpada tanto pelos livros e jornais quanto pelo Partido Comunista Brasileiro, como pude entender depois lendo Reich. Então, [...], nós militávamos com uma disciplina quase religiosa nas reuniões, nas ações, nas passeatas etc. E o código de militância marxista-leninista, tanto no PC quanto no AP, era um código ético quase religioso, de tão bonito e tão dogmático. Mas graças a ele, nos entregávamos à luta com grande paixão.⁴⁷

Por mais que apareça nesse trecho a ideia de um socialismo “de coração”, percebe-se, novamente, a ressignificação que Freire dá a seu passado através de novas perspectivas e visões de mundo alcançadas, principalmente a partir da leitura de Reich. Porém, antes desta leitura, Freire militava, como os outros militantes, com a mesma disciplina e paixão marxistas.

Em *Cleo e Daniel*, romance escrito antes da leitura de Reich e antes da identificação formal de Freire com o anarquismo, uma passagem demonstra o quanto Freire encontrava-se distante do conceito defendido de anarquismo, pelo menos em seu aspecto teórico. Em dado momento, o personagem-narrador Rudolf, *alter ego* de Freire, reflete criticamente sobre sua profissão de psicanalista e sobre os psicanalistas em geral, afirmando que os mesmos “veem mais fundo dentro das pessoas, não entendem claramente o que encontram e são obrigados a extrapolar esses conhecimentos, sofismando generalidades aparentemente novas. [...] Daí seu misticismo agnóstico e individualismo anárquico. Concepções que geram comportamentos meramente defensivos”.⁴⁸ Percebe-se, nesse trecho, como o adjetivo “anárquico” aparece de forma pejorativa, indicando um provável distanciamento do autor em relação ao conceito de anarquismo que construirá posteriormente.

Temos, portanto, nas fontes que datam desses períodos anteriores ao fim da década de 1960, um terreno bastante propício para encontrar elementos que se aproximam mais do Roberto Freire de então, apesar de essas serem bem mais escassas que as posteriores. Encontramos, na *Folha de S. Paulo*, uma matéria de 1958 que traz elementos bastante interessantes para pensarmos as questões acima referidas. Nesse texto, critica-se a censura feita à peça teatral *Quarto de empregada*, de autoria de Freire, elogiando-se a Escola de Arte Dramática e afirmando-se que a encenação aborda “uma história comum, sem nada que possa escandalizar qualquer pessoa”.⁴⁹ Na sequência, é transcrita uma declaração de Freire em protesto contra a censura. Defendendo-se da acusação de imoralidade, o autor afirma que a peça foi escrita “visando não apenas uma finalidade artística, mas, especialmente, devido a uma intensa preocupação e participação social cristã do autor”, e que o “conteúdo moral” da peça “é o mesmo de minha vida pessoal de homem católico e de médico”.⁵⁰

⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 155.

⁴⁸ *Idem, Cleo e Daniel*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1973, p. 147.

⁴⁹ GONÇALVES, Dalmir. Outra vez a censura. *Folha de S. Paulo*, 8 set. 1958, p. 25.

⁵⁰ FREIRE, Roberto *apud* GONÇALVES, Dalmir, *op. cit.*, p. 25.

Mesmo compreendendo o esforço intrínseco em encontrar argumentos contra a repressão de seu trabalho, o fato de o autor não se constringer em utilizar os adjetivos “cristã” e “católico” ilustra bem seu posicionamento de então. Posteriormente, as críticas que Freire faz às religiões no geral, em especial à católica, são bastante sagazes e, frequentemente, se realizam em discursos que, mais uma vez, dão a impressão de constituir um posicionamento imóvel e permanente do autor.⁵¹

Freire militou junto à Ação Popular por vários anos, tendo íntima relação de amizade com os padres dominicanos e os cristãos de esquerda. Em seus romances, é frequente também a presença de personagens religiosos e cristãos apresentados de forma um tanto positiva. Em *Cleo e Daniel*, o primeiro desses personagens que aparece não é retratado de forma tão positiva, sendo essencializado pelo narrador em outra direção: “já era padre na escola, no útero, no espermatozoide do pai dele”. Porém, em um segundo momento, Cleo e Daniel acabam entrando em um bosque cercado, onde encontram um pequeno lago no qual banham-se nus. Então, aparece um Cardeal que, em vez de os reprimir, abraça-os “num gesto de ternura e proteção”, convidando-os posteriormente para um farto almoço, com “o que houver de melhor”, e concedendo-lhes aposentos para descansarem após a refeição.⁵²

Em *Os cúmplices*, novamente, um personagem semelhante aparece, Frei Anselmo, sendo apresentado como bastante gentil e simpático. Através dele, Victor viveria espécie de milagre, optando por tornar-se monge franciscano. No fim, Victor acaba sendo “salvo” por Bruno, que arquiteta seu sequestro e estupro, libertando-o de seus bloqueios energéticos.⁵³ No entanto, as referências positivas, tanto ao Frei quanto a São Francisco de Assis, são explícitas. Em *Coiote* (1986), o narrador-personagem Rudolf chega a afirmar que São Francisco de Assis fora “um coioote precoce... mas, coioote dos bons!”⁵⁴ Esse romance, segundo o próprio autor, “não deve ser entendido apenas como obra de ficção”, mas como um “esboço científico, veiculado literariamente, sobre o que seria a vida de um desses jovens [protomutantes/coiootes]”.⁵⁵ A categoria protomutante é emprestada da obra de Thomas Hanna, *Corpos em revolta*, e serviria para designar uma nova espécie humana que estaria surgindo, muito mais libertária por natureza. Com essa obra, e a partir dela, percebemos que o termo coioote passa a ser utilizado como sinônimo de protomutante.⁵⁶

Em nosso estudo, observamos que a relação de Freire com a Igreja Católica foi, possivelmente, bastante próxima antes de 1964, quando do episódio em que se sentiu traído pelo Frei Carlos Josaphat, ocorrendo uma ruptura paulatina a partir dessa data até a publicação de *Viva eu, viva tu, viva o rabo do*

⁵¹ *Idem, Sem tesão não há solução, op. cit.*, p. 110, e *idem et al. O tesão pela vida: soma, uma terapia anarquista*. São Paulo: Francis, 2006, p. 307.

⁵² Ver *idem, Cleo e Daniel, op. cit.*, p. 53. Em *Sem tesão não há solução*, Freire afirma que o romance *Cleo e Daniel*, originalmente publicado em 1966, teria coincidido com sua “ruptura com a religião, o abandono da fé, que posso confessar, acho que nunca tive”. *Idem, Sem tesão não há solução, op. cit.*, p. 110.

⁵³ Ver *idem, Os cúmplices, v. 1, op. cit.*, p. 258.

⁵⁴ *Idem, Coioote*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, p. 330.

⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 330, e FREIRE, Roberto. *Soma: uma terapia anarquista*. V. 1: A alma é o corpo. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1988, p. 179.

⁵⁶ Ver FERRAZ, Giovan S. Protomutantes na era da utopia: os coiootes anarquistas da Somaterapia de Roberto Freire. *Revista Latino-Americana de História*, v. 7, n. 19, São Leopoldo, 2018.

tatu!, na qual, segundo Silva, ocorre a secessão definitiva entre Freire e a Ação Popular.⁵⁷

Observamos, nas citações acima analisadas, que, mesmo com o rompimento “definitivo”, Freire provavelmente carregou consigo uma certa empatia por setores da Igreja, manifestando isso de forma indireta em seus romances. De qualquer forma, compreendemos que essa relação é pautada por um processo marcado por rupturas e, possivelmente, mesmo contradições, o que distancia nossa compreensão, portanto, do esforço de Freire em afirmar sua contraposição à Igreja como algo que tenha lhe acompanhado a vida toda, assim como seu “anarquismo visceral”, no qual nos aprofundaremos na sequência.

“As pessoas nascem anarquistas ou não”

Apesar de todas essas referências que nos indicam um caminho contrário, encontramos, novamente em *Os cúmplices*, de forma ainda mais explícita que nas passagens anteriormente analisadas, a ideia de um anarquismo nato:

*Descobrimos durante a palestra do professor Edgard Leurenroth [sic] que as pessoas nascem anarquistas ou não. As coisas que nós sentíamos, precisávamos e intuíamos tinham, pois, um nome: anarquismo. O homem organizava bem o nosso pensamento, dava nomes e contava histórias fantásticas sobre pessoas que, no passado, haviam vivido e praticado essas nossas ideias de modo revolucionário. Compreendíamos que, por sermos naturalmente assim, também devíamos ser revolucionários e libertários.*⁵⁸

Mesmo compreendendo que esse trecho talvez não devesse ser interpretado de forma tão literal, pensamos ser válido analisá-lo com maior afinco, uma vez que tal afirmação – “as pessoas nascem anarquistas ou não” – encontra respaldo em outras referências e, também, pode nos auxiliar na compreensão de como se formavam os grupos de Somaterapia e sua relação com a sociedade circundante.

No romance *Coiote*, o personagem Manó, um duende representado como ser de grande sabedoria e que reflete muito do pensamento de Freire, afirma pretender utilizar o personagem-narrador Rudolf a serviço do Coiote, falando, na sequência: “Sabe que a vida da maioria das pessoas não vale e nem serve para nada em si mesmo, como a sua, doutor? Elas só existem para servir, favorecer, viabilizar e glorificar a vida de alguns eleitos, como a do

⁵⁷ Cf. SILVA, Carla, *op. cit.*, p. 251. No início da década de 1960, Freire militava na Ação Popular, “organização socialista subversiva” que “tinha origem na JUC (Juventude Universitária Católica)”, participando, em 1962, “com alguns padres da Ordem dos dominicanos, liderados por frei Carlos Josaphat”, da fundação do jornal *Brasil, Urgente!*, uma publicação tipicamente de esquerda, contra “o autoritarismo econômico” e o capitalismo. Com o golpe de 1964, o jornal foi fechado e Freire foi preso pelos militares. Frei Josaphat, no entanto, recebeu ordens de embarcar para o Vaticano uma semana antes de Freire ser preso, ato interpretado e sentido por Freire como traição. Ver FREIRE, Roberto. *Viva eu, viva tu, viva o rabo do tatu*, *op. cit.*, p. 332, e *idem Eu, é um outro*, *op. cit.*, p. 142.

⁵⁸ *Idem*, *Os cúmplices*, v. 1, *op. cit.*, p. 165.

