

ISSN 2178-3845

ArtCultura

Revista de História, Cultura e Arte

V. 24 N. 44 JAN.-JUN. 2022

Dossiês
História, livros & leituras
História & anacronismo

ArtCultura

Revista de História, Cultura e Arte



ISSN 2178-3845

ArtCultura

Uberlândia, MG

v. 24

n. 44

p. 1-304

jan.-jun. 2022

Indexadores

Clase-Cich-Unam

Diadorm

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*

Google Acadêmico

LatinRev

Periódicos Capes

Sistema Eletrônico de Editoração
de Revistas (SEER)

Pede-se permuta

Pédece canje

On demande échange

We ask for exchange

Wir bitten um Austausch

Si richiede lo scambio

Instituto de História | Programa de Pós-graduação em História

Universidade Federal de Uberlândia

Av. João Naves de Ávila, 2121 — Campus Santa Mônica — Bloco 1H — Sala 1H36

Cep 38408-100 — Uberlândia — MG

Telefone: [34] 3239-4130, ramal 27

www.seer.ufu.br/index.php/artcultura | e-mail: artcultura@inhis.ufu.br

pt-br.facebook.com/RevArtCultura/ | instagram: @revistaartcultura

Editores

Adalberto Paranhos – UFU/MG

Kátia Rodrigues Paranhos – UFU/MG

Conselho Editorial

Alexandre de Sá Avelar – UFU/MG

Artur Freitas – Unesp/PR

Charles Monteiro – PUC-RS/RS

Fábio Franzini – Unifesp/SP

Jean Luiz Neves Abreu – UFU/MG

José Roberto Zan – Unicamp/SP

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, edição e capa

Eduardo Warpechowski sobre fotografia da Livraria Lello (Rua das Carmelitas, n. 144, centro histórico da cidade do Porto/Portugal), 2021, montagem (detalhe).

Conselho Consultivo

Ana Maria Mauad – UFF/RJ · Annateresa Fabris – USP/SP · Carlo Ginzburg – Scuola Normale Superiore de Pisa/Itália · David Treece – King's College London/Inglaterra · Durval Muniz de Albuquerque Júnior – UFRN/RN e UFPE/PE · Eduardo Morettin – USP/SP · Elías J. Palti – Universidad de Buenos Aires (UBA) e Universidad Nacional de Quilmes (UNQ)/Argentina/Conicet · 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 Morethly 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 · Orna Messer Levin – Unicamp/SP · Paula Guerra – Universidade do Porto/Portugal · Raúl Antelo – UFSC/SC · Roger Chartier – École de Hautes Études en Sciences Sociales/França · Rui Vieira Nery – Universidade Nova de Lisboa/Portugal · Sheila Schwarczmann – 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. 24, n. 44, jan.-jun. 2022. — Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História.

Semestral.

ISSN: 2178-3845

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

CDU: 930(05)

Sumário

Apresentação 5

Dossiê: História, livros & leituras

Uma história do livro e suas leituras 7

Organizador: Marcos Antonio de Menezes

Buscando os in-quarto: materialidade do livro e significado do texto 9

Roger Chartier

Producción y recepción de un libro de viaje: *Reise in Brasilien in den Jahren, 1817-1820*, de Johann Baptist von Spix y

Tradução

Carl Friedrich Philipp von Martius 23

Thomas Fischer e Nelson Chacón

Ler como censor: censura em Portugal, na França e no Vaticano entre o final do século XVIII e início do XIX 43

Márcia Abreu

Da Batalha dos Três Reis aos relatos de naufrágios: sobre notícias e popularidade nos séculos XVI e XVII 61

André Belo

Leituras e apropriações da História na defesa geral dos acusados de lesa-majestade pela participação na Revolução de 1817 76

Luiz Carlos Villalta

Dossiê: História & anacronismo – II – Parte nacional

La utilidad y perjuicio del anacronismo para la investigación histórica 100

Organizadores: Lucila Svampa e Alexandre de Sá Avelar

História, literatura e anacronismo a partir do realismo mágico latino-americano 102

Francine Iegelski

Os anacronismos do direito, o direito como anacronismo 117

Mariana de Moraes Silveira

Por que a derrubada de estátuas não deveria incomodar os historiadores?

Tempo, anacronismo e disputas pelo passado 134

Alexandre de Sá Avelar



Ponto de vista

- Elegância natural 157
Jorge Coli

Além Brasil

- ¿Ruiñores o labradores? La Escuela de Música y Declamación,
una experiencia de educación artística oficial en la provincia de
Buenos Aires (Argentina, 1874-1882) 160
Maria de las Nieves Agesta

Artigos

- Cinema Novo em disputa: páginas da imprensa carioca em 1962 182
Reinaldo Cardenuto

- Turnês teatrais, afinidades identitárias, trocas de interesses, redes de
apoio mútuo e usos políticos do tablado (Rio de Janeiro, 1871) 204
Silvia Cristina Martins de Souza

- O Recife de Cícero Dias, 1929-1930 220
Ana Carolina de Freitas Trindade

- História e artes marciais chinesas no Brasil: desafios de pesquisa e de escrita ... 243
Guilherme Amaral Luz

- Assombrando o arquivo: a Biblioteca Nacional e o homoerotismo
na Coleção Alair Gomes 262
Bruno Pereira

Resenhas

- Brasil, 1964: a bem da verdade, as ideias postas no lugar 279
Estevão C. de Rezende Martins

- Construção e ruína: viagens urbanas ao conceito de patrimônio 284
Bernardo Borges Buarque de Hollanda

- A indisciplina como ferramenta, ou como arma 292
Gabriel Gonzaga

- Referência das imagens** 299

- Normas de publicação** 302



Apresentação

Presentation

Nestes tempos tempestuosos em que se escreve mais uma “página infeliz da nossa história” (ela “vai passar”!), apesar de todos os pesares que nos atingem em cheio, “navegar é preciso”. E, até por isso, a *ArtCultura* 44 dá o ar da graça. Nela se reúnem, ao longo de 18 textos, autores procedentes da Alemanha, Argentina, Brasil, Colômbia e França, distribuídos por dois dossiês e as seções Além-Brasil, Ponto de vista, Artigos e Resenhas.

O dossiê que abre este número apoia-se sobre o tripé “História, livros & leituras”. Organizado por Marcos Antonio de Menezes, professor dos cursos de graduação da Universidade Federal de Jataí (UFJ) e de pós-graduação da Universidade Federal de Goiás (UFG), seus cinco artigos trespassam tempos e lugares distintos e escapam a simplificações analíticas. As complexidades da história do livro e da leitura vêm à tona e são expostas aí sob prismas diversos, enlaçados, de alguma maneira, à problemática em torno da qual orbita o segundo dossiê, “História & anacronismo”, uma sequência – a parte nacional – de outro que foi posto ao alcance dos nossos leitores na edição anterior da *ArtCultura* e que aglutinou colaborações provenientes da Argentina. Sob a organização de Lucila Svampa, professora da Facultad de Ciencias Sociales da Universidad de Buenos Aires (UBA) e pesquisadora do Conicet/Argentina, e de Alexandre de Sá Avelar, professor dos cursos de graduação e pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e pesquisador do CNPq, o debate acolhido em seus três textos se revela de marcante atualidade. Numa época assinalada, entre outras coisas, pela destruição de estátuas e por estudos de caráter decolonial, a desestabilização dos sentidos de certas construções históricas evidencia, uma vez mais, a corrosão da aparente rigidez do estabelecido.

O leque da revista se desdobra ainda em outras direções. A elegância nos tempos “dessa gente”, o Cinema Novo, a educação artística, turnês teatrais e usos políticos do tablado, o Recife capturado na pintura de Cícero Dias e a “saída do armário” da coleção de fotos homoeróticas de Alair Gomes, tudo isso compõe um cardápio que vai além do “trivial variado”. No fecho do nº 44, as resenhas enfeixam livros que colocam em destaque plano a crítica ao golpe de 1964 e à subsequente ditadura militar, o par cidade e patrimônio e a indisciplina como *modus operandi* na História.

Novos conselheiros

Na dança das cadeiras do Conselho Consultivo da *ArtCultura*, é com a maior satisfação que anunciamos dois novos conselheiros, os historiadores de primeira linha Durval Muniz de Albuquerque Júnior e Elías J. Palti.

Durval, há algum tempo, tornou-se uma referência nos estudos historiográficos no Brasil, em especial por suas incursões sobre temáticas como o

Nordeste, o sertão, a saudade, a sexualidade sertaneja, o folclore e assuntos correlatos, sem falar de seu investimento mais especificamente no campo da teoria da história e da historiografia. Seu livro *A invenção do Nordeste e outras artes*¹ converteu-se, por assim dizer, em carro-chefe de sua profícua produção. Doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), professor dos Programas de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e pesquisador do CNPq, ele, não é de hoje, familiarizou-se com o PPGH da UFU e, em particular, com a *ArtCultura*, na qual publicou, até o momento, três textos.² Durval já é de casa, portanto.

Elías J. Palti, por sua vez, é um dos mais destacados historiadores da atualidade no âmbito da histórica intelectual latino-americano. Ele busca conjugar, de modo inovador, elementos da história política, literária e cultural destes trópicos, paralelamente à discussão teórica na área da historiografia. Sua produção bibliográfica é vasta, em meio à qual se ressalta, por exemplo, *El tiempo de la política*.³ Argentino, doutorou-se em História pela University of California, em Berkeley/EUA. Docente da Universidad Nacional de Quilmes (UNQ), da UBA e pesquisador do Conicet, Palti atuou como professor visitante em instituições da América e da Europa. Quem eventualmente ainda não tenha mantido contato com sua obra não tardará por esperar: ele está na pauta da próxima edição de *ArtCultura*.

Adalberto Paranhos
Kátia Rodrigues Paranhos
Editores de *ArtCultura*

¹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

² *Idem*, Quando a gente não espera, o sertão vem: *Grande sertão: veredas*, uma interpretação da história do Brasil e de outros espaços; Raros e rotos, restos, rastros e rostos: os arquivos e documentos como condição de possibilidade do discurso historiográfico; e Um emaranhado pegajoso de emblemas e culpas: o sertão na literatura e no pensamento de Raimundo Carrero. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 11, n. 18, v. 15, n. 26, v. 21, n. 38, Uberlândia, respectivamente jan.-jun. 2009, jan.-jun. 2013 e jan.-jun. 2019.

³ PALTI, Elías J. *El tiempo de la política: lingüaje e historia en el siglo XIX*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007, do qual existe uma edição brasileira pela Autêntica, datada de 2020, sob o título de *O tempo da política: o século XIX reconsiderado*.

Uma história do livro e suas leituras



A history of book and its readings

Estamos longe no espaço e no tempo da cidade grega de Pérgamo (9.000 a.C) e do Sacro Império Romano-Germânico (1454), quando inovações tecnológicas facilitaram as práticas da escrita e da leitura. Percorreu-se uma longa história até que na década de 1970 a “nova história” tornasse a escrita e a leitura objetos de investigação de alto apelo historiográfico. Seu enfoque tinha como objetivo pensar as práticas de leitura associadas à história dos suportes de acomodação da escrita.

Se o processo de fabricação e divulgação dos livros sofreu um salto qualitativo gigantesco com a invenção da prensa de Johannes Gutenberg – o livro nasce com os sumérios por volta do ano 3.200 a.C. na Mesopotâmia, atual Iraque –, a invenção da máquina impressora de tipos móveis já havia ocorrido na China por Pi Sheng e, segundo alguns historiadores, a “prensa” já existia em outras partes do mundo.

O formato de livro, como conhecemos hoje, o chamado códice, não é e nunca foi o único existente. Antes dessa encadernação de capa e páginas montadas em sequência, despontaram outras formas como os escritos em papiros e pergaminhos. Atualmente, também há novidades, como o áudiolivro e o livro eletrônico (*e-book*). No entanto, os livros só puderam ser feitos no Brasil a partir de 1808, quando a família Real portuguesa se mudou para cá e trouxe uma máquina impressora. Antes disso, era crime ter uma tipografia no país.

Estas fontes históricas (textos impressos) que foram legadas para a posteridade servem de embasamento para que os historiadores possam realizar o seu trabalho de investigação. Durante muito tempo, consideravam-se somente as fontes escritas como fontes históricas, mas, a partir do século XIX, um leque de novas fontes começou a ser explorado pelos historiadores. Afinal, de acordo com Marc Bloch, tudo que o homem produziu, de caráter material ou imaterial, pode fornecer informações sobre ele.¹

Um dos principais representantes dos estudos sobre a história da leitura, o historiador Roger Chartier, dedicou-se a perceber o impacto que as práticas de leitura exerceiram no que ele denominou “comunidades interpretativas” ao longo da história. A relação que mantemos hoje com a leitura, por exemplo, se liga intimamente às construções de hábitos sociais dependentes da tecnologia, como a tela de computador e a internet. E é exatamente Chartier que abre nosso dossier. Em “Buscando os in-quarto: materialidade do livro e significado do texto”, ele discute como as formas afetam os sentidos e o faz analisando o “formato in-quarto entre os séculos XVI e XVIII e opõe a frequência desse

¹ Cf. BLOCH, Marc *Apologia da história: ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 79.

formato em Espanha e Inglaterra à reticência francesa". Mais: sustenta que, na esteira da investigação dos usos do formato in-quarto, é possível "enfatizar as relações móveis que existem entre uma obra, seus múltiplos textos e seus vários leitores e leituras".

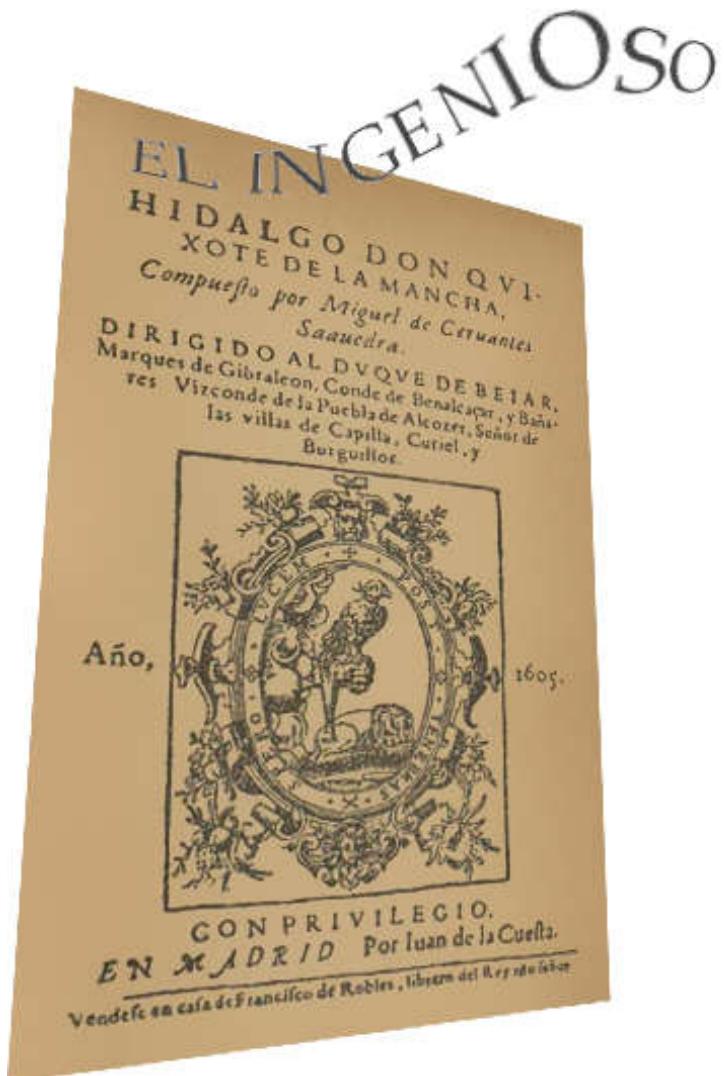
Seguem-se textos de outros cinco pesquisadores afinados com o tema da história do livro e da leitura. Procedente da Alemanha, acolhemos o estudo de Thomas Fischer e Nelson Chacón, "Produção e recepção de um livro de viagem: *Reise in Brasilien in den Jahren, 1817-1820*, de Johann Baptist von Spix y Carl Friedrich Philipp von Martius", no qual analisam a produção e recepção de um relatório sobre viagem ao Brasil entre 1817 e 1820. Já "Ler como censor: censura em Portugal, na França e no Vaticano entre o final do século XVIII e início do XIX", de Márcia Abreu, mostra "algumas das formas pelas quais letrados reagiram a obras de literatura, a partir do exame de pareceres elaborados por censores ligados à Sagrada Congregação do Índice, no Vaticano, e ao poder real, em Portugal e na França, entre o final do século XVIII e o início do XIX".

Na sequência, "Da Batalha dos Três Reis aos relatos de naufrágios: sobre notícias e popularidade nos séculos XVI e XVII", André Belo busca compreender a "relação entre certos textos e a prévia circulação de notícias e mensagens no tecido social, em Portugal e na Europa da época moderna". Por último, Luiz Carlos Villalta, em "Leituras e apropriações da História na defesa geral dos acusados de lesa-majestade pela participação na Revolução de 1817", detém-se na análise das defesas escritas pelo advogado Antonio Luiz de Brito Aragão e Vasconcelos e suas parcerias com outros dois advogados, Manoel Gonçalves da Rocha e Luís de França de Ataíde e Mojedro. E, em meio a isso, o autor se volta, ainda, para o exame de "pensadores das Luzes" como Barão de Montesquieu, Cesare Beccaria e Pascoal de Melo Freire.

Recebam, pois, esta contribuição – mais uma, entre tantas – para pensarmos, sob diferentes prismas, os intrincados caminhos do livro e a leitura.

Marcos Antonio de Menezes
Organizador do dossiê

Buscando os in-quarto: materialidade do livro e significado do texto



Página de rosto da primeira edição de *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, 1905, fotografia (detalhe).

Roger Chartier

Professor emérito do Collège de France. Professor visitante da Universidade da Pensilvânia/EUA. Autor, entre outros livros, de *Um mundo sem livros e sem livrarias?* São Paulo: Letraviva, 2020. roger.chartier@ehess.fr

Buscando os in-quarto: materialidade do livro e significado do texto*

Looking for quartos: materiality of the book and meaning of the text

Roger Chartier

RESUMO

“Formas afetam o sentido”. O formato dos livros ou folhetos é uma realidade essencial da cultura escrita antes mesmo da invenção da imprensa. Este artigo começa com uma pesquisa sobre os usos do formato in-quarto entre os séculos XVI e XVIII e opõe a frequência desse formato em Espanha e Inglaterra à reticência francesa. O escrutínio da biblioteca de Don Quixote permite discutir as relações entre gêneros literários e formatos tipográficos. Essas relações não são estáveis. A transformação do formato de publicação de um texto pode modificar o estatuto e o sentido da obra (foi o caso com Castiglione, Shakespeare ou Gracián). Pode também ampliar seu público (particularmente com as edições dirigidas aos leitores populares no século XIX) e mudar seu significado. A partir do exemplo dos usos do formato in-quarto se enfatizam as relações móveis que existem entre uma obra, seus múltiplos textos e seus vários leitores e leituras. Ligam-se assim a materialidade do impresso e a mobilidade do sentido.

PALAVRAS-CHAVE: materialidade do livro; sentido; edição.

ABSTRACT

“Forms effect meaning”. The format of the books or pamphlets is an essential characteristic of written culture even before the invention of printing. This article begins with a research about the uses of the in-quarto format between the sixteenth and eighteenth century and opposes the frequent use of this format in Spain and England to the reluctance to use it in France. The examination of Don Quixote’s library allows us to discuss the relationship between literary genres and typographical formats. These relations are not stable. The transformation of the format of publication of a text can change the status and meaning of the work (it is the case for Castiglione, Shakespeare and Gracián). It can also widen its readership (particularly in the case of the editions addressed to popular readers in the nineteenth century) and change its meaning. The example of the uses of the quarto format illustrates the mobile relationship that exists between a given work, its multiple texts, and the variety of its readers and readings. The materiality of the printed texts and the mobility of their signification are thus tightly associated.

KEYWORDS: material text; meaning; publishing.



Em 22 de novembro de 1757, Lorde Chesterfield mandou, de Bath, uma carta a seu amigo, o bispo de Waterford. Toda a água mineral que havia bebido durante um mês inteiro não havia melhorado seu fraco estado de saúde. Porém, aguentava sua má condição com paciência, graças à leitura:

* Apresentei um esboço deste artigo no Simpósio Format and Meaning in Early Modern England and Spain, organizado pela Biblioteca da Universidade de Pensilvânia no dia 24 de abril de 2017. Seu título, inspirado por Al Pacino, era *Looking for in-quarto*.

*Estou lendo com mais prazer do que nunca; talvez porque seja o único prazer que me resta. Já que estou privado de qualquer companhia humana pela minha surdez, corroso aos mortos, que são os únicos que posso ouvir; e designei-lhes várias horas de audiência. Sólidos fólios são as pessoas de negócios com quem converso pela manhã. Os quartos são a companhia mais fácil de misturar com quem me sento depois do almoço; e passo minhas noites com os leves e muitas vezes frívolos bate-papos dos pequenos octavos e duodécimos. Isso, ao todo, me impede de desejar a morte, enquanto outras considerações me impedem de temê-la.*¹

Nessa carta, alguns tópicos são clássicos: as *voces paginarum* que permitem ao leitor ouvir os mortos com os olhos, os livros considerados como um viático para atravessar as tormentas da vida ou a leitura como retirada para fora da sociedade. Mais original é a ligação estabelecida por Lorde Chesterfield entre os momentos do dia, os gêneros dos textos lidos e os formatos dos livros. Para ele, os livros in-quarto não são vinculados com uma categoria particular de obras, ao contrário dos fólios, dedicados às matérias sérias, ou dos pequenos formatos, que são livros de entretenimento. Os quartos são uma companhia “misturada” que acolhe uma variedade de gêneros e temas. Pode uma pesquisa bibliográfica confirmar essa característica do formato capaz de apoderar-se de discursos muito diferentes?

O formato in-quarto: Espanha, Inglaterra, França

O uso do formato in-quarto na Inglaterra e na Espanha entre os séculos XVI e XVIII confirma a observação feita por Lorde Chesterfield. Na Espanha, é nesse formato que foram impressos e distribuídos os vários textos que compõem o repertório dos *pliegos sueltos*, da literatura de cordel ibérica: “romances” e *coplas*², *relaciones de sucesos* ou *comedias sueltas*.³ Na Inglaterra, o formato in-quarto é o formato da publicação das peças de teatro⁴, de uma parte dos *chapbooks*, os *double books* constituídos por três folhas impressas, ou seja, vinte e

¹ STANHOPE, Philip Dormer (Earl of Chesterfield). *Miscellaneous Works*, v. 3, Dublin, 1777. Letters to Dr. Richard Chenevix, Lord Bishop of Waterford, Letter XXXI, Bath, nov. 22, 1757, p. 348-350: “I read with more pleasure than ever; perhaps because it is the only pleasure I have left. For, since I am struck out of living company by my deafness, I have recourse to the dead, whom alone I can hear; and I have assigned them their stated hours of audience. Solid folios are the people of business, with whom I converse in the morning. Quartos are the easier mixed company with whom I sit after dinner; and I pass my evenings in the light, and often frivolous, chit-chat of small octavos and duodecimos. This, upon the whole, hinders me from wishing for death, while other considerations hinder me from fearing it”.

² Cf. RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio. *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)* [1970]. Edição corrigida e atualizada por Arthur L. F. Askins e Víctor Infantes. Madrid: Editorial Castalia, 1997, p. 15; ENTERRÍA, María Cruz García de. *Sociedad y poesía de cordel en el barroco*. Madrid: Taurus, 1973, p. 61, “el tamaño normal – en 4 – es el que abunda más”, e INFANTES, Víctor. Los pliegos sueltos poéticos: constitución tipográfica y contenido literario (1482-1600). In: INFANTES, Víctor. *En el siglo de oro: estudios y textos de literatura aurea*. Potomac: Scripta Humanistica, 1992.

³ CRUICKSHANK, Don William. Some problems posed by *suelta* editions of plays. In: MCGAHA, Michael e CASA, Frank. *Editing the Comedia*, II. Edited by Ann Arbor. Paperbak: Michigan Romance Studies, 1991.

⁴ Ver BARTLETT, Henrietta Collins e POLLARD, Alfred. *A census of Shakespeare's plays in quarto 1594-1709*. New Haven-Londres: Yale University Press/Humphrey Milford/Oxford University Press, 1916, e PRATT, Aaron. Stab-Stitching and the status of early english playbook as literature. *The library: The Transactions of the Bibliographical Society*, v. 16, n. 3, Oxford, 2015.

quatro páginas⁵, e dos panfletos político.⁶ A situação parece diferente na França quando se consideram os três *corpus* das obras teatrais, dos libelos políticos e da literatura popular.

É claro que na França o formato in-quarto não foi o formato da publicação das obras de teatro, impressas depois de sua representação sobre os palcos. Por exemplo, nenhuma das peças de Molière foi impressa in-quarto. O formato escolhido, tanto pelas edições parisienses como para as edições piratas dos holandeses, foi quase sempre o formato in-duodécimo. E o caso das edições das peças publicadas separadamente: 274 edições in-duodécimo e só 25 in-octavo, todas publicadas pelo mesmo editor em Berlim no final do século XVII. E o caso também das edições que reúnem as “obras” de Molière: 16 edições in-duodécimo e só uma in-octavo (em Nuremberg em 1695). O formato in-quarto aparece somente para a publicação dos *intermèdes et ballets* incluídos nas comédias de Molière representadas na corte ou bem compostos como balé autônomo. Geralmente editados por Balard, que havia recebido privilégio exclusivo para a publicação da música e dos balés, 40 das 57 edições dos balés nos quais Molière colaborou foram impressas em luxuosos volumes in-quarto.⁷

A publicação das peças de Racine apresenta a mesma realidade tipográfica — 57 edições de suas obras teatrais foram publicadas durante o século XVII: 54 eram in-duodécimo e só três in-quarto. A primeira é uma edição pirata de *Alexandre* em 1666 e as duas outras são edições das tragédias cristãs de Racine, *Esther* e *Athalie*. Nesse caso, o formato in-quarto da peça acompanhava três edições dos coros da tragédia de *Esther*, com ou sem a partitura, e quatro edições da partitura gravada de *Athalie*, todas em formato in-quarto. Utilizado pela edição musical, o in-quarto o foi também para os poemas de Racine com 15 edições nesse formato e só três in-folio e duas in-duodécimo.⁸

Podemos encontrar no *corpus* das relações dos eventos (batalhas, festividades, funerais) a mesma reticência francesa frente ao formato in-quarto? Com certeza, mas com menos força: 354 *bulletins d'information ou occasionnels* foram publicados entre 1498 e 1559. 73% o foram in-octavo e 27% in-quarto.⁹ Que aconteceu com os panfletos e libelos políticos? Entre 1585 e 1594, quando Paris era controlada pela Liga Católica e pró-espanhola, a polêmica política desconheceu os quartos: só 22 dos 817 panfletos impressos durante esses oito anos adotaram esse formato, ou seja, 2,5% (e unicamente para textos em latim ou em versos) contra 791 panfletos in-octavo.¹⁰ Cinquenta anos depois, os in-quarto se vingaram com as *mazarinades* (uma designação genérica para os 5.000 panfletos publicados entre 1648 e 1653): 98% delas foram impressas in-

⁵ Ver SPUFFORD, Margaret. *Small books and pleasant histories: popular fiction and its readership in Seventeenth-Century England*. Londres: Methuen, 1981, p. 108.

⁶ Ver RAYMONDS, Joad. *Pamphlets and pamphleteering in Early Modern Britain*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 5. “A pamphlet typically consisted of between one sheet and a maximum of twelve sheets or between eight and ninety-six pages in quarto”.

⁷ Ver GUIBERT, Albert Jean. *Bibliographie des Œuvres de Molières publiées au XVIIe siècle*. Paris: Editions du C.N.R.S., 1961 (et *Supplément*, 1965).

⁸ Ver GUIBERT, Albert Jean. *Bibliographie des Œuvres de Jean Racine publiées au XVIIe siècle*. Paris: Editions du C.N.R.S., 1968.

⁹ Cf. SEGUIN, Jean-Pierre. L’information en France, de Louis XII à Henri II. *Annales: Economies, Sociétés, Civilisations*, n. 2, ano 23, Genève, Droz, 1968.

¹⁰ Cf. PALLIER, Denis. *Recherches sur l'imprimerie à Paris pendant la Ligue (1585-1594)*. Genève: Droz, 1975.

quarto, deixando só 1% para os cartazes in-folio e 1% para os pequenos formatos.¹¹ Por exemplo, todas as *mazarinades* da coleção da Universidade da Pensilvânia são em formato in-quarto: 43% tem 8 páginas (ou seja, uma folha impressa), 14% têm 16 páginas (duas folhas) e 10% têm 32 páginas (quatro folhas).¹² Por que os panfletos in-quarto, que eram minoritários durante a Liga, tornaram-se hegemônicos durante a Fronda? Devemos buscar a resposta dentro dos ateliês tipográficos e na capacidade específica do formato in-quarto para responder a uma demanda tão massiva e urgente.