Coiote, por exemplo”.⁵⁹ Longe de ser uma tendência apenas literária nos romances de Freire, afirmações semelhantes são encontradas também em seus ensaios. Em *Sem tesão não há solução*, ao falar sobre os festivais Ciclos Reich no Rio de Janeiro, dos quais participou em 1983 e 1984, Freire fala sobre como, ao observar uma dança “meio suruba”, imaginava saindo das pessoas “uma fumaça meio azulada”, “uma nuvem orgônica”:

*E a nuvem foi subindo, subindo pela encosta do morro Santa Teresa. Chegou lá no alto e despençou toda sobre o bairro da mesma santa, invadindo os quartos onde a burguesia dormia em sua paz anorgástica, entrando pelos bares onde os boêmios tristes e cansados de seus cotidianos burocráticos enchem a cara para suportar a falta total de tesão pelo tesão de viver por viver. Era um apocalipse orgástico! Eu imaginava uma coisa linda, aquela gente que nunca sentiu verdadeiramente tesão, que nunca amou, que nunca teve reais orgasmos em suas fornicções.*⁶⁰

Mesmo compreendendo novamente que não se deva tomar por literal essa generalização excessivamente simplista – na qual toda a “burguesia” do bairro é tida por “anorgástica”, todos os boêmios por “tristes e cansados” e toda “aquela gente” como pessoas que nunca sentiram verdadeiro tesão ou tiveram verdadeiros orgasmos – a presença da mesma no discurso de Freire aponta para a possível existência de um real preconceito em relação às pessoas que não participavam dos Ciclos Reich ou que não compartilhavam de seu ideal libertário. Nesse mesmo livro, Freire também dá um “recado” aos seus críticos, solicitando aos mesmos que, observando seu “mais respeitoso silêncio”, demonstrem “uma atitude de inteira submissão, de total inferioridade”.⁶¹

Em *Ame e dê vexame*, o autor afirma, novamente, que “a maioria, da forma como se vive hoje, não consegue amar realmente”.⁶² Essa tendência também é observada em discursos de seus assistentes, como no caso do somaterapeuta João da Mata, o qual afirma que, “para que uma pessoa alcance a saúde”, ela deve descobrir e viver “sua originalidade única como ser singular” e a pessoa que não consegue isso “torna-se fraca, infeliz, improdutiva, não amorosa, não criativa assim como a média da população”. “Enfim”, finaliza, “um neurótico, com sérios sintomas de impotência e incompetência na realização de sua vida”.⁶³ Sem extrapolarmos a interpretação dessas passagens para uma relação direta entre a ausência de Somaterapia e a neurose, impotência etc., podemos destacar a caracterização da “média da população”, em uma postura de franca superioridade.

Voltando ao romance *Os cúmplices*, essas tendências se mostram de forma ainda mais explícita. Quando Victor conta a Bruno sobre sua decisão de se casar, Bruno, personagem que encarna de forma mais absoluta o ideal protomutante e libertário de Freire, diz-lhe: “Está bem, Victor. Você quer abandonar nossos sonhos, nossa amizade [...] por causa de uma menininha do interi-

⁵⁹ *Idem*, *Coiote*, *op. cit.*, p. 255. Da forma como o personagem Manó é representado, pensamos ser bastante implausível que houvesse discordâncias substanciais entre o pensamento desse personagem e o de Freire, pelo menos no período em que este escrevia o romance.

⁶⁰ *Idem*, *Sem tesão não há solução*, *op. cit.*, p. 159 e 160.

⁶¹ *Idem*, *ibidem*, p. 85.

⁶² *Idem*, *Ame e dê vexame*, *op. cit.*, p. 21.

⁶³ MATA, João. O anarquismo somático. In: FREIRE, Roberto *et al.*, *op. cit.*, p. 207 e 208.

or, para ser mais um membro medíocre dessa gente descendente de imigrantes italianos que mora no Bixiga. A gente sabe que você merece e pode muito mais que isso! Mas não vamos insistir mais. A mediocridade e a pobreza de espírito parece que o enfeitiçaram”.⁶⁴

Em outro momento, após Victor ter um “surto esquizofrênico”, Bruno tem o seguinte diálogo com sua mãe:

– Não foi por minha causa, não, que ele perdeu a razão, mãe! Eu sou um dos lados do seu conflito. O outro lado são vocês, é este bairro, é a mediocridade da vida que se leva aqui. [...]

– [...] Você teve inveja dele, porque Victor estava amando!

[...]

– Não posso invejar o amor que reduz, inferioriza, mediocriza... Não, mãe, eu tentei salvar o Victor dessas coisas, para que pudesse viver o grande amor pela vida, pelo mundo, pelo prazer de tudo!⁶⁵

Nos trechos citados, é visível um posicionamento de superioridade e arrogância do personagem Bruno, o qual não se constrange em chamar as pessoas que não compartilham de seu ideal libertário de “mediócras” e “pobres de espírito”, enquanto o amor sentido por elas as “reduz, inferioriza, mediocriza”.

Sem abrandar esses aspectos, no entanto, é preciso buscar compreender de onde vem toda essa crítica à “média da população”. Um viés de interpretação das passagens acima é analisarmos o quanto Freire se utiliza de seus romances para apresentar ficionalmente princípios teóricos da Somaterapia, ou, como diria o autor, para “provar” as suas teses.⁶⁶ As passagens acima, portanto, remeteriam à crítica de Freire à família burguesa tradicional e ao amor monogâmico, críticas que também encontram respaldo no movimento contracultural.

Capellari, em sua tese, menciona que, “principalmente entre as vanguardas urbanas”, tornara-se comum a prática do “casamento aberto”, pelo menos no discurso:

*A ideia era romper com a tradicional hipocrisia da fidelidade conjugal que, na prática, nunca existira para o macho, pelo estabelecimento de relações baseadas na lealdade mútua e de cujo exercício resultariam seres humanos melhores, porquanto menos possessivos. Muito embora, na prática, os acordos não fossem plenamente cumpridos, as experiências de casamento aberto eram um sintoma das novas demandas femininas no campo da afetividade e também do descrédito no qual a família tradicional caíra, uma e outra coisa relacionadas à voga contracultural de crítica à família patriarcal e de apologia ao amor livre.*⁶⁷

⁶⁴ FREIRE, Roberto. *Os cúmplices*, v. 1, op. cit., p. 254.

⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 271.

⁶⁶ Em *Sem tesão não há solução*, o autor afirma, sobre os protomutantes, estar “tentando provar isso no meu romance *Coiote*”. Em *Ame e dê vexame*, a respeito de *Cleo e Daniel*, sustenta que “conseguia provar a impossibilidade de sobrevivência do amor, do meu amor, naquelas condições criadas a partir de 64”. *Idem, Sem tesão não há solução*, op. cit., p. 141, e *idem, Ame e dê vexame*, op. cit., p. 33.

⁶⁷ CAPELLARI, Marcos, op. cit., p. 47.

Em *Utopia e paixão*, os autores também apontam para as características “pseudo-monogâmicas da burguesia capitalista”, caracterizando-as ainda como “relações sub-amorosas” e opondo-as a seu ideal de “amor plural”, no qual “a sinceridade e a lealdade são duas éticas absolutamente indispensáveis para que não haja mentiras, simulação, hipocrisia e traição”.⁶⁸ É no romance *Coiote* que encontramos as descrições mais radicais, e mais alinhadas com o ideário contracultural, do ideal de amor-livre e libertário. Em um primeiro momento, a mãe de Coiote fala sobre a personagem Linda, “uma das cinco ou seis namoradas do André [Coiote]”: “Acho bonito, mas estranho como isso não lhes causa nenhum problema. Ela também tem seus cinco ou seis namorados além do André. Tudo numa boa, como eles dizem”. Quando Coiote e seus amigos começam a criar uma comunidade, narra-se: “O amor e o prazer sexual eram vividos do modo mais espontâneo possível, livre e despreconceituoso, tratando de respeitar necessidades e criatividade originais dos pares”. Por fim, na comunidade, narra-se ainda que Coiote “fazia amor (amor mesmo e não apenas sexo) com várias moças”.⁶⁹

Essas passagens, no entanto, além de contrastar com as anteriores, denotando certa flexibilidade e respeito às “necessidades e criatividade originais dos pares”, também contrastam com afirmações de Freire em outras obras, as quais, por sua vez, afastam-se de perspectivas mais radicais referentes ao amor-livre. Em *Ame e dê vexame*, o autor chega a afirmar: “A gente é monogâmico só quando o amor está bom demais. Se ele fica bom, quer dizer, normal, a gente se torna logo poligâmico. Agora, quando está bom demais, não há como pensar em outras coisas, querer outras pessoas. Ficamos ali mergulhados naquela experiência, querendo aprofundá-la, vivê-la por inteiro”.⁷⁰

Compreende-se que, segundo o autor, quando o amor está “bom demais”, ele tende à monogamia. Ou seja, confrontando essa citação com as passagens citadas de *Coiote*, poder-se-ia dizer que aquele personagem que encarna o ideal protomutante de Freire viveria amores apenas “bons”, e não “bons demais”. Além disso, essa citação contrasta também frontalmente com a oposição feroz de Bruno ao casamento do irmão, salientando-se que essa oposição ocorre aparentemente sem maiores aprofundamentos ou discussões, isto é, Bruno opõe-se ao casamento pelo casamento em si, não importando a qualidade do amor sentido pelo seu irmão. O amor monogâmico, para o personagem, é aprioristicamente medíocre, como vimos anteriormente. A citação de Freire em *Ame e dê vexame* abre brecha, ainda, para a interpretação de que o amor, quando experienciado simultaneamente por mais de uma pessoa, não é tão bom quanto aquele dedicado integralmente a uma só pessoa por determinado período, o que contraria diretamente perspectivas contraculturais mais radicais acerca do amor-livre.

Nessa mesma obra, o autor utiliza-se do argumento do “biológico” para legitimar sua opinião acerca do tema: “Entendo que no instante da desco-

⁶⁸ FREIRE, Roberto e BRITO, Fausto R. A., *op. cit.*, p. 106. Devido a seu posicionamento pró-amor-livre e suas críticas à monogamia, Freire é reconhecido no movimento contemporâneo chamado Poliamor, vertente das reivindicações contraculturais referentes ao amor-livre nos anos 1960 e 1970. Cf. PILÃO, Antonio C. Reflexões sócio-antropológicas sobre Poliamor e amor romântico. *RBSE: Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 12, n. 35, João Pessoa, 2013, p. 590.

⁶⁹ FREIRE, Roberto. *Coiote*, *op. cit.*, p. 144, 208 e 362.

⁷⁰ *Idem*, *Ame e dê vexame*, *op. cit.*, p. 90.

berta, ou quando passamos a fruir a máxima intensidade do encantamento e da beleza num novo amor, a presença competitiva de outra pessoa em nossa relação com o parceiro é algo biologicamente inaceitável, porque perturbará o desenvolvimento de um prazer que não se completou e está necessitando ainda de espaço e tempos livres para atingir sua plenitude possível”.⁷¹

Na sequência, o autor esclarece a questão da competitividade, apresentada como natural: “Mas entendo também que tendo o nosso amor atingido a estabilidade, e se outra pessoa deseja competir tanto comigo quanto com minha parceira, acredito que essa outra pessoa tenha todo o direito de buscá-lo em um de nós, bem como eu e minha parceira temos o mesmo direito de ser amados de novo e por outra pessoa”.⁷² É em *Utopia e paixão* que temos uma melhor explicitação dessa “competitividade” como biológica. Nesse ensaio, aparece a oposição entre o “ciúme autoritário” e o “ciúme biológico”, sendo o primeiro caracterizado pela “necessidade capitalista da posse” e o segundo como “natural”. Assim, dissertam os autores:

*Como qualquer animal, o homem, sentindo a presença de um outro macho na conquista da fêmea que escolheu, tem duas alternativas para manter a exclusividade (imediate ou temporária): a violência ou a sedução. A violência pertence ao autoritarismo, logo terá de ser descartada. Então, podemos admitir que, num tipo de organização social não autoritária, não machista, a disputa dos machos pelas fêmeas, e vice-versa, teria de ser feita exclusivamente à custa de sedução. [...] Não há como supor uma sociedade sem concorrência ou competição na escolha do parceiro amoroso, quando não se acredita em desígnios do destino ou dos deuses. Sempre imaginamos que se desejamos alguém belo, gostoso, maduro, inteligente, culto e sadio, teremos que, fatalmente, tomá-lo (pela sedução, claro) de alguém. Caso contrário, esta pessoa estaria sendo evitada por todos, por ser possuidora de algum defeito insuportável, porém disfarçado. Darwin está certo também quanto ao natural nas relações amorosas: que vença o mais forte, porém o mais forte em poder de sedução.*⁷³

Percebe-se, nessas passagens, que, apesar do ideário libertário de amor manifesto em *Coiote*, alinhado com perspectivas contraculturais mais radicais, em outros momentos o ideal de amor-livre de Freire encontra certos limites, os quais o autor justifica recorrendo a uma retórica do “biológico”, através da “competitividade natural” e da oposição entre “ciúme autoritário” e “ciúme biológico”. A contradição entre o ideal expresso em *Coiote* e os limites colocados em outras obras possivelmente se relacionam com contradições pessoais da trajetória de vida do próprio autor. Freire foi casado por 18 anos de sua vida e, em sua autobiografia, fala positivamente sobre esse “encantado casamento, [...] de muita alegria e prazer, mas também de bastante luta e fantástico companheirismo”.⁷⁴

Mesmo compreendendo as limitações subjetivas que se impõem na composição de uma narrativa autobiográfica a ser publicada, é preciso desta-

⁷¹ *Idem, ibidem*, p. 73.

⁷² *Idem*.

⁷³ FREIRE, Roberto e BRITO, Fausto R. A., *op. cit.*, p. 106. Em virtude das limitações deste artigo, não nos aprofundaremos na discussão acerca do caráter heteronormativo ou mesmo possivelmente machista desse e de outros trechos.

⁷⁴ FREIRE, Roberto. *Eu é um outro*, *op. cit.*, p. 237 e 238.



car que, nesse momento de sua narrativa, ao falar sobre seu casamento e sua separação, em nenhum momento o autor formula objetivamente a crítica à monogamia ou a defesa do amor-livre.⁷⁵ Em *Viva eu, viva tu, viva o rabo do tatu!*, na pequena biografia do autor anexa ao livro, também se cita o casamento, “cuja maior parte foi também de muito amor, muita luta comum e muita cumplicidade em tudo o que viveram juntos”.⁷⁶ Já em *Utopia e paixão*, publicada originalmente em 1984, temos uma referência abstrata ao matrimônio (ou seja, sem referência direta à experiência pessoal de Freire), em que é possível inferir o casamento como algo possivelmente bom, o que, novamente, contrasta com a oposição agressiva do personagem Bruno: “Muitas pessoas valorizam o casamento como um sistema de ‘concessões mútuas’ ou de ‘sacrifícios recíprocos’. [...] Entretanto o fundamental no acasalamento é a solidariedade, a cumplicidade, isto é, dar e receber prazerosamente segundo as necessidades, e, sobretudo, com originalidade. Coisa difícil e, por isso mesmo, fascinante. Como o amor”.⁷⁷

Compreendemos que as contradições encontradas no discurso de Freire, ao mesmo tempo em que o afastam de uma certa perspectiva contracultural mais radical em relação ao ideal de amor-livre, também o aproximam do movimento justamente na sua própria contradição interna, na condição de movimento humano contestatório da cultura circundante e, simultaneamente, composto principalmente por jovens oriundos da classe média “burguesa”, ou seja, dessa mesma cultura a que se critica. Na trajetória e discurso pessoal de Freire, portanto, entendemos que é compreensível encontrar tais contradições, principalmente em um terreno tão propício à interferência da subjetividade.

O discurso voltado ao “biológico” e ao “natural” em Freire, embora possa ser compreendido a partir de sua trajetória acadêmica enquanto médico e pesquisador em endocrinologia, também encontra respaldo no ideário contracultural, pois se relaciona diretamente com o pensamento ecológico subjacente. Em posicionamento bastante semelhante ao de Freire, Luiz Carlos Maciel, ícone da contracultura brasileira, também contrapõe uma civilização artificial à busca por uma vida mais próxima ao natural:

*Era uma situação concreta do país e do mundo, uma situação concreta do desenvolvimento da humanidade, que estava exigindo, naquele momento, que alguma coisa acontecesse. Alguma coisa que desmentisse toda a estrutura da vida civilizada do nosso tempo. Que dissesse que tudo aí é mentira. Algo que desmanchasse esse verniz da nossa civilização. Alguma espécie de volta a uma visão mais direta das coisas e a uma maneira mais primitiva de viver. Uma espécie de volta à natureza.*⁷⁸

Carvalho, ao analisar o movimento alternativo/contracultural no Brasil, também afirma que a relação entre esse movimento e a ecologia se dá através da busca pelo real e pelo pensamento mítico. Para o autor, “ao eleger a temática ecológica como pauta prioritária de suas ações”, o movimento da contracultura “buscava preservar o próprio fundamento da vida. Uma preser-

⁷⁵ *Idem.*

⁷⁶ *Idem, Viva eu, viva tu, viva o rabo do tatu!, op. cit., p. 341.*

⁷⁷ FREIRE, Roberto e BRITO, Fausto R. A., *op. cit.*, p. 70 e 71.

⁷⁸ MACIEL, Luiz Carlos *apud* BARROS, Patrícia M., *op. cit.*, p. 70.

vação que não é só material, pois, a partir dela, busca-se ressignificar a própria vida e criar a possibilidade de reintegrar o homem ao cosmos”.⁷⁹

Para Collomb, Roszak, ícone e intérprete da contracultura estadunidense, também afirmava a emergência de uma percepção mais holística e ecológica do mundo natural como caminho para “escapar da supremacia do progresso tecnológico e da crença na habilidade humana em controlar e dirigir os processos e recursos naturais à sua vontade”. Para Collomb, o aumento da consciência ambiental teria se dado junto ao ativismo antinuclear, influenciado ainda pela transmissão televisionada de catástrofes ambientais. O autor cita ainda a influência do movimento da Ecologia Profunda na oposição ao dualismo judaico-cristão e à noção de que os humanos são separados do restante da natureza.⁸⁰

Anarquismo visceral?

Neste artigo, buscamos apresentar alguns resultados de nossa pesquisa acerca do processo de criação e desenvolvimento da Somaterapia de Roberto Freire, centrando nossas análises sobre a ideia de um anarquismo “nato e visceral” que emerge nas obras de Freire, bem como suas relações com a contracultura e a sociedade.⁸¹ Tanto na constituição de sua técnica terapêutica como na defesa de seu ideal libertário e anarquista de vida, Freire se utiliza de uma gama de argumentos que visam a legitimar suas práticas. Em nossa análise, partimos da utilização do princípio da “autorregulação organísmica”, incorporado da *Gestalt*-terapia, e sua referência a um estado natural e espontâneo de saúde, passando pela negação do instinto de morte freudiano e problematizando com a contraposição entre “espontaneidade” e “reserva cultural”, discutida por Freire a partir das reflexões de J. L. Moreno. Compreendemos, nessas análises, que os conceitos de “natureza” e “anarquismo”, no pensamento freireano, confluem-se, assim, em uma noção de “anarquismo natural”, ou, nas palavras do autor, “nato e visceral”.

Em seu romance *Os cúmplices*, que traz diversos elementos autobiográficos, percebemos como essa ideia de um anarquismo congênito extrapola-se em exageros inverossímeis que poderiam muito bem ser analisados como meros artifícios literários e ficcionais, não fosse sua correspondência em outros escritos não ficcionais do autor. Em entrevistas e passagens autobiográficas, percebemos uma tendência recorrente de Freire em se colocar como essencialmente anarquista ou libertário desde sempre, criando-se, assim, a impressão de que sua prática anarquista de vida seria algo permanente e imutável, que já teria nascido com o mesmo.

⁷⁹ CARVALHO, Cesar, *op. cit.*, p. 28.

⁸⁰ Segundo o autor, a Ecologia Profunda foi um movimento que defendia a descentralização da perspectiva humana e a criação de uma nova ética, cujo objetivo fosse a saúde do ecossistema como um todo, com os seres humanos como apenas mais uma parte integrante. Cf. COLLOMB, Jean-Daniel. *New Beginning: the counter culture in american environmental history*. *Cercles*, n. 22, 2012, p. 60 e 61.

⁸¹ Agradecimentos à estimada Profa. Dra. Beatriz Teixeira Weber pela orientação geral desta pesquisa, bem como à Profa. Dra. Juliane Conceição Primon Serres e ao Prof. Dr. José Martinho Rodrigues Remedi pelas indicações teóricas para análise dos processos de identidade e memória e demais apontamentos pertinentes a todo o trabalho.

Com Bourdieu e Pollak, compreendemos que esse esforço em buscar uma ordenação e coerência no passado remete diretamente a processos de construção da memória e identidade dos sujeitos. Assim, ao apontar elementos presentes nas fontes que vão de encontro a essa pretensa coerência de uma “essência anarquista” imutável, entendemos que tanto a trajetória de Freire como a da Somaterapia, bem como o próprio movimento da contracultura, constituem processos históricos complexos e, por vezes, até incoerentes e contraditórios. Ao analisar como essa noção de um anarquismo inato reflete a forma como Freire e sua técnica terapêutica relacionam-se com a sociedade, especialmente na contraposição entre o amor libertário e a monogamia, percebemos novamente incongruências e contradições, o que compreendemos como próprio da complexidade do movimento contracultural como um todo, especialmente no que tange a seus esforços de contraposição à sociedade e à cultura das quais são provenientes.