Os editores dos livros de cordel franceses, designados como *Bibliothèque bleue* e publicados na cidade de Troyes, compartilham a reticência francesa perante o formato in-quarto. Apenas 80 das 1.226 edições impressas em Troyes entre o início do século XVII e meados do século XIX têm o formato in-quarto.¹³ Todas são ligadas a um texto ou um gênero medieval. Em primeiro lugar, o *Grand calendrier et compost des Bergers*, já impresso na cidade no século XVI e editado cinco vezes pelos editores da Bibliothèque bleue com numerosas gravuras em madeira: 70 na edição da viúva Briden, 47 nas edições de Jacques Oudot e de Pierre Garnier. A abundância das ilustrações se encontrava também no segundo texto medieval in-quarto: *La grande dance macabre des hommes et des femmes*, publicado seis vezes em Troyes. A primeira dessas edições, impressa por Nicolas Oudot, que foi o inventor, na cidade, da fórmula editorial que associa impressão barata e venda por vendedores ambulantes, incluía 60 gravuras em madeira.

Na *Bibliothèque bleue*, o formato in-quarto caracterizava um terceiro repertório medieval: as edições dos romances de cavalaria do ciclo carolíngio. Apresentados com o título de *Histoire de*, incorporados cedo no catálogo de Nicolas Oudot, contendo muitas gravuras (geralmente entre 30 e 40), esses livros contavam as aventuras de Huon de Bordeaux (12 edições), de Valentin e Orson (12 edições), dos Quatre Fils Aymon (23 edições), de Morgant le Géant e Guérin Mesquin (dois romances de cavalaria italianos modernos traduzidos em francês). Semelhante vinculação entre formato in-quarto e romance de cavalaria não era própria da *Bibliothèque bleue*. Os *double books* ingleses, que comportavam 24 páginas in-quarto e que eram catalogados por Samuel Pepys como *Vulgaria*, publicavam os romances de cavalaria medievais, assim distinguidos dos textos de piedade (*Godliness*) ou de entretenimento (*Merriments*) que se encontravam nos pequenos livros in-octavo ou in-duodécimo.¹⁴

Formato tipográfico e ordem do discurso

O contraste entre a onipresença das publicações in-quarto em Espanha e Inglaterra e sua relativa escassez em França onde se limita seu uso para gêneros particulares (partituras, *mazarinades*, edições populares dos romances de cavalaria), levanta a questão, não só das tradições tipográficas nacionais,

¹¹ Cf. MOREAU, Célestin. *Bibliographie des mazarinades*. Paris: Renouard, 1850-51, 3. v., e CARRIER, Hubert. *La presse de la Fronde (1648-1653): les Mazarinades*, v. 2. Genève: Droz, 1989-91, p. 192.

¹² Ver University of Pennsylvania, Kislak Center for Special Collections, Rare Book Collection, FC6 M4562 A 649.

¹³ Cf. MORIN, Alfred. *Catalogue descriptif de la Bibliothèque bleue de Troyes (Almanachs exclus)*. Genève: Droz, 1974.

¹⁴ Cf. SPUFFORD, Margaret, *op. cit.*, p. 96 e 132.

mas também das relações entre formato e sentido. “Formas afetam o sentido” escreveu D.F. McKenzie.¹⁵ O formato é somente uma das formas que proporcionam sua materialidade aos objetos impressos, mas é uma realidade essencial da cultura escrita, antes mesmo da invenção de Gutenberg. O livro impresso foi o herdeiro de tipologia do livro manuscrito que, como o mostrou Armando Petrucci, distinguia entre os “*libri da banco*”, os grandes livros esculásticos in-folio que se deviam colocar num púlpito ou numa mesa, o livro humanístico, destinados às elites intelectuais e sociais, que tinha um formato médio, e os pequenos formatos dos “*libri da bisaccia*” que se levavam na sacola e que dirigiam a literatura em língua vulgar a um público mais amplo.¹⁶

No ateliê tipográfico o sucesso do formato in-quarto se ligava com a possibilidade de imprimir com uma sola prensa num só dia 1500 exemplares de um texto impresso sobre uma folha de impressão dobrada duas vezes, produzindo assim um folheto com oito páginas (o que é a definição básica do *pliego suelto*). Para acelerar a impressão se utilizava uma técnica que permitia de imprimir dois exemplares do mesmo texto sobre a mesma folha de impressão: “a fôrma de impressão [onde se encontram as páginas compostas para ser impressas sobre o mesmo lado de uma folha R.C.] era impressa de um lado da folha de papel, depois a folha era virada e impressa com a mesma forma no outro lado. Cada folha era então cortada em duas partes para produzir duas cópias da mesma impressão”.¹⁷ No léxico da bibliografia material essa prática é designada como *half-sheet imposition* ou *work-and-turn*. Permitia imprimir mais rapidamente um folheto.¹⁸ Foi o caso, por exemplo, de numerosas *mazarinades*.¹⁹

Contudo, o formato in-quarto não foi utilizado somente para a publicação dos folhetos. Na Espanha era também o formato das novidades literárias. Foi o formato da primeira edição de *Don Quijote de la Mancha*, impressa em Madrid no final de 1604 e publicada com a data de 1605.²⁰ Cada caderno do livro era composto por duas folhas impressas, produzindo assim um caderno de 16 páginas. É essa modalidade de impressão que Alonso Víctor de Paredes, na sua *Institución y origen del arte de la imprenta* (composta por volta de 1680), designa como imposição “*dos pliegos en cuaderno*”.²¹ É essa modalida-

¹⁵ MCKENZIE, Donald Francis. *Bibliografia e a sociologia dos textos*. São Paulo: Edusp, 2018, p. 32.

¹⁶ Cf. PETRUCCI, Armando. Alle origini del libro moderno: *Libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano*. In: *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento: guida storica e critica*. A cura di Armando Petrucci. Bari-Roma: Laterza, 1979.

¹⁷ GASKELL, Philip. *A new introduction to bibliography*. Oxford: At the Clarendon Press, 1972, p. 83. “The forme was first printed on one side of the whole sheet, then the heap of paper was turned and printed from the same forme on the other side. Each printed sheet was then slit in half to yield two copies of the same half sheet”.

¹⁸ Cf. SUAREZ, Michael e WOUDHUYSEN, Henry (ed.). *Half-sheet imposition*. In: *The Oxford companion to book*. Oxford: Oxford University Press, 2010. “Half-sheet imposition saved on type required and promoted speed, as work could be read and corrected in smaller sections”.

¹⁹ Cf. CARRIER, Hubert, *op. cit.*, v. 2, p. 192. “Dans leur quasi totalité – 98,1% – les mazarinades sont imprimées dans le format in-quarto, et presque toujours l’in-quarto par demi-feuille”.

²⁰ Ver MOLL, Jaime. Del manuscrito al impreso. In: *El Quijote: biografía de un libro*, 1605-2005. Madrid: Biblioteca Nacional, 2005, p. 44. “El formato decidido era en 4º, habitual para este tipo de obras, o sea, que un pliego se doblaba dos veces. Pero en esta época era muy normal el cuarto conjugado, formando el cuaderno con dos pliegos, introducido uno dentro del otro”.

²¹ PAREDES, Alonso Víctor de. *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, (c. 1680). Edición y prólogo de Jaime Moll. Nueva noticia editorial de Víctor Infantes. Madrid: Calembur, 2002, p. 27 e 28.

de imposição que explica por que os livros não eram compostos *seriatim*, seguindo a ordem do texto, mas sim juntando, na mesma fôrma (a placa ou matriz que será depois levada a uma prensa de imprimir), todas as páginas que deviam ser impressas no mesmo lado de uma folha. Por exemplo, no caso do in-quarto de duas folhas, as páginas 1, 4, 13 e 16. Essa modalidade de composição (chamada em inglês de *composition by formes*) permitia acelerar o processo de composição, mas requeria uma divisão prévia do texto, a calibragem ou “conta”, que marcava, no original, a que trecho do texto devia corresponder cada uma das futuras páginas impressas. Assim não se imobilizavam os caracteres tipográficos que podiam ser utilizados para a composição simultânea, por dois obreiros tipógrafos, das páginas das duas fôrmas de impressão necessárias para imprimir o reto e o verso da mesma folha. A necessidade da conta era particularmente forte no caso dos livros in-quarto cujos cadernos eram compostos por duas folhas.²² É assim que foi composto *Don Quijote* no ateliê de Juan de la Cuesta em 1604.²³

Os usos do formato in-quarto, nos casos dos romances espanhóis, das peças de teatro ingleses ou dos romances de cavalaria da *Bibliothèque bleue* francesa, mostram a associação durável entre um gênero textual e um formato tipográfico. O fato indica que, além das razões técnicas e econômicas que podem favorecer as impressões in-quarto, o essencial é sua significação cultural. Essa imediata percepção da relação entre a materialidade dos livros e seu conteúdo textual guiou o escrutínio da biblioteca de Dom Quixote pelo padre e o barbeiro.²⁴ Quando entraram no aposento do fidalgo com a ama, “encontraram mais de cem grandes volumes, muito bem encadernados, e outros pequenos”.²⁵ Sem surpresa, os “grandes volumes” são livros de cavalaria cujo formato era in-folio (salvo para as edições impressas na Itália e em Flandres).²⁶ Depois do exame de treze volumes, o barbeiro decretou a condenação geral dos grandes livros: “E sem querer cansar-se mais lendo livros de cavalaria, mandou à ama que tomasse todos os grandes e os laçasse ao curral”, onde deveriam ser queimados (só a *História del famoso caballero Tirante el Blanco*, que caiu aos pés do barbeiro, escapou ao fatal destino). O tamanho dos livros era suficiente para indicar o gênero de seu texto. Isso valia não somente para os grandes volumes bem encadernados. Uma vez decidida a sorte dos livros de cavalaria, os escrutinadores encontram outros livros. O barbeiro pergunta: “que faremos destes pequenos livros que restam?” O padre responde: “Estes não devem de ser de cavalaria, e sim de poesia”. De fato, quase todos os livros de poesia escrutinados pelo padre e o barbeiro (os livros *pastoris mistu-*

²² *Idem, ibidem*, p. 35. “No es posible que siempre aya tanta copia de letra en las fundiciones, que sea suficiente para poderse componer sin contar: porque si se hazen libros de à quarto, que casi siempre son de à dos, no parece puede aver fundiciones que sean suficientes para que se dexe de contar”.

²³ Ver RICO, Francisco. *Don Quijote*. Madrid, 1604, en prensa. In: *El Quijote: Biografía de un libro*, op. cit., p. 57. “No hay motivo alguno para entender que al *Quijote* se le aplicara otro sistema que el de “contar el original”.

²⁴ Cf. CHARTIER, Roger. *Lectura. Del donoso y grande escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo*. In: CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edição do Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española, 2015, volume complementar.

²⁵ CERVANTES, Miguel de. *O Engenhoso fidalgo D. Quixote de la Mancha*, (1605), v. 1, São Paulo: Editora 34, 2010, p. 108.

²⁶ Cf. MEGÍAS, José Manuel Lucía. *Los libros de caballería y la imprenta*. In: *Amadis de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2008.



rando versos e prosa, como *Diana de Montemayor*, Alonso Pérez e Gil Polo, os poemas cavalheirescos, como as *Lágrimas de Angélica*, ou os poemas épicos, como *La Araucana* ou *La Austríada*), haviam sido publicados no formato in-octavo. A *Galatea* de Cervantes, publicada em 1585 nesse formato, era um dos “pequenos livros” que Dom Quixote possuía. Só dois títulos eram exceção: o *Tesoro de várias poesias* de Pedro de Padilla, publicado in-quarto em 1580, que o barbeiro designa como “este grande que aqui vem” (“grande” porque mais grande que os in-octavo) e o *Cancionero* de López Maldonado, publicado também in-quarto em 1586. Dividida entre romances de cavalaria e obras poéticas, a biblioteca de Dom Quixote não tinha muitos livros in-quarto. Seu proprietário não era leitor dos gêneros que preferiam esse formato: as comédias, as relações, as *coplas*.

Na biblioteca de Dom Quixote os livros pareciam arquivados segundo seu formato (o que tornou mais fácil o escrutínio do padre e do barbeiro). Os estudos dedicados às bibliotecas privadas na Europa dos séculos XVI e XVII mostram que a prática era muito comum. Era o caso, na Inglaterra, das bibliotecas de Sir Roger Townshend em 1625 e Sir Edward Dering em 1644.²⁷ É o caso de 70% das bibliotecas em Lyon no século XVII.²⁸ Essa modalidade de organização não era somente ditada pela materialidade dos volumes que incitava a arquivar os grandes (e pesados) livros nas prateleiras abaixo da biblioteca e os pequenos formatos acima, mas delineava também uma ordem temática, já que, como escreve Joad Raymonds, “size influenced status” (e não somente o valor do livro).²⁹ O formato do livro está estreitamente associado com o gênero do texto.

Tamanho e sentido

E a razão pela qual a transformação do formato da edição de uma “mesma” obra pode modificar seu estatuto e seu sentido. Temos vários exemplos proporcionados pela primeira modernidade. Em primeiro lugar, as peças de teatro na Inglaterra. A regra era sua publicação no formato in-quarto sem encadernação. E foi somente em 1623, quando Heminge e Condell, dois atores e sócios da companhia de Shakespeare (que havia morrido sete anos antes), decidiram publicar, em um único volume in-folio, trinta e seis peças de seu camarada, que começou o processo de canonização de sua obra. Nunca antes um livro in-folio havia reunido exclusivamente peças de teatro. A edição in-folio das obras de Ben Jonson em 1616 incluía apenas nove de suas peças, junto com poemas e epigramas. O monumento in-folio de 1623 dava a Shakespeare uma classificação única entre os dramaturgos de seu tempo. Foi imitado somente em 1647 com a edição in-folio das peças de Beaumont e Fletcher nunca publicadas antes.³⁰

²⁷ Cf. RAYMONDS, Joad, *op. cit.*, p. 5 e 6.

²⁸ Cf. BÉROUJON, Anne. *Classements et classifications: une étude des bibliothèques privées au XVIIe siècle à Lyon*. Lyon: Ecole nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques [ENSSIB], 2003.

²⁹ Cf. RAYMONDS, Joad, *op. cit.*, p. 5.

³⁰ Cf. CHARTIER, Roger. *Publicar Shakespeare. A mão do autor e a mente do editor*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

Segundo exemplo: o *Libro del Cortegiano* de Castiglione. Foi publicado em 1528 em Veneza pelos herdeiros de Aldus Manutius. Seu formato era um elegante in-folio. As novas edições publicadas durante a década de 1540 por Giolito de' Ferrara modificaram seu formato, escolhendo tanto o formato in duodécimo (em 1541, 1549 e 1551) como o formato in-octavo (em 1543, 1544 e 1546). Ambos pequenos formatos, faziam com que o livro pudesse ser levado no bolso ou na mão durante um passeio ou uma viagem. Nas edições em pequenos formatos, a transformação do tamanho do livro estava acompanhada pela presença de instrumentos de leitura ou de memorização do texto: índices, sumários, recapitulações. Os novos formatos e esses acréscimos autorizavam uma leitura temática, descontínua do livro, distante do encadeamento quase teatral das conversações na sua primeira edição.³¹

Terceiro exemplo: Gracián. Em 1647, o jesuíta Baltasar Gracián publicou (usando o nome de seu irmão Lorenzo para evitar a censura da Companhia) um livro cujo título era *Oráculo manual y arte de prudencia*. O livro, que reunia trezentos aforismos, foi impresso em Huesca por Juan Nogues no pequenino formato in-24. Seguia, assim, a colaboração entre o escritor e o impressor começada em 1637 com *El héroe* e continuada com a reedição de *El político* em 1646 e a publicação de *El discreto* nesse mesmo ano. Todas essas edições de obras de Gracián saídas do ateliê tipográfico foram publicadas no pequeno formato in-16, que as tornava facilmente portáteis porque, como o *Oráculo manual*, podiam ser colocadas no bolso ou levar nas mãos. O livro foi traduzido em francês em 1684 por Amelot de la Houssaie. Tinha um novo título, *L'homme de cour*, e um novo estatuto. Enquanto a palavras “corte” ou “cortesão” não apareciam no texto espanhol, a tradução tornou o livro um manual que ensinava as condutas prudentes e dissimuladoras necessárias na corte. Essa “curialização” do texto foi acompanhada pela mudança do formato do livro, publicado em um grande in-quarto, que proporcionava amplos espaços em branco entre o número de cada máxima e seu título, entre o título e o texto, entre a própria máxima e as notas que seguem (e que são trechos de outros livros de Gracián). Ao pequeno livro, sem destinatário particular senão o leitor capaz de entender sua moral prática, sucedeu um luxuoso volume dotado de notas, índices e recapitulações ausentes do texto original e dirigidos aos que queriam conhecer as regras de vida impostas pela sociedade da corte.³²

Então, numerosos são os efeitos produzidos pela mudança do formato de publicação de uma “mesma” obra. Pode modificar o estatuto da obra. Pode também ampliar seu público. É o que mostrou Robert Darnton no caso da *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert*.³³ Seu preço diminuiu de 980 libras para a edição impressa in-folio até 384 libras para edição in-quarto de Neuchâtel e 225 libras para a edição in-octavo de Lausanne e Berne. Ao mesmo tempo, aumentou a tiragem: de 4.225 exemplares para o in-folio de Paris até 8.525

³¹ Cf. *idem*, Per dir forse una nova parola. Traduzir Castiglione no século XVI. In: DAHER, Andrea (org.). *Oral por escrito: a oralidade na ordem da escrita, da retórica à literatura*. Chapecó-Florianópolis: Argos/Editora UFSC, 2018.

³² Cf. *Idem*, Traduzir: do oráculo manual a l'homme de cour. In: *Mobilidade e materialidade dos textos: traduzir nos séculos XVI e XVII*. Chapecó: Argos, 2020.

³³ Cf. DARNTON, Robert. *O Iluminismo como negócio: história da publicação da Enciclopédia 1775-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

para o in-quarto e 5.800 para o in-octavo.³⁴ Ainda assim, a *Encyclopédie* só podia ser adquirida pelas elites tradicionais (clero, nobres militares, homens de lei e de profissões liberais) e em menor extensão pelos grandes comerciantes. No entanto, a redução do formato e do preço assegurou o sucesso da estratégia de divulgação dos editores de Neuchâtel, que escreviam, numa carta de 31 de maio de 1777, citada por Darnton: “O formato *in-folio* será para os grandes senhores e as bibliotecas, enquanto o *in-quarto* estará ao alcance dos homens de letras e das pessoas letradas cuja fortuna é menos considerável”.³⁵ O exemplo sublinha que a significação das diferenças entre formatos é sempre relacional. Em relação com o *in-folio*, o *in-quarto* pode ser um instrumento de “vulgarização”. Em relação aos pequenos formatos, pode ser a materialização de uma distinção.

Formato e encadernação

No século XIX, a industrialização da impressão e a democratização da leitura produziram novas associações entre formatos e discursos. Por um lado, multiplicaram-se produtos impressos dirigidos aos leitores populares: folhetos, calendários, almanaques, publicações para entregas, folhetins. Desse ponto de vista, a produção e a circulação da cultura impressa mostram as mesmas mudanças fundamentais na Europa e nas Américas: a entrada em uma economia de mercado que produz um novo público leitor a partir da oferta de novos produtos editoriais. Por outro lado, apareceram coleções baratas que propuseram obras literárias canônicas, livros de história e volumes de divulgação científica. Na França, a *Bibliothèque Charpentier* inaugurou em 1828 esse tipo de coleção com suas várias séries dedicadas à publicação de autores clássicos e contemporâneos: a “Biblioteca francesa” (dividida entre “Literatura antiga” (ou seja, medieval), as “Memórias e correspondências”, os “Clássicos do XVI, XVII e XVIII”, “Escritores contemporâneos”), as “Bibliotecas inglesa, alemã, italiana, espanhola”, as “Bibliotecas” grega e latina (em tradução), a “Biblioteca filosófica” (dividida entre “Filosofia médica”, “Filosofia e Ciência”, “Filosofia e Religião”). Dois elementos caracterizavam a empresa: o preço baixo dos livros (3,50 francos) e seu pequeno formato *in-8*.³⁶

As estratégias editoriais do século XIX cruzaram a diferença entre os formatos com dois outros elementos da materialidade do livro: a variedade do papel para a impressão e a diversidade das encadernações. Assim, como mostra o catálogo de Léon Curmer em 1842, o mesmo livro no mesmo formato podia ser vendido com encadernação, cartonagem ou somente em brochura.³⁷ Ou, ao avesso, uma mesma encadernação podia ser utilizada para livros com formatos muitos diferentes (por exemplo, no catálogo dos livros para prêmios

³⁴ Cf. *idem*, *ibidem*, p. 36-39.

³⁵ *Idem*, *ibidem*, carta da Société typographique de Neuchâtel dirigida a Rudioger em Moscovo, 31 de maio de 1777.

³⁶ Cf. OLIVERO, Isabelle. *L'invention de la collection: de la diffusion de la littérature et des savoirs à la formation du citoyen au XIXe siècle*. Paris: IMEC/Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1999, p. 49-71, e p. 285-303.

³⁷ Cf. UTSCH, Ana. *Rééditer Don Quichotte: matérialité du livre dans la France du XIXe siècle*. Paris: Classiques Garnier, 2020, p. 91.

escolares de Hachette em 1827).³⁸ Quando esses dois elementos se vinculam com a diversidade dos papéis, a oferta multiplica as possibilidades: no catálogo de Furne em 1855, a combinação entre os formatos (in-quarto, in-octavo, in-18), os papéis utilizados para a impressão (ordinário, “jésus”, “cavalier”) e as encadernações (“veau”, “chagrin”, “demi-chagrin”) produzem catorze associações diferentes.³⁹ É assim que, a partir de 1853, Hachette propõe as traduções de *Dom Quixote* tanto nos pequenos formatos in-16 ou in-18 das suas coleções populares (*Bibliothèque des chemins de fer* e *Bibliothèque rose illustrée*) como nos formatos in-folio ou in-quarto com as ilustrações de Gustave Doré na série das *Publications illustrées de grand luxe*. Em cada série, os livros são propostos com vários modelos de encadernação.⁴⁰ Na edição do século XIX, o formato não se encontra necessariamente vinculado com um gênero particular. Está combinado com várias encadernações para dirigir o mesmo texto a diferentes públicos (crianças, adolescentes, leitores populares, bibliófilos) e a diferentes usos: como presente de Natal, prêmio na escola, belo livro para uma biblioteca ou volume barato comprado numa estação de trem.

A materialidade do texto

O formato dos livros é o primeiro dos “elementos não-verbais” que, segundo D.F. McKenzie, “têm uma função expressiva na transmissão do significado”.⁴¹ Pertence à materialidade do texto, tal como foi definida em um artigo publicado em 1993 por Margreta De Grazia e Peter Stallybrass.⁴² O alvo deles era duplo. A crítica se dirigia, primeiramente, às abordagens estritamente formalistas, como a do *New Criticism* ou a da *Nouvelle Critique*, que consideram os textos como estruturas linguísticas cujo funcionamento é tido como totalmente independente das modalidades materiais da escrita. O segundo alvo era o *New Historicism*, que historiciza as relações ou “negociações” entre os discursos e as práticas do mundo social e as obras literárias, mas sem, com isso, prestar contas à historicidade mais fundamental: a historicidade das formas de inscrição e de publicação dos próprios textos. Daí sua constatação final: “Os formalistas exigem uma atenção minuciosa aos menores detalhes linguísticos da literatura sem dedicar um mínimo pensamento às práticas externas ao autor, que frequentemente são a origem desses mesmos detalhes. Os adeptos do historicismo, que buscam nas obras de Shakespeare os rastros das estruturas discursivas do fim do século XVI e do começo do século XVII, esquecem a que ponto essas estruturas são construções do século XVIII”.

O conceito de “materialidade do texto” visa, assim, a ultrapassar a oposição clássica entre, de um lado, a obra e, de outro, o livro ou o objeto impresso. Essa distinção bastante clara parecia definir tarefas muito diferentes: aquelas dos historiadores da literatura, da filosofia ou das ciências, dedicados ao estudo da gênese e das significações das obras, e aquela dos historiadores

³⁸ Cf. *idem*, *ibidem*, p. 101.

³⁹ Cf. *idem*, *ibidem*, p. 173.

⁴⁰ Cf. *idem*, *ibidem*, p. 183-195.

⁴¹ MCKENZIE, Donald Francis, *op. cit.*, p. 30.

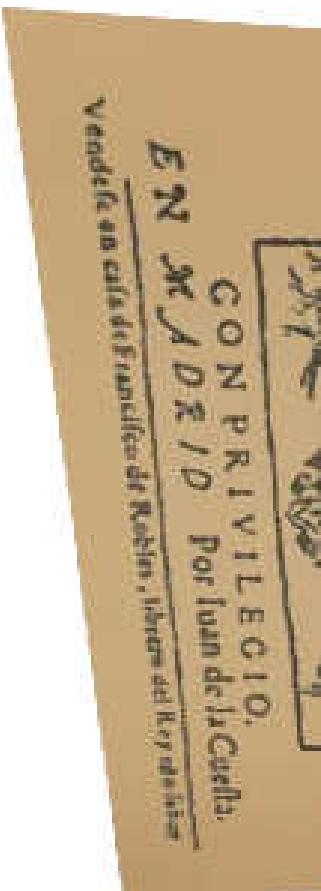
⁴² GRAZIA, Margreta de e STALLYBRASS, Peter. The materiality of the Shakespearean text. *Shakespeare Quarterly*, v. 44, n. 3, Oxford, 1993.

do livro ou da edição, ligados à compreensão das modalidades de publicação e circulação dos textos. Essa distinção clássica talvez tenha, paradoxalmente, sido reforçada e não diminuída pelos estudos da *New Bibliography*, isto é, a bibliografia material que analisa com rigor os diferentes estados impressos de uma mesma obra (edições, emissões, exemplares) para compreender e neutralizar as corrupções infringidas ao texto pelas práticas do ateliê tipográfico. Nessa disciplina, que estuda somente os objetos impressos que transmitiram os textos, a maior obsessão é, no entanto, a obra em seu estado original, assim como foi pensada, desejada ou escrita pelo autor. Daí a distinção em cada texto impresso entre “essenciais” e “acidentais”, entre os elementos consubstanciais à obra e as alterações que dispensam preferências ou equívocos dos editores, dos corretores ou dos tipógrafos. Daí, também, a busca do *ideal copy text*, do manuscrito escrito, ditado ou corrigido pelo autor; um manuscrito para sempre ausente, mas possivelmente imaginado a partir dos estados impressos da obra.⁴³

Devemos nos satisfazer com essa oposição imposta entre a obra, em sua pureza essencial, e o livro que, no melhor dos casos, apenas a transmite como um veículo inerte e, no pior, a altera e corrompe? A “sociologia dos textos”, como foi definida por D. F. McKenzie, tem por ponto de partida o estudo das modalidades de publicação, de disseminação e de apropriação dos textos. Apoiada sobre a tradição bibliográfica, enfatiza a materialidade do texto e a historicidade do leitor com uma intenção fundamental: identificar os efeitos produzidos sobre o estatuto, a classificação e a percepção das obras pelas transformações de sua forma material.

É contra a abstração dos discursos que o estudo da materialidade do texto, lembra que a produção, não somente dos livros, mas também dos próprios textos, é um processo que implica, além do gesto da escrita, diferentes momentos, diferentes técnicas, diferentes intervenções. As transações entre as obras e o mundo social não consistem unicamente na apropriação estética e simbólica de objetos comuns, de linguagens múltiplas e de práticas rituais ou cotidianas, como quer o *New Historicism*.⁴⁴ Estas transações dizem respeito, mais fundamentalmente, às relações múltiplas, móveis, instáveis, que existem entre a obra e seus múltiplos textos. O processo de publicação, qualquer que seja sua modalidade, nunca separa a materialidade do texto da textualidade do livro.

Essa materialidade não é somente aquela que chamou a atenção da *New Bibliography*, preocupada com uma descrição formalizada dos objetos impressos a fim de reconstituir o processo de sua impressão e procurando reconhecer, pela identificação de hábitos, preferências ou materiais dos operários tipográficos que compuseram as diferentes páginas do livro, as alterações que infringiram à obra. A “materialidade do texto” designa assim a “função expressiva” das modalidades de inscrição do texto no livro: em primeiro lugar o formato, mas também a disposição do texto, as escolhas gráficas e ortográficas



⁴³ Cf. GREG, Walter Wilson. The rationale of copy-text. *Studies in Bibliography*, v. 3, Charlottesville, 1950-51, e BOWERS, Fredson. Multiple authority: new problems and concepts of copy-text. *The Library*, v. 5-XXVII, 2, Oxford, jun. 1972.

⁴⁴ Cf. GREENBLATT, Stephen. *Shakespearean negotiations: the circulation of social energy in Renaissance England*. Berkeley: University of California Press, 1988.

cas, a pontuação. Essas decisões, seja quem for o responsável, “fazem o texto” — ao menos para os leitores do exemplar de edição em que eles o encontram. É a razão pela qual “formas afetam o sentido”.

Tipógrafos, corretores, autores, leitores

A quem o leitor do passado devia imputar essas “formas”? Cada tradição da crítica textual privilegiou um ou outro dos atores engajados no processo de composição e de publicação dos textos entre os séculos XV e XVIII, no tempo do “antigo regime tipográfico”. Para a bibliografia material, as escolhas gráficas e ortográficas resultam das preferências ou dos hábitos dos operários tipográficos que não tinham todos a mesma maneira de regular a ortografia das palavras ou de marcar a pontuação. Daí a recorrência regular das mesmas grafias ou dos mesmos usos de sinais de pontuação em diferentes cadernos de uma mesma obra. É por isso que as *spelling analysis* permitiram atribuir a composição de determinada página a determinado obreiro tipógrafo, e, assim, reconstituir o próprio processo de composição e impressão do livro no ateliê.