Artigo recebido em 26 de abril de 2020. Aprovado em 16 de junho de 2020.

Um livro-catedral:

*história e literatura
sob a ótica de Ivan Jablonka*



Einstein Augusto da Silva

Mestre e doutorando em História pela Universidade de Brasília (UnB). Autor de *O cancro vermelho: a campanha anticomunista no jornal O Anápolis (1945-1964)*. Goiânia: Kelps, 2014. 101einsteinaugusto@gmail.com

Um livro-catedral: história e literatura sob a ótica de Ivan Jablonka

A cathedral-book: history and literature from Ivan Jablonka's perspective

Einstein Augusto da Silva

JABLONKA, Ivan. *La historia es una literatura contemporánea: manifiesto por la ciencias sociales*. Traducción: Horacio Pons. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016, 348 p.



Se tivesse que traduzir numa metáfora o livro *La historia es una literatura contemporánea: manifiesto por la ciencias sociales*, de Ivan Jablonka, diria que essa obra é uma catedral gótica contemporânea, em que cada um dos elementos constituintes encontra-se claramente exposto, deixando patente a funcionalidade necessária de todos eles.

Essa metáfora visa dar uma ideia da estruturação da obra resenhada. Por sua vez, esta resenha tem a intenção de demonstrar suas potencialidades e ao mesmo tempo afirmar sua legitimidade enquanto representação da escrita da história e sua força enquanto manifesto.

Para tanto, procurarei colocar em prática nesta resenha uma sugestão contida no livro resenhado: fazer experiências literárias no âmbito da história. Aqui, farei uso das notas como espaço de interlocução digressiva¹, onde se instaura(m) outra(s) voz(es) narrativa(s).² Entretanto, essa experiência não pretende atentar contra o que Paul Ricoeur denomina “pacto implícito”³, estabelecido entre uma obra histórica e seus supostos leitores.

O livro *La historia es una literatura contemporánea* pode ser caracterizado como uma obra teórica que trata dos pressupostos e procedimentos da história numa perspectiva reflexiva, analisando-a por dentro e que lançando o olhar ao

¹ Interlocução no sentido de “1) Conversação entre duas ou mais pessoas; 2) Interrupção do discurso pela fala de novos interlocutores”. Digressiva no sentido de: “1) Desvio de rumo ou assunto; 2) Excursão, passeio”. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010, p. 776 e p. 475.

² “Nacida en el siglo XVII en la República de las Letras, elevada por Gibbon al rango de arte en el siglo XVIII, adoptada por el sistema universitario alemán en el siglo XIX, la nota se convirtió en billete de entrada al templo de la ciencia. Una de sus facultades es hacernos ‘salir’ del relato, narrativa pero sobre todo epistemologicamente, al suministrar la referencia bibliográfica o archivística que ha de confirmar las palabras: el historiador no es su propia fuente, y la invocada por él en apoyo de sus dichos es verificable. Este sistema de prueba es más que un puntal: la arquitectura del razonamiento histórico”. JABLONKA, Ivan. *La historia es una literatura contemporánea: manifiesto por la ciencias sociales*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 273.

³ “Uma coisa é um romance, mesmo realista; outra coisa, um livro de história. Distinguem-se pela natureza do pacto implícito ocorrido entre o escritor e seu leitor. Embora informalizado, esse pacto estrutura expectativas diferentes, por parte do leitor, e promessas diferentes, por parte do autor”. RICOEUR, Paul. *A história, a memória, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p. 275.

redor dela com a intenção de compreendê-la melhor. Por esses motivos, esse livro pode ser considerado também um tratado metahistórico.

Para Ivan Jablonka, tanto a história quanto a literatura abrigam-se sob o paradigma do relato e possibilitam um conhecimento sobre o mundo. Assim, para o autor, é importante perceber e conceber a história como uma atividade intelectual que, ao tentar entender o que os homens fizeram ou fazem de verdade, revela estruturas de significação e põe em relevo uma sintaxe do real.

Desse modo, quando constrói estruturas de significação, a história – por meio do raciocínio histórico – produz inteligibilidade tanto na vida dos desaparecidos (dos que viveram no passado) quanto em nossa existência (no presente), tornando, dessa forma, a realidade menos opaca.⁴ A história, então, é concebida por Jablonka como uma ciência interpretativa em busca de sentido.

O raciocínio histórico⁵, segundo o autor, consiste em procurar compreender e, conseqüentemente, em oferecer instrumentos para que outros possam também compreender. Nessa perspectiva, o raciocínio histórico se encarrega de transformar a representação em conhecimento, com o auxílio de operações universais, tais como: investigar, compreender, explicar e demonstrar.

A propósito, na concepção de Jablonka, narrar um acontecimento é necessariamente explicá-lo e compreendê-lo a partir de um ponto de vista intelectual. Em consequência disso, a narração é vista não como o fardo da história, mas como um dos seus recursos epistemológicos mais poderosos.

O caminho escolhido por Jablonka para apreender, compreender e explicar a história passa inelutavelmente pelo universo da literatura, pela busca de semelhanças e diferenças que ajudem a caracterizar e a distinguir uma da outra, por considerar que a supressão das fronteiras destruiria não só a história, mas as ciências sociais. Nesse ponto, o autor analisa as duas maneiras de considerar os objetos ficcionais: a intransitiva e a transitiva. A intransitiva considera a ficção como autorreferente, isto é, o único “real” é ela mesma; enquanto a transitiva parte do pressuposto que de qualquer maneira a ficção remete ao “real”.

Contudo, essa relação que a ficção mantém com a realidade – na perspectiva transitiva – pode, conforme Jablonka, se desdobrar em três gêneros: o incrível, o verossímil e as “verdades superiores”, que são analisados e discutidos no momento em que o autor caracteriza a literatura realista, a pós-realista, a objetivista, a não-ficcional e a literatura-verdade, resultando disso a proposição de um conceito de literatura mais complexo e mais plástico.

Ainda tratando da ficção, o autor destaca as formas pelas quais é possível abordá-la (como representação ou como operação cognitiva) e algumas de suas potencialidades (dizer algo sobre a sociedade; oferecer ferramentas para a compreensão de uma época, de uma configuração familiar ou social; provocar uma compreensão instantânea, proporcionando uma chave para a

⁴ A propósito, “este doble criterio de inteligibilidad y pertinencia muestra que en una historia el argumento de la verdad no basta. Un abismo separa el hecho trivial verdadero, presentado como tal, y la producción del conocimiento”. JABLONKA, Ivan, *op. cit.*, p. 134.

⁵ Por estar desprovida do sufixo “mento”, a palavra “raciocínio” talvez deixe escapar a ideia de ato ou efeito de raciocinar que as palavras “raisonnement” e “razonamiento” sugerem.

decodificação do real; ser capaz de transmitir a dor e a crueldade; ajudar a construir um saber sobre o mundo). Ele trata demoradamente da ficção porque considera que a história – definida por seu desejo de verdade – é uma literatura que obedece a regras de método e que os aspectos literários⁶ não são obstáculos para a produção do conhecimento científico.

A ficção, de acordo com Jablonka, possibilita a abstração⁷, que é uma ferramenta imprescindível e legítima para as ciências sociais. Em história, os procedimentos que caracterizam o raciocínio histórico também se utilizam de abstrações, que ele denomina de ficções de método: fabricações intelectuais que permitem o afastamento dos fatos precisamente para pensá-los e questioná-los.

As ficções de método da história podem ser divididas, segundo Jablonka, em quatro famílias conceituais: o estranhamento, a plausibilidade, a conceitualização e o procedimento narrativo. O estranhamento tem a ver com a necessidade de se tomar distância do real para definir o problema, sendo necessário empreender um processo de desfamiliarização (atividade feita de rechaço e maravilhamento). Para o autor, a plausibilidade configura-se como a terceira via, introduzida por Aristóteles, ao dualismo platônico baseado no par verdadeiro/falso, sendo, dessa forma, a possibilidade mais sólida na escala dos graus de verossimilhança na história⁸, pois é capaz de ajudar a esclarecer situações para as quais as fontes são mudas ou fragmentárias. No que tange à conceitualização, ele afirma que os postulados, as categorias, as explicações causais, as metáforas, as abstrações, os conceitos – tudo isso – são ficções de método ou construções imaginárias que possibilitam um distanciamento do real. Já os procedimentos narrativos têm a função de dar vida ao relato, aproximando o leitor do objeto de estudo.

Sem solução de continuidade, o autor questiona a oposição liberdade X regras, considerando que as regras não só não impedem como ainda estimulam a criação, na qual o historiador pode utilizar todos os recursos ficcionais, inclusive a riqueza dos estilos. Conforme Jablonka, os estilos mais apropriados para a história e para as ciências sociais são: o não-estilo; o estilo agradável; o estilo romântico; o estilo irônico, o estilo ático e o estilo contido, estando cada um desses estilos caracterizado e exemplificado pelo autor.

Jablonka trata ainda da grandeza e da miséria das notas, traçando sua gênese (ver nota 2), enumerando e caracterizando suas funções (pedagógica, deontológica, crítica, carismática). Indispensável para quem quer fazer ou parecer que faz história, a nota, esclarece autor, desfaz o mito da autonomia do escritor, do gênio criador que tira um universo inteiro de sua imaginação e que não quer estar em dívida com nada nem com ninguém. Por esses motivos,

⁶ “No existe, por lo tanto, la certeza de que, desde un punto de vista sintáctico, semántico o narrativo, la ficción tenga algo ‘que le sea privativo’”. *Idem, ibidem*, p. 245.

⁷ Aliás, para Marc Bloch, “nenhuma ciência seria capaz de prescindir da abstração. Tampouco, aliás, da imaginação”. BLOCH, Marc. *Apologia da história, ou, o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 144.

⁸ Essa ideia não é nova: “Ora, nossa atmosfera mental não é mais a mesma. A teoria cinética dos gases, a mecânica einsteiniana, a teoria dos quanta alteraram profundamente a noção que ainda ontem qualquer um formava sobre a ciência. Não a diminuíram. Mas a flexibilizaram. Substituíram, em muitos pontos, o certo pelo infinitamente provável, o rigorosamente mensurável pela noção da eterna relatividade da medida”. *Idem, ibidem*, p. 49.

ele metaforiza a nota como sendo uma sala de máquinas, compreendendo que o leitor prefira ficar na sala de estar.