Na perspectiva filológica, o essencial está em outro ponto: na preparação do manuscrito pela composição, como foi operada pelos “corretores” que acrescentam capitais, acentos e pontuação, que normalizam a ortografia, que fixam as convenções gráficas e que, frequentemente, são encarregados da correção das provas. Se essas escolhas são o resultado do trabalho dos ateliês, aqui, não são mais atribuídas somente ou principalmente aos tipógrafos, mas aos clérigos, graduados das universidades, ou professores empregados pelos livreiros e impressores para assegurar a maior correção possível de suas edições. Paolo Trovato lembrou o quanto era importante para os editores do *Cinquecento* insistir na “correção”, efetiva ou suposta, de suas edições, indicada nas páginas de título pela expressão “*con ogni diligenza corretto*”.⁴⁵ Daí vem o papel decisivo dos “corretores”, cujas intervenções se desdobram em diversos momentos do processo de edição: da preparação do manuscrito à correção das provas, das correções em processo de tiragem, a partir da revisão das páginas já impressas, ao estabelecimento da errata em suas diversas formas: as correções manuscritas nos exemplares impressos, os folhetos de errata anexados no fim do livro, ou as sugestões feitas ao leitor para que ele mesmo corrija seu próprio exemplar.

Nos séculos XVI e XVII, os textos submetidos às decisões dos “corretores”, que intervinhama como *copy editor* ou *proof-reader*, pertencem a diferentes repertórios: os textos clássicos, gregos ou latinos⁴⁶; as obras em língua vulgar que tiveram uma circulação manuscrita e às quais a impressão impõe suas próprias normas de apresentação do texto e, em certos casos, como aquele das edições italianas, uma normalização linguística⁴⁷; enfim, os manuscritos dos contemporâneos cuja legibilidade extremamente mediocre irritava os corretores e tipógrafos.

⁴⁵ TROVATO, Paolo. ‘*Con ogni diligenza corretto*’: la stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani, Bolonha: Il Mulino, 1991.

⁴⁶ Cf. GRAFTON, Anthony. *The culture of correction in Renaissance Europe*. Londres: The British Library, 2011.

⁴⁷ Cf. RICHARDSON, Brian. *Print culture in Renaissance Italy: the editor and the vernacular text, 1470-1600*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Seria possível concluir, portanto, que os autores se mantinham alheios às decisões e aos gestos que davam aos livros sua materialidade? No seu *Dictionnaire* publicado em 1690, Furetière indica, no artigo “Pontuação”: “A exactidão desse Autor vai até o ponto em que ele dá atenção aos pontos e às vírgulas”. Implicitamente, o exemplo do emprego remete ao desinteresse comum aos autores pela pontuação, mas assinala, ao mesmo tempo, que se encontram autores atentos à pontuação de seus textos — e, mais geralmente, à materialidade de sua inscrição. Ronsard ou La Bruyère são exemplos dos escritores que têm uma “consciência tipográfica” e que controlam a edição de suas obras para que possam ser produzidos os efeitos de leitura esperados mediante o uso dos sinais de pontuação e a presença das letras capitais no começo de certas palavras para que sejam enfatizadas.⁴⁸

A materialidade do texto, e não somente sua letra, guia ou informa a leitura. É por isso que D. F. McKenzie considera a história da leitura central tanto para a crítica textual quanto para a história do livro. Compartilha a ideia de que um texto só acessa verdadeiramente a existência quando um leitor se apropria dele, mas lhe dá uma dimensão material e histórica, indicando que se “comprova o fato de que novos leitores evidentemente fazem novos textos. E que seus novos significados são uma função de suas novas formas”.⁴⁹ Assim, designa com agudeza a relação que liga a variação das formas nas quais as obras são publicadas, a definição do público de seus possíveis leitores e o significado que eles atribuem aos textos que leem.

O estudo morfológico das disposições tipográficas e a análise social dos públicos e das leituras, longe de se excluírem, estão necessariamente associados. É em função das competências e das expectativas supostas dos leitores visados pelo autor, o editor e o impressor que são decididas as formas atribuídas aos textos. Mas elas têm uma dinâmica própria, que pode ou não construir um novo público, maior e mais popular, e autorizar apropriações inéditas de textos que anteriormente haviam circulado de outra forma e para outros leitores. É pela mobilidade de suas formas que os textos são suscetíveis de reemprego e reinterpretação pelos diferentes públicos que atingem ou constroem. Então, é preciso pensar que essas formas restringem as possibilidades de apropriação das obras por parte dos leitores, mas sem por isso atribuir à materialidade do texto o poder imperioso, absoluto, que a crítica estruturalista atribuía à linguagem. As leituras são sempre situadas em um conjunto de condições de possibilidade definidas em cada momento histórico não somente pela ordem dos discursos e pelos horizontes de expectativa das comunidades de leitores, mas também pela própria materialidade dos textos. Compreender como, em tempos e lugares diferentes, para públicos diversos, cruzam-se as imposições transgredidas e as liberdades constrangidas é, sem dúvida, a primeira tarefa da história dos textos e dos livros. É isso o que queria mostrar nessa busca dos in-quarto.

Artigo recebido em 3 de agosto de 2021. Aprovado em 22 de agosto de 2021.

⁴⁸ Cf. CHARTIER, Roger. Pausas e tônica. In: *A mão do autor e a mente do editor*, op. cit.

⁴⁹ MCKENZIE, Donald Francis, op. cit., p. 45.

Produção e recepção de um livro de viagem:
Reise in Brasilien in den Jahren, 1817-1820,
de Johann Baptist von Spix
e Carl Friedrich Phillip von Martius

Tradução



Thomas Fischer

Doutor em História pela Universidade de Berna/Suíça. Professor de História da América Latina da Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt (KU)/Alemanha. Autor, entre outros livros, de *Die Souveränität der Schwachen: Lateinamerika und der Völkerbund, 1920–1936*. Stuttgart: Steiner Verlag, 2012.
th.fischer@ku.de

Johann Baptist von Spix e
Carl Friedrich Philipp von
Martius, s./d., fotografias,
montagem (detalhes).

Nelson Chacón

Doutor em História pela Freie Universität Berlin/Alemanha.
Assistente de investigação de História da América Latina da
Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt (KU)/Alemanha.
nelson.chaconlesmes@ku.de

Produção e recepção de um livro de viagem: *Reise in Brasilien in den Jahren, 1817-1820*, de Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich Phillip von Martius

The making and reception of a travel journal: *Reise in Brasilien in den Jahren, 1817-1820*, by Johann Baptist von Spix and Carl Friedrich Phillip von Martius

Thomas Fischer

Nelson Chacón

*Tradução: Marcio de Oliveira**

*Revisão técnica da tradução: Sebastião Rios***

RESUMO

Este artigo visa analisar a produção e recepção do *Reise in Brasilien*, um relatório escrito por Johann von Spix e Carl Friedrich von Martius após sua viagem ao Brasil entre 1817 e 1820. Será demonstrado que a construção de um relatório dessas características obedece a uma série de variáveis que permitem aos viajantes escrever um produto científico e, ao mesmo tempo, cumprir os requisitos estatais que fundaram a viagem de exploração. O artigo mostra que o *Reise in Brasilien* é um "produto final", um texto que se baseia nas experiências de viagem, mas que é modificado e otimizado depois do regresso dos viajantes. Tais atividades constroem uma imagem ideal da ciência ligada às normas e critérios da época. Nesse processo, a existência de um público leitor, a divulgação dos primeiros relatórios e cartas enviadas para e do Brasil, a socialização da investigação no círculo da Academia Bávara das Ciências e o tempo necessário para escrever são decisivamente envolvidos.

PALAVRAS-CHAVE: relatos de viagens; produção e apropriação de livros científicos; naturalistas.

ABSTRACT

The aim of this article is to analyze the production and reception of the *Reise in Brasilien*, a report written by Johann von Spix and Carl Friedrich von Martius after their trip to Brazil between 1817 and 1820. It will be shown that the construction of such a report obeys a series of variables that enable the travelers to write a scientific product and, at the same time, to comply with the state requirements that underpinned the voyage of exploration. The article shows that the *Reise in Brasilien* is a "final product", a text based on travel experiences, but modified and optimized after the travelers return from the trip. These activities construct an ideal image of science linked to the standards and criteria of their time. The existence of a public readership, the dissemination of the first reports and letters sent to and from Brazil, the public circulation of the research in the society of the Bavarian Academy of Sciences, and the time needed for writing are decisively involved in this process.

KEYWORDS: travel accounts; production and appropriation of scientific books; naturalists.

* Doutorando em História na Universidade Federal de Goiás (UFG).

** Doutor em Sociologia pela Universidade Federal de Brasília (UnB). Professor do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás (UFG). sebastiaorios@ufg.br

No fim do século XVIII e durante os primeiros anos do século XIX, as colônias americanas despertaram interesses de diversas naturezas em alguns impérios europeus. As viagens de exploração foram uma resposta a esses interesses. Esses empreendimentos tornaram possíveis novas interpretações da natureza e das sociedades de regiões longínquas e diferentes, à luz do conhecimento iluminista europeu, em geral mediante práticas de classificação, descrição e representação de plantas, animais e seres humanos. Tais projetos procuravam tirar proveito dos recursos naturais encontrados nos lugares explorados tendo em vista o lucro comercial.¹ De forma semelhante, os governos europeus que possuíam colônias na América se aproveitaram das mesmas viagens para aperfeiçoar e redesenhar o controle político de seus territórios.²

Esse tipo de interesse também existiu na Confederação Germânica (*Deutscher Bund*, 1815-1866), mais especificamente no Reino da Baviera. Com o estabelecimento da nova ordem geopolítica ditada pelo Congresso de Viena, o Imperador Maximiliano I desejou levar a cabo uma exploração na América do Sul, que teve que ser adiada por razões estratégicas. Nesse contexto, o matrimônio da arquiduquesa do reino da Áustria, Marie Leopoldine von Habsburg-Lothingen com o herdeiro do trono português, príncipe Dom Pedro – futuro D. Pedro I, imperador do Brasil – foi um evento determinante, uma vez que incrementou diretamente a relação geopolítica entre os reinos da Áustria e do Brasil. Como se sabe, a instalação do trono português no Brasil a partir de 1808 – como consequência da complicada situação lusitana no contexto napoleônico – e a elevação da colônia à condição de Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarve em 1815, resultaram em uma abertura das fronteiras sem precedentes históricos.³ Os exemplos exitosos de Humboldt na América Espanhola – que, no entanto, nunca esteve no Brasil –, Wilhelm Ludwig von Eschwege e seus trabalhos relacionados à mineração e à geologia a partir de 1810 no Brasil e Maximilian zu Wied-Neuwied, que explorou o território entre 1815 e 1817, impulsionaram ainda mais a febre exploratória direcionada ao Brasil.⁴

Nesse contexto foi pensada e desenvolvida a expedição austriaca de 1817 ao Brasil, financiada pelo governo e dirigida cientificamente pela Academia Austríaca de Ciências, da qual participaram os cientistas Johan Baptist von Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius, bávaros comissionados pelo

¹ Ver GÄNGER, Stefanie. World trade in medicinal plants from Spanish America, 1717–1815. *Medical History*, v. 59, n. 1, Cambridge, 2015, p. 51; BLEICHMAR, Daniela. Painting as exploration: visualizing nature in eighteenth-century colonial science. *Colonial Latin American Review*, v. 15, n. 1, London, jun. 2006; e SANTOS, Myriam Sepúlveda dos. Naturalists in nineteenth century Brazil. *Archiv Weltmuseum Wien*, n. 63 e 64, Münster, 2014.

² Ver SAFIER, Neil. *La medición del Nuevo Mundo: la ciencia de la ilustración y América del Sur*. Madrid: Fundación Jorge Juan y Marcial Pons Historia, 2016.

³ Ver GERSTENBERGER, Deborah. *Gouvernementalität im Zeichen der globalen Krise: der Transfer des Portugiesischen Königshofes nach Brasilien*. Köln: Böhlau, 2013, e SCHULTZ, Kirsten. *Tropical Versailles: Empire, Monarchy, and the Portuguese Royal Court in Rio de Janeiro, 1808–1821*. New York-London: Routledge, 2001.

⁴ Ver RUPKE, Nicolaas. Alexander von Humboldt: a metabiography. Chicago: University of Chicago Press, 2008, e ZU WIED-NEUWIED, Maximilian Prinz. *Reise nach Brasilien in den Jahren 1815–1817*. Berlin: Die Andere Bibliothek, 2012 [1820].

imperador Maximiliano I como os únicos representantes da Academia Bávara de Ciências.⁵ A importância da viagem pode ser apreendida através do famoso relato intitulado *Reise in Brasilien*, constituído de vários volumes, que descreve o objeto da expedição e seus interesses investigativos, assim como do impressionante conjunto de coleções de objetos e espécimes, mapas, imagens, desenhos, cartas endereçadas a outros cientistas e outros documentos que ainda reposam em museus e bibliotecas alemãs, belgas e brasileiras.⁶ Os resultados da expedição ajudaram a consolidar a organização das espécies encontradas no Brasil no sistema de classificação universal taxonômica da botânica⁷, a narrativa da história da ciência brasileira tendo Spix e Martius como protagonistas, e a história das atividades de uma rede transnacional que teve um papel de grande relevância na construção do conhecimento derivado da viagem.

A apresentação dos resultados obtidos, principalmente de caráter científico, assim como a narração das aventuras dos expedicionários desde a saída da Europa até o regresso em 1820 constituiu, em geral, o conteúdo do relato oficial elaborado na Baviera. Mais de mil páginas distribuídas em três livros e um atlas com imagens foram o produto de um trabalho coletivo impressionante. O primeiro volume do relato de viagem (*Reisebericht*) apareceu em 1823, publicado pelo impressor Michael Lindauer em München, três anos após o retorno dos viajantes. A morte de Johann Baptist von Spix em 1826 não impediu a missão da publicação dos resultados da viagem, porém tive como consequência o seguinte: os trabalhos de Martius como “autor” de grande parte do segundo volume – publicado em 1828 pelo editor I.J. Lentner, de Munique –, e da totalidade do terceiro livro, publicado “in Comm. bei Friedr. Fleischer” que veio à luz em 1831, e a busca de ajuda de especialistas em zoologia para completar o trabalho inacabado de Spix. O trabalho coletivo que possibilitou o êxito deste último objetivo, somado à complexa elaboração do Atlas – cheio de imagens, cartas geográficas e desenhos – teve que ser realizado com ajuda de outras pessoas capacitadas para tanto. Através de sua leitura, o leitor mergulhava em uma história escrita pelos protagonistas de tal forma que hoje somos capazes de conhecer a maneira pela qual os ilustrados germânicos se expressavam a respeito de um cenário culturalmente distinto do seu, mas que consideravam passível de ser explicado através de seus próprios mecanismos de interpretação.

⁵ Impulsionada pelo Príncipe Ministro Klemens von Metternich e organizada científicamente por Karl Franz Anton von Schreibers, diretor do Gabinete de História Natural de Áustria, entre os principais viajantes da expedição se encontravam: Johann Natterer, zoólogo; Heinrich Wilhelm Schott, botânico; Dominik Sochor, caçador; Prof. Dr. Johann Christian Mikan, botânico e zoólogo; Dr. Johann Baptist Emanuel Pohl, médico e mineralogista; Thomas Ender, paisagista; Giuseppe Raddi, zoólogo italiano, comissionado e auspiciado pelo Duque da Toscana e os pintores G. K Frick y Franz Frübeck. Cf. SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Reise in Brasilien: 1817-1820* (1966 [1823-31]). Stuttgart: F.A. BROCKHAUS Komm-Gesch. GmbH, 3 vs. e Atlas, v. 1, p. 7 e 8.

⁶ Ver COSTA DE FÁTIMA, Maria e DIENER, Pablo. *Martius*. Rio de Janeiro: Capivara, 2019; LISBOA, Karen Macknow. *A nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo: Hucitec, 1997, e BÜCHLER, Anne; SCHUMACHER, Rolf (orgs.). *Die Nachlässe von Martius, Liebig und den Brüdern Schlagintweit in der Bayerischen Staatsbibliothek*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1990.

⁷ Ver GRAU, Jürke. Carl Friedrich Philipp von Martius. Rundgespr. Komm. Ökologie 10 “Tropenforschung”, 1995, e SILVEIRA, Luis. Der unschätzbare Beitrag von Johann Baptist von Spix zum wissen über die brasilianische vogelwelt. *Anuário Martius-Staden*, n. 62, São Paulo, Instituto Martius-Staden, 2018.

Nesse contexto, como ocorria em geral no âmbito das expedições científicas financiadas por governos, um relato de viagem publicado quase sempre tinha como finalidade atender a um pedido expresso do “príncipe” a quem o texto era dedicado. O texto, portanto, era uma espécie de prestação de contas dos objetivos alcançados em relação à missão definida de acordo com os interesses da autoridade política. O relato também foi escrito tendo em vista a Academia de Ciências da Baviera, que tinha passado por profundas transformações durante o período do domínio napoleônico, transformações essas que haviam conectado de forma significativa as ciências germânicas ao contexto europeu mais abrangente.⁸ A publicação e circulação de grande número de cópias do livro, no entanto, indica que este se dirigia a um público mais amplo. De fato, já existia no século XIX um mercado para esse tipo de obra dentro e fora das terras germânicas. Publicações em francês, alemão, sueco e inglês deram origem ao que a literatura chamou de “segundo descobrimento da América Latina”. A “ciência” nessa época era produzida em etapas, através de uma série de trabalhos e práticas decididamente conectadas e entrecruzadas. Diversos atores de diferentes regiões participaram dessa dinâmica, através do intercâmbio de ideias entre instituições. Para alcançar uma aproximação “real” da natureza, era necessário obter experiência de “primeira mão”⁹, que se concretizava por meio dos trabalhos de campo, em que as atividades de observação, medição e classificação de plantas, animais e minerais eram realizadas em locais distintos do espaço europeu. A viagem ao Brasil de 1817 a 1820 obedeceu a essa tradição. E o relato da viagem – é essa a nossa hipótese – seguiu também uma lógica metodológica já estabelecida no interior da comunidade epistemológica.

O objetivo deste artigo é apresentar os aspectos históricos e as práticas concretas que contribuíram para a elaboração do *Reise in Brasilien* de Spix e Martius, bem como a importância desse texto na história da ciência, aspecto ainda pouco estudado. No tópico que segue abordaremos os fatores que tiveram repercussão na viagem antes mesmo que essa se iniciasse, descrevendo a *Naturgeschichte* (História Natural) como referência epistemológica dos naturalistas da época, o contexto histórico da Baviera, da Europa e do Brasil como determinante político, e a formação profissional de Spix e Martius como crucial para a escolha dos dois para a viagem ao Brasil. Um segundo tópico discute a elaboração do *Reisebericht* (Relato de viagem), que antes de mais nada representa os trabalhos, as experiências e observações realizadas durante a expedição. Ainda assim, como veremos, um grande número de reflexões, trechos de diários, cartas e desenhos podem ser compreendidos como etapas preliminares que terminam por confluir na grande síntese que foi o *Reisebericht*. O ensaio se encerra com algumas reflexões a respeito da difusão e recepção do *Reisebericht*.

⁸ Ver PHILLIPS, Denise. Academies and societies. In: LIGHTMAN, Bernard (org.). *A companion to the History of Science*. Sussex: Wiley Blackwell, 2016.

⁹ POMATA, Gianna. Observation rising: birth of an epistemic genre, ca. 1500-1650. In: DASTON, Lorraine e LUNBECK, Elizabeth (orgs.). *Histories of scientific observation*. Chicago: University of Chicago Press, 2011, p. 45.

Preparativos para a viagem

A viagem de campo era um componente imprescindível do trabalho dos naturalistas, e o relato de viagem era um reflexo do mesmo. A produção de conhecimento sobre a natureza no contexto dos primeiros trinta anos do século XIX pode ser compreendida de forma geral a partir do conceito de História Natural (*Naturgeschichte*): um conjunto de saberes que dão conta do mundo natural em seus aspectos gerais, com especificações particulares, cujo desenvolvimento foi se tornando progressivamente disciplinar ao longo do século.¹⁰ Os indivíduos que se dedicavam à investigação da natureza eram chamados de naturalistas, em referência ao seu objeto geral de estudo.¹¹ Johann Baptist von Spix, por exemplo, era um naturalista especializado em animais – um zoólogo – enquanto Carl Friedrich Philipp von Martius se dedicava principalmente à botânica, embora a formação de ambos tenha sido mais ampla, incluindo estudos de filosofia e medicina.

Quando se decidiu buscar pessoal para uma possível viagem à América do Sul, a Academia da Baviera tinha em sua agenda diversos candidatos; nesse contexto, as “especialidades” de Spix e Martius, correspondendo a uma “divisão do trabalho”, foram decisivas para a sua participação na viagem. E, no momento em que a Academia austríaca aceitou em suas fileiras membros de outras nacionalidades, os dois bávaros eram claramente reconhecidos no círculo intelectual das ciências locais como “especialistas”, tanto em zoologia, como em botânica.¹² No interior da Academia Bávara havia regulamentos e condições para a execução do plano de viagem. Em outubro de 1815 foi redigida a “*Mémoire concis sur une Expedition scientifique dans l’Amerique Meridionale*”¹³, que tinha como objetivo produzir uma coleção para o museu da Academia Real da Baviera e incrementar o conhecimento sobre as regiões visitadas que, dadas as circunstâncias, deviam incluir o Brasil. A expedição objetivava explorar a natureza das regiões visitadas – que se esperava que envolvessem vários países da América do Sul – através das práticas habituais dos naturalistas.

As competências e habilidades de Johann Baptist von Spix e de Carl Friedrich Philipp von Martius correspondiam, portanto, com o plano original. Spix tinha sido comissionado em 1809 para reorganizar a coleção de espécimes do museu real (como *Konservator*) de acordo com os novos critérios da ciência zoológica.¹⁴ Era um “modernizador” da coleção, uma vez que de sua intervenção se esperava uma nova classificação do material existente e a en-

¹⁰ Ver CURRY, Helen Anne; JARDINE, Nicholas; SECORD, James; SPARY, Emma (orgs.). *Worlds of natural history*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

¹¹ Ver DASTON, Lorraine. Type specimens and scientific memory. *Critical Inquiry*, v. 31, n. 1, Chicago, 2004.

¹² Ver WESCHE, Markus. *Zwei bayern in Brasilien: Johann Baptist von Spix und Carl Friedrich von Martius auf forschungsreise 1817 bis 1820*. München: Allitera, 2020.

¹³A memória se encontra no arquivo da Academia de Ciências da Baviera, VII 62b. O autor do texto da proposta é desconhecido, embora do ponto de vista da organização arquivística ela corresponda ao nome de Wilhelm Friedrich von Karwinsky von Karwin, naturalista alemão-austríaco que viria a participar como mineralogista no projeto. Karwinsky de fato não participou da viagem junto a Spix e Martius, por diversas razões, porém em 1821 viajou ao Brasil, onde permaneceu por dois anos pesquisando. É reconhecido por sua trajetória como naturalista no México, por onde viajou em mais de uma ocasião.

¹⁴ Ver HEINZELLER, Thomas. Zum 225. Geburtstag des begründers der ZSM: Spix und der aufbruch der Zoologie in die moderne. *Spixiana*, v. 3, n. 29, Munich, 2006, p. 194.

comenda de espécimes para tornar mais completa a coleção que já andava um tanto quanto defasada em relação às existentes em Londres e Paris. Além disso, Spix obtivera experiência de pesquisa “de campo” na Itália, onde investigara a natureza de Nápoles e ainda tinha feito um estágio no centro do mundo científico, Paris, no museu onde trabalhava Georges Cuvier, a autoridade em matéria animal.¹⁵ Suas credenciais como naturalista, portanto, já estavam mais que provadas quando foi planejada a expedição.

Martius, por sua vez, era um jovem notável que tinha direcionado seus interesses de pesquisa no sentido até a botânica, em parte por influência de seu pai, um renomado farmacêutico oficial (*Hofapotheke*) de Erlangen que transitava nos círculos intelectuais da ciência botânica na Baviera. Carl Friedrich Philipp – nascido em 1794, treze anos mais jovem que Spix – teve a oportunidade de explorar o campo da História Natural no jardim botânico de Munique, fundado em 1812, onde trabalhou como assistente de Franz de Paula von Schrank, personagem proeminente do mundo da botânica na Baviera. Foi lá também que ele e Spix se conheceram. Como a ciência da época, no quadro da História Natural exigia conhecimentos práticos, o manejo e a perícia do “saber fazer” no campo eram condições imprescindíveis à participação em uma viagem de exploração. Martius obtivera essa experiência em sua região, através da exploração da “Flora de Erlangen” entre 1814 e 1816.¹⁶

Descrevemos até aqui um exemplo do estado das ciências naturais no princípio do século XIX na Europa. O ingrediente global da equação é adicionado pela tradição, mais ou menos consolidada nessa época, de que era preciso explorar diversas regiões do globo com o objetivo de realizar uma investigação mais completa do mundo natural, hábito que se intensificou de forma notória desde o século XVIII. Outro elemento importante era a ideia e o hábito de montar coleções de espécimes, que demandava a cooperação com outros atores em regiões isoladas. O tipo de trabalho a ser realizado dependia de uma rede de atores que desempenhavam tarefas de diversas naturezas, tanto em laboratórios e centros de investigação na Europa, como em outros cenários semelhantes em diversos espaços.¹⁷ Nessa missão foi necessário o conhecimento de atores em diferentes partes do mundo que desempenhavam tarefas de coleta, classificação e atuavam como guias, possibilitando um conhecimento preciso do território que se explorava.

No caso do projeto Bávaro na América do Sul, portanto, estava em jogo uma combinação de diversos elementos: “um “saber fazer” dos naturalistas, que permitia atuar de maneira correta nos trabalhos de campo.¹⁸ Isto, por sua vez, dependia de uma iniciativa governamental e diplomática que considerava importante exercer este tipo de empreendimento exploratório, e na qual prevaleciam interesses de caráter econômico, relacionados à investigação sobre as propriedades dos produtos naturais que se esperavam encontrar. Os livros e os relatórios que foram produzidos como resultado destas iniciativas

¹⁵ Ver SCHÖNITZER, Klaus. *Ein Leben für die Zoologie: die Reisen und Forschungen des Johann Baptist Ritter von Spix*. München: Allitera Verlag, 2011.

¹⁶ O produto dessa exploração da flora e da Fauna de Erlangen foi intitulado *Flora Cryptogamica Erlangensis*, tendo sido publicado em Nuremberg em 1817.

¹⁷ Ver SAFIER, Neil, *op. cit.*

¹⁸ Cf. BÖTTCHER, Julia Carina. *Beobachtung als Lebensart: Praktiken der Wissens Produktion bei Forschungsreisen im 18. Jahrhundert*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2020.

conjuntas refletiram em um só documento as práticas diversas realizadas pelos viajantes, com a particularidade de que, terem sido produzidos com a intenção de ser “produtos finais”, a história da construção dos conhecimentos ali transmitidos não é diretamente apreensível ao leitor. Assim mesmo, a produção desses textos possuía uma lógica epistemológica que dependia de diversos aspectos comuns à ciência da época. Exploraremos, portanto, alguns desses aspectos.

A construção de uma história

Os conhecimentos que os expedicionários possuíam a respeito da natureza do Brasil não eram muito amplos. É provável que a sua referência mais conhecida fosse a experiência de viagem de Charles Marie de la Condamine pelo Amazonas (1743–1744), muito popular nos círculos de naturalistas na Europa. A história fantástica de La Condamine na América do Sul, muito comentada entre os ilustrados como uma viagem “modelo”, tinha sido construída na Europa com tons de exagero.¹⁹ Martius recebera uma carta de seu pai a respeito três meses antes de embarcar de Trieste com destino ao Brasil, na qual o velho botânico fazia referência ao livro como fonte de informações sobre o lugar.²⁰ Isto, somado à escassez geral de informações sobre o lugar de destino, indica que os Bávaros enfrentavam um verdadeiro encontro com o desconhecido. Sobre o Brasil, com efeito, havia sido publicada postumamente a História Natural de Georg Markgraf, da Saxônia, em 1648. Esta fora escrita completamente em latim, mas nenhum dos viajantes fez qualquer menção a essa obra antes da viagem, de modo que não se pode considerá-la como uma referência.²¹

Essas observações são importantes, uma vez que em geral os viajantes europeus buscavam obter informações sobre lugares desconhecidos ou distantes nos textos que tinham sido escritos como resultado de experiências de viagens de exploração. Essas referências compunham um banco de dados (*Data*) formado por diversos textos de literatura e relatos de viagem, que por sua vez incluíam uma variedade de temas relacionados à geografia, à flora e à fauna dos lugares, além das características do clima e de suas sociedades. Os naturalistas acabavam por utilizar toda essa informação global, que se somava às

¹⁹ No contexto da expedição hispano-francesa de 1735, que tinha como objetivo a medição do arco meridional no Equador, La Condamine e um grupo de naturalistas viajaram à América do Sul. O desentendimento do francês com alguns de seus colegas fez com que este se decidisse a algumas viagens sozinho e a realizar suas próprias medições. No total La Condamine permaneceu por nove anos na América do Sul. O produto final de sua viagem, intitulado *Relation abrégé d'un voyage fait dans l'intérieur de l'Amérique méridionale depuis la côte de la mer du Sud jusqu'aux côtes du Brésil et de la Guyane, en descendant la rivière des Amazones, lue à l'assemblée publique de l'Académie des sciences* foi publicado em Paris em 1745 e se converteu em um *best seller* que fazia o papel, simultaneamente, de obra científica e livro de aventuras.

²⁰ Cf. WESCHE, Markus, *op. cit.*, p. 67 e 95.

²¹ De fato, somente em 1855 Martius publicou um estudo sobre Markgraf, no âmbito das aulas e conferências da Academia da Baviera. Tratava-se, em linhas gerais, de um trabalho que comparava suas próprias observações com o texto da História Natural de 1648. Martius necessitou da experiência de campo para poder realizar uma análise dessa obra. Cf. MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Versuch eines Commentars über die Pflanzen in den Werken von Marcgrav und Piso über Brasiliens, nebst weiteren Erörterungen über die Flora dieses Reiches. I. Kryptogamen. – Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften – Mathematisch-naturwissenschaftliche Klasse*, 1855.

experiências obtidas em primeira mão durante a viagem para dar forma aos textos finais.

Essa tradição existia na Europa desde a época da conquista ibérica da América, compondo um conjunto de textos especializados que eram mais do que simplesmente guias de viagem ou livros de literatura. Entre o século XVI e primeira metade do XIX foi produzida uma quantidade progressivamente maior de textos desse tipo em inglês, francês, espanhol, alemão e neerlandês, que circularam entre academias, livrarias e círculos de leitores e interessados na Europa e na América. Uma parte dos textos era composta de narrativas que descreviam as experiências e observações do dia a dia com base em um diário, mas com o tempo foram ganhando mais espaço as questões pontuais da ciência, como a exatidão e a precisão.²² A forma de descrever os lugares e a estrutura textual desses livros foi se transformando com o passar do tempo. A leitura de um livro sobre a América escrito no século XVI não era igual à de um escrito no século XIX. Também os códigos textuais e as condições institucionais e científicas de produção desses textos, ao menos no caso da América Espanhola, se transformaram, de modo que a forma de se referir aos mesmos contextos passou por mudanças significativas.

Outra fonte de informação textual que servia de referência para os lugares que se pretendia visitar era proporcionada pelos contatos pessoais. Ao longo dos séculos XVIII e XIX muitos europeus e americanos obtiveram informações sobre lugares distantes através da correspondência epistolar, que funcionava como fonte de primeira mão. Com efeito, existia uma cultura da carta²³ no trabalho de intercâmbio de ideias e de circulação do conhecimento que foi muito importante no desenvolvimento da botânica.²⁴ Naturalistas europeus radicados na América foram capazes, desse modo, de contrastar suas investigações e comparar seus experimentos do mundo natural através da troca de informações e opiniões possibilitada pela correspondência epistolar.²⁵ As cartas serviam também para estabelecer contatos e, quando os viajantes chegassesem aos territórios, gerar confiança, geralmente junto a funcionários oficiais ou compatriotas que viviam, por diversas razões, no lugar de destino.

Havia, portanto, no que diz respeito à obtenção de conhecimento prévio sobre o Brasil, textos que circulavam e cumpriam com os padrões de informação da época, e que era possível obter na Baviera às vésperas da viagem

²² Ver BRIDGES, Roy. *Exploration and travel outside Europa, 1720-1914*. In: HULME, Peter; YOUNGS, Peter (orgs.). *The Cambridge companion to travel writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 56.

²³ Cf. ENGELHARDT, Dietrich von. *Der wissenschaftliche brief in naturwissenschaftlich-medizinischen Zeitschriften um 1800 im Kontext der briefkultur*. In: KRAUSSE, Erika (org.). *Der Brief als wissenschaftshistorische quelle*. Berlin: VWB, 2005.

²⁴ Ver DIETZ, Bettina. *Natural History as compilation: travel accounts in the epistemic process of an empirical discipline*. In: HOLENSTEIN, André; STEINIKE, Hubert; STUBER, Martin (orgs.). *Scholars in action: the practice of knowledge and the figure of the savant in the 18th century*. Boston-Leiden: Brill, v. 1, 2013. A correspondência epistolar foi o veículo que ajudou a circular informações sobre a natureza a partir de locais distantes e conectar opiniões a respeito do observado no formato de uma rede de atores. As cartas incluíam relatos sobre a natureza – observações – e informações sobre a sociedade, bem como comentários sobre as vivências dos viajantes. Cf. FINDLEN, Paula, *How information travels: Jesuit networks, scientific knowledge and the early modern Republic of Letter, 1540-1640*. In: FINDLEN, Paula (org.). *Empires of Knowledge: Scientific Networks in the Early Modern World*. London & New York: Routledge, 2019.

²⁵ Ver SILVA, Renán. *Los ilustrados de la Nueva Granada*. Medellín: BanRep/EAFIT, 2002. O famoso intercâmbio de cartas entre José Celestino Mutis, que vivia em Nova Granada (atual Colômbia), Carl von Linné e outros naturalistas europeus. Essa troca de informações permitiu que uns e outros avançassem de forma significativa suas pesquisas.

em 1817. O livro do naturalista inglês John Mawe, *Travels in the interior of Brazil*, de 1812, era o mais recente que havia sido publicado na Europa a respeito da região de Minas Gerais. O texto de Mawe se concentrava no estudo dos minerais brasileiros e do vice-reino do Rio da Prata. Tinha sido escrito e planejado no âmbito de uma expedição oficial à América do Sul, de modo que a sua coerência interna era organizada com o objetivo de, ao mesmo tempo, informar sobre a expedição e apresentar o trabalho científico realizado. Em um trabalho publicado depois da viagem ao Brasil, Spix considerava esta obra como muito geral e, portanto, de pouco valor científico.²⁶ O contrário sucedia com o livro do comerciante Henry Koster, de 1816, intitulado *Travels in Brazil*, pensado e escrito a partir da localidade, por um estrangeiro que vivia já há alguns anos no lugar, e cujo objetivo não era discutir aspectos científicos, nem apresentar um relato oficial. Mas a esse livro tampouco os viajantes haviam tido acesso antes da viagem.

Assim, os recursos para obter informações sobre o que fazer quando se empreendia uma viagem eram efetivamente aqueles textos que ofereciam “experiências” a outros viajantes, e que cumpriam com o papel, portanto, de métodos de viagem.²⁷ Esse conjunto de textos criou uma tradição que ensinava a escrever e descrever o que se fazia durante as viagens de acordo com critérios aceitos por um público científico ou político, cristalizando sob um tipo de ordem estrutural as observações dos viajantes.²⁸ Esses critérios se otimizaram após a primeira onda de expedições científicas da segunda metade do século XVIII, quando o desenvolvimento da ciência global permitia obter cada vez mais informações sobre animais, plantas e grupos humanos que habitavam outras regiões do mundo.

A existência desse modelo textual significava, portanto, que nem sempre era necessário conhecer as regiões visitadas.²⁹ A padronização dessa prática textual, somada à padronização das práticas científicas que eram levadas a cabo nas universidades, academias e centros de ciência, proporcionava a experiência necessária para saber o “que fazer” frente a uma observação que valesse a pena registrar, e afiava a visão do observador em relação ao que este devia considerar como importante.³⁰ Dessa forma era produzido conhecimento sobre espaços e coisas em um mecanismo de retroalimentação que dava origem a livros científicos e livros modelo de viagem, através dos quais era representado o mundo natural.³¹

²⁶ Cf. SPIX, Johann Baptist von. *Brasilien in seiner Entwicklung seit der Entdeckung bis auf unsere Zeit*. München: Michael Lindauer, 1821, p. 35.

²⁷ Cf. BÖTTCHER, Julia Carina, *op. cit.*, p. 24.

²⁸ Ver DASTON, Lorraine e LUNBECK, Elizabeth (orgs.) *Histories of scientific observation*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.

²⁹ Ver MARISS, Anne. *A world of new things: Praktiken der Naturgeschichte bei Johann Reinhold Forster*. Frankfurt-New York: Campus Verlag, 2015, e BÖTTCHER, Julia Carina, *op. cit.*

³⁰ Ver GRASSENI, Christina. *Skilled visions*. [s.l.]: Berghahn Books, 2009.

³¹ Alguns dos textos mais famosos que circularam na Europa durante a segunda metade do século XVIII e os primeiros vinte anos do século XIX foram os relatos sobre a Flora do Peru de Ruiz e Pavón: 1798, que foram traduzidos para o francês; as *Descriptiones Plantarum y las Observationes Historiam Naturalem Spectantes* de Johann Reinhold Forster de 1772, produto da viagem de James Cook às terras austrais; *El Recuel d'Observationes astronomiques* de Alexander von Humboldt, publicado entre 1808 e 1811 e a *Relación histórica del viaje a la América Meridional* dos expedicionários Jorge Juan e Antonio de Ulloa, publicado em Madrid em 1748, entre outros tantos. A palavra “observação”, que aparece em muitos dos títulos desses livros, não é

De qualquer forma, reunir em um só livro a grande quantidade de observações, anotações, esquemas, eventos e demais assuntos que surgiam em viagens de exploração era uma questão complexa, mas um problema que não era novo. Os livros de observações científicas apresentavam em suas páginas o resultado do trabalho científico, sem que importasse, grande parte das vezes, a forma como tinham se dado as práticas de observação, sobretudo no que diz respeito aos experimentos e as atividades que repetiam vezes sem conta para fazer observações (tomar notas, ler, desenhar, recolher materiais, comparar informações). Além disso, os livros reuniam toda sorte de dados econômicos e administrativos, de acordo com a *Staatswissenschaft*, uma espécie de saber estatal cuja finalidade era compilar dados utilizados na aplicação dos mais diversos saberes.

Quando se estudam as publicações de Spix e Martius escritas antes da viagem ao Brasil no contexto das aulas ministradas na Academia de Ciências da Baviera ou no âmbito das discussões feitas em instituições, a exposição das práticas não aparece como um problema. Mas a questão era diferente quando os livros não eram pensados para um público exclusivamente científico, e ainda mais quando por detrás do projeto exploratório havia um interesse político, um financiamento considerável ou a figura de um poder que desejava ver sua imagem positiva representada nos resultados da *Forschungsreise*. Nesses casos se fazia necessário jogar com uma série de estratégias.

Primeiro, para a escrita do *Reisebericht*, era necessário planejar uma organização que reunisse certas variáveis. Através de uma estrutura textual particular, se concebia um relato ideal no qual todo o ocorrido devia ser apresentado de forma clara, metodologicamente desenvolvida, perfeitamente planejada e de modo que as práticas científicas realizadas em campo, na medida do possível, não demonstrassem fissuras. Caso contrário, não deveriam ser mostradas. Não era comum que se fizesse referência nos livros à toda a aparelhagem e aos arranjos implicados no trabalho com animais, sua captura, dissecação e processamento para classificação, ou seja, a tudo aquilo que era necessário para transformar um animal em uma espécie classificada. Em Nuremberg, no ano de 1811, por exemplo, Spix havia publicado o *Geschichte und Beurtheilung aller Systeme in der Zoologie*, livro que apresenta a sua visão da história dos sistemas zoológicos desde Aristóteles até o presente, no qual não é possível apreender as habilidades pelas quais obteve seu cargo de *Konservator*³², uma vez que o livro não deixava ver seu trabalho prático com os animais. A *Geschichte* era mais um livro de história da ciência zoológica – trabalho pelo qual Spix foi aceito como membro da Academia em 1813. O mesmo ocorria com as plantas e a forma como eram trabalhadas, uma vez que sua transformação em espécime, suas representações visuais e o trabalho das pessoas que interviniham nesse processo não eram perceptíveis nesse tipo de livro.

O fato de esses textos serem elaborados em sua forma definitiva apenas após o término da expedição, dava aos viajantes a oportunidade de se

accidental: trata-se de um gênero textual que define o caráter da obra como científica, estabelecendo um critério de demarcação que diferencia uma observação científica de uma simples conjectura.

³² Cf. SPIX, Johann Baptist von. *Geschichte und Beurtheilung aller Systeme in der Zoologie nach ihrer Entwickelungsfolge bis auf die gegenwärtige Zeit*. Nürnberg: Schragchen Buchhandlung, 1811. Este livro foi dedicado ao financiador Maximilian von Montgelas, ministro presidente da Baviera entre 1799 e 1817.

metamorfosear em escritores pacientes e calculistas, com tempo para otimizá-los e corrigi-los, para ocultar erros e falhas, enfim, para “reorganizar” o trabalho de campo feito durante as travessias da forma que desejassem. Assim sendo, os textos que discutimos representavam o produto de um processo, a apresentação social de um trabalho de investigação que devia dar origem a conhecimentos socialmente aceitos.

Além disso, as instruções previamente estabelecidas pelas academias cumpriam a função de dar coerência e desenvolvimento ao que havia sido planejado, funcionando como bússolas que orientavam tanto a condução do trabalho de campo, como a redação dos produtos. As instruções eram uma espécie de pré-livro, anterior à experiência de viagem, mas com um papel muito importante, uma vez que sempre estavam presentes nos momentos de tomada de decisões. Os viajantes sabiam o que tinham que fazer, de acordo com os objetivos que tinham sido determinados desde antes de deixar o porto de embarque.³³ No caso da viagem ao Brasil, os objetivos eram quase iguais àqueles que haviam sido estabelecidos por Maximilian I e pela comissão da Academia da Baviera em 1815: uma investigação sobre a natureza de um lugar, com foco nas disciplinas nas quais os viajantes eram especializados.

Foi elaborado um rascunho das instruções, escrito pelo bibliotecário Joseph Scherer³⁴ com a colaboração de Spix na parte referente à zoologia e de Franz de Paula von Schrank para a botânica. As instruções definiam como ponto de maior importância a coleta de minerais e espécies, as cartas geográficas, as informações sobre o clima e a geografia das plantas. Nesse caso, o conteúdo das instruções dependia também das possibilidades que as instituições fossem capazes de garantir em relação a interesses políticos, permissões de entrada e cálculos de tempo. Estes últimos sempre redundavam em situações de incerteza, pois não se possuíam conhecimentos precisos sobre as dimensões espaciais das regiões que se pretendia explorar e tampouco havia mapas disponíveis.

A primeira proposta, de 1815, estabelecia o objetivo de levar a cabo uma viagem longa, que incluísse diversas regiões da América – muito ao estilo de Humboldt –, mas a realização dessa tarefa logo se mostrou um ideal difícil de concretizar, por conta da dimensão territorial da América e da questão do financiamento. Consequentemente, se fazia necessário que as instruções estabelecessem objetivos dentro dos limites do possível. Uma vez no território visitado, a operacionalidade e os aspectos práticos do desenvolvimento em campo do que havia sido planejado eram prerrogativas do viajante, mas o

³³ “Dr. Spix, als Zoolog, verpflichtete sich, das gesammte Thierreich zum Gegenstande seiner Beobachtungen und Beschäftigungen zu machen. In dieser Beziehung hatte er Alles, was den Menschen, den Ureinwohner sowohl als den Eingewanderten, seine klimatischen Verschiedenheiten, seinen körperlichen und geistigen Zustand u.s.w. betrifft [...]. Dr. Martius, als Botaniker, übernahm die Bestimmung, die tropische Pflanzenwelt in ihrer ganzen Ausdehnung zu erforschen. Neben dem Studium der dort vorzugsweise einheimischen Familien lag ihm die Untersuchung derjenigen Formen besonders ob, welche durch ihre Verwandtschaft oder Identität mit denen anderer Länder Schlüsse über das ursprüngliche Vaterland und die allmählige Verbreitung derselben auf der Erde gestatten”. SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Reise in Brasilien*, op. cit., p. 5.

³⁴ Joseph Scherer trabalhava na academia desde 1800 como especialista em línguas orientais. Diz-se que tinha interesse que os viajantes estudassem as línguas indígenas, o que era um componente comum nos manuais de instruções.



objetivo final não podia escapar aos contornos delineados nas instruções.³⁵ Os textos de instruções serviam, além disso, como ajuda prática quando os viajantes tinham que começar a elaboração de seus relatos finais.³⁶

Finalmente, havia textos que estavam diretamente ligados às práticas científicas relacionadas à botânica, à geografia, à zoologia ou à mineralogia – literatura científica – ou outros que eram feitos para “distrair a mente” – contos, novelas, literatura fantástica –, que podiam de alguma maneira impactar tanto o trabalho ativo do viajante, como suas atividades de ócio. Assim mesmo, era comum que esses diversos tipos de texto fossem transportados na viagem de acordo com as possibilidades. Spix e Martius levaram consigo o *Systema Naturae* de Lineu como texto científico mais relevante, embora não tenha sido possível levar para o Brasil grande parte da literatura científica necessária para o trabalho de campo. O próprio Martius havia pedido a von Schrank que lhe ajudasse a encontrar um volume da flora peruana de Ruiz e Pavón que tinha visto na biblioteca de Munique, assim como o diário de Humboldt e sua “Viagem à América”, os trabalhos dos franceses Aublet – sobre as plantas da Guiana –, os trabalhos de Jussieu e alguns pequenos manuscritos sobre botânica³⁷, mas várias contingências não permitiram que ele levasse essas obras consigo para o Brasil.

Sabemos, ainda, que preocupações com o tipo de transporte fluvial – um barco comercial, um barco militar, um navio pequeno – se combinavam com os critérios propriamente científicos do naturalista na hora de decidir o que seria transportado na viagem. Podia acontecer de os membros da Academia terem dificuldade de conseguir os livros desejados pelos naturalistas ou que, em se tratando de uma viagem na qual os tripulantes eram vários naturalistas, fosse possível “compartilhar” materiais durante a expedição de uma maneira mais informal, no nível das conversas, em momentos de viagem, de ócio ou de preparação para um possível estudo da natureza nas escalas do trajeto.

A produção do *Reisebericht* de Spix e Martius foi possível, portanto, através da combinação de todos esses fatores: um elemento era o saber proporcionado pelo conhecimento dos textos pré-viagem (guias de viagem, literatura de viagem e produtos finais de viagens); outro é representado pelo trabalho de campo dos naturalistas e outro ainda pela orientação dada pelo texto de instruções. Assim, os primeiros capítulos do primeiro livro descreviam os motivos da viagem, sua preparação, o recrutamento e a descrição de cada um dos lugares que a tripulação teve a oportunidade de visitar. No dia seis de fevereiro de 1817, os dois bávaros viajaram de Munique à Viena para, depois do encontro, com os membros da expedição austriaca, se prepararem para seguir para Trieste no dia seis de março. A descrição dos acontecimentos que se sucederam em cada um dos pontos de parada (Viena, Trieste, Veneza, Idrija, Malta, Gibraltar) se apresenta como um reflexo das impressões dos viajantes

³⁵ Ver DIETZ, Bettina, *op. cit.*

³⁶ Ver STAGL, Justin. *Eine Geschichte der Neugier. Die Kunst des Reisens, 1500-1800*. Wien: Böhlau Verlag, 2002.

³⁷ Cf. BSBM, Martiusiana II, v. 1, 1817, carta de von Schrank a Carl Friedrich von Martius, 27 de março, reproduzida parcialmente em WESCHE, Markus, *op. cit.*

sobre as sociedades visitadas, que quase sempre se combina com alguma atividade do ofício de naturalista.³⁸

O esquema de descrição da cultura e do território através de uma prosa livre foi uma herança dos livros de viagem. Esse modelo se repetiu ao longo dos volumes da obra de maneira surpreendente. Havia um espaço para descrever a sociedade que se visitava³⁹, e outro para expor os trabalhos científicos. A respeito deste último aspecto, Spix e Martius estavam determinados culturalmente pelo ideal da precisão e da exatidão, expresso na utilização de tabelas e esquemas, em linha com os critérios da observação científica.⁴⁰ Essa divisão na descrição era um ato deliberado que procurava separar as observações gerais daquelas que dependiam, para sua realização, de uma série de procedimentos especiais, geralmente baseados em conjecturas e ideias que deviam ser testadas por meio de procedimentos para os quais os naturalistas deveriam estar treinados, que possibilitavam que esses exercícios fossem realizados em lugares diferentes com precisão.⁴¹ Conforme o leitor do *Reisebericht* avançava na leitura dos capítulos referentes à chegada dos viajantes ao Brasil, aumentava a quantidade tanto das observações gerais como das observações com atenção científica. Não obstante, por seu caráter mesmo de livro informativo e não exclusivamente científico, o *Reisebericht* devia incluir os dois tipos de observações em conjunto, como parte de um discurso geral.

Isso se deu dessa maneira por uma questão lógica: o observador/viajante adentrou uma cultura diferente, onde uma quantidade indeterminada de impressões invadia sua vivência diária, e, além disso, sofreu a influência de uma série de vivências (como por exemplo uma enfermidade) que podiam afetá-lo durante o desenvolvimento normal de seu trabalho. As observações aumentavam, e junto com elas a quantidade de contingências. Muitas delas inclusive nada tinham que ver com a presença física de Spix e Martius nas florestas tropicais, ou em ambientes naturais com altas temperaturas, mas com o planejamento feito na Europa sobre o que seria necessário para a viagem. Sabemos, por exemplo, que faltaram aos viajantes os instrumentos necessários para conduzir suas medições, instrumentos esses que os exploradores austriacos possuíam. Tampouco tinham a sua disposição um ilustrador, em parte porque a solicitação desse funcionário não foi feita com o rigor ne-

³⁸ Cf. SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von, *op. cit.*, p. 5-12. Ao final do segundo capítulo do *Reisebericht* se destacam algumas observações feitas na ilha de Malta, parada obrigatória no trajeto. Ao fim de cada capítulo se encontra um pequeno resumo de caráter científico (*Ammerkungen*) a respeito da natureza dos lugares visitados, em que se utilizam os nomes científicos das espécies estudadas: "Man besitzt noch keine Fauna und Flora der Insel Malta; als Beitrag dazu nennen wir der von uns beobachteten Thiere und Pflanzen. Amphibia: *Testudo Mydas*. *Coluber* indeterm. Pisces: *Raja clavata*. *Squalus Canicula* [...] Mollusca: *Sepia Loligo*, *octopus*. *Anomia Cepa*. Insecta: *Ateuchus sacer*, *Pimelia bipunctata* [...] Von den aufgezählten hundertundfünfzig Arten der Malteser Flora sind Deutschland sechsundfünfzig, dem südlichen Theile von Europa neunzig, der Nordküste von Afrika vier eigen". Zweites Kapitel. Abreise von Triest- Fahrt durch das mittelländische Meer bis Gibraltar. *Idem, ibidem*, p. 36 e 37. As observações feitas ao longo do capítulo são respaldadas pelas citações correspondentes.

³⁹ Sobre esse aspecto, ver LISBOA, Karen Macknow, *op. cit.*, e COSTA, Maria de Fátima e DIENER, Pablo, *op. cit.*

⁴⁰ Cf. DASTON, Lorraine. Observation & enlightenment. In: HOLENSTEIN, André; STEINIKE, Hubert; STUBER, Martins (orgs.). *Scholars in action: the practice of knowledge and the figure of the savant in the 18th Century*. Boston-Leiden: Brill, v. 2, 2013.

⁴¹ *Idem.*

cessário junto à administração da Academia⁴², e, além disso porque era muito difícil que um jovem desenhista se dispusesse a viajar para o Brasil após a partida do corpo da expedição. As contingências que poderiam afetar diretamente o desenvolvimento das pesquisas eram remediadas através do recurso e ajudas que os viajantes iam encontrando ao longo da viagem. Uma boa maneira de acessar esses elementos, muitas vezes ocultos nos relatos, se oferece por meio da leitura dos textos, diários e cartas dos viajantes, quase sempre escritos no âmbito privado. A questão do ilustrador foi primordial, pois a tarefa de produzir representações pictóricas de plantas e animais exigia o auxílio de um profissional.

Talvez essa circunstância particular tenha sido responsável pela publicação tardia do Atlas, o último documento a ser publicado, trabalho em que Johann von Spix nem sequer participou, uma vez que veio a morrer em 1826. As litografias, cartas geográficas, retratos, tipos de plantas, desenhos de indígenas e paisagens naturais foram reunidos em um só volume no qual, tudo indica, se trabalhou paralelamente aos outros três, em uma espécie de retroalimentação, tanto no Brasil como na Baviera. As descrições da natureza e particularmente as numerosas opiniões a respeito dos povos indígenas, sobre sua cultura, música rituais e características sociais, ocupam considerável espaço no segundo e terceiro volumes do relato, mas não estão acompanhadas de imagens que gerem uma sensação visual no leitor conforme este lê o texto. O mesmo ocorre com as descrições dos animais e plantas, embora se saiba que Spix e Martius planejavam elaborar livros independentes, nos quais se concentrariam em suas respectivas especialidades.

Nesse ponto se torna necessário discutir a existência de um trabalho coletivo que ultrapassou as capacidades dos dois viajantes. É sabido que Spix e Martius retornaram à Europa em 1823 com algumas das litografias e produtos visuais já feitos. Nesse sentido, a participação do aquarelista Thomas Ender, ilustrador da expedição austríaca, foi fundamental para a ilustração da natureza brasileira durante os primeiros meses da expedição, criando assim uma imagem de época que representava a onda de viagens de exploração de europeus no Brasil. Ender e Johann Moritz Rugendas⁴³ são ainda hoje considerados como “os aquarelistas do Brasil”, mas assim mesmo nenhum dos trabalhos feitos por eles entrou no circuito do *Reisebericht* como suporte explicativo visual vinculado às impressões sobre a sociedade apresentadas no texto, apesar da proximidade entre Martius e Ender e da popularidade de Rugendas.

Significativamente, as imagens do Atlas não dão crédito a nenhum autor, assim como tampouco o fazem algumas outras (mapas, cartas geográficas) que se encontram ao longo dos volumes. Como foi dito, é possível que tenha havido uma decisão deliberada de separar estruturalmente o conteúdo textual das imagens que representariam esse conteúdo, tendo em vista a ausência, em meio ao grupo, de ilustradores capazes de produzir as imagens de forma paralela ao trabalho dos viajantes, embora se saiba que nem sempre era possível trabalhar dessa forma quando se faziam observações “de campo” – mais pro-

⁴² Cf. SPIX, Johann Baptist von e MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von, *op. cit.*, p. 37 e 40, e DIENER, PABLO. Instruction für den Maler welcher nach Brasilien gehen soll. *Anuário Martius-Staden*, *op. cit.*

⁴³ Rugendas foi o ilustrador da expedição de Georg Heinrich von Langsdorff de 1821, junto a Hércules Florence e Adrien Taunay.

vável é que as imagens impressas no *Reisebericht* sejam fruto de um trabalho coletivo realizado pelos naturalistas em cooperação com ilustradores especialistas, que trabalhavam para as editoras bávaras que imprimiram o texto, e cujo trabalho seria pago pelos próprios viajantes, assim como a totalidade da impressão da obra.

Um impulso importante era o que Spix chamou de “wetteinferndes Streben”, a competição entre as diferentes expedições que já haviam chegado, ou cuja chegada era aguardada.⁴⁴ Para melhor se prepararem para a viagem ao interior, visitaram “die dortigen Institute, die Bibliothek, das zur Zeit noch unbedeutende Naturalien-Cabinet, den sogennanten Botanischen Garten u.s.w.”. Ali se encontraram com um grupo de intelectuais e comerciantes.⁴⁵ Uma parte importante desse trabalho coletivo entre os cientistas viajantes pode ter ocorrido na famosa fazenda Mandioca, de propriedade do médico e naturalista Georg Heinrich von Langsdorff, ao norte do Rio de Janeiro, onde Spix e Martius passaram algum tempo em 1817. A fazenda, comprada pelo russo-alemão em 1816, se convertera rapidamente em um lugar conhecido entre os viajantes estrangeiros que visitavam o Brasil, e funcionava também como laboratório e herbário. É muito provável que ali tenham sido realizados certos trabalhos que envolviam atividades de laboratório ou de preparação de animais, uma vez que Langsdorff, imigrado em 1813, possuía uma biblioteca com diversos volumes dedicados à História Natural, que foram utilizados por viajantes que tinham interesse na área e que necessitavam de material para trabalhar. É possível também que ali, como em alguns outros lugares de confiança para os viajantes, tenha sido possível armazenar adequadamente os espécimes e materiais que foram sendo coletados como parte da missão.⁴⁶

A socialização do *Reisebericht*

Um produto final alcança o status de livro científico por meio das atividades que constituem a sua elaboração após o regresso da expedição, e mediante a aceitação social dele, de acordo com parâmetros estabelecidos pelo contexto intelectual da época. Entre 1820 – data do retorno de Spix e Martius à Baviera – e 1823, data da publicação do primeiro volume de *Reise in Brasilien*, os dois naturalistas dedicaram grande parte de seu tempo à elaboração do *Reisebericht*. Enquanto isso, o processo de socialização dos acontecimentos da viagem já se tinha iniciado. Vários dos relatos escritos no Brasil e alguns fragmentos de cartas que davam conta do que se passava na viagem foram publicados entre 1818 e 1820 no *EOS: Eine Zeitschrift aus Baiern*, periódico organizado em Munique por Franz von Elsholtz. Já no primeiro volume de *EOS*, em 1818, a viagem ao Brasil foi apresentada como notícia principal, buscando atrair a atenção do público leitor. No corpo da publicação havia uma expli-

⁴⁴ Cf. SPIX, Johann Baptist von. *Brasilien in seiner Entwicklung seit der Entdeckung bis auf unsere Zeit*, op. cit., p. 34.