Jablonka considera que a institucionalização da história reduziu seu universo de leitores, que ficou circunscrito à Academia, aos pares. Criou-se, em decorrência disso, no âmbito da história, um tabu em torno do tema do leitor. Todavia, o autor acredita que é possível e necessário reabilitar nas ciências sociais tanto o prazer do leitor quanto o do investigador, que não deve ter medo de abordar um tema que o toca pessoalmente.

Posto isso, o valor de um relato histórico está na qualidade das perguntas que um investigador (se) faz, das fontes, das provas e da explicação (pautada no raciocínio histórico) que ele apresenta, visto que apartado de um raciocínio e de uma demonstração, um relato factual ou o fato em si não vale grande coisa, consoante o autor.

Por esses motivos, Jablonka propõe a conciliação⁹ entre as ciências sociais e a literatura e, conseqüentemente, a modernização das ciências sociais por meio do ajuste da sua escrita ao esforço de compreensão, explicação e verificação que constitui sua razão de ser, tendo em vista aquilo que se quer evitar, como por exemplo: o modo objetivo.

Na concepção do autor, a modernização das ciências sociais deve passar, sobretudo, pela rejeição ao modo objetivo, visto que é incompatível com as atuais exigências das ciências sociais, pois nega a subjetividade do narrador ao dissimulá-la em uma ausência-onipresença. Em virtude disso, essa modernização deve passar pela assunção do “eu”¹⁰ ou pela adoção daquilo que Jablonka denomina segunda subjetividade, isto é: saber e dizer o lugar de onde se fala. No entanto, isso só é possível se se partir do princípio da transparência¹¹, que é o raciocínio em sua honestidade maior: dizendo as coisas e mostrando como estão feitas.

Aliás, foi justamente esse princípio que me fez pensar naquela metáfora do livro como catedral gótica¹² no início desta resenha: quando me deparei



⁹ “Es posible, por lo tanto, tender un puente entre las ciencias sociales y la literatura sin retroceder ni hacia el sistema de las belas letras ni hacia el escepticismo posmoderno”. JABLONKA, Ivan, *op. cit.*, p. 257. “La cuestión pasa más bien por inscribir las ciencias sociales en una forma que tenga a la vez algo de la investigación, el testimonio, la autobiografía, el relato: historia en cuanto pone en juego un razonamiento, literatura en cuanto da vida a un texto. Esta hibridización permite no solo representar las acciones de los hombres, sino también comprenderlas por obra de un razonamiento que, desplegado en un texto, produce una emoción”. *Idem, ibidem*, p. 293. “Una forma híbrida que podemos llamar texto-investigación o *creative history*: una literatura capaz de decir algo verdadero sobre el mundo”. *Idem, ibidem*, p. 23.

¹⁰ “Es preciso además que assuma su yo [moi], su arraigo espacio-temporal, su categoría social, sus intereses, su filosofía, su posición en el campo, es decir que calcule la distancia que separa su punto de anclaje y el objeto de estudio que se ha asignado. Ese esfuerzo de localización ayuda a no enganarse con los propios prejuicios, a no ser rehén de sus intereses, una marionete de sí mismo. Nos permite, mejor que la empatía y el *Verstehen*, liberarnos de nosotros mismos”. *Idem, ibidem*, p. 296.

¹¹ “La verdadera transparencia es la calidad democrática que tiene una gestión (o una decisión) cuando es íntegra y se ajusta a procedimientos conocidos por todos. El razonamiento, por lo tanto, es transparente cuando es analítico, es decir, integralmente explicitado y assumido; cuando se basa en definiciones claras, hipótesis, deducciones, ejemplos y contraejemplos. Cuanto más visible es, más se perciben sus engranajes, sus líneas de fuerza y de fala, sus límites. El esfuerzo por no ocultar nada, que no tiene nada que ver con exhibicionismo, es también un llamado a la discusión, a esa amistad-rivalidad que funda todas las ciencias”. *Idem, ibidem*, p. 309.

¹² Posto que “hay libros-catedrales”. *Idem, ibidem*, p. 288. Dessa forma, “así como hay techos con vigas a la vista, hay relatos con pruebas a la vista, una historia con entramados, que consiste en mostrar cómo se sostiene todo el edificio. La investigación se exhibe en su totalidad - estructura, construcción, molduras”. *Idem, ibidem*, p. 306.

com o conceito de transparência, quase no final do livro resenhado, percebi que havia semelhanças formais e conceituais entre o livro de Jablonka e as características essenciais da arquitetura gótica e do pensamento escolástico, analisados e comparados por Erwin Panofsky, no livro *Arquitetura gótica e escolástica*.

No referido livro, Panofsky afirma que há analogias entre arquitetura gótica e o pensamento escolástico. A partir daí, para fundamentar sua tese, Panofsky apresenta dois princípios do pensamento escolástico: “a *manifestatio*, a explicitação ou a clarificação, [...] primeiro princípio organizador da escolástica em sua fase inicial e do apogeu”¹³ e o segundo, “a *concordantia*”, refere-se ao “reconhecimento de possibilidades contraditórias e por sua conciliação”¹⁴. Além disso, segundo Panofsky, o esquematismo dos textos escolásticos possui três exigências básicas “1. Completude (enumeração suficiente); 2. Ordenamento segundo um sistema de partes equivalente e de partes das partes (estruturação suficiente¹⁵); 3. Clareza e força probatória (relação de reciprocidade suficiente¹⁶)”.¹⁷ Por fim, Panofsky afirma que no gótico tardio, período posterior ao do apogeu, entra em cena um subjetivismo, que “encontra sua expressão mais característica na gênese da interpretação perspectivada¹⁸ do espaço”.¹⁹

Portanto, de modo hipotético, é possível afirmar que há homologias morfológicas e conceituais entre o livro *La historia es una literatura contemporánea*, a arquitetura gótica e os princípios elementares do pensamento escolástico, apresentados por Panofsky. Essa hipótese ancora-se nos seguintes indícios: 1º) porque Jablonka aborda teoricamente e põe em prática o princípio da transparência democrática; 2º) porque ele assume uma subjetividade lúcida (segunda subjetividade) e uma perspectiva autoreferenciada; 3º) porque o autor estrutura sua exposição segundo um sistema de partes e partes das partes, tornando o objeto explicitamente manifesto (*manifestatio*) e demonstrando a utilidade e funcionalidade de cada um dos elementos que estruturam a histó-

¹³ PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura gótica e escolástica*: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 20.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 46.

¹⁵ “A segunda exigência que a escolástica fazia ao texto, a ‘estruturação segundo um sistema de partes e partes das partes homólogas’” (*idem, ibidem*, p. 32), é atendida criteriosamente por Jablonka ao longo de todo livro e a propósito de cada um dos elementos analisados. Segundo Panofsky, “foi no século XIII que os grandes tratados passaram a ser estruturados segundo um plano global (*secundum ordinem disciplinae*), que conduz o leitor passo a passo de um pensamento a outro, chamando constantemente sua atenção para tal procedimento. Toda a obra é subdividida em *partes* que podem ser desdobradas em partes menores – como o segundo segmento da *Summa Theologiae* de Tomás de Aquino – e estas, por sua vez, em *membra, questiones, ou distinctiones* e estes, finalmente, em *articuli*”. *Idem, ibidem*, p. 23.

¹⁶ “As possibilidades teoricamente infinitas de desdobramento das estruturas de uma edificação são delimitadas pela terceira condição estabelecida em relação ao tratado escolástico: ‘clareza e força probatória dedutiva’. De acordo com as exigências clássicas do apogeu escolástico, os elementos individuais, ainda que pertençam a um todo indivisível, devem realçar sua identidade, de modo a distinguir-se claramente uns dos outros”. *Idem, ibidem*, p. 34. Dessa forma, “quem quer que estivesse impregnado do espírito escolástico, encarava a configuração arquitetônica, assim como a literatura, do ponto de vista da *manifestatio*. Considerava perfeitamente natural que o objetivo principal dos muitos componentes de uma catedral fosse a garantia da estabilidade, assim como considerava dado que os muitos componentes da *Summa* visassem sobretudo garantir sua força probatória”. *Idem, ibidem*, p. 42.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 21.

¹⁸ “A perspectiva – por mais imperfeito que fosse seu manejo no início – passa a descrever não apenas o que se vê, mas como se vê uma coisa sob determinadas condições”. *Idem, ibidem*, p. 11.

¹⁹ *Idem*.

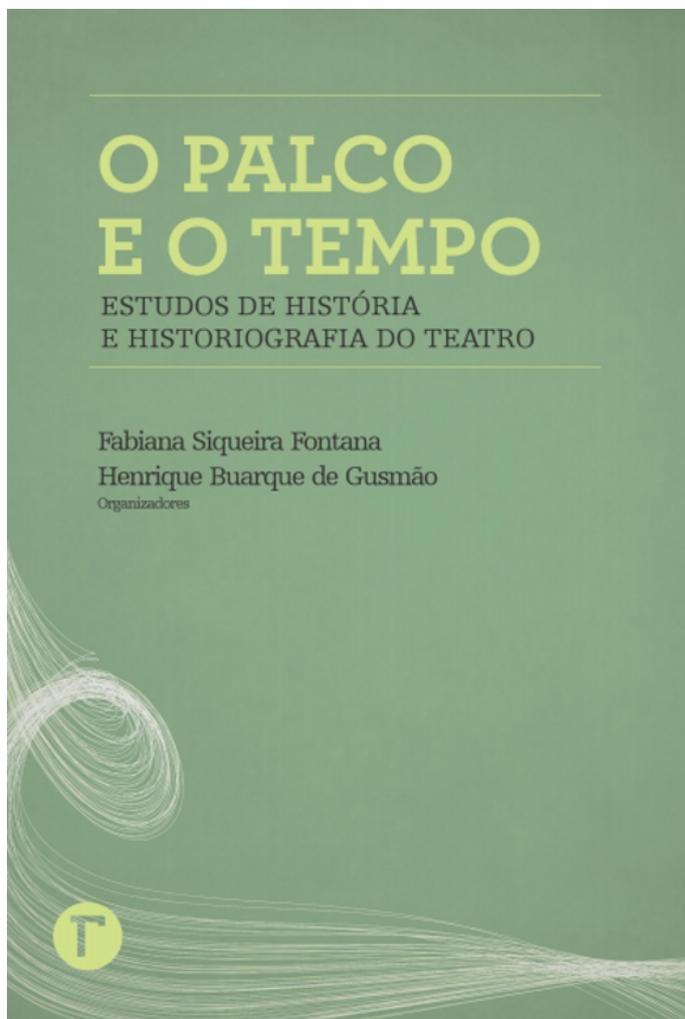
ria; 4^o) porque ele expõe com clareza seus argumentos e os alicerça em provas numerosas e substanciais; 5^o) porque Jablonka propõe (vide nota 9) uma conciliação (*concordantia*) entre as ciências sociais e a literatura, sugerindo a hibridização da escrita das ciências sociais.