⁴⁵ *Idem*.

⁴⁶ Cf. COSTA DE FÁTIMA, Maria e DIENER, Pablo, op. cit.

ção sobre os motivos da expedição e um relato sobre os acontecimentos na América do Sul.⁴⁷

O público leitor da Baviera estava, portanto, informado a respeito da viagem, simultaneamente ao seu desenvolvimento no Brasil. Esse público leitor, inclusive, não se restringia a habitantes do estado da Baviera, posto que se sabe que a publicação teve ampla circulação em toda a Confederação, especialmente em cidades como Ratisbona e Nuremberg. O público receptor das notícias da viagem se compunha de leitores que tinham interesse em temas gerais relacionados à cultura da região, comerciantes e membros de círculos sociais interessados em viagens ao exterior, além de um círculo de homens e mulheres que compartilhavam interesses científicos e que estavam em contato com o público mais especializado (membros da Academia ou das universidades), de modo que a publicação desses pequenos relatos teve continuidade durante os anos de publicação do *EOS*.

Lendo os números da publicação em sequência, era possível acompanhar o desenrolar da viagem e os eventos relacionados a ela, conhecendo o Brasil e sua sociedade através dos relatos. O público interessado se familiarizou dessa maneira com personagens de sua própria sociedade, assim como de outros lugares. Essa primeira forma de socialização da viagem permitiu conectar globalmente o que acontecia nos dois locais, pois a publicação tinha interesse em divulgar de forma atualizada tudo o que se passava na expedição. Esse interesse foi alimentado não somente através dos relatos escritos pelos protagonistas, mas também por meio da publicação de cartas de conteúdo variado, enviadas do Brasil por Spix e Martius. As cartas eram dirigidas a diferentes personalidades na Baviera, que atuavam como gestores ou cientistas ligados de alguma maneira à viagem no Brasil, e os relatos se dirigiam ao rei Maximiliano. Era recorrente a norma de combinar elementos científicos e políticos na formulação da publicação, o que nos leva a crer que muitos dos conteúdos publicados no *EOS* também serviram de base para a elaboração do *Reisebericht*.

Essas atividades de socialização das informações tinham dois objetivos, que já nessa época eram aspectos constitutivos do processo de produção de conhecimento. Por um lado, ao relatar as peripécias da viagem se informava à sociedade sobre as dimensões da missão. Por outro, se enfatizava o compromisso dos naturalistas com uma causa que transcendia os interesses restritos da comunidade acadêmica, sendo a expedição considerada como um evento de interesse social. A viagem interessaria a todos os leitores, e seria uma leitura de interesse comum.⁴⁸ Assim sendo, devia ser apresentada como notícia. Dessa maneira, o público científico (e os demais leitores) era informado em primeira mão sobre que os naturalistas faziam no Brasil e podia, se fosse o

⁴⁷ Ver Die Sendung der Baierischen Akademiker Dr. Spix und Dr. Martius nach Brasilien in den Jahre 1817. *Eos: Eine Zeitschrift aus Bayern, zur Erheiterung und Belehrung*, n. 1, München, 1818, p. 2 e 3. Com o passar dos anos vão sendo publicados novos relatos, sempre dirigidos ao rei, na mesma seção: Die Sendung der Baierischen Akademiker Dr. Spix und Dr. Martius nach Brasilien in den Jahre 1817. O informe 2, no n. 11, 1818; o 3, no n. 13, 1818; o 4, no n. 23, 1818; o 5, nos n. 83, 84 e 86, 1818; o 6, no n. 9, 1819, o 7, nos n. 50, 51 e 52, 1819; o 8, nos n. 92, 93 e 94, 1819, e o 9, no n. 95, 1819. O último relato, o mais extenso de todos, foi publicado entre os n. 1 e 9, em 1821.

⁴⁸ Ver CHARTIER, Roger. *The cultural origins of the French Revolution*. Durham-London: Duke University Press, 1991.

caso, trocar informações com os protagonistas, enviar coisas a eles através de cartas, ou esperar o seu retorno para trabalhar em problemas científicos ou simplesmente aprender sobre os feitos da expedição.

Entre agosto e setembro de 1817, por exemplo, Martius enviou, da Bahia, uma carta a von Schrank em que expunha uma descrição bastante completa de tudo que lhe havia sido pedido, e fazia referência às espécies naturais que chamaram sua atenção.⁴⁹ Com efeito, Martius se correspondeu com von Schrank ao menos outras duas vezes, em cartas que apareceram publicadas na *EOS* conforme foram chegando do Brasil. A socialização das cartas junto aos naturalistas (e talvez a um público mais abrangente) chama atenção, pois a maioria destas incluía conteúdos que não correspondiam com o caráter de publicações formais, mas que, ao ser publicados, revelavam assuntos relacionados às pesquisas que haviam sido encomendadas. Ou seja, as cartas também podiam cumprir o papel de “relatos científicos” dignos de ser publicados em um periódico, contanto que se restringissem a temas passíveis de serem discutidos de forma aberta.

Conforme o fluxo de informação viajava entre o Brasil e a Baviera, iam se constituindo progressivamente os elementos de um conhecimento “novo”, isto é, desconhecido até então pela comunidade científica europeia, sobre a natureza brasileira. Esse conhecimento novo se produzia graças ao intercâmbio e à otimização dessas informações que ocorria nos dois pontos geográficos e, ao mesmo tempo, lançava as bases tanto para a produção do livro, como para a sua socialização adequada. A estruturação dessa rede permitiu que os viajantes soubessem que seu trabalho estava sendo “revisado” e “aprovado” pela comunidade científica – estabelecida na Academia de Ciências da Baviera – e, além disso, que sua viagem fosse conhecida em outros círculos científicos e em meio à sociedade interessada, o que acabou por lhes conferir prestígio e distinção. A série de relatos que Spix e Martius enviaram diretamente ao rei era cuidadosamente elaborada e fazia parte dos textos de estudo que a Academia utilizaria como base para suas discussões internas a respeito da viagem ao Brasil.

Ao retornarem, Spix e Martius trabalharam na elaboração do texto base de sua viagem. Os primeiros ecos do evento foram socializados através das aulas de matemática e física desenvolvidas no âmbito da Academia de Ciências da Baviera desde 1823, onde o conhecimento sobre as intenções da viagem era já bastante disseminado. A forma de construir o texto e ao mesmo tempo difundi-lo se baseava no trabalho coletivo realizado sobre os resultados obtidos, que tinha lugar basicamente nas sessões da Academia. Isso foi complementado por comunicações diárias entre os que se encontravam presentes na localidade, além da troca de cartas com especialistas. Essa dinâmica fez com que o trabalho inicial realizado durante as atividades de observação no Brasil fosse se modificando ao longo do tempo. Periódicos interessados nas temáticas eventualmente pediam aos naturalistas permissões e contribuições, ou selecionavam, elas mesmas, trechos de textos publicados previamente – o que era um hábito comum na socialização do trabalho científico fora da órbita

⁴⁹ Ver Brief von Martius an von Schrank, aus Bahia, 13 ago.1817, e set. 1817. *Eos: Eine Zeitschrift aus Baiern, zur Erheiterung und Belehrung*, n. 16, München, 1818, p. 63 e 64, e n. 17, p. 66 e 68.

dos seus locais de produção. Nesse caso, a difusão do primeiro volume e a socialização dos resultados em diferentes publicações andavam de mãos dadas. Ao mesmo tempo que Spix e Martius trabalhavam em seu relato, iam desenvolvendo seus projetos científicos particulares, cuja base material era constituída pelo material investigado e coletado no Brasil.

Em 1829, por exemplo, o texto publicado por Spix e Martius em colaboração com o naturalista suíço Louis Agassiz, que se concentrava nas espécies de peixes do Brasil, teve uma repercussão mais rápida na Europa do que o próprio *Reise in Brasilien*.⁵⁰ Spix, que tinha mais conhecimentos do que Martius quando o assunto eram animais, retornara da viagem com problemas de saúde, dos quais nunca se recuperou. Não houve tempo de trabalhar sobre os peixes, já que Spix morreria em 1826, e a Martius faltava a *expertise* necessária. Martius pensou logo em contatar o maior especialista no assunto: Georges Cuvier. O naturalista francês era a personalidade máxima da zoologia, e vinha preparando já há algum tempo a obra que ocupou os derradeiros anos de sua vida: a *Histoire naturelle des poissons*. Era comum que para esse tipo de obra de escopo abrangente, naturalistas de diversas partes da Europa enviassem aos seus colegas descrições de espécies novas, ou mesmo fósseis previamente classificados, de modo a otimizar a informação que detinham. Martius e Cuvier vinham se comunicando de forma mais ou menos frequente desde o retorno do bávaro à Europa, e o francês tinha tido a oportunidade de conhecer o primeiro volume da viagem, para seu projeto⁵¹, além de ter se comprometido a solicitar materiais “novos” das diferentes academias científicas europeias.⁵² Foi ele quem recomendou Agassiz para a tarefa de completar o trabalho de Spix, por considerá-lo um especialista em peixes.

A solicitação de Cuvier chegou até Martius, que decidiu lhe enviar os espécimes de peixes que haviam sido organizadas por Spix, pois sabia da importância e ineditismo do material. Quase nenhum naturalista da época havia visitado o Brasil, e na França foi possível conhecer a dimensão das coletas graças às primeiras publicações sobre a viagem ao Brasil, e à proximidade entre os naturalistas. A tarefa rendeu frutos quando, em 1829, foi publicado na Baviera o *Selecta Genera et Species Piscium Brasiliensium*, dedicado ao rei Maximiliano I. O livro, de grande extensão, foi publicado em latim e incluía Cuvier de forma direta nos créditos. Tratou-se de uma obra que foi possível graças à socialização da viagem e à leitura do *Reisebericht*.

Ademais, a leitura do *Reisebericht*, ao menos após a publicação dos dois primeiros volumes, experimentou uma difusão não somente no âmbito dos círculos científicos mais restritos, mas também nos espaços da opinião pública,

⁵⁰ Ver SPIX, Johann Baptist von. *Selecta genera et species piscium Brasiliensium*. Monachii [München]: Typis C. Wolf, 1829-31.

⁵¹ Cf. COLEMAN, William. A note on the early relationship between Georges Cuvier and Louis Agassiz. *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, v. 18, n. 1, Oxford, 1963.

⁵² Sobre o trabalho do *Reisebericht* em relação ao seu próprio trabalho, Cuvier anotou: “Die Herren v. Spix und v. Martius haben ebenfalls in Brasilien in Höhlen Knochen vom Megalonyx gefunden, welche von Döllinger und Wagner näher bestimmt worden sind*). Nach v. Martius Beschreibung**) trafen die Reisenden bei dem kleinen Dorfe Formigas mehrere Höhlen, in welchen sich Salpeter findet, der als Handelsartikel von da verführt wird. Diese Höhlen sind in der Umgegend berühmt, als Behälter ungeheurer Knochenreste unbekannter Thiere”. Os asteriscos correspondem à citação do CUVIER, Georges. *Die Umnützungen der Erdrinde in naturwissenschaftlicher und geschichtlicher Beziehung: Monografien Geowissenschaften Gemischt*. Bonn: Eduard Weber, 1830, p. 594.

onde o que mais chamou atenção foi o trabalho relativo à botânica e às plantas. A difusão do texto e do trabalho botânico em geral se deu no campo das revistas “literárias”, que discutiam temas variados considerados de interesse – como vimos no caso do *EOS*. No que diz respeito à dimensão histórica da viagem em si, além dos animais e das plantas, revistas como os *Bayerische Annalen* difundiram o trabalho de Spix e Martius sobre as espécies de animais coletadas, baseando suas explicações no próprio *Reisebericht* e na publicação de excertos de livros e de publicações recentes. Era comum que se utilizassem excertos de trechos do próprio livro de forma a resumir aspectos pontuais sobre a natureza do Brasil, sobre as descrições das espécies feitas por Spix e Martius, ou ainda sobre a categoria de viagem fantástica que envolvia a expedição.⁵³

Assim, por exemplo, a revista *Flora oder Allgemeine Botanische Zeitung*, de Ratisbona, se dedicou desde o princípio, em 1830, a destacar o trabalho botânico de Martius. Essa publicação, ainda que fosse especializada – era um órgão oficial da sociedade de naturalistas de Ratisbona – foi em parte responsável por conectar as atividades do naturalista ao mundo cultural germânico relacionado à botânica. As sociedades de naturalistas da Baviera tinham, necessariamente, que revisar as novidades de sua disciplina, o que faziam, entre outras coisas, por meio da leitura dessa publicação, que também teve um papel fundamental na difusão do projeto da *Flora Brasiliensis* de Martius a partir da década de trinta do século XIX.

Em síntese, podemos dizer que o *Reisebericht* deve ser compreendido com um produto final dotado de uma história de produção que dependeu da formação científica dos escritores, da preparação adquirida através de sua própria experiência, do apoio institucional e de um “modo de fazer” que provinha dos exemplos de livros que serviam de referência para a estruturação de uma obra dessa natureza. É importante frisar que, nesse caso, as atividades de sociabilidade que envolviam os periódicos dedicados aos avanços da ciência e relatos de viagem, juntamente com a existência de um público leitor, fundamentavam e ajudavam a otimizar a obra. A circulação de ideias entre Brasil e Baviera se deu não somente em termos do trabalho que os naturalistas realizaram durante a viagem, mas também por meio da participação de atores localizados no Brasil, sem os quais Spix e Martius não teriam podido desenvolver adequadamente os propósitos de sua viagem. O *Reisebericht*, assim, contribuiu para estimular o público interessado nos resultados da expedição de campo.

Artigo recebido em 25 de junho de 2021. Aprovado em 14 de agosto de 2021.

⁵³ Ver *Bayerische Annalen*, n. 44, München, 12 abr. 1834, p. 345 e 346.

Ler como censor: censura em Portugal, na França e no Vaticano entre o final do século XVIII e início do XIX



Fotografia da Livraria Lello
(Porto/Portugal), 2021,
montagem.

Márcia Abreu

Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora do Departamento de Teoria Literária e do Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp. Autora, entre outros livros, de *Romances em movimento: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2016. marcia.a.abreu@gmail.com

Ler como censor: censura em Portugal, na França e no Vaticano entre o final do século XVIII e início do XIX¹

Read as a censor: censorship in Portugal, France and the Vatican between the end of the 18th century and the beginning of the 19th

Márcia Abreu

RESUMO

O propósito deste texto é apresentar algumas das formas pelas quais letRADos reagiram a obras de literatura, a partir do exame de pareceres elaborados por censores ligados à Sagrada Congregação do Índice, no Vaticano, e ao poder real, em Portugal e na França, entre o final do século XVIII e o início do XIX. A documentação evidencia que esses organismos eram muito mais do que máquinas de condenar e proibir livros. A análise dos pareceres revela que o fato de serem todos censores, letRADos e católicos não produziu leituras uniformes, o que permite refletir sobre os diferentes modos de ler, sua relação com a formação dos leitores e com as condições de produção da leitura. O material conservado pelos organismos de censura apresenta também uma precoce valorização dos escritos literários e uma marcante preocupação com a qualidade formal dos textos.

PALAVRAS-CHAVE: Censura; práticas de leitura; literatura.

ABSTRACT

The article aims to present literate reaction to literature by analysing censorship reports produced at the Sacred Congregation of the Index, at the Vatican, and to the royalty, in Portugal and France, at the end of the 18th century and the beginning of the 19th. The documentation shows that these institutions were much more than places to condemn and ban books. One can realize that those men didn't react to book the same way even though they were all censors, scholars and Catholics. The article takes into consideration the different ways of reading, its relationship with the qualification of readers and with the reading conditions. The material preserved by the censorship organizations also exhibits an early appreciation of literary writings and a strong concern with the formal quality of the texts.

KEYWORDS: Censorship; reading practices; literature.



Censura e leitura é mais do que uma rima ruim. Ao longo da história dos livros, poucos foram os momentos em que foi possível publicar e distribuir obras sem a vigilância de uma ou outra autoridade. A experiência com o controle dos impressos realizada por regimes ditoriais do século XX criou uma justa rejeição à ação censória e projetou para o passado um olhar sem nuance sobre as práticas desenvolvidas em outras épocas. Entretanto, a censu-

¹ Este trabalho foi desenvolvido como parte de um projeto temático sob os auspícios da Fapesp, Circulação transatlântica dos impressos, e com apoio de bolsa de produtividade em pesquisa do CNPq.

ra não teve os mesmos propósitos nem usou dos mesmos métodos em todos os tempos e lugares. Os censores, tampouco, leram e interpretaram as obras de maneira equivalente numa mesma época. O propósito desse artigo é analisar a ação de organismos de censura coetâneos para mostrar que não se trata de uma prática monolítica ou uniforme, havendo importantes diferenças em suas finalidades e resultados. Interessa também observar que os pareceres exarados são registros de leitura que revelam distinções na maneira como censores ligados a diferentes organizações reagiam aos textos e compreendiam sua função. Mais ainda, pretende-se examinar os fatores que podem ter afetado a interpretação e a avaliação das obras nas variadas situações.

Para isso, este texto divide-se em três partes. Na primeira, apresentarei brevemente as instituições censórias em funcionamento em Portugal, na França e no Vaticano entre o final do século XVIII e início do XIX. Em seguida, examinarei pareceres ali emitidos acerca de obras literárias, apresentando alguns critérios empregados para a avaliação dos escritos e observando as diferentes relações mantidas pelos censores com os textos. E, finalmente, analisarei as diferentes formas de ler e interpretar, à luz da formação dos censores e das condições de produção de suas avaliações. Como conclusão, questiono a ideia de que as instituições censórias seriam apenas lugares de extermínio de obras e destaco o valor atribuído à literatura vernácula, seja entre censores ligados ao poder real, seja entre aqueles que estavam a serviço da Igreja.

Censurar em nome do Estado e da Igreja

Em Portugal, diversos organismos encarregaram-se da censura aos livros nos séculos XVIII e XIX: Real Mesa Censória (1768-1787), Real Mesa da Comissão Geral para o Exame e a Censura dos Livros (1787-1794) e um sistema tríplice a cargo do Santo Ofício, Ordinário e Desembargo do Paço (1794-1821). Entre 1808 e 1820, o Desembargo do Paço esteve em atividade tanto em Lisboa quanto no Rio de Janeiro. Em 1821, a censura prévia foi suspensa, sendo, entretanto, retomada em Portugal, em 1824, onde permaneceu a cargo do Desembargo do Paço e do Ordinário até 1832. No período em que estiveram ativas a Real Mesa Censória e, posteriormente, a Real Mesa da Comissão Geral para o Exame e a Censura dos Livros, a censura funcionava em forma de tribunal ou, na terminologia da época, em Mesas. Na época da censura tríplice, manteve-se o princípio da deliberação colegiada, cabendo ao Desembargo do Paço a decisão final, prática que se manteve quando da retomada do controle dos impressos e permaneceu até 1832.²

Os censores eram homens escolhidos entre os letRADOS de destaque à época e recebiam a incumbência de examinar manuscritos que buscavam licença para impressão, livros importados que esperavam autorização para entrar em Portugal e obras impressas que aguardavam o confronto com o respectivo manuscrito, previamente aprovado, para que pudessem circular. Seu trabalho era ler os textos e, em determinado prazo, preparar um parecer a ser

² Milhares de pareceres elaborados a partir de 1768 estão conservados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, nos fundos Real Mesa Censória, Ministério do Reino, Desembargo do Paço e Santo Ofício. Examinei centenas deles, focando minha atenção em avaliações de obras literárias e, sobretudo, romances, produzidas entre 1769 e 1832.

discutido com seus colegas ou a ser lido por um Tribunal superior, a quem competia tomar uma decisão sobre o destino da obra. Não se tratava ainda de deliberação final, já que a última palavra cabia ao poder real, havendo casos em que os pareceres eram lidos pelo Rei (ou pela Rainha, conforme o momento) em pessoa.³ Durante todo o período de funcionamento da censura, a opinião de um único examinador jamais foi suficiente para decidir o destino de uma obra, servindo apenas para subsidiar uma decisão tomada em instância superior.

Esse modo de funcionamento fazia com que cada censor tivesse de preparar um arrazoado a ser apresentado aos membros da Mesa, a fim de convencê-los sobre a correta decisão a tomar. Nos períodos de atuação da censura tríplice, os pareceres circulavam entre os órgãos de modo que podia haver pressão das opiniões de uns sobre os outros. Assim, era necessário preparar avaliações claras e convincentes, o que levava, muitas vezes, a longas reflexões sobre os livros que haviam lido, compondo um conjunto documental extremamente valioso como registro de reações de leitura, entre os quais até mesmo reações subjetivas eram apontadas. Embora a legislação instruísse os censores a examinar apenas a ortodoxia política, religiosa e moral das obras, eles manifestavam-se também sobre a exatidão, elegância e interesse do texto lido. Faziam isso porque acreditavam que sua missão consistia não apenas em impedir a circulação de livros que perturbassem a ordem social, mas também os que contivessem erros de qualquer natureza. Para eles, a qualidade da produção letrada lusitana parecia ser uma questão de Estado, por isso ultrapassavam as determinações e avaliavam a correção do conteúdo, bem como o tratamento formal dispensado à matéria, chegando a agir, em alguns casos, como revisores de texto ao indicar, com minúcia, pequenos e grandes deslizes. Além de pareceres elaborados para corrigir e emendar os trabalhos, produziam também avaliações puramente elogiosas, enumerando as qualidades do texto e fazendo verdadeira peça laudatória.

Esse comportamento era favorecido pelo fato de os censores serem selecionados segundo sua área de conhecimento ou atuação, a fim de que se pudesse contar com letreados capazes de avaliar a correção de obras tão diversas quanto as de Medicina e de Matemática, de Direito e de Belas Letras. Compreendendo suas avaliações como atestados de qualidade dos escritos, esses homens viviam preocupados com a repercussão de sua atividade, tanto entre os portugueses quanto perante aquelas que julgavam ser “as nações mais polidas e cultas da Europa”.⁴

Curiosamente, preocupações semelhantes agitavam os homens de letras de uma dessas “nações mais polidas e cultas da Europa”: a França.⁵ Estu-

³ Para uma análise detalhada do funcionamento interno da censura, ver ABREU, Márcia. La libertad y el error: la acción de la censura luso-brasileña (1769-1834). *Cultura Escrita y Sociedade: Revista Internacional de Historia Social de la Cultura Escrita*, n. 7, Madrid, set. 2008; *idem*. A liberdade e o erro. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, v. 6, n. 3, Uberlândia, jul.-ago.-set. 2009, e *Idem*. O controle à publicação de livros nos séculos XVIII e XIX: uma outra visão da censura. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, v. 4, n. 4, Uberlândia, out.-nov.-dez. 2007.

⁴ Decreto de 5 abr. 1768, *apud* BASTOS, José Timóteo da Silva. *História da censura intelectual em Portugal: ensaio sobre a compreensão do pensamento português*. 2. ed. Lisboa: Moraes, 1983, p. 71.

⁵ Analisei pareceres de censura produzidos em dois momentos: os julgamentos dos censores realizados sob a administração de Malesherbes (1750 a 1763) e os “Procès verbaux de censure [des livres] faits pendant les

do de Raymond Birn sobre a censura francesa permite perceber fortes semelhanças com o que ocorria em Portugal.⁶ Segundo Daniel Roche, no prefácio ao livro de Birn, além de monitorar a produção intelectual, a censura francesa era um “lugar de negociação sobre a qualidade formal e a expressão justa”.⁷ O corpo de censores era formado por “clérigos em cargos oficiais, alguns nobres letreados e uma maioria de profissionais das letras, médicos, advogados, “funcionários públicos”, acadêmicos e cientistas, todos vinculados a academias, a instituições oficiais, ao ensino e aos jornais”.⁸ Seus pareceres objetivavam suprimir o erro, encorajar os bons procedimentos e a correta experimentação. No campo das Letras, julgavam as obras segundo padrões do bom gosto, do belo estilo, da exatidão do raciocínio, da adequação às normas poéticas e retóricas, sem esquecer, evidentemente, a adequação dos trabalhos às leis, à moral, e às orientações políticas. A conclusão de Roche sobre a ação da censura francesa serve perfeitamente à lusitana: suas decisões “revelam um desejo de arbitragem mais do que de repressão severa”.⁹

Os censores em atuação na França também trabalhavam de forma colegiada, elaborando pareceres por ordem superior, para subsidiar decisão final também tomada em instância superior. Assim como seus colegas lusitanos, iniciavam seus comentários mencionando o fato de terem sido designados para determinada leitura, informando, por exemplo, “Li, por ordem do Lorde Chanceler um manuscrito intitulado [...].”¹⁰ Suas avaliações não apenas sugeriam supressão ou aprovação, mas alongavam-se em considerações sobre o texto, algumas vezes apenas para tecer elogios à obra. Faziam arrazoados sobre estilo, sobre a figura do autor, sobre a veracidade dos registros e agiam como revisores de texto, solicitando correções de forma e de conteúdo. Em outros casos, davam uma curta aprovação, reclamando, entretanto, de sua penosa tarefa, como ocorre na avaliação do romance *Le souterrain du château de Belinde*, no qual o censor afirma não haver perigo em deixar que se escreva um romance por dia: “contanto que não se tenha que lê-los, só há dano para o censor”.¹¹

As semelhanças no funcionamento do sistema censório francês e lusitano não param por aí. Efetivamente, a França pouco usufruiu de liberdade de expressão até o século XIX. Ainda que a Revolução Francesa defendesse a livre manifestação de ideias e a *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, de

années 1811, 1812, 1813”. O primeiro deles é conservado na Biblioteca Nacional da França e o segundo nos Arquivos Nacionais da França.

⁶ Cf. BIRN, Raymond. *La censure royale des livres dans la France des Lumières*. Paris: Odile Jacob, 2007.

⁷ “le lieu d'une négociation sur la qualité formelle et l'expression juste.” ROCHE, Daniel. Préface: censure, opinion et autorité avant la crise de l'Ancien Régime. In: *Idem, ibidem*, p. 15.

⁸ “il s'opère dans le monde des privilégiés et des talents, avec des clercs pourvus de postes officiels, avec quelques nobles intellectuels, avec une majorité de professionnels des lettres, médecins, avocats, « fonctionnaires », érudits et savants, tous liés aux académies, aux institutions officielles, à l'enseignement, aux journaux.” *Idem, ibidem*, p. 18.

⁹ “Leur décisions [...] révèlent une volonté d'arbitrage plus que de répression sévère.” *Idem*.

¹⁰ “J'ay lû par ordre du Monseigneur le Chancelier un Manuscrit intitule [...].” Parecer elaborado por M. Lagrange de Chécieux sobre a obra *Description historique: geographique des Isles Britanniques ou des Royaumes D'Angleterre, d'Ecosse et d'Holande* em 6 set. 1759. Manuscrit Français – 22138 – doc. 3 – microfilme MF 8312. O Lorde Chanceler (Monseigneur le Chancelier) era um alto oficial da administração, subordinado diretamente ao Rei.

¹¹ “Le souterrain du château de Belinde. Roman par M^{me} Gacon Dufour. [...] il n'y a aucun danger à les laisser faire des Romans à la journée, d'autant qu'on n'est pas obligé de les lire, il n'y a de mal que pour le censeur.” Bulletin 1812 - 537. F^{18*} I 149 / 2.

1789, em seu artigo 11, garantisse que “a livre comunicação de pensamentos e opiniões é um dos direitos humanos mais preciosos”, podendo “qualquer cidadão [...] falar, escrever, imprimir livremente”, o mesmo artigo anuncia a possibilidade de repressão, alertando: “devendo, todavia, responder pelo abuso desta liberdade nos casos determinados por lei”.¹² Como bem observou Daniel Roche, a *Declaração dos Direitos do Homem* prescrevia, a um só tempo, uma tolerância total e a possibilidade de uma intolerância judicial.¹³ A partir de 1792, com as guerras contra as coligações contrarrevolucionárias, a imprensa passou a ser vista como uma ferramenta de formação de opinião que devia ser controlada pela censura, que foi, portanto, restabelecida.¹⁴ Quando Napoleão tomou o poder, a censura prévia foi reinstalada em suas antigas bases, permanecendo ativa até 1815 para os livros¹⁵ e até 1822 para os periódicos, com poucos momentos de interrupção.¹⁶ A partir de então, leis e organismos de censura sucederam-se ao longo de todo o século XIX, regulamentando uma complexa rede de verificação dos impressos após sua publicação. Segundo Robert Justin Goldstein, embora todos os países europeus tenham imposto restrições à expressão política no século XIX, elas foram mais prolongadas e intensas na França do que em outros lugares, agindo de forma praticamente contínua até cerca de 1880.¹⁷

Ainda mais duradouro e ambicioso foi o sistema censório mantido pela Igreja Católica, cuja pretensão era controlar a circulação dos impressos nos quatro cantos do globo e que foi interrompido apenas em 1966.¹⁸ A Santa Sé buscava orientar e padronizar o trabalho dos variados organismos de censura espalhados pelo mundo, estabelecendo listas de livros proibidos e lançando bulas com princípios norteadores da ação censória, as quais deveriam estabelecer parâmetros e servir de balizas para o julgamento das obras.¹⁹

No período que nos interessa aqui, a censura foi exercida pela Congregação do Índice, pelo Santo Ofício e pelo Maestro del Sacro Palazzo, teólogo de confiança do Papa, com assento nas duas instituições e com competência especial para autorizar a impressão e circulação de livros em Roma. Acima de todos, estava o Papa, que presidia pessoalmente as sessões do Santo Ofício em

¹² “La libre communication des pensées et des opinions est un des droits les plus précieux de l’Homme : tout Citoyen peut donc parler, écrire, imprimer librement, sauf à répondre de l’abus de cette liberté dans les cas déterminés par la Loi.” Artigo XI da *Déclaration des droits de l’homme et du citoyen*, de 1789.