Assim, acreditando que “a época das ortodoxias parece, pois, ultrapassada; [e que] vivemos, muito felizmente, na época das heresias ecléticas”²⁰, posso dizer, talvez não tão metaforicamente, que o livro *La historia es una literatura contemporánea* é uma catedral metahistórica. Esta foi a ficção de método que me conduziu até aqui.

Resenha recebida em 1 de julho de 2020. Aprovada em 6 de agosto de 2020.

²⁰ BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: LEACH, Edmund *et al.* *Anthropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985, p. 308.

O teatro na cena da história: **perspectivas para o presente**



Henrique Brener Vertchenko

Mestre e doutorando em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bolsista Capes.
henriquevertchenko@yahoo.com.br

O teatro na cena da história: perspectivas para o presente

The theatre in the history scene: perspectives for the presente

Henrique Brener Vertchenko

FONTANA, Fabiana Siqueira e GUSMÃO, Henrique Buarque de (orgs.). *O palco e o tempo: estudos de história e historiografia do teatro*. Rio de Janeiro: Gramma, 2019, 369 p.



Pode-se dizer que o discurso corriqueiro de que as pesquisas em história do teatro no Brasil padecem de insuficiências, e que esta história ainda está por ser escrita, corresponde apenas parcialmente à realidade. Se, por um lado, o campo possui, de fato, problemas estruturais conhecidos que persistem ao longo das décadas, por outro, a proliferação de estudos nos últimos anos¹ revela que esse discurso pode, por vezes, operar como lugar-comum e como argumento de legitimidade que impulsiona o trabalho do próprio campo. Um balanço desse aparente paradoxo não é tarefa fácil. Ele consistiria em um diagnóstico das defasagens, da complexa relação com a memória, dos problemas teóricos e práticos relativos às fontes. Mas, ao mesmo tempo, compreenderia uma identificação do que já tem sido feito, de novas possibilidades e, acima de tudo, a definição de problemas a serem perseguidos, problemas estes que podem orientar as pesquisas em história do teatro para além da reconstituição de eventos históricos devedora de um banalizado – mas certamente legítimo – compromisso de preservação da memória teatral.

O palco e o tempo: estudos de história e historiografia do teatro, organizado por Fabiana Fontana (UFES) e Henrique Gusmão (UFRJ), traz importantes contribuições e estímulos que caminham nessa direção. Isso quer dizer que ele é, ao mesmo tempo, um possível balanço da produção dos últimos anos e uma provocação para o futuro, lançando novas perguntas e desafios a serem enfrentados. Fruto do I Seminário de História e Historiografia do Teatro, organizado por Gusmão e realizado em abril de 2019 no Programa de Pós-graduação em História Social da UFRJ, o livro reúne artigos correspondentes às comunicações realizadas no evento por pesquisadores que, nas últimas décadas, têm produzido trabalhos significativos e investigado a fundo diversos temas concernentes à história do teatro. A importância desse evento merece ser destacada, uma vez que a realização de congressos e simpósios sobre teatro pelos programas de História ainda é relativamente escassa no Brasil, o que

¹ Não podemos nos esquecer que essa proliferação foi originada tanto de uma renovação historiográfica, que, nos últimos anos, levou à observação de novos temas e sujeitos, quanto da ampliação das universidades, dos grupos de pesquisa e do financiamento estatal.

sugere que as pesquisas são, grande parte das vezes, empreendidas no âmbito de programas de outras áreas do conhecimento e que, quando ocorrem nesse meio em específico, acabam sendo dispersas.

As mesas de debates e conferências organizadas no seminário orientaram as cinco partes de *O palco e o tempo*, cujos capítulos correspondem a adaptações de comunicações realizadas no evento. Essa estrutura foi organizada a partir de uma reflexão sobre modos e problemas da pesquisa em história e teatro. Assim, cada eixo mobiliza diferentes problemáticas, sendo que os temas tratados importam menos do que a forma de inserção da pesquisa no terreno da história do teatro em uma perspectiva teórico-metodológica. Nesse sentido, o livro possui como principal mérito articular teorias da história a algumas questões chave para pesquisadores da área, isto é, refletir como as teorias da história interferem e podem contribuir para as investigações que giram em torno do trabalho do ator, da recepção e do legado de mitos e referências, da forma pela qual o teatro se insere no mundo social e político, dos significados do texto teatral, dos vestígios da atividade cênica. Como afirma Gusmão, “nas últimas décadas, [...] as inúmeras questões teóricas que mobilizaram a comunidade dos historiadores nem sempre encontraram no campo dos estudos teatrais uma interlocução forte como se poderia esperar” (p. 11). Esse intento de uma guinada teórica está explícito na apresentação do livro, onde Gusmão ressalta as especificidades e os desafios do ofício. Ao argumentar que esse pesquisador precisa lidar com diversas camadas de sentidos e com uma aparente duplicação do olhar, que abarca as lógicas do mundo e as lógicas da cena, ele defende que na perspectiva própria do historiador do teatro já estaria uma aliança tácita com a teoria, “uma vez que um bom entendimento deste termo defende que seu campo não abarca nada além de modos de ver” (p. 11).

Dando fôlego a esse entendimento, as duas primeiras partes de *O palco e o tempo* contam com apresentações de debatedores que, assim como ocorrido nas mesas correspondentes no Simpósio, problematizam e abrem possibilidades para as pesquisas subsequentes ao não somente apresentar, mas também lançar olhares desestabilizadores. Esta proposta se torna mais efetiva considerando-se que os debatedores, Douglas A. Marcelino e Luiza Lorangeira Mello, possuem experiência em pesquisa e ensino de teoria e metodologia da História e, todavia, não se dedicam aos estudos teatrais, operando, de certa maneira, com perspectivas externas. Eles chamam atenção para formas de se pensar a relação entre estética e política e para a historicidade das obras literárias como componente inseparável de suas dimensões estético-formais, suscitando de maneira provocativa a expansão e a articulação das potencialidades dos textos reunidos e inserindo os temas em discussões mais amplas. Teria sido proveitoso que o mesmo procedimento tivesse sido adotado para as demais partes do livro.

Os capítulos reunidos na primeira parte, “O teatro em tensão com o mundo político no Brasil pós-64”, dão uma amostra de pesquisas e temas que compõem o importante e vasto espectro de estudos acerca desse período. Em “Teatro fora do eixo: engajamento, cultura e montagens no Brasil pós-1964”, Kátia Paranhos historiciza as noções de teatro político e engajado para, posteriormente, desenvolver aspectos da ação de grupos de teatro independentes que, no pós-64, buscavam fugir à lógica da indústria cultural. Destacam-se aí o

Ferramenta e o Forja, ligados a movimentos sociais, atuando nas periferias e às margens tanto do regime político quanto do teatro comercial, questionando ambos e conformando propostas para uma arte operária. Paulo Bio Toledo, por sua vez, em “O Show Opinião e o deslocamento da ideia de arte popular após o golpe de 64”, aborda esse espetáculo como a inauguração de uma estética da resistência solidificada por meio de uma circulação mercantil do protesto, o que teria levado a um deslocamento da ideia de “popular” e a um problemático vínculo entre arte e indústria cultural. A análise de Toledo é contundente no que concerne à articulação dessas categorias à forma e ao conteúdo do espetáculo, atualizando o debate proposto por Roberto Schwarz em 1969² e reaquecido por Iná Camargo Costa³ nos anos 1990.

É interessante observar como os artigos de Paranhos e Toledo operam em tônicas opostas, oferecendo exemplos distintos de caminhos para a pesquisa em história do teatro. Enquanto o segundo, para argumentar sobre uma “fratura” cultural e política, parte de *performances* e lances críticos clássicos e fundamentais para o debate sobre o período, o primeiro busca, nas margens, experiências silenciadas em que a mediação entre arte e sociedade recusava as ordenações mercadológicas. Em chave de leitura diversa das anteriores – reiterando imagens da resistência teatral de maneira romântica – o capítulo seguinte, de Francisco Nascimento, trata do engajamento do Teatro da PUC de São Paulo (Tuca) e seu contexto histórico de criação e atuação, mas acaba por prescindir de objetivo menos disperso e de bases críticas mais sólidas tanto no trabalho com as fontes enumeradas quanto no exame das narrativas envolvendo os sujeitos envolvidos nos processos relatados. Já Miliandre Garcia, finalizando a primeira parte, discute os impactos na censura teatral de demandas e interferências provenientes de diversos órgãos, indivíduos e entidades, o que configurava uma enorme rede de controle extraoficial que agia silenciosamente e nos bastidores: a “supercensura”. Por meio de um trabalho apurado com as fontes, a autora analisa a dinâmica da troca de documentos nessa comunidade de informações e apresenta estudos de caso, complexificando o conhecimento acerca dos mecanismos de controle da atividade teatral durante o regime militar.

A segunda parte de *O palco e o tempo*, “Análises de textos teatrais do passado”, reúne três estudos orientados, cada um à sua maneira, pela compreensão da historicidade do texto dramático, articulando práticas de escrita e leitura a processos históricos. No primeiro deles, Evelyn Lima demonstra – a partir de Arthur Azevedo, Nelson Rodrigues e Wilson Sayão – como dramaturgias podem ser valiosas na recuperação da memória histórica das cidades e de suas transformações. No segundo capítulo, Diógenes Maciel discute a relação texto-cena em Campina Grande (PB) na década de 1970, por meio do caso emblemático da dramaturga Lourdes Ramalho e de seu papel na constituição de uma cena moderna própria e regional. Destaca-se no texto, o esforço por um deslocamento das noções hegemônicas de teatro moderno e de teatro nacional, tanto em sentido geográfico quanto epistemológico. Fernanda Medei-

² Ver SCHWARZ, Roberto. Cultura e política 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

³ Ver COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

ros, por sua vez, evidencia as marcas da cultura retórica e da pedagogia humanista nas peças de Shakespeare, propondo uma estreita dependência entre o desenvolvimento desse teatro e o contexto histórico-cultural inglês no começo da modernidade.

Tânia Brandão abre a terceira parte do livro, “A historicidade da arte do ator”. Interpelando esse aspecto tão fugidio nos estudos teatrais, a autora faz uma instigante e, em grande medida, inovadora proposta para se pensar a história do teatro enquanto uma história da atividade do ator em cena. Para tanto, são esboçadas soluções iniciais para o desafio metodológico que é a investigação do gesto cênico. Buscando cotejar estrutura cênica e estrutura social, é feito um estudo de caso preliminar em torno do início da carreira de Eva Todor, na década de 1930. A busca pelos vestígios da arte do ator também orienta o capítulo seguinte, de Neyde Veneziano. O foco, nesse caso, recai sobre a construção e as heranças de uma tradição cômica no Brasil – partindo da opereta-paródia e da revista –, encarnada nos inúmeros recursos dos seus intérpretes e na elaboração de uma dramaturgia específica marcada pelo espaço ao improvisado, pelo compromisso com a atualidade e por uma relação direta com o público, gerando espetáculos onde a estética popular seria uma resposta à sintaxe social do país. A despeito de, em alguns momentos, tender para um tom saudosista, o texto caracteriza importantes aspectos de uma cena fundamental, ensejando reflexões acerca de procedimentos dramáticos, texto e cena, autoria e modos de atuação.

A questão dos arquivos, seus usos e sua estruturação, é ponto nevrálgico para o trabalho do historiador e ganha novos desafios quando pensada à luz do universo da cena. Talvez, uma das propostas mais instigantes e urgentes do livro seja feita por Fabiana Fontana no primeiro capítulo da quarta parte, “Os arquivos teatrais”. Ao abordar o impacto das inflexões teóricas – como a semiologia e a genética teatrais – nas concepções do patrimônio documental do teatro e nas metodologias para sua investigação, a autora demonstra a potencialidade de se tomar os arquivos pessoais como portadores de vestígios de processos de criação que possibilitam vislumbrar uma história do teatro enquanto história dos ofícios teatrais. Essa perspectiva metodológica permite desconstruir esquemas teóricos solidificados ao apontar para a natureza da atividade artística em sua relação com a configuração e a transformação do campo ao longo do tempo. Nesse sentido, é fundamental que a organização, a guarda e a difusão da memória documental do teatro seja alicerçada em uma discussão sobre o teatro em seus contextos de produção.

É por meio do contato direto com documentos que Jussilene Santana, no capítulo seguinte, demonstra como a experiência de pesquisa e organização do acervo Martim Gonçalves – que resultou na criação do Instituto Martim Gonçalves – guia sua prática profissional de artista, pesquisadora e educadora, especialmente quando esteve como professora visitante no PPGAC-UniRio, em 2018. A disponibilização desse conjunto documental de grande capilaridade, extremamente profícuo no que se refere à história do teatro brasileiro e ao ensino de teatro foi e é reivindicada pela autora como instrumento privilegiado para diversos usos que vão de aulas, pesquisas e palestras a suportes para montagens cênicas, fornecendo apoio conceitual e metodológico para uma compreensão ampla do campo teatral e, especialmente, do teatro brasileiro.

A quinta e última parte é dedicada às “Heranças, legados e circulações na história do teatro” e foi elaborada a partir das conferências de dois convidados estrangeiros: Béatrice Picon-Vallin e Jonathan Pitches, abordando, respectivamente, a construção do legado de Meyerhold e a transmissão da obra de Stanislavski pelo mundo. Tratar desses aspectos é reconhecer o quão são determinantes as políticas de memória e esquecimento, o quão os cânones passam por construções sujeitas a condicionamentos políticos e sociais, nos lembrando que não é possível encarar a sua história sem tomá-la, antes de tudo, como fluxos de circulação e recepção. Nesse sentido, Picon-Vallin expõe uma rede de artistas, instituições e pesquisadores de diversos países que lidaram e lidam com inúmeras possibilidades de abordagens dos arquivos e das diversas propostas estéticas, políticas e intelectuais de Meyerhold. Foram responsáveis por sua lenta reabilitação após o período stalinista e pela evidencição de que o seu trabalho abarcou temas fundamentais para a história do teatro no século XX.

Já Pitches, autor de trabalho pioneiro, demonstra como o exame das rotas internacionais de circulação das ideias de Stanislavski revela seus múltiplos sentidos. A complexidade no estudo de um treinamento cuja difusão adquiriu caráter global aponta para questões metodológicas cruciais para a escrita de uma história que se debruça sobre a prática de atores. Pitches nos apresenta um modelo de análise mais próprio ao mundo anglófilo, cujas características mais esquemáticas e objetivas temos pouco contato, e, por meio dos casos de três países (Brasil, China e Nova Zelândia), revela mecanismos de transmissão que são apropriados ativamente de maneira híbrida e condicionada pelas especificidades locais e temporais. Ao abordarem modos de transmissão e difusão de legados que conformam sentidos para um encenador, ambos os textos dessa parte – fruto de pesquisas de longa duração e escopo e que lidam com material abundante – nos lembram que as ideias teatrais circulam em escala global e que os textos e práticas culturais são móveis, e não estáticos e a-históricos.

A despeito de alguma possível irregularidade nos capítulos, inerente ao formato e que não prejudica a proposta geral, *O palco e o tempo* é contribuição relevante sobretudo no que concerne à reflexão sobre a própria pesquisa em história do teatro. Isso se dá por meio da introdução de novas perguntas em temas já conhecidos, pela exposição e problematização das operações de pesquisa, pela emersão de temas silenciados e pela desconstrução de cânones, proporcionando modos de ver que abrem o olhar para velhos e novos desafios. As perspectivas de análise são ao mesmo tempo focadas e amplas, alinhavadas pela montagem das partes/mesas e pelas questões gerais que as atravessam. Destaco aqui algumas proposições teóricas, metodológicas e temáticas levantadas ao longo dos artigos: a “supercensura”, o gesto do ator, a genética teatral, as contradições do engajamento, a história dos ofícios, a circulação e recepção de legados em perspectivas transnacionais, uma história global do teatro, a construção de outras narrativas fora dos eixos e cânones. A relevância, abrangência e atualidade dessas questões são indicativas de que essas pesquisas não se esgotam ali, mas sim, possibilitam articulações e aprofundamentos que, espera-se, gerem novos simpósios e livros. Ressalto, por fim, que *O palco e o tempo* está *online* e com acesso livre.

Resenha recebida em 20 de junho de 2020. Aprovada em 13 de agosto de 2020.

Referências das imagens

- Capa WARPECHOWSKI, Eduardo sobre imagem na revista *Cinearte*, v. 16, n. 151, Rio de Janeiro, 1929, p. 12, fotografia, montagem. Disponível em <http://memoria.bn.br/pdf/162531/per162531_1929_00151.pdf>. Acesso em 23 nov. 2020.
- p. 16 Gustavo Costa, 2008. In: GUERRA, Paula. *A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Tese (Doutorado em Sociologia) – UP, Porto, 2010, fotografia da autora (detalhe). Disponível em <<https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/56304?mode=full>>.
- p. 23 Objetos utilizados nas composições de Gustavo Costa, 2007. In: GUERRA, Paula. *A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*. Tese (Doutorado em Sociologia) – UP, Porto, 2010, fotografias da autora (detalhes). Disponível em <<https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/56304?mode=full>>.
- p. 30 Emblema Nacional Purépecha, s./d., fotografia (detalhe). Disponível em <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Bandera_pur%c3%a9pecha.png>. Acesso em 29 nov. 2020.
- p. 50 Coronavírus. WARPECHOWSKI, Eduardo. Desenho (digital).
- p. 60 DEBRET, Jean-Baptiste. *Cenário para bailado histórico*, 1818. Reprodução de litografia em *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. S./l.: Imprimerie Nationale, 2014, p. 529, prancha 138, fotografia do autor (detalhe).
- p. 62 DEBRET, Jean-Baptiste. *Pano de boca para noite de gala no teatro da corte por ocasião do coroamento de D. Pedro I*, 1822. Reprodução de litografia em *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. S./l.: Imprimerie Nationale, 2014, p. 558, prancha 148, fotografia do autor (detalhe).
- p. 64 AMARAL, Crispim do. *Alegoria da República brasileira*, 1890, óleo sobre tela. Belém, Teatro da Paz, pano de boca. In: CORRÊA, Denise Avelino. *Alegoria da República: o pano de boca da sala de espetáculos do Theatro da Paz (1890) e a representação da nação paraense republicana*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Unifesp, Guarulhos, 2017, p. 85, fotografia do autor (detalhe).
- p. 66 AMÉRICO, Pedro. *Paz e concórdia*, 1902, óleo sobre tela, 300 x 431 cm, Rio de Janeiro, Museu Histórico e Diplomático/Palácio Itamaraty, fotografia do autor (detalhe).

- p. 67 AMÉRICO, Pedro. *Paz e concórdia – estudo*, 1895, óleo sobre tela, 42 x 60 cm, São Paulo, Masp, fotografia do autor (detalhe).
- p. 68 Pedro Américo e *Paz e concórdia* em execução. Fotomontagem reproduzida em OLIVEIRA, J. C. Cardoso de. *Pedro Américo, sua vida e suas obras: biografia documentada do ilustre pintor e literato brasileiro*. Paris: Guillard, Aillaud & Cie, 1898, p. 192 e 193, fotografia do autor (detalhe).
- p. 69 AMÉRICO, Pedro. *Paz e concórdia*, 1898. Reprodução de imagem publicada em *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 27 out. 1900, ano III, n. 108, p. 32. Imagem copiada da Hemeroteca Digital Hispânica da Biblioteca Nacional de Espanha. Disponível em <<http://hemeroteca.digital.bne.es/issue.vm?id=0004104198>>. Acesso em 6 jan. 2020.
- p. 71 AMÉRICO, Pedro. *Libertação dos escravos*, 1889, óleo sobre tela, 138 x 199 cm. São Paulo, Pinacoteca do Estado, Acervo artístico-cultural dos palácios do governo do estado, fotografia do autor (detalhe).
- p. 77 HARRO-HARRING, Paul. “Vista da costa oeste da Baía da Guanabara do Rio de Janeiro”, c.1840, aquarela e guache sobre papel, 21,5 x 32,9 cm. In: *Paul Harro-Harring: esboços tropicais do Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2006. Disponível em <<https://ims.com.br/titular-colecao/paul-harro-harring/>>. Acesso 18 jan. 2020.
- p. 83 HARRO-HARRING, Paul. “Inspeção de negros recentemente desembarcados da África”. “O homem de negócios da Sra. Quickly”, c.1840, nanquim, aquarela e guache sobre papel, 20,1 x 32,4 cm. In: *Paul Harro-Harring: esboços tropicais do Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2006. Disponível em <<https://ims.com.br/titular-colecao/paul-harro-harring/>>. Acesso 18 jan. 2020.
- p. 84 HARRO-HARRING, Paul. “A negra acusada de roubo”, c.1840, nanquim, aquarela e guache sobre papel, 20,6 x 32,3 cm. In: *Paul Harro-Harring: esboços tropicais do Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2006. Disponível em <<https://ims.com.br/titular-colecao/paul-harro-harring/>>. Acesso 18 jan. 2020.
- p. 86 HARRO-HARRING, Paul. “Velho escravo negro apanhando de sua senhora por um mal-entendido” (“O viajante, seu cavalo e seu cão Fingal”), c.1840, nanquim, aquarela e guache sobre papel, 20,6 x 32,3 cm. In: *Paul Harro-Harring: esboços tropicais do Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2006. Disponível em <<https://ims.com.br/titular-colecao/paul-harro-harring/>>. Acesso 18 jan. 2020.
- p. 86 HARRO-HARRING, Paul. “Cena na Rua Direita. Negros carregando café”, c.1840, nanquim, aquarela e guache sobre papel, 21,0