¹³ Cf. DARTON, Robert e ROCHE, Daniel (orgs.). *Revolution in print: the press in France, 1775-1800*. Berkeley: University of California Press, 1989.

¹⁴ Cf. NETZ, Robert. *Histoire de la censure dans l'édition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997, p. 75.

¹⁵ Cf. *idem*, *ibidem*, p. 84.

¹⁶ Cf. GOLDSTEIN, Robert Justin. 1815-1881. In: JONES, Derek (ed.). *Censorship: a world encyclopedia*. London-Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 2001, p. 851.

¹⁷ “although every 19th century European country witnessed serious struggles over restrictions on political expression, such battles were arguably more prolonged and intense in France than elsewhere, reflecting the clash between the theoretical legacy of French Revolution, with its signature call for constitutional protection for freedom of speech, and the virtually continuous reality, until about 1880, of highly repressive regimes”. Cf. *idem*, *ibidem*, p. 850.

¹⁸ Examinei pareceres de censores, bem como decisões do Santo Ofício e da Congregação do Índice produzidos entre 1745 e 1832, conservados no Archivio della Congregazione per la dottrina della fede (ACDF), Archivio della Congregazione Del Sant’Ufficio (S.O.) e Censura librorum (C.L.) no Arquivo Apostólico do Vaticano.

¹⁹ Em 1753, o Papa Benedito XIV publicou a bula *Sollicita ad provida*, detalhando os procedimentos a serem seguidos pela Congregação do Índice. Até 1897, as bases legais dos julgamentos do Índex estavam ali codificadas.

que se chegava à deliberação final sobre as proibições.²⁰ Quando ele não estava presente, o resultado das reuniões lhe era apresentado em audiência privada, pelo secretário ou pelo prefeito.²¹

Entretanto, até chegar ao Papa, um longo percurso era percorrido: a obra delatada era examinada pelo Secretário do Índice, que avaliava a pertinência da denúncia.²² Em caso de acatamento, o livro era lido por no mínimo dois censores que apresentavam sua avaliação na “Congregação preparatória”. Os pareceres previamente elaborados eram distribuídos ao conjunto de censores e cardeais para leitura prévia à reunião – no século XIX, na maior parte das vezes em folhas impressas.²³ Nesse encontro, elaborava-se um parecer escrito destinado aos Cardinais que se reuniam na “Congregação geral” e chegavam a uma decisão coletiva sobre o livro. Ele poderia ser aprovado, proibido ou interditado até correção, situação em que se faziam listas das alterações exigidas e o título era retido como *donec corrigatur* (proibido até ser corrigido) ou *donec expurgetur* (proibido até ser expurgado). O resultado dessa reunião era sumariado e apresentado ao Papa, a quem cabia ratificar as sugestões, gerando listas de títulos proibidos, que eram divulgadas e, posteriormente, compendiadas nas novas edições do Index.²⁴

Esse procedimento, muitas vezes, colocava os censores em dificuldades, pois os forçava a reproduzir trechos constrangedores, diante de interlocutores de alta hierarquia, como aconteceu por ocasião do exame do livro *Mémoires de Casanova*, em que o censor preferiu silenciar e comentou: “seria meu dever provar minha afirmação, contando algumas de suas histórias, mas tenho certeza de que, ao fazê-lo, ofenderia os ouvidos de Vossas Excelências”.²⁵ Proibições feitas por outras congregações (principalmente o Santo Ofício) eram repassadas à Congregação do Índice, que, posteriormente, as apresentava ao Papa para deliberação final.

Para dar conta da hercúlea tarefa de controlar toda a produção livresca mundial, a Igreja contava com consultores selecionados entre os letRADos de diversos países europeus. Segundo Wolf, a maior parte deles era recrutada entre os italianos, embora tenha havido sempre a presença de homens de outras nacionalidades – durante os séculos XVI e XVII destacavam os espanhóis e portugueses; no século XVIII, os franceses; a partir de meados do XIX, censORES de variadas procedências respondiam por um quarto do trabalho.²⁶

Os pareceres elaborados em Roma tornaram-se públicos em 1998, quando os chamados “arquivos secretos do Vaticano” foram abertos aos pesquisadores, tornando conhecidas as discussões realizadas para chegar à deci-



²⁰ Cf. BOUTRY, Philippe. Papauté et culture au XIXe siècle. Magistère, orthodoxie et tradition. *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n. 28, Paris, 2004, p. 14. Ver WOLF, Hubert. *Römische inquisition und indexkongregation: grundlagenforschung 1814-1917*. Paderborn: Schoeningh Ferdinand GmbH, 2005, p. 147.

²¹ Cf. WOLF, Hubert, *op. cit.*, p. 151.

²² Cf. DISEGNI, Silvia. Zola à l'épreuve de la censure d'État et de l'Index. *Mélanges de l'Ecole Française de Rome*, t. 121, n. 2, Paris, 2009, p. 443.

²³ Cf. WOLF, Hubert, *op. cit.*, p. 148.

²⁴ Cf. AMADIEU, Jean-Baptiste. La littérature française du XIXe siècle à l'Index. *Revue d'histoire littéraire de la France*, v. 104, n. 2, Paris, 2004, p. 398.

²⁵ “Sarebbe mio dovere per provare la mia asserzione, il riferire qualcuno de' suoi racconti; ma troppo persuaso che offenderei, nel farlo, le orecchie delle EE.VV. credo meglio astenermene.” CASANOVA, Giacomo Girolamo. *Mémoires de Casanova de Seinglat, écrits par lui même*. Paris: s./ed., 1833. ACDF Index Protocolii 111 (1830-1835), f. 429r-431v. Congregatio generalis 28 Juli 1834. Bando CIndex 28 jul. 1834.

²⁶ Cf. WOLF, Hubert. Congregation of the Index. In: JONES, Derek (ed.), *op. cit.*, p. 1152.

são de interditar ou não a leitura de determinados livros. Entre 1753 e 1897, sua ação foi regulamentada pela “*Sollicita ac provida*”, segundo a qual os censores deviam se ater a temas ligados à ortodoxia católica. Mas, assim como acontecia na França e em Portugal, eles não seguiam essa recomendação muito à risca. Examinando publicações sobre ciências naturais ou direito, assim como sobre ficção e poesia, suas discussões ultrapassavam as questões teológicas e filosóficas.²⁷ Eram homens que se preocupavam não apenas com a conformidade dos textos que liam à norma religiosa, mas importavam-se também com sua qualidade.

Ler e avaliar obras literárias

Os censores partilhavam ideias comuns entre os letreados. Todos acreditavam no poder da leitura de afetar comportamentos e convicções, especialmente quando se tratava de obras literárias, em que o estilo agradável concorria para ampliar a penetração dos textos no espírito dos leitores. Eles concordariam com as palavras de Nicolas Jamin que, no *Trattato della lettura cristiana*, advertia sobre os perigos que continham os “livros que corrompem os costumes, que são as poesias sensíveis, os romances licenciosos e as peças teatrais, que não inspiram se não o amor impuro... ou que ofendam a religião”.²⁸ Todos tinham receio do efeito persuasivo que a forma literária poderia ter, temendo, em particular, os romances (licenciosos ou não), por acreditar em sua capacidade de afetar os costumes, a fé e as convicções políticas dos leitores.

Apesar de tantas afinidades, os censores ligados à Santa Sé não liam de modo idêntico ao dos portugueses e franceses – ou, ao menos, não se manifestavam sobre suas leituras da mesma maneira. Eles centravam sua vigilância em palavras, expressões e frases que pudesse conter desvios teológicos, dando relativamente pouca atenção ao contexto em foram inseridas ou aos textos em seu conjunto. Por exemplo, ao ler o livro de poemas *Scelte rime piacevoli di un lombardo*, de Pietro Luigi Grossi, o censor da Sagrada Congregação D. Michele Guidoti informou que havia identificado muitas “proposições censuráveis”, dentre as quais um verso em que o eu lírico diz que a Santíssima Trindade “quer tudo do seu jeito”. A expressão deu origem a uma discussão doutrinária: “Esta última proposição “quer tudo do seu jeito”, além de ser *blasfema* pelo desprezo que contém em si contra o mistério, é *ímpia*, porque é contrária ao culto que se lhe deve, é ainda *sapiens heresim* [heresia douta], porque, embora se possa entender *do seu jeito* como segundo sua *infinita sabedoria*, neste livro prevalece o sentido herético, isto é, *que quer tudo segundo o seu capricho*, por assim dizer, mais *ofensiva* aos pios ouvidos”.²⁹

²⁷ *Idem*.

²⁸ “Iibri, che corrompono i costumi, quali sono le tenere Poesie, i licenziosi Romanzi, e le opere Teatrali, che non ispirano se non amore impuro... o quei che offendono la Religione”. JAMIN, Nicolas. *Trattato della lettura cristiana, in cui si espongono le regole aconcie a guidare i fedeli nella scelta dei libri, ed a renderli loro utili*. Venezia: Giovanni Antonio Pezzana, 1784, p. 25.

²⁹ “Quest’ultima proposize vuol tutto a suo modo, oltre essere *blasfema* per il disprezzo, che in se contiene contro il mistero, ed *empia*, perchè contraria al culto, che gli si deve, è ancora *sapiens heresim*, perchè, sebbene = a suo modo, intendere si potesse = secondo l’infinita sua *sapienza* = in questo Libro però prevale il senso eretico, cioè = che voglia tutto a suo capriccio può dirsi, ancora *offensiva* delle pie orecchie.” *Scelte rime piacevoli di un*

O censor recorreu a procedimento comumente empregado em discussões sobre textos religiosos, que consistia em diferenciar tipos e graus de pecado, especificando o que é erro, o que é heresia, o que é blasfêmia etc.³⁰ Neste caso, a expressão “querer tudo do seu jeito” foi considerada blasfema, ímpia, herética e ofensiva. O mesmo procedimento de classificação prossegue no restante do parecer, com a apresentação de versos e indicação de seu desvio em relação à ortodoxia. Como resultado, a obra foi incluída no Índex.

Jean-Baptiste Amadieu, em seu estudo sobre a literatura francesa no Índice de Livros Proibidos, também percebeu a importância da citação no modo de avaliação dos textos pela Sagrada Congregação: recorria-se à apresentação de excertos na apreciação de textos literários da mesma maneira que se faria no escrutínio de produções de um teólogo heterodoxo, apresentando-os isoladamente ou acompanhando um resumo da obra.³¹ Em muitos casos, o parecer consistia em listar as proposições condenáveis, classificá-las e, eventualmente, associá-las a pequeno comentário.

Esse procedimento fazia com que se ignorassem, muitas vezes, usos figurados de linguagem, que abundam em obras literárias. O censor Domenico M. Lo Jacono, ao examinar o poema *Jocelyn*, de Lamartine, sintetizou o enredo amoroso, considerando-o “irreligioso, imoral e perverso”³² e afirmando que, “pela boca de seus dois heróis”³³, expunham-se ideias que “mostram que a obra está envolta no Indiferentismo, no Sansimonianismo, no Deísmo”.³⁴ Seu parecer contém uma lista de frases e passagens tais como: o verso “Dieu de ses dons fut pour nous avare” é uma injúria e uma falsidade, pois “o título de *avarо* empregado a Deus representa uma expressão injuriosa além de falsa: tudo o que temos é fruto de sua caridade; tudo o que temos está além de nosso mérito”.³⁵ Evidentemente, o verso poderia ser entendido como “os dons de Deus são muito mais abundantes do que os nossos ou de todos os seus inúmeros dons Deus nos deu apenas alguns”, ou seja, um elogio e não uma crítica ao Criador. Mas a associação entre um adjetivo negativo e uma atitude divina, inserida em uma narrativa de amor em que toma parte um jovem clérigo, não conduziu a uma interpretação literária, e sim teológica, fazendo com que o censor concentrasse sua atenção sobre “as blasfêmias, as queixas sujas, as máximas perversas”. Mesmo assim, a força de um texto bem tecido não lhe passou despercebida, o que foi ainda pior, pois

lombardo. Anonimo [Grossi, Pier Luigi] *Scelte rime piacevoli di un lombardo*. 4. Aufl Brescia: N. Betttoni, 1812. Congregatio generalis 22 dez. 1817. Decreto impresso (f. 359), com a proibição, datada de 22 dez. 1817. ACDF Index Protocolli 103 (1808-1819). Parecer p. 409r-410v. Os termos em itálico estão sublinhados no original manuscrito.

³⁰ Cf. NEVEU, Bruno. *L'erreur et son juge: remarques sur les censures doctrinales à l'époque moderne*. Nápoles: Bibliopolis, 1993.

³¹ Cf. AMADIEU, Jean-Baptiste, *op. cit.*, p. 400.

³² “L'argomento del poema, e quello altresì, convien pur dirlo, di un tessuto di irreligioso, di immorale, di perverso.” *Jocelyn Episode. Journal trouvé chez un Curé de Village*. Par Alphonse de Lamartine. Congregatio generalis 22 set. 1836. ACDF Index Prot. 112 (1836-1838), Bl 261r - 270 r. Bando: 22 set. 1836 (f. 178).

³³ “per bocca delli due suoi Eroi”. *Idem*.

³⁴ “che il dimostrano inviluppato nell'Indifferentismo, nel Sansimonianismo, nel Deismo”. *Idem*.

³⁵ “Il titolo di *avarо* a Dio presenta una espressione ingiuriosa ad esso, e falsa: tutto è sua beneficenza, quanto abbiamo; e tutto è al di là del nostro merito.” *Jocelyn Episode. Journal trouvé chez un Curé de Village*. Par Alphonse de Lamartine. Congregatio generalis 22 set. 1836. ACDF Index Prot. 112 (1836-1838), Bl 261r - 270 r. Bando: 22 set. 1836 (f. 178).

ele considerou que “quanto mais vivas são as cores” com que se pinta “o seu estado infeliz para formar um objeto de compaixão, mais perigosa é a impressão que produzem”.³⁶

O mesmo censor avaliou a obra *Souvenirs, impressions, pensées, et paysages, pendant un voyage en Orient*, de Lamartine, e, da mesma forma, encontrou motivação para uma discussão teológica. Destacando, por exemplo, uma afirmação em que o autor diz ter encontrado em todas as religiões uma “moral divina”, Domenico M. Lo Jacono argumentou: “Que possa haver *uma moral*, pode-se sustentar: mas ela não será certamente *divina*, pois *uma moral divina* deve ser perfeita em todas as suas partes: mas essa característica não se pode encontrar exceto na Religião Católica, que é a única verdadeira”.³⁷

O estudo de Bruno Neveu³⁸, que analisou pareceres de censura acerca de textos religiosos elaborados na Santa Sé no XVIII, mostra que eles contêm uma refinada reflexão para distinguir o que é erro, heresia, blasfêmia etc. O estudo das avaliações de romances e poesias mostra que essas designações e as discussões doutrinais que as acompanham também estavam ali presentes, o que produziu leituras muito peculiares. É fácil imaginar o tamanho das listas de problemas identificados em romances e, em especial, em romances licenciosos franceses, que foram objeto de detalhado exame no final do Setecentos e início do Oitocentos. Por exemplo, o parecer relativo aos *Romans et contes par Voltaire*³⁹ contém 19 páginas escritas com letra miúda, elencando pontos de desacordo entre o texto e a ortodoxia católica, sem nenhum comentário sequer sobre os enredos, o estilo ou a composição do texto. Toda a atenção do censor voltou-se para referências bíblicas tidas como impróprias, para ideias heterodoxas sobre o poder e a ação de Deus, para críticas a ordens religiosas, para ironias em relação a dogmas da Igreja etc.

Nem sempre, entretanto, os censores da Sagrada Congregação do Índice atinham-se ao inventário de ideias e proposições inadequadas. O censor Luigi Maria Rezzi, encarregado de avaliar o romance *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo, fez, como todos os demais, uma listagem de problemas, indicando as páginas em que ocorrem. Mas foi adiante e resumiu o enredo, explicou o que é um romance histórico, comentou o uso de uma linguagem popular e o fato de a história pretender-se verídica.⁴⁰ A boa tessitura do texto e a elegância de seu estilo foram também observadas, mas, como de costume, consideradas um elemento a mais de preocupação: “essas coisas parecem ainda mais dignas de censura quando expostas com refinada e ingênua vivacida-

³⁶ “Fanno poi ribrezzo le bestemmie, le sozze querele, le perverse massime, che vomitansi dalla donna, quali tanto più pericolosa impressione producono, quanto più vivi sono i colori delli [sic] stato infelice della medesima per formare oggetto di compassione.” *Idem*.

³⁷ “Che desse possano avere *una morale*, potrà sussistere: ma non sarà questa certamente *divina*, mentre *una morale divina* deve essere perfetta in ogni sua parte: ma questo carattere non può verificarsi, che della sola Religione Cattolica, siccome unica vera.” *Idem*.

³⁸ Ver NEVEU, Bruno, *op. cit.*

³⁹ *Romans et contes par Voltaire*. ACDF, Index, Protocolli, 1800-1808, fasc. 129. Congregatio generalis 2 Juli 1804. Decreto: CIndex 2 jul. 1804. Bando: CIndex 24 Jul 1804. Censor: Tommaso Maria Soldati OP. Examinado na reunião preparatória de 11 de junho de 1804.

⁴⁰ Ver ACDF Index Protocolli 111 (1830-1835), Bl. 433r-434r. Congregatio generalis 28 Juli 1834. Bando CIndex, 28 jul. 1834.

de, e com graça de estilo, o que costuma levar a mente dos leitores a um maior perigo de perder o respeito pela religião e o pudor".⁴¹

Tudo isso, no entanto, parecia pouco, diante do grande perigo contido no enredo, "no qual um clérigo tão ímpio e cruel entra em cena como protagonista, sabendo que os fracos observam os vícios dos eclesiásticos para desprezar e difamar a fé que ensinam".⁴² Segundo o censor, "se a história fosse verdadeira, a prudência e a caridade evangélicas teriam ordenado ao escritor que se abstivesse de colocar um livro assim nas mãos dos fiéis. Ora, o que dizer, já que o fato não é verdadeiro, mas ficcional e inventado de propósito?"⁴³ Por que inventar e divulgar uma narrativa em que um eclesiástico enamorado encobre suas ações "com o manto da hipocrisia e do zelo para que nenhum sinal de sua paixão seja revelado em público" e "beneficia-se em fazer tudo isso sob a santidade e os direitos de seu sagrado ministério"? O censor viu duas conclusões inescapáveis da leitura de tal obra pelos "fracos": "A primeira delas é que os sagrados ministérios, direitos e usos do sacerdócio servem aos eclesiásticos de véu para ocultar as paixões mais ímpias e atrozes. A segunda (e o escritor o insinua ainda mais claramente) é que o homem é arrastado para o mal quase por uma fatalidade, já que a força da paixão é tal que nem a razão nem qualquer outra coisa é capaz de extinguí-la ou diminuir sua força".⁴⁴

Como se vê, os censores ligados à Santa Sé examinavam os livros em busca de pensamentos errôneos, mas também podiam tecer considerações sobre o enredo, personagens e efeitos de leitura. Seus colegas de ofício, que trabalhavam para a censura francesa ou portuguesa, não se atinham à identificação e classificação de desvios doutrinários, mas tinham comportamento semelhante em alguns aspectos. Basta observar, por exemplo, o que aconteceu com a avaliação do romance *Leandro, ou o pequeno casal no meio do bosque*, cujo manuscrito foi submetido ao exame da censura lusitana em 1813. João Guilherme Müller, censor encarregado de sua avaliação, ponderou que não havia passagens que "offendessem as Leis do Reino e os bons costumes da Nação", mas aventou a possibilidade de que "talvez [...] alguns Leitores se offendessem da quantidade de exclamações Italianas plebeias que alli ocorrem na boca de hum Italiano rustico, que se encontraõ a cada passo nesta Novella". Assim como faziam os censores da Sagrada Congregação do Índice, indicou as expressões tidas como problemáticas e os lugares em que apareciam: "como ex. g. logo no principio paginas 3: Santa Maria: Divina Croce di Giusu! – Carrissimi figliuli! – a paginas 140: divino Giusu! – ! O Santo Padre Carlo! – & & & Em diferentes outros lugares do Opusculo." Mas sua conclusão foi muito

⁴¹ "Le quali cose tanto più sembrano degne di censura quanto sono esposte con quella fina ed ingenua vivacità e grazia di stile che suole indurre l'animo de' leggitori [sic] in più grande pericolo di perdere il rispetto alla religione e al pudore." *Idem*.

⁴² "un libro, nel quale si pone in sulla scena, qual protagonista, un ecclesiastico sì empio e crudele, sapendosi che i deboli prendon [sic] sempre cagione dai vizj [sic] degli ecclesiastici di disamare e vilipendere la fede ch'essi insegnano." *Idem*.

⁴³ "Se la Storia fosse vera, la prudenza e carità evangelica avrebbero comandato allo scrittore d'astenersi dal mettere nelle mani de fedeli. [...] Or che dovrà dirsi, essendo il fatto non vero, ma romanzesco e inventato a bella posta?" *Idem*.

⁴⁴ "i deboli vengono agevolmente a ricavarne per general [sic] risultato queste due pericolosissime massime. La prima delle quali è che i sacri ministeri, diritti ed usi del sacerdozio servono agli ecclesiastici di velo per occultare le più empie ed atroci passioni. La seconda (e lo scrittore l'insinua ancor più chiaramente) si è, che l'uomo è trascinato al malfare quasi da una fatalità, e che il poter della passione è tale che nè [sic] la ragione nè altra cosa vale ad estinguherla o a diminuirne la forza." *Idem*.

distinta daquela a que se chegaria no Vaticano: “mas eu me persuado que nas circunstancias e connexoēs em que se achaō na Obra naō poderao perturbar a Religiaō, a lealdade, e aboa conducta de pessoa alguma sensata”.⁴⁵

Mesmo assim, o Tribunal censório optou por reter a obra e enviar um extrato da censura ao “Editor Luiz Jozé de Carvalho”, mencionando as “exclamaçoēs Italianas plebeas” que poderiam ofender aos leitores, indicando-as página a página. O editor substituiu as expressões por outras mais castiças, mas reclamou do excesso de zelo da censura, alegando que as declarações estavam na boca de um italiano rústico. Ao lhe ser apresentada a contestação, o censor elaborou um novo parecer afirmando concordar “intimamente” com a resposta dada pelo Editor, por ser “acizada e judiciosa” e aprovou a obra para publicação. Ou seja, o censor percebeu a necessidade de contextualizar as expressões que, nesse caso, eram usadas para caracterizar uma personagem, um italiano rústico, contribuindo, portanto, para a configuração de seu caráter.⁴⁶

Ao arrepio da lei, os censores franceses e portugueses propunham melhorias em traduções, faziam correções de ortografia, corrigiam problemas de metrificação, de elaboração de rimas ou em figuras de linguagem, colocando entre suas atribuições avaliar a correção e a qualidade das obras do ponto de vista artístico.⁴⁷ Em alguns casos, achavam que valia a pena solicitar modificações ou realizá-las eles mesmos, tendo, assim, participação direta sobre os textos que viriam a ser publicados. Por vezes, no entanto, estes deslizes conduziam à proibição da obra. Por exemplo, o romance *La belle espagnole ou les amoureuses aventures du Marquis de La Viberdière et de la charmante Olide* teve sua impressão proibida na França pois, segundo o censor Simon, “este romance está mal escrito e tem um estilo ruim. A maioria dos termos empregados são impróprios e não franceses: esta história não tem nenhuma verossimilhança e as aventuras pueris que contém não interessam suficientemente ao leitor a ponto de entretê-lo; não tendo encontrado nele nenhuma utilidade ou instrução para o público, achei que deveria me recusar a aprová-lo”.⁴⁸ Ainda que a obra não apresentasse nenhum problema do ponto de vista moral, político ou religioso, sua publicação foi impedida devido à baixa qualidade artística do texto, ao desinteresse do enredo e ao pouco proveito que dele tiraria o leitor.

Um outro censor francês, Remond de Ste. Albine, explicou claramente em que se baseou sua recusa à publicação da comédia *Le déguisement amou-*

⁴⁵ Parecer elaborado por João Guilherme Christiano Müller sobre “Leandro ou o pequeno cazal no meio dos bosques”, em Lisboa 29 nov. 1813. ANTT – RMC – Caixa 83, 1816 – fev. – 5.

⁴⁶ Cf. ANTT – RMC – Caixa 83, 5 fev. 1816.

⁴⁷ Esse tema foi desenvolvido no artigo de ABREU, Márcia. Escrever sob censura: considerações históricas e literárias. In: ANDRADE, Francisco Eduardo de, GONÇALVES, Andréa Lisly e JESUS, Ronaldo Pereira de (orgs.). *Itinerários da pesquisa histórica: métodos, fontes e campos temáticos*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

⁴⁸ “Ce Roman est mal Ecris, d'un mauvais style. La plûpart des termes etant Impropres et pas françois: Cette historiette n'est susceptible d'aucune vraysemblance, et les avantures pueriles qu'elle contiens, n'interessent pas assez le lecteur pour l'amuser; n'y ayant trouvé aucune utilité ny Instruction pour le Public, J'ay crû devoir refuser de l'approver.” Jugements des censeurs sous l'administration de Malesherbes: D – V (1748-1759) Manuscrit Français – 22139 – doc. 107 – s./d. – microfilme MF 9387.

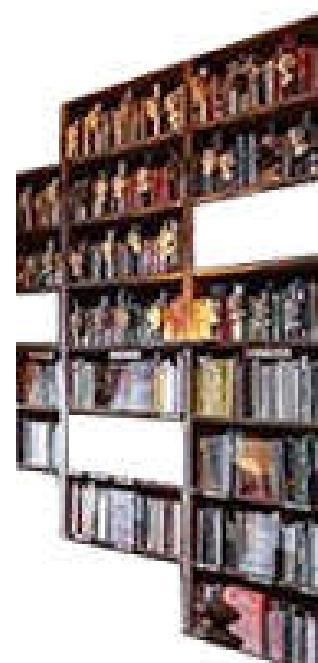
reux: no “dano que a proliferação excessiva de obras indignas da atenção dos leitores pode causar à honra da literatura francesa”.⁴⁹

Em Portugal, os argumentos apresentados podiam não ser muito diferentes. Não é difícil encontrar pareceres em que os censores recusam a aprovação de um texto ao se deparar com “vocabulos pouco próprios da nossa lingoa, assim como [...] lugares e periodos cuja gramatica fazia hum sentido escuzo”, como ocorreu, por exemplo, quando Francisco Xavier de Oliveira examinou o romance *Victorina de Vaissy ou Zémia Reconhecida*.⁵⁰ Avaliada a partir de preceitos retóricos, a obra foi considerada satisfatória em relação à invenção (“oseu enredo he mûito bem tecido”), à disposição (“todos oseus incidentes naõ só saõ bem inventados, mas assás verosimeis”; “os caracteres das Personagés, que nella figuraõ, bem convenientes, e exactamente sustentados”) e à elocução (são “as pinturas vivas, enaturaes”). Entretanto, os erros de linguagem impediram sua aprovação, após serem listados com minúcia, em anotações tais como “apag2 diz assim = Eu olhava aminha morte como certa = Em Portuguez se-deve dizer: eu julgava infallivel aminha morte”.⁵¹ Foi o que bastou para que a obra fosse reprovada.

Esse não foi um caso isolado nem excepcional. Situação semelhante ocorreu, em 1797, quando o mesmo censor recebeu a incumbência de avaliar o livro *Obras poéticas de Antonio José Xavier Monteiro*, que o livreiro João Baptista Reyend queria imprimir.⁵² Ele não percebeu qualquer problema político, religioso ou moral nos versos, mesmo assim, sugeriu a supressão do livro, dizendo “eu certamente naõ tenho visto outros [versos] mais detestaveis doque estes; os quaes postoque, segundo me-parece, naõ offendão a Religiao ao Serviço de V.Mag^{de}. e a boa Moral, comtudo desacreditaõ a Nacional Literatura”.⁵³ As razões apresentadas convenceram a Mesa e impediram a impressão do livro.

Enquanto avaliadores ligados à Santa Sé enchiam páginas e páginas com citações de frases, expressões e termos que se opunham à doutrina católica, censores franceses e portugueses também enchiam folhas e folhas com indicações de erros de redação, de composição, de sintaxe, de estilo. Enquanto uns julgavam que a circulação de uma obra poderia colocar em risco a Igreja Católica, outros julgavam-se no dever de proteger algo quase tão venerável: a Literatura Nacional.

Curiosamente, até mesmo censores da Sagrada Congregação do Índice podiam considerar que a literatura era um valor a ser preservado. A avaliação de uma nova edição emendada do *Decamerone*, de Boccaccio, realizada por Fr. Lorenzo Jardy Agno, em 1825, resultou em um longo texto de apresentação da obra e de seu valor: “Todos sabem que Boccaccio sempre foi e é ainda agora preconizado como príncipe do idioma toscano e este é o motivo pelo qual nos últimos cinco séculos os filólogos não cessaram jamais de recomendar a leitura e a imitação da elocução e da eloquência do Decamerone, ou seja, de suas cem



⁴⁹ “Le tort que peut faire à l'honneur de la Litterature française la trop grande multiplication des ouvrages peu dignes de l'attention des Lecteurs.” Jugements des censeurs sous l'administration de Malesherbes : D – V (1748 – 1759). Documento : Manuscrit Français - 22139– microfilme MF 9387 – doc. 77-78. Remond de Ste. Albine – Le Déguisement amoureux, comédie. Défavorable (29 avril 1751).

⁵⁰ ANTT – RMC. Caixa 51. Censor Francisco Xavier de Oliveira em parecer datado de 21 abr. 1804.

⁵¹ *Idem, ibidem*, p. X.

⁵² ANTT – Desembargo do Paço – Repartição da Corte, Estremadura e Ilhas – Maço 1932, caixa 1759.

⁵³ *Idem*. Avaliação do livro *Obras poéticas de Antonio José Xavier Monteiro* em 5 jun. 1797.

novelas".⁵⁴ Se a qualidade do texto era digna de admiração, o mesmo não se poderia dizer do enredo e dos "amores lascivos" ali presentes, o que justificaria sua inclusão no Índice do Conselho de Trento, *donec expurgentur*, ou seja, até que fosse emendado. Demonstrando sua erudição, o censor apresentou as várias edições expurgadas de que tinha notícia, mencionando os responsáveis pelas "correções", os nomes dos editores e as datas de publicação desde o século XVI, até chegar à nova edição de Pistoia, publicada no mesmo ano de 1825, que lhe competia examinar. Antes de manifestar sua opinião, Fr. Lorenzo declarou o incômodo que sentia diante da necessidade de exprimir seu voto: "aqui estou eu, no entanto, para submeter [meu parecer] ao julgamento mais esclarecido de Vossa Excelência Reverendíssima, com que temor penso nisso".⁵⁵ Ele não se furtou a declarar que considerava a nova edição "muito mais correta"⁵⁶, ainda que "grande parte das novelas, todavia exale um ar de amores lascivos"⁵⁷, incluindo situações de "estupro e adultério".⁵⁸ Mesmo assim, recomendou a concessão de "indulto de leitura"⁵⁹, como havia sido feito com edições anteriores, segundo ele, muito menos corretas: "pois se elas correm livres e isentas de censura, a razão desta indulgência é tão somente a precaução de não privar a literatura de um modelo de tal forma excelente; dado que por igual motivo se perdoou a Ovídio, a Marziale, a Dante, a Ricciardetto, e a outros autores de versos e de prosa latinos e italianos, e especialmente a diversos autores dos séculos XIII e XV, mais licenciosos, certamente, do que Boccaccio expurgado".⁶⁰

Antes de concluir seu parecer, o censor voltou a destacar que "muitas outras obras não são proibidas precisamente por respeito literário"⁶¹, "graças a seu mérito filológico"⁶², razão pela qual ele não se atrevia a proibir sua circulação "por respeito a seu mérito literário".⁶³ A repetição das palavras "mérito" e "respeito" permite perceber a relevância que ele atribuía ao *Decameron* e pode se dever também ao temor que ele mesmo declarou sentir ao ter que opinar sobre uma obra dessa natureza diante da Congregação.

Assim, não apenas a preocupação com a religião, a política e a moral aproximavam censores instalados em locais tão diversos como Paris, Lisboa ou Roma. O valor literário dos escritos também os irmanava. Seja ao retirar de circulação obras mal compostas, seja ao manter em circulação obras licencio-

⁵⁴ "Tutti sanno, che il Boccacio fu sempre, ed è tuttora preconizzato qual principe della toscana favella, e questo è appunto il motivo, per cui nel giro di cinque or già decorsi secoli il filologi non hanno mai cessato di commendare la lettura e l'imitazione dell'elocuzione e dell' eloquenza del Decamerone ossia delle di lui cento Novelle." Boccaccio, Giovani. *Decamerone* di M. Gio. Boccaccio nuovamente purgato ad uso delle scuole. ff. 53r-54v. ACDF Index Protocolli 108 (1826). Congregatio Generalis 12 jun. 1826. Bando: sem info.

⁵⁵ "ed eccomi però a sottoporre al più illuminato giudizio delle EE. VV. R^{me} quanto timorosamente ne penso." *Idem*.

⁵⁶ "è molto più castigata". *Idem*.

⁵⁷ "che gran parte delle Novelle spirino tuttavia un'aria di lascivetti [sic] amori". *Idem*.

⁵⁸ "stupri e adulterj". *Idem*.

⁵⁹ "l'espiediente di conceder l'indulto della lettura ". *Idem*.

⁶⁰ "che se vanno esse libere e da censura immuni, il solo riguardo di non privar la letteratura d'un sì eccellente modello è la ragione dell'usata indulgenza; siccome già per ugual motivo si perdonò ad Ovidio, a Marziale, a Dante; a Ricciardetto, ed a parecchi [sic] altri autori di versi e di prose latini e italiani, specialmente a diversi trecentisti e cinquecentisti più licenziosi certamente dell'emendato Boccaccio". *Idem*.

⁶¹ "di tante altre opere non proibite appunto per letterarj riguardi". *Idem*.

⁶² "in grazia di quel filologico merito". *Idem*.

⁶³ "riguardo al merito letterario della cosa". *Idem*.

sas, a deferência para com a “repubblica letteraria”⁶⁴, a “Nacional Literatura”⁶⁵ ou a “Litterature française”⁶⁶ parecia-lhes tão importante quanto o respeito às Escrituras Sagradas.

Ler e interpretar textos

Os pareceres exarados pelos censores muitas vezes permitem perceber o atrito entre sua formação, os regulamentos que deveriam seguir e os textos que tinham que ler, o que é particularmente evidente em algumas de suas avaliações de obras literárias. Ainda que fossem todos letrados com forte lastro cultural, sua diferente formação gerava uma compreensão diversa de qual fosse seu papel como censor e uma aproximação distinta aos textos literários.

Como se viu, havia uma especialização no trabalho dos censores que, na França e em Portugal, examinavam escritos cujos temas faziam parte de seus conhecimentos específicos. Assim, quando se tratava de analisar poesias, peças teatrais e obras ficcionais, nomeavam-se censores com formação em Belas Letras, na maior parte das vezes laicos. No Vaticano, os leitores eram também especializados, mas em ramos muito específicos: a filosofia e religião católica. Habitados ao debate de questões doutrinais e teológicas, eram capazes de identificar e discutir casos de deísmo, indiferentismo, tolerantismo etc., mas, em geral, não levavam em consideração a possibilidade de um uso figurado de linguagem. Destacar e comentar frases ou trechos era um procedimento comum na leitura de obras de teologia ou de filosofia, mas não um modo usual de ler obras literárias. Sua familiaridade com elas era restrita, já que as diretrizes da Igreja se opunham à leitura como forma de entretenimento e deleite, preconizando que ler era, sobretudo, um meio de aprender a viver segundo os ensinamentos do catolicismo.⁶⁷ Portanto, os clérigos censores não deveriam ler romances por gosto ou curiosidade e, muito menos, romances licenciosos, que era o que eles mais recebiam para avaliar, especialmente no século XVIII. Assim, é possível supor que o primeiro contato de muitos deles com o gênero romanesco tenha se dado por meio da leitura de obras como *L'an 2440* (condenado em 1773) ou *Lettres Persanes*, inscritos no Index em 1773 e 1762, respectivamente.

Os censores portugueses e franceses designados para o exame de obras literárias, com sua formação beletrística, eram capazes de identificar e discutir o bom uso de uma hipérbole, um solecismo, uma metonímia etc. Tendo sólida formação letrada, observavam e julgavam o correto emprego de elementos retórico-poéticos e eram capazes de determinar o banimento de uma obra que

⁶⁴ *Idem*.

⁶⁵ Francisco Xavier de Oliveira em parecer exarado, em 1797, a propósito de *Parvum Lexicon Latino-Lusitanum*. Desembargo do Paço, Repartição da Corte, Estremadura e Ilhas, Maço 1932, caixa 1759.

⁶⁶ *Jugements des censeurs sous l'administration de Malesherbes: D – V (1748 – 1759)*. Documento : Manuscrit Français – 22139 – microfilme MF 9387 – doc. 77-78. Remond de Ste. Albine – Le Déguisement amoureux, comédie. Défavorable (29 avril 1751).

⁶⁷ Cf. TURCHI, A. Omelia [...] recitata nel giorno di Pentecoste l'anno 1791. Sopra la lettura dei libri. *apud*. DELPIANO, Patrizia. Il controllo ecclesiastico della lettura nell'Italia dei Lumi. In: *La censura nel secolo dei Lumi*. Turin: Biblioteca Utet, 2011, p. 93.

atentasse contra princípios estabelecidos desde Aristóteles.⁶⁸ Entretanto, tinham dificuldades em aceitar o gênero romanesco, sua linguagem desprenssiosa e desprovida de ornatos, seus enredos simples centrados em tramas amorosas vividas por gente de baixa extração social. Os romances ainda não haviam sido aceitos entre professores nem tinham lugar nos manuais de retórica e poética. Os censores franceses e portugueses provavelmente não tinham muita familiaridade com os romances já que, segundo alguns de seus comentários, eles apenas os liam pela obrigação de avaliá-los – e com grande aborrecimento.

Percebe-se que a formação cultural dos letrados encarregados da censura em Portugal, na França e no Vaticano não os aparelhava adequadamente para a recepção de romances e de muitas produções poéticas, conduzindo-os a interpretações de base teológica ou retórico-poéticas. Se parece estranho que um censor ligado à Santa Sé enchesse folhas de papel com citações e as classificasse segundo o tipo de desvio da norma, também causa espécie o fato de censores a serviço do Estado arrolarem erros de sintaxe, de seleção vocabular, distúrbios na verossimilhança ou na caracterização de uma personagem. Na França e em Portugal, lamentavam-se pelo fato de a regulamentação não os autorizar a banir obras por falta de qualidade, o que, mesmo assim, faziam com regularidade. Embora a avaliação literária não fizesse parte de suas atribuições legais, muitos censores a tomavam como o elemento central de suas considerações, buscando identificar e censurar “tudo que poder offendere, e desacreditar à Nacional Literatura”.⁶⁹ De certo modo, os censores da Congregação do Índice eram os que faziam o que lhes foi pedido de maneira mais estrita, mas, até mesmo eles, escapavam às determinações ao permitir a circulação de obras devido às suas qualidades literárias, ainda que contivessem cenas ou enredos tidos por problemáticos.

Os propósitos de sua atuação também podem ter tido um peso sobre suas reações de leitura. Como observa Silvia Disegni, “a censura dos Estados (francês em particular), [é] mais atenta à ordem pública (moral, política ou mesmo religiosa e de costumes), e a da Igreja, do Index em particular, mais atenta a uma ordem que poderia ser qualificada como ‘simbólica’, relacionada à identidade de uma comunidade”.⁷⁰ Os interlocutores a que os censores se dirigiam também são distintos. Enquanto franceses e portugueses discutiam seus pareceres com um conjunto diverso de letrados (laicos e religiosos) com forte orientação política, aqueles que estavam ligados à Santa Sé pertenciam à alta hierarquia da Igreja e sabiam que se esperava deles uma discussão doutrinária, dirigida a bispos, cardeais ou núncios apostólicos. Isso talvez ajude a entender sua obsessão em realizar debates teológicos sobre qualquer pequeno fragmento de texto.

⁶⁸ Ver ABREU, Márcia. Nos primórdios da crítica: julgamentos literários produzidos pela censura luso-brasileira. In: FIGUEIREDO, Carmen Lúcia N. de, HOLANDA, Sílvio Augusto de O. e AUGUSTI, Valéria (orgs.). *Crítica e literatura*. Rio de Janeiro: De Letras, 2011.

⁶⁹ Francisco Xavier de Oliveira em parecer exarado, em 1797, a propósito de *Parvum Lexicon Latino-Lusitanum*. Desembargo do Paço, Repartição da Corte, Estremadura e Ilhas, Maço 1932, caixa 1759.

⁷⁰ “La censure des États (Français en particulier), [est] plus attentive à l’ordre public (moral, politique voire religieux et des moeurs), et celle de l’Église, de l’Index en particulier, plus attentive à un ordre que l’on pourrait qualifier de ‘symbolique’, relevant de l’identité d’une communauté.” DISEGNI, Silvia, *op. cit.*, p. 440.

Também diversa era sua aproximação às obras. Na França e em Portugal, os censores recebiam todo tipo de escrito para examinar, mas à Sagrada Congregação do Índice chegavam apenas livros sobre os quais já pesava suspeita, tendo em vista a necessidade de ter havido denúncia feita por um fiel ou por uma autoridade eclesiástica e de ela ter sido acatada pelo Secretário do Índice. Realizando uma censura prévia à publicação, portugueses e franceses tinham a possibilidade de intervir nos textos e de acompanhar as alterações realizadas até a liberação para impressão, tomando os autores ou seus editores como interlocutores.⁷¹ Já os censores do Vaticano dialogavam apenas com seus pares e seus superiores no interior da hierarquia da Igreja.⁷² Eles tinham poder de interditar a leitura de determinado livro aos católicos ou de solicitar que a obra fosse emendada, mas não tinham poder para impedir sua publicação ou obrigar editores e autores a fazer alterações no texto. Assim, em Portugal e na França, uma obra proibida antes da impressão deixava de existir no mundo social ou teria circulação muito restrita, seja em manuscritos, seja de forma clandestina. Já um livro proibido pelo Index não poderia ser lido ou possuído, impresso ou vendido por católicos, sob pena de excomunhão⁷³, mas continuava em circulação (especialmente nos países onde a censura havia sido abolida, como no Brasil) e ganhava até mesmo notoriedade internacional, tendo em vista a distribuição dos decretos (Bandos) aos núncios, aos bispos e aos governantes católicos para divulgação.⁷⁴

Assim, a formação prévia do leitor, seus gostos, seus preconceitos, bem como os propósitos e as circunstâncias em que o contato com o texto se dava afetam o estabelecimento do sentido e as reações de leitura. Como tem demonstrado Roger Chartier em vários de seus trabalhos⁷⁵, o sentido não está inscrito de forma estável no texto. Ele surge do embate do leitor com o texto, embate que se modifica segundo as circunstâncias e finalidades da leitura.

Remate

O material examinado permite esboçar ao menos três conclusões.

Em primeiro lugar, observa-se que os organismos de censura não eram apenas locais de proibições e extermínio da produção letreada. Os atos de repressão após a publicação, que podiam chegar até a queima de livros em alguns momentos, bem como a perseguição a escritores, editores e livreiros prenderam a atenção de muitos historiadores que, com poucas exceções, não se interessaram em observar o funcionamento interno dos organismos de cen-

⁷¹ Ver ABREU, Márcia. *Censure et critique: les réactions des premiers lecteurs de romans*. *Cahiers du Brésil Contemporain*, n. 69-70. Paris, Sciences de l'Homme, 2008.

⁷² Cf. DELPIANO, Patrizia, *op. cit.*, p. 121.

⁷³ Cf. WOLF, Hubert, *op. cit.*, p. 152.

⁷⁴ Sobre a divulgação internacional promovida pelas interdições, ver PROSPERI, Adriano. *La Chiesa e la circolazione della cultura nell'Italia della controriforma: effetti imprevisti della censura*. In: ROZZO, Ugo (org.). *La censura libraria nell'Europa del secolo XVI*. Udine: Forum, 1997.

⁷⁵ Ver CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa-Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990; *idem*, *Cultura escrita, Literatura e História*. Porto Alegre: Artmed, 2001, e *idem*, *A ordem dos livros e comunidade de leitores*. In: *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília: Editora UnB, 1994. Ver, também, GUINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

sura nem em analisar as opiniões expressas pelos censores – especialmente as favoráveis às obras. Ao contrário do que alguns estudos sugerem, as instituições censórias, eram também espaços de reflexão e debate sobre questões políticas e religiosas, sobre arte e literatura.⁷⁶

Em segundo, é possível observar que, embora os censores fossem todos católicos e tivessem uma sólida formação erudita, sua inserção social, o fato de serem ou não clérigos, e trabalharem a serviço do Estado ou da Igreja, conduzia-os a distintas relações com os textos que liam. Uns reagiam a eles como se fizessem parte de um debate filosófico ou teológico; outros como se estivessem em uma sala de aula ou em trabalho de revisão de texto.

Finalmente, percebe-se que, em fins do século XVIII e no início do XIX, havia um sentimento de valorização da literatura e, mais particularmente, da literatura nacional. Este termo não designava apenas obras poéticas e em prosa de ficção, recobrindo os escritos em geral. No caso específico dos poemas, as composições em determinada língua eram já elemento relevante da identidade coletiva e parecia necessário preservá-las, mesmo quando incorriam em equívocos de natureza religiosa, política ou moral.

Parece-me evidente que a imagem cristalizada dos organismos de censura não corresponde inteiramente ao que se passava nos tribunais censórios franceses e portugueses nos séculos XVIII e XIX, nem tampouco junto à Santa Sé.

Artigo recebido em 19 de julho de 2021. Aprovado em 5 de agosto de 2021.

⁷⁶ Patrizia Delpiano chegou à conclusão semelhante ao estudar a censura católica no século XVIII, “Occorre subito precisare che non si può condividere la tesi di chi, insistendo su un’ipotizzata generale ignoranza dei censori, finisce per non cogliere il loro ruolo chiave nella cultura del tempo.” DELPIANO, Patrizia. *Il governo della lettura: chiesa e libri nell’Italia del settecento*. Bologna: Il Mulino, 2007, p. 130.

Da Batalha dos Três Reis aos relatos de naufrágios: **sobre notícias e popularidade** **nos séculos XVI e XVII**



Capa do livro A "Nau Catrineta", de Fernando de Castro Pires de Lima, 1954, fotografia (detalhe).

André Belo

Doutor em História pela École de Hautes Études de France.
Professor do Departamento de Estudos Portugueses da Universidade de Rennes 2/França. Autor, entre outros livros, de *História & livro e leitura*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
andre.belo@univ-rennes2.fr

Da Batalha dos Três Reis aos relatos de naufrágios: sobre notícias e popularidade nos séculos XVI e XVII¹

Rumours and shipwrecks: on news and popularity in the 16th and 17th centuries

André Belo

RESUMO

Este artigo pretende contribuir para a compreensão da relação entre certos textos e a prévia circulação de notícias e mensagens no tecido social, em Portugal e na Europa da época moderna. O trabalho apoia-se em três exemplos diferentes, todos do final do século XVI e inícios do XVII: os panfletos em língua alemã que se referem à Batalha de Alcácer Quibir (ou “dos Três Reis”), na qual morreu o rei d. Sebastião (4 de agosto de 1578); a circulação de rumores em Portugal sobre a sobrevivência do mesmo rei após a batalha e durante o episódio do falso rei “de Veneza (1598-1603); e relatos portugueses de naufrágio bem conhecidos da mesma época, em especial o da nau de Jorge de Albuquerque Coelho, capitão de Pernambuco. Discute-se a popularidade deste folheto em relação com uma experiência prévia dos habitantes de Lisboa, que puderam ver o destroço do navio durante semanas, em lugar bem conhecido da cidade. A participação de Albuquerque Coelho na Batalha dos Três Reis permite fechar o círculo de uma interpretação em que os diferentes meios de circulação noticiosa não são considerados isoladamente, mas através de um conjunto de interações – da oralidade ao texto impresso – que podemos deduzir das fontes.

PALAVRAS-CHAVE: rumores; relatos de naufrágio; popularidade.

ABSTRACT

This essay discusses the relation between certain texts and the previous circulation of news and messages in the social world, in Portugal and in Europe during the Early Modern Period. The research is based on three different examples from the late 16th century and early 17th century: the German pamphlets referring to the Battle of the Three Kings, in which king Sebastian died (4th August 1578); the circulation of rumours in Portugal about the survival of the same king after the battle and during the episode of the false king Sebastian of Venice (1598-1603); and a few well-known shipwreck narratives from the same period, in particular the sinking of the ship of Jorge de Albuquerque Coelho, captain of Pernambuco. The popularity of this pamphlet is discussed in relation to the fact that the inhabitants of Lisbon were able to see the wreck of the ship for weeks, after its “miraculous” salvation. The participation of Albuquerque Coelho in the battle of the Three Kings allows us to close the circle of an interpretation in which the different media of news circulation are not considered isolated, but through a set of interactions – from orality to printed text – that can be deduced from the sources.

KEYWORDS: *rumours; narratives of shipwrecks; popularity.*

¹ Este artigo desenvolve uma comunicação originalmente apresentada em junho de 2017 em Trento, Itália, no colóquio internacional Crossing borders, crossing cultures: popular print in Europe (1450-1900). Agradeço a Massimo Rospocher e Jeroen Salman o gentil convite para participar desse evento.

O objetivo deste artigo é propor linhas de análise para um fenómeno sociocultural específico: a relação, na Europa da Alta Idade Moderna, entre o sucesso de certos relatos noticiosos impressos na forma de folheto e a prévia circulação de narrativas no tecido social. Ao publicá-las numa revista interdisciplinar, a minha esperança é que estas reflexões encontrem eco fora do seu âmbito específico e admitam algum grau de generalização. O texto apoia-se principalmente numa investigação que tenho desenvolvido nos últimos anos sobre as origens do sebastianismo, em torno do episódio do falso d. Sebastião que apareceu em Veneza em 1598. Nessa investigação, tenho me debruçado também sobre a circulação de notícias da Batalha dos Três Reis, mais conhecida na memória portuguesa como Batalha de Alcácer Quibir".

Faço a este propósito uma pequeno digressão, ainda antes de entrar no tema principal do artigo. A diferença na maneira de designar a batalha é em si mesma interessante, pois o facto de a primeira expressão ser hoje pouco usada em Portugal parece traduzir um fenómeno especificamente português: a hesitação, de raiz sebastianista mas que de forma inconsciente sobreviveu em textos até aos tempos mais recentes, em aceitar a morte do rei português no campo de batalha.² Se o nome de Batalha dos Três Reis se tornou comum na Europa foi pelo facto, digno de memória porque considerado sem precedente histórico, de que três reis morreram na batalha: os dois príncipes marroquinos da dinastia saadiana em conflito, Abd al-Malik e Mohammed al-Mutawakkil e, aliado a este último, o malogrado rei português. Referir-se à batalha como sendo "dos Três Reis" é, implicitamente, reconhecer a morte de d. Sebastião nela. Seria interessante, por isso, saber a partir de quando a designação Batalha de Alcácer-Quibir se tornou dominante na cultura portuguesa. As várias crónicas impressas do século XVIII que tratam do reinado de d. Sebastião (Barbosa Machado, Pereira Baião, frei Manuel dos Santos) parecem oscilar entre as duas designações. No final do século XVI e ao longo de parte do XVII a batalha foi sobretudo conhecida como a Jornada de África, nome também do primeiro livro impresso em Portugal que fez a crónica-testemunho dos acontecimentos, da autoria de Jerónimo de Mendonça, publicada em Lisboa, em 1607.

Folhetos em língua alemã

Os relatos sobre a batalha marroquina e sobre a morte do rei de Portugal começaram rapidamente a circular em toda a Europa, sob diferentes formas e suportes, aquilo a que podemos chamar, na esteira de Fernando Bouza, a trindade comunicativa das mensagens verbais na época: oralidade, correspondência manuscrita e textos impressos. Comecemos por estes últimos. Só no ano de 1578 foram impressos pelo menos uma dezena de folhetos relatan-

² Desenvolvo esta ideia no primeiro capítulo de um livro que acabo de publicar sobre estes temas: BELO, André. *Morte e ficção do rei dom Sebastião*. Lisboa: Tinta-da-china, 2021.

do a batalha e o fatal destino de d. Sebastião, em francês (Paris e Antuérpia), italiano (Tivoli e Pádua), inglês (Londres), checo (Praga) e em alemão (Leipzig, Nuremberga, Colónia, Augsburgo). O exemplo dos folhetos alemães, estudo por Ana Maria Pinhão Ramalheira em quem aqui me baseio³, é particularmente interessante, pela variedade de textos e imagens publicados, e é nele que me vou concentrar aqui. Desde o século XV, após a invenção da impressão em caracteres móveis por Gutenberg, que as cidades alemãs formavam uma região muito dinâmica na impressão de folhetos, primeiro sobre questões religiosas (relativos às polémicas teológicas da Reforma protestante) e depois sobre batalhas e acontecimentos internacionais dignos de registo. Era claramente este o caso da batalha marroquina, trágica por causa do seu desfecho, pelo elevado número de mortos e cativos e pela morte do rei de Portugal – com as suas consequências políticas imediatas sobre o reino e as extraordinárias perspetivas de ampliação imperial que tal perda oferecia aos Áustrias de Espanha. A esta morte vinha juntar-se a dos dois príncipes marroquinos rivais, elevando para três a conta de príncipes caídos, facto notado como sem precedente na história. No próprio ano de 1578, três ou quatro folhetos de meia-dúzia de páginas foram publicados, primeiro em Leipzig e depois em Nuremberga, com o título de Batalha Portuguesa (*Portugalesische Schlacht*). Os folhetos destacavam, na folha de rosto, a morte do rei e de mais de vinte mil soldados, e certificavam a sua informação a partir de notícias enviadas de Madrid e de Lisboa. A fonte na corte portuguesa era provavelmente o correspondente dos mercadores Fugger. De facto, é possível identificar a coincidência de parte do texto com um relato que consta da célebre coleção de notícias manuscritas conhecidas como *fuggerzeitungen* que se conservam na Biblioteca Nacional de Viena. Esse relato deve ter sido traduzido em alemão a partir de uma carta original provavelmente escrita em português. O tradutor alemão parece ter sido Hans Adelgais, feitor da casa comercial dos Fugger em Colónia.⁴ O mesmo processo de redação e tradução deve ter estado na origem de outros dois folhetos publicados em Nuremberga pouco tempo depois, contendo os relatos das cerimónias oficiais de luto por d. Sebastião e da aclamação do cardeal d. Henrique como novo rei. Os folhetos criavam uma sequência, uma narrativa de eventos, alimentando a expectativa dos leitores.

Ainda em 1578 foi impresso em Augsburgo um mapa a cores, em forma de cartaz, mostrando o campo de batalha e contendo uma legenda detalhada sobre a contenda. A iniciativa foi do gravador Hans Rogel, autor de numerosas ilustrações em xilogravura. Em Colónia, sempre no mesmo ano, foram impressos outros dois folhetos com relatos da batalha em forma de verso.

Estes relatos poéticos são particularmente interessantes pois atestam de uma prática muito comum em toda a Europa, a de composição de canções relatando histórias ou acontecimentos importantes. Na Península Ibérica, era o

³ Ver RAMALHEIRA, Ana Maria Pinhão. *Alcácer Quibir e D. Sebastião na Alemanha: representações historiográficas e literárias (1578 – ca. 1800)*. Coimbra: Minerva, 2002.

⁴ Ver SOMMER, Horst. Die altdeutschen und altschechischen Zeitungen über König Sebastians Tod bei Alcazar-Quebir, 5. August 1578. *Libri*, v. 16, n. 3, [s. l.], 1966. Sobre H. Adelgais, ver BARBARICS-HERMANIK, Zsuzsa. The coexistence of manuscript and print: handwritten newsletters in the second century of print: 1540–1640. In: WALSBY, Malcolm e KEMP, Graeme (ed.). *The book triumphant: print transition in the sixteenth and seventeenth centuries*. Leiden-Boston: Brill, 2011, p. 363.

que se fazia com os romances que contavam histórias de cavalaria e também glosavam os ecos de acontecimentos da atualidade. Como veremos no final deste artigo, conhece-se pelo menos um romance relativo à Batalha dos Três Reis, transcrito, com a sua notação musical, por Miguel Leitão de Andrada na sua *Miscellanea*.⁵ Ao publicarem esses versos em folhetos, os impressores alemães interagiam com essa prática, amplificando-a ou sugerindo novos versos para serem cantados com melodias já conhecidas. No que diz respeito ao conteúdo dos versos: enquanto um primeiro folheto anônimo, que devia ser entoado pela canção de uma Batalha de França, se mantém fiel, no essencial, à informação transmitida pelos relatos em prosa, o segundo folheto, composto por Ambrosius Wetz, efetua alterações factuais importantes, alterando os referentes geográficos e políticos: o rei de Portugal — que deixa de ser nomeado como Sebastião e é referido como tendo um filho — “queria subjugar a Pérsia ao seu poderio”, e combate um rei persa com um exército de 80 mil homens (a carta inicial do correspondente dos Fugger referia cerca de 25 mil). O número de reis mortos na batalha — que já era de quatro no primeiro relato em verso — passava a ser de cinco.