- x 32,0 cm. In: *Paul Harro-Harring: esboços tropicais do Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2006. Disponível em <<https://ims.com.br/titular-colecao/paul-harro-harring/>>. Acesso 18 jan. 2020.
- p. 88 HARRO-HARRING, Paul. “Ilhas de Sta. Anna. Desembarque de negros escravos”, nanquim, aquarela e guache sobre papel, 21,3 x 31,8 cm. In: *Paul Harro-Harring: esboços tropicais do Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2006. Disponível em <<https://ims.com.br/titular-colecao/paul-harro-harring/>>. Acesso 18 jan. 2020.
- p. 88 HARRO-HARRING, Paul. “Embarcação da Guarda Mor” (Capitania dos Portos) do Rio Janeiro, c.1840, nanquim, aquarela e guache sobre papel, 20,5 x 32,4 cm. In: *Paul Harro-Harring: esboços tropicais do Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2006. Disponível em <<https://ims.com.br/titular-colecao/paul-harro-harring/>>. Acesso 18 jan. 2020.
- p. 90 Imagem sem autoria. *Cinearte*, v. 16, n. 151, Rio de Janeiro, 1929, p. 12, fotografia, montagem. Disponível em <http://memoria.bn.br/pdf/162531/per162531_1929_00151.pdf>. Acesso em 23 nov. 2020.
- p. 113 Cartaz de *Murder by television*, de Clifford Santforth, 1935. Disponível em <<https://aurorasginjoint.com/2016/10/09/bela-lugosi-stars-in-murder-by-television-1935/>>. Acesso em 22 set. 2019.
- p. 117 Cena do Painel de Células Fotoelétricas (PCF). In: *Murder by television*, de Clifford Santforth, 1935. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=xW5hvcIJ8gg>>. Acesso em 22 set. 2019.
- p. 117 Ulysses Sanabria em frente ao PCF e amplificador. Disponível em <https://www.earlytelevision.org/sanabria_theater_tv.html>. Acesso em 22 set. 2019.
- p. 117 Planta básica de emissora de TV mecânica (1934). Disponível em <https://www.earlytelevision.org/sanabria_theater_tv.html>. Acesso em 22 set. 2019.
- p. 118 Demonstração de televisor (1936). Disponível em <https://www.earlytelevision.org/sanabria_theater_tv.html>. Acesso em 22 set. 2019.
- p. 118 Televisor exibido em *Murder by television*, de Clifford Santforth, 1935. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=xW5hvcIJ8gg>>. Acesso em 22 set. 2019.
- p. 145 LATUFF, Carlos *apud* SPERB, Paula. Reação de deputado ao atacar obra prova que charge estava certa, diz cartunista. 2019, charge.

- Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/11/reacao-de-deputado-ao-atacar-obra-prova-que-charge-estava-certa-diz-cartunista.shtml>>. Acesso em 10 dez. 2019.
- p. 145 CARDOSO, Guilherme *apud* ZAMBELLI, Carla. E lá vem o Diário do C* do Mundo falar que eu posso ser processada por plágio [...]. São Paulo, 21 de nov. de 2019, charge. Disponível em <<https://twitter.com/carlazambelli38/status/1197580762146435072?s=21>>. Acesso em 10 dez. 2019.
- p. 148 Capa do folheto *O cangaceiro do futuro e o jumento espacial*, de Klévisson Vianna. Fortaleza: Tupynanquim Editora, 2008, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://br.pinterest.com/pin/108579040995046580/>>. Acesso em 24 nov. 2020.
- p. 164 Capa do livro *Contos gauchescos*, de Simões Lopes Neto. 9. ed. Porto Alegre: Globo 1976, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://m.media-amazon.com/images/I/51S6f+iAAjL.jpg>>. Acesso em 23 nov. 2020.
- p. 189 HERBERGER, Dominikus Hermenegild. Escultura do século XVIII. Salão da Biblioteca do Mosteiro de Wiblingen. Ulm, Baden-Württemberg, Alemanha, fotografia do autor (detalhe).
- p. 192 SALVIATI, Francisco. Afresco (fragmento) do século XVI. Salão dos Mapas-Múndi do Palácio Sacchetti, Roma, Itália. *Wikimedia Commons, the free media repository*. Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_Salviati_-_L%27Ange_de_la_Justice.jpg>. Acesso em 22 jul. 2012.
- p. 200 Eugénia Melo e Castro e Milton Nascimento, s./d., fotografia. Disponível em: <<https://www.carloscalado.com.br/2012/06/eugenia-melo-e-castro.html>>. Acesso em 10 nov. 2020; Eugénia Melo e Castro e Wagner Tiso, s./d., fotografia (detalhe). Disponível em <<http://www.profelectro.info/fm/?tag=eugenia-melo-e-castro>>. Acesso em 10 nov. 2020.
- p. 218 Roberto Freire, s./d., fotografia (detalhe). Disponível em <<http://www.somaterapia.com.br/galeria/fotos/roberto-freire-2/>>. Acesso em 18 nov. 2020.

Nossos pareceristas

Uma revista, a rigor, se faz a muitas mãos, muitas das quais por vezes não deixam marcas perceptíveis aos olhos dos leitores. Ao longo de 2019 e 2020, 79 pareceristas atenderam ao nosso toque de reunir e se juntaram a nós – em certos casos, por mais de uma, duas ou até três vezes – no esforço coletivo de procurar avaliar criteriosamente os artigos submetidos à sua análise. Contamos, para tanto, com a imprescindível contribuição de pesquisadores ligados a 35 instituições sediadas no Distrito Federal, nos estados de Espírito Santo, Goiás, Minas Gerais, Paraná, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e São Paulo, e nos Estados Unidos e em Porto Rico.

Estiveram envolvidos nesse trabalho os editores da *ArtCultura*, os integrantes dos seus conselhos editorial e consultivo e demais colaboradores *ad hoc*. A todos, indistintamente, expressamos nosso agradecimento por dividirem conosco tal tarefa. Ei-los:

Adalberto Paranhos (UFU/CNPq).
Adriana Romeiro (UFMG/CNPq).
Alexandre de Sá Avelar (UFU/CNPq).
Amilcar Almeida Bezerra (UFPE-Caruaru).
Ana Carolina de Moura Delfim Maciel (Unicamp).
Ana Lucia Oliveira Vilela (UFG).
Ana Maria Mauad (UFF/CNPq).
Ana Teresa Marques Gonçalves (UFG/CNPq).
Angela Maria Roberti Martins (Uerj).
Annateresa Fabris (USP).
Artur Freitas (Unespar).
Áureo Busetto (Unesp-Assis).
Celso Fernando Favaretto (USP).
Charles Monteiro (PUC-RS/CNPq).
Cleber Vinicius do Amaral Felipe (UFU).
Denilson Botelho (Unifesp).
Douglas Attila Marcelino (UFMG/CNPq).
Edelcio Mostaço (Udesc/CNPq).
Eduardo Vicente (USP/CNPq).
Eduardo Victorio Morettin (USP/CNPq).
Elizabeth Cancelli (USP).
Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (UnB/CNPq).
Fábio Franzini (Unifesp).

Felipe Trotta (UFF/CNPq).
Fernando Nicolazzi (UFRGS/CNPq).
Gilvan Ventura da Silva (Ufes/CNPq).
Guilherme Amaral Luz (UFU).
Henrique Buarque de Gusmão (UFRJ).
Henrique Pinheiro Costa Gaio (Sesc-RJ).
Idelber Avelar (Tulane Univerty/EUA).
Ivan Vilela Pinto (USP).
Jean Luiz Neves Abreu (UFU).
João Fábio Bertanha (UEM/CNPq).
Jorge Coli (Unicamp/CNPq).
José Adriano Fenerick (Unesp-Franca).
José Roberto Zan (Unicamp).
Julio Bentivoglio (Ufes).
Karla Karloni (UFF).
Kátia Rodrigues Paranhos (UFU/CNPq/Fapemig).
Lainister de Oliveira Esteves (UFU).
Leandro Pereira Gonçalves (UFJF/CNPq).
Liliana González Moreno (Universidad Interamericana de Puerto Rico).
Lucia Maria Paschoal Guimarães (Uerj/CNPq).
Luiz Costa-Lima Netto (Escola de Música Villa-Lobos).
Luiz Eduardo Pinheiro Sarmiento (UFPE).
Luiz Henrique Assis Garcia (UFMG).
Lukas Gabriel Grzybowski (UEL).
Márcia Ramos de Oliveira (Udesc).
Marcia Regina Capelari Naxara (Unesp-Franca/CNPq).
Marcia Tosta Dias (Unifesp).
Márcio Ferreira de Souza (UFU/UEL).
Marcos Antonio de Menezes (UFJ/UFMG).
Marcos Napolitano (USP/CNPq).
Margarida Maria Adamatti (UFSCar).
Maria Bernardete Ramos Flores (UFSC/CNPq).
Maria da Conceição Francisca Pires (UniRio).
Maria da Glória Oliveira (UFRRJ/CNPq).
Maria de Fátima Morethhy Couto (Unicamp/CNPq).
Maria Helena Rolim Capelato (USP/CNPq).
Marize Malta (UFRJ).
Marta Gouveia de Oliveira Rovai (Unifal).
Paula Ferreira Vermeersch (Unesp-Presidente Prudente).
Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles (USP).
Paulo Knauss (UFF).

Pedro Henrique Belchior Rodrigues (Museu Villa-Lobos).
Raúl Antelo (UFSC).
Reinaldo Cardenuto (UFF).
Rita Lages Rodrigues (UFMG).
Roberto Camargos (UFU).
Rosane Kaminski (UFPR).
Sergio B. F. Tavolaro (UnB/CNPq).
Sheila Schvarzman (Universidade Anhembi Morumbi)
Sílvia Maria Jardim Brügger (UFSJ).
Suely Campos Franco (UFRJ).
Tânia da Costa Garcia (Unesp-Franca).
Tania Regina de Luca (Unesp-Assis/CNPq).
Viviana Mónica Vermes (Ufes/CNPq).
Zélia Lopes da Silva (Unesp-Assis).
Zita Rosane Possamai (UFRGS/CNPq).

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