Estas alterações mostram como os relatos sobre a batalha foram sofrendo sucessivas mediações e deslocações de sentido. Não se trata apenas da licença poética de um compositor de canções. É todo o horizonte de leitura destes folhetos alemães sobre a Batalha Portuguesa que é bem diferente do que predominava nos relatos que circularam na Península Ibérica. Os folhetos em língua alemã sobre a batalha de 1578 devem ser inseridos numa, então já longa, tradição de publicação de cartas de indulgência, folhetos e gravuras relacionados com o perigo turco (*Türkengefahr*), que ameaçava a fronteira sul deste do império romano-germânico. Essa tradição vinha desde o século XV, tendo sido alimentada por acontecimentos de grande impacto como, em 1470, a conquista pelos Otomanos da colónia veneziana de Negroponte, o primeiro cerco de Viena de 1529 ou a batalha naval de Lepanto, de 1571. Esse horizonte de leitura revela-se nos relatos sobre a Batalha dos Três Reis em língua alemã, desde a primeira tradução do feitor Adelgais em Colónia. O exército que os cristãos combatem é referido nestes textos principalmente como sendo composto por turcos, perdendo-se a referência aos mouros que é habitual nas fontes ibéricas. Também as ilustrações que aparecem na página de rosto dos folhetos alemães, como era então prática habitual, constituem muito provavelmente reutilizações de gravuras que já tinham circulado em folhetos antiturcos. Assim, podemos dizer que estes relatos não foram apenas traduzidos de fontes portuguesas e espanholas. Integraram-se numa narrativa local de objetos impressos, temas e imagens, sendo objeto de uma resignificação para se adaptarem à narrativa antiturca mais familiar aos leitores alemães. Mas esta constatação não diminui a importância da presença de relatos e comentários sobre a Batalha dos Três Reis na Europa, e nos estados do império romano-germânico em particular: em 1580 foi impressa em Nuremberga a tradução em latim de um extenso relato presencial, que foi originalmente escrito por frei Luis Nieto em castelhano. Este folheto latino — *Historia de bello Africano*, tra-

⁵ Ver ANDRADA, Miguel Leitão de. *Miscellanea do sitio de N. S^a. da Luz do Pedrogão Grande: apparecimto. de sua sta. imagem, fundação do seu Convto. e da See de Lxa... com mtas. curiosidades e poezias diversas.* Lisboa: Matheus Pinheiro, 1629, p. 228-231.

duzido por J.-Thomas Freig — conheceria pelo menos quatro edições nos anos seguintes e haveria de ser objeto de nova tradução para a língua alemã, assim como de edições em inglês.

Algo que também alimentou certamente a popularidade dos relatos da batalha foi a presença de numerosos soldados de várias nações — espanhóis, italianos, irlandeses, flamengos e alemães — no exército de d. Sebastião. Diferentes fontes mencionam um número estimado em 2500 a 3000 alemães (tudoscos). Na verdade, sob esta designação genérica, tratava-se de um contingente de lansquenetes flamengos, valões e alemães, liderados por Martinho da Borgonha, e acompanhados por mulheres e crianças. Uma das questões abordadas nos folhetos alemães é a honra e a reputação dos soldados, cuja defesa diligente é ali feita. Também é seguro que circularam — embora não pareçam ter sobrevivido em testemunhos escritos — relatos orais feitos por estes soldados ou pelas mulheres que os acompanhavam. Apesar de o cartaz feito por Hans Rogel em Augsburgo dizer que todos os soldados estrangeiros foram mortos, fontes mais tardias e mais detalhadas referem a presença de soldados “tudoscos” junto dos demais cativos, portugueses ou de outras nações. Um desses soldados, segundo o que relata Jerónimo de Mendonça no quarto capítulo da sua *Jornada de África*, de 1607, terá mesmo ajudado o corregedor Belchior do Amaral a enterrar o rei.⁶

Generalizando

Os diferentes exemplos evocados a partir dos relatos da Batalha dos Três Reis permitem traçar uma breve síntese das diferentes formas de comunicação envolvidas: 1. relatos orais, incluindo os de testemunhas presenciais; 2. relatos manuscritos circulando em redes regulares de correspondentes; 3. folhetos impressos, incluindo gravuras e mapas e textos em prosa e em verso, relacionados com uma transmissão oral, por via da recitação ou do canto.

Esta pequena sistematização indica a diversidade e a riqueza de uma sociedade de informação *sui generis*, que tinha diferentes formas de comunicação à sua disposição e entre as quais, como hoje, não existiam fronteiras estanques. Para a caracterização deste ambiente de comunicação penso que nos devemos afastar de uma ideia de esfera ou espaço público unificado por lugares, práticas ou linguagens comuns. Existiam diferentes modos de circulação da informação, que tinha lugar em espaços que não eram necessariamente públicos nem de acesso igual para todos. O que era notícia para um indivíduo ou comunidade não o era necessariamente para outros. A transmissão de informação seguia linhas bem vincadas de separação sociocultural. Isto não significa que não existissem novas de caráter público, conhecidas de todos, como a derrota do exército de d. Sebastião em África, que rapidamente se espalhou em Lisboa como um surdo rumor ainda antes da chegada da notícia oficial.⁷ Públcos eram também os rumores, muitas vezes impermeáveis às tentativas oficiais para os desmentir — foi esse o caso dos boatos persistentes sobre a

⁶ Cf. MENDOÇA, Hieronymo de. *Jornada de África*: em a qual se responde à Jeronymo Franqui, & outros, & se trata do successo da batalha, cativeiro, & dos que nelle padecerão por não serem mouros, com outras cousas dignas de notar. Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1607, f. 64.

⁷ Ver DA CRUZ, Bernardo. *Chronica d'El Rei D. Sebastião*, v. 2, Lisboa: Escriptorio, 1903, p. 127.

sobrevivência do rei português, que continuaram durante meses e anos, e foram ciclicamente renovados pelos casos de falsos d. Sebastião.

A perspectiva que adoto na interpretação das notícias é a do leitor/ouvinte/espectador.⁸ Se nos colocarmos no ponto de vista de alguém que produzia informação, por exemplo alguém, como Hans Adelgais, que tinha um papel ativo na seleção e tradução de notícias manuscritas, os folhetos impressos que referi representavam uma forma de amplificação de relatos que ele e outros já conheciam previamente. Podemos dizer que Adelgais assistia à transformação de relatos de circulação mais restrita (caso da correspondência) em relatos de circulação mais alargada (caso dos folhetos). O que presumivelmente era importante para ele na leitura dos folhetos era verificar as mudanças que a mediação feita por novos editores trazia à informação que ele próprio tinha previamente selecionado e difundido.

Se, por outro lado, nos colocarmos na perspectiva de quem não produzia informação escrita – a grande maioria da população – e conhecia as notícias por ouvir contá-las, a situação era evidentemente diferente e a função informativa do folheto seria outra. No entanto, podemos supor que também aqui houvesse frequentemente um conhecimento prévio das notícias do mundo, anterior à da sua circulação impressa, sobretudo em acontecimentos de significado político transcidente para as monarquias cristãs como foi o caso da Batalha dos Três Reis.

Em todo o caso, e é o primeiro ponto que quero sublinhar, a função dos folhetos alemães da batalha não era necessariamente, nem talvez prioritariamente, dar notícias em primeira mão. Estas últimas – quando o acontecimento era de grande importância, repito – circulavam mais rapidamente pela oralidade.

Mas, se essa não era a sua função informativa, então que tipo de informação transmitiam os folhetos impressos? Eis uma questão para o qual não é possível dar uma resposta a um nível tão geral. Seria necessário fazer uma análise detalhada de uma série coerente destas publicações. Apontarei apenas aqui alguns elementos que permitem, segundo creio, entrar na questão. Por um lado, entre os variados grupos sociais que adquiriam e liam folhetos, as notícias do tempo presente eram concebidas como apenas uma parte de uma narrativa mais profunda. Nessa narrativa, uma série de motivos deviam ser interpretados para além da simples espuma noticiosa: a vontade divina, a relação com a natureza, os textos antigos, a tradição. As notícias do tempo presente deviam elas próprias integrar-se numa história mais longa para poderem ganhar sentido e solidez, para o tempo permitir a distinção entre rumores ou notícias sem pertinência, para um lado, e a verdadeira matéria que serviria para escrever a história, para o outro.

A associação entre o folheto impresso e a história ou a posteridade fazia-se a partir da ideia de que a informação impressa era pública e, pela sua circulação em muitas cópias, se destinava a durar. Daí que fizesse habitual-



⁸ Apresento aqui uma ideia que desenvolvo noutros trabalhos sobre a informação de Antigo Regime, nomeadamente a minha tese de doutorado inédita, BELO, André. *Nouvelles d'Ancien Régime: la Gazette de Lisbonne et l'information manuscrite au Portugal (1715-1760)*. Tese (Doutorado em História) – EHESS, Paris, 2005. Ver também o meu ensaio de síntese, News exchange and social distinction. In: RAYMOND, Joad e MOXHAM, Noah (eds.). *News networks in Early Modern Europe*. Leiden-Boston: Brill, 2016.

mente parte da retórica do impresso insistir na solenidade do relato, no crédito (associado à verdade) no sentido moral. Daí a ênfase que era posta em detalhes significativos que permitissem afirmar o crédito de um relato e também retirar lições morais, apurar responsabilidades pela vitória ou pela derrota, aferir o comportamento dos soldados, em relação com a reputação da nação a que pertenciam. Estes elementos, no todo ou em parte, fizeram parte da chave de leitura dos folhetos alemães sobre a Batalha dos Três Reis. Era essa a informação relevante que eles traziam, mais do que notícias em primeira mão.⁹

E em que medida é que estes folhetos eram ou aspiravam a ser populares? Esta pergunta também não é de resposta fácil, pois a popularidade de um texto, a sua vulgarização, tinha uma conotação negativa no quadro da oposição sociocultural dominante na época entre vulgar e discreto. O mesmo acontecia com a curiosidade: valorizada em círculos letRADOS, ela era moralmente condenada a partir do momento em que saía desses círculos e passava a ser considerada vulgar ou popular.

Por outro lado, a popularidade de um texto era o nervo da sua venda, a explorar por impressores, vendedores ou escritores dependentes de um rendimento venal. Ora, essa exploração comercial era feita pelo recurso a temas e histórias que integravam uma narrativa transmitida localmente, relacionada com a construção de um sentido de comunidade. No exemplo dos folhetos em língua alemã sobre a Batalha dos Três Reis, essa narrativa relacionava-se, como referi, com a matéria das batalhas contra os turcos. De um modo geral, os conflitos militares marcados por uma oposição de tipo religioso e/ou entre potências tinham esse poder de reativar formas locais de envolvimento ideológico. Através de palavras e de imagens, o texto impresso permitia reatualizar uma experiência partilhada, uma memória anterior de conflitos ou de festejos urbanos triunfaIS. Tratava-se de tomar partido através dos textos, com a consciência de que outros leitores o estariam também fazendo. Esta função ideológica de identificação é provavelmente uma razão determinante para explicar por que razão as notícias internacionais tiveram um papel tão duradouro no desenvolvimento das notícias impressas, incluindo, a partir do início do século XVII, o aparecimento de uma imprensa periódica. Ao longo deste século e do XVIII as notícias das guerras estrangeiras constituíram o motor do seu crescimento. No caso português, em que o desenvolvimento da forma gazeta foi tardio, foram também as várias guerras de sucessão europeias (de Espanha, da Polónia, da Áustria) que permitiram o crescimento de um mercado de venda de notícias.¹⁰ Tendo a sua origem no estrangeiro, só em aparência as notícias internacionais diziam respeito a uma realidade exterior. Elas eram reinterpretadas localmente à luz de formas de adesão e oposição de tipo cunitário.

⁹ Note-se que foi precisamente a questão da reputação que motivou a publicação das primeiras obras que autores portugueses escreveram sobre a batalha marroquina. É o caso, entre outros autores, do citado Jerónimo de Mendonça, que escreve explicitamente em defesa da reputação da nobreza e dos soldados portugueses que combateram na batalha, contra o que sobre eles se espalhou nas obras de Franchi Comestaggio ou António de San Román.

¹⁰ Ver sobre o assunto o artigo de BELO, André. La política de los partidos: noticias de las guerras europeas en Portugal en la primera mitad del siglo XVIII. In: SÁNCHEZ, Serrano (ed.). *Opinión pública y espacio urbano en la Edad Moderna*. Gijón: Trea, 2011.

Mais notícias (e rumores)

Volto à questão das notícias da batalha de 1578, agora de um ponto de vista português. Não houve folhetos impressos em Portugal sobre tão traumático acontecimento. As razões para tal devem ser buscadas no plano da forte sensibilidade moral e política do mesmo e não no plano da (falta de) curiosidade de potenciais leitores no reino português. O interesse por relatos sobre o que aconteceu em Marrocos foi evidentemente muito grande, em todos os setores da população, dada a enorme quantidade de pessoas envolvidas na expedição, e a incerteza sobre o paradeiro (fuga, cativeiro ou morte) de milhares de combatentes portugueses, incluindo o rei e os membros da principal nobreza do reino.

Como referi atrás, e é bem sabido, o rumor de que o rei d. Sebastião conseguira escapar com vida da batalha, com alguns cavaleiros do seu séquito, espalhou-se rapidamente em Portugal. Isto aconteceu ao mesmo tempo que chegou também, em final de agosto, numa das frotas que regressou de Marrocos, a oficialização da notícia da morte do rei, feita pelo juiz Belchior do Amaral. As autoridades portuguesas tentaram, desde o início, desmentir e reprimir tais rumores, indesejáveis no quadro da crise de sucessão que então se abriu, mas não conseguiram impedir inteiramente a sua difusão nos meses e anos após a batalha. Uma parte desses rumores de sobrevivência do rei, segundo vários testemunhos convergentes, eram forjados com intenções políticas. Destinavam-se a fazer ganhar tempo, na crise sucessória em aberto, aos opositores ao partido de Filipe II de Castela. Mas outros tinham uma origem difusa, gerada em ambiente popular.

Um dos exemplos deste último tipo, citado por diferentes historiadores, é o de Pedro Bermudez, um curandeiro proveniente das Astúrias que residia no Alentejo, no sul de Portugal, e tinha participado na batalha marroquina. Ele foi acusado de feitiçaria e superstição em 1579 pelo tribunal da Inquisição de Évora. Entre outras coisas, Bermudez anunciou também a pessoas à sua volta que o rei d. Sebastião estava vivo, a partir de uma interpretação milenarista de profecias. Uma das suas fontes foi um livro que alegou ter visto em Roma, o almanaque do bolonhês Niccolò Simi, repleto de tabelas para a interpretação astrológica ano a ano, e destinado a enorme longevidade editorial.¹¹ O caso de Bermudez é revelador do longo e complexo itinerário da interpretação de notícias no tempo e no espaço. Ele reinterpretou a memória que tinha de um almanaque impresso em relação com especulação milenarista e joaquimista sobre o rei de Portugal, na sequência do evento traumático de 1578.

As fontes contemporâneas da época referem-se a outras formas de interpretar o desfecho da batalha em relação com profecias e almanaque. O famoso cometa que foi visto na Europa em 1577 foi visto, antes e depois da batalha, como um sinal. Enquanto alguns, próximos do rei, terão interpretado o cometa como um augúrio favorável à expedição (atrás da palavra cometa se

¹¹ Ver SIMI, Niccolò. *Ephemerides Nicolai Simi mathematici Bononiensis, ad annos XV incipientes ab anno Christi MDLIII usque ad annum MDLXVIII*. Venezia: [s./e.], 1554. Sobre o processo de Pedro Bermudez, ver a tese de RIBEIRO, António Vitor Sánchez Ferreira. *O auto dos místicos: alumbrados, profecias, aparições e inquisidores (séculos XVI-XVIII)*. Tese (Doutorado em História Moderna) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2009.

esconderia a ordem de ataque “acometa”), outros defenderam exatamente o contrário. Segundo o cronista lisboeta Pero Roiz Soares, esta última opinião foi largamente maioritária entre as “pessoas doutas” e era apoiada por um outro autor bolonhês de prognósticos, o Mestre Hercules de Rovere (Ercoli Della Rovere), autor de um folheto que o próprio papa teria enviado a d. Sebastião para o dissuadir da empresa africana.¹² Sublinho estes testemunhos do impacto em Portugal, em ambientes bem distintos, de duas obras impressas em Bolonha, uma em latim, outra em italiano, e invocadas para defender duas posições de sentido inverso em relação à interpretação da batalha.

O texto de Pero Roiz Soares, bem conhecido dos historiadores, é precioso por várias razões. Escrito do ponto de vista de um membro das elites urbanas, ele regista uma miríade de pequenos incidentes ocorridos em Lisboa que alimentam uma narrativa de insatisfação política relativamente ao governo castelhano, após a união das coroas de 1581. As notícias que chegaram regularmente do exterior, por carta ou por navio, tinham um papel fundamental no desenvolvimento dessa narrativa. Em 1586, por exemplo, e segundo Roiz Soares, Francis Drake era o tema exclusivo das conversas na cidade. O conhecido corsário não era um referente exótico: ele representava o poder naval inglês, rival do poder do rei das Espanhas. A cidade de Lisboa era um centro nevrálgico desta rivalidade, como o demonstrou pouco tempo depois a preparação, feita nos seus portos, da “Armada Invencível”. As notícias que davam conta das iminentes expedições de Drake circulavam abundantemente em Lisboa, não carecendo de circulação pela via do impresso para sustentarem uma narrativa local de oposição ao governo, à qual se juntava também o receio pelas consequências de um eventual ataque inglês à cidade.

Cerca de uma década mais tarde, no início do outono de 1598, coincidindo com a morte de Filipe I (II de Castela) e a aclamação do novo rei Filipe II (III), renovaram-se com força os rumores de sobrevivência do rei d. Sebastião. Segundo as cartas que então chegaram a Lisboa, ele teria aparecido em Veneza. O rumor deu a oportunidade a um punhado de exilados portugueses para desenvolverem uma pressão diplomática e publicarem textos apologéticos em favor do que consideravam ser o regresso messiânico do monarca perdido para retomar o seu trono. No início deste episódio complexo — que está na raiz do nascimento do sebastianismo propriamente dito — estão, assim, notícias chegadas do exterior que, como um rastilho, atearam focos intermitentes de agitação política em Lisboa durante meses e mesmo anos. A história durou até 1603, quando o impostor, um calabrês chamado Marco Tullio Catizone, foi julgado e enforcado em Sanlúcar de Barrameda, no sul de Espanha, após anos de processos e estadias demoradas nas prisões de diferentes estados.

O episódio sebastianista que nasceu em Veneza constituiu uma preocupação regular para as autoridades espanholas pelo seu potencial de agitação popular em Portugal, como o evidencia a correspondência de Cristóvão de Moura, vice-rei de Portugal a partir de 1600.¹³ Os despachos de Moura deixam

¹² Cf. SOARES, Pero Roiz. *Memorial de Pero Roiz Soares*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1953, p. 90 e 91. O pequeno folheto de Della Rovere sobre o cometa intitulava-se *Vaticinio, & general discorso [...] Sopra quel che minaccia la revolutione dell'anno 1578 insieme con la cometa apparsa ...*, Florença, 1577.

¹³ Os despachos de Moura encontram-se no Arquivo Histórico Nacional de Madrid: Estado, Legajos 76 e 77d.

claramente perceber o papel desempenhado pelas notícias internacionais, alimentando as conversas sobre a identidade messiânica – ou não – do prisioneiro. Moura conhecia bem o problema, uma vez que já 20 anos antes, em 1578 e 1579, ele tinha estado em Lisboa como enviado de Filipe II e tinha constatado a facilidade com que os rumores de que o rei estava vivo se difundiam. Para Moura, tais boatos eram uma forma de “ruído popular” (*ruido en el pueblo*) que alastrava a pessoas cordatas, do clero e da nobreza. As suas cartas transmitem para a corte espanhola o tópico bem conhecido da paixão do vulgo pelas novidades, uma forma de cegueira que era perigosa quando atingia os grupos dirigentes. A “democratização” (palavra que Moura não utilizava, evidentemente) das notícias conduzia ao apagamento das hierarquias socioculturais e ameaçava a ordem social.

Em vários momentos, Moura revela estereótipos paternalistas sobre os vassalos portugueses, que considerava súbditos leais mas de comportamento irracional. Por trás de tais estereótipos – que ele afirmava que o envergonhavam como “natural” português – o que o vice-rei descreve é uma espécie de “guerrilha” de boatos e notícias falsas, orquestrada a partir do exterior pelos exilados portugueses para desencadear uma revolta contra o domínio castelhano. As armas de tal guerrilha eram várias: por um lado, testemunhas oculares que diziam ter visto d. Sebastião em Veneza ou na prisão em Nápoles; por outro, cartas enviadas de Itália certificando a identidade régia do prisioneiro; e, por outro lado ainda, livros impressos em França que faziam a apologia da vinda milagrosa do rei d. Sebastião. Entre essas obras contavam-se o livro de João de Castro, impresso clandestinamente em Paris, e os livrinhos em francês do dominicano José Teixeira.¹⁴ A circulação dessas obras em Portugal não foi massiva. No entanto, mesmo circulando em poucos exemplares e – no caso de Teixeira – numa língua estrangeira, o seu impacto político foi importante, identificado pelas autoridades como capaz de amplificar um descontentamento que vinha de trás. O impacto destes textos não dependeu de uma circulação ampla, mas do facto de serem conhecidos e poderem ser invocados em apoio da causa, em conversas e cartas.

Relatos de naufrágio

Reservo para a última parte deste artigo a referência a outro tipo de textos impressos que permitem estudar a relação entre a sua popularidade e uma circulação prévia de relatos e anedotas. Ainda que a produção tipográfica portuguesa nos séculos XV e XVI tenha sido bem menos importante em termos quantitativos do que a dos territórios de língua alemã, também no reino de Portugal a publicação de folhetos e pequenos livros teve uma função na criação de hábitos de consumo comercial e de leitura. O exemplo dos relatos de naufrágio, estudado entre outros por Giulia Lanciani e Diogo Ramada Curto¹⁵, permite compreender o fenômeno. É possível identificar três ciclos de

¹⁴ Ver CASTRO, João de. *Discurso da vida do sempre bem vindo e aparecido rei D. Sebastião*. Paris: Martin Vérac, 1602, e TEIXEIRA, José. *Adventure admirable par dessus toutes les autres des siecles passez & present*. [s. l.], [Lyon], 1601.

¹⁵ Ver LANCIANI, Giulia. *Sucessos e naufrágios das naus portuguesas*. Lisboa: Caminho, 1997, e CURTO, Diogo Ramada. *Littératures de large circulation au Portugal (XVI^e-XVIII^e siècles)*. In: CHARTIER, Roger e

impressão de folhetos de naufrágio em Portugal, a partir de meados do século XVI e até ao primeiro quartel do século seguinte, criando um género editorial. O texto fundador desse género, contribuindo claramente para a sua popularização, é o famoso “naufrágio de Sepúlveda”, impresso pela primeira vez em meados da década de 1550. O relato inicial do afundamento do navio no sul de África conflui para a peregrinação trágica da família de um nobre capitão, dos seus filhos e, em particular, da sua mulher, no final despojada da sua roupa e colocada à mercê de ferozes tribos africanas.

Em termos gerais, Giulia Lanciani propôs pistas importantes para explicar o sucesso editorial dos relatos de naufrágio, oscilando entre a sua explição sociológica e a eficácia emotiva e ideológica das narrativas. A autora salientou, nomeadamente, que uma porcentagem grande da população portuguesa esteve diretamente envolvida nas viagens ultramarinas, constituindo os dramas da vida marítima uma realidade muito concreta para muitos na época. A este aspecto sociológico, capaz de acicatar a atenção de potencias leitores, viria juntar-se a componente consolatória e até certo ponto desmistificadora dos relatos, contrastando com o tom heróico das crónicas ou da poesia épica. No entanto, é possível acrescentar, na esteira do que escreveu Diogo Ramada Curto, que não existe necessariamente contradição entre diferentes formas editoriais e géneros literários, entre o folheto e a crónica ou o poema épico. Na origem das publicações de folhetos — ou livrinhos — estiveram iniciativas editoriais concretas de impressores, que alternaram a publicação de obras mais caras com outras mais baratas e de amortização mais rápida. Segundo o mesmo autor, o impacto de uma história como o “naufrágio de Sepúlveda” pode medir-se não apenas pelo facto de o folheto ter conhecido duas reedições até 1592, mas também de a sua intriga logo ter sido retomada na poesia de Luís de Camões (1572), Luís Pereira Brandão (1588) e de Jerónimo Corte-Real (1594). Mais do que o seu acantonamento num género específico que poderíamos identificar como popular, é a disseminação de uma história em vários registros que contribui para a sua popularidade.¹⁶

O exemplo de Jorge de Albuquerque Coelho

Outro relato de naufrágio bem conhecido dos estudiosos é o do *Naufrágio que passou Jorge de Albuquerque Coelho, capitão e governador de Pernambuco*. O sucesso editorial deste livrinho é testemunhado pela referência, na edição de 1601, a uma nova tiragem de mil exemplares face ao esgotamento de uma primeira impressão com o mesmo número de cópias.¹⁷ Diversos aspectos podem ser apontados como estando na origem do seu relativo sucesso: a reputação do protagonista da história, visível no próprio título; o dramatismo da viagem, com as inúmeras vicissitudes vividas pela embarcação; o contraste



LÜSEBRINK, Hans-Jürgen. *Colportage et littérature populaire: imprimés de large circulation en Europe, XVI^e-XIX^e siècles*. Paris: IMEC-MSH, 1996. Este texto foi objeto de publicação em português; ver CURTO, Diogo Ramada. Literaturas populares e de grande circulação. In: *Cultura escrita: séculos XV a XVIII*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2007.

¹⁶ Ver *idem, ibidem*.

¹⁷ *Naufragio, que passou Jorge Dalbuquerque Coelho, Capitão, & Governador de Paranambuco*, Lisboa: António Álvares, 1601, s. f. [7v]. Não se conhece nenhum exemplar da primeira impressão e nem a data é conhecida dos bibliógrafos.

entre a fé do capitão numa intercessão divina, que, segundo o texto, se manifestou em várias ocasiões, e a pouca fé de parte da tripulação; a oposição entre um capitão bom católico e a heresia dos franceses protestantes que atacam a nau portuguesa e insultam a religião; o espectro do canibalismo entre os marinheiros nos momentos mais dramáticos de fome; e, por fim, o final feliz, com o avistamento da costa portuguesa e a chegada da nau feito um destroço a Lisboa, mas com o capitão e metade da equipagem a salvos.

Gostaria, a propósito, de salientar uma passagem desse relato de naufrágio que se relaciona diretamente com a interpretação que atravessa este artigo. No capítulo 12, e penúltimo, conta-se como a nau foi trazida pelo rio Tejo acima e foi posta diante da igreja de São Paulo tal como estava, sem leme, mastro ou velas, onde ficou várias semanas à vista de todos:

e se pôs a dita Nau defronte da Igreja de São Paulo [...] e por espaço de um mês ou mais que ali esteve ia tanta gente vê-la, que era coisa espantosa e todos ficavam espantados, vendo seu destroço, e davam muitas graças e louvores a nosso Senhor por livrar os que nela vinham de tantos perigos como passaram, e assim parece razão que toda a pessoa a cuja notícia vier a grande Misericórdia que Deus usou connosco, lhe dê muitas graças e louvores.¹⁸

Exposta assim ao olhar dos curiosos como relíquia de uma salvação milagrosa, a vista demorada da nau por “tanta gente”, cruzada com os relatos que os sobreviventes fizeram de tudo o que lhes aconteceu, deverá ter estado na origem da criação de uma memória duradoura.¹⁹ Ela transformou em testemunhas presenciais, durante um espaço relativamente longo de tempo, um número alargado de pessoas que terão podido referir-se durante anos ao facto de terem visto a nau de Jorge Albuquerque Coelho em exibição. Assim, a publicação do folheto em 1601, 35 anos após estes acontecimentos, pode corresponder a um gesto de reativação dessa memória no momento em que ela estaria a desaparecer. É o que sugere o prólogo do livreiro e editor do folheto, António Ribeiro, dedicado ao próprio Jorge de Albuquerque Coelho: “e porque [i.e., para que] de todo se não extinguisse tal memória, e desejando de fazer a vossa mercê algum serviço, tomei este trabalho de novamente renovar este seu Naufragio, porque [para que] a memória dele, que a muitos pode servir de exemplo de constância de piedade, lhe causasse agora nesta tranquilidade de ânimo, deleitação e alegria”.²⁰

Se a referência à prolongação da memória faz parte da retórica habitual de quem imprime, talvez estejamos aqui perante um exemplo em que essa invocação não é meramente retórica. Parece-me, pois, legítimo ler estes excertos como um indício de um gesto comercial que tenta resgatar o que resta en-

¹⁸ *Idem, ibidem, s./f. [36v].*

¹⁹ O excerto citado foi salientado, neste mesmo sentido da criação de uma memória popular, por etnógrafos portugueses como Teófilo Braga e Pinheiro Chagas. Este último, seguindo uma sugestão de Almeida Garrett, defendeu mesmo que a grande impressão provocada na população pelo avistamento do destroço da nau e dos sobreviventes esteve na origem do romance da *Nau Catrineta*. Veja-se o material transscrito (e as diferentes posições sobre a questão) em LIMA, Fernando de Castro Pires de. *A “Nau Catrineta”*: ensaio de interpretação histórica. Lisboa: Portucalense Editora, 1954.

²⁰ *Naufragio, que passou Jorge Dalbuquerque Coelho, Capitão, & Governador de Paranambuco, op. cit., “Prologo a Jorge Dalbuquerque Coelho”, s./f. [1v-2].*

tre os leitores de uma memória social dos acontecimentos, reforçada pelo facto de o principal protagonista se encontrar ainda vivo.

Há na publicação deste relato de naufrágio um segundo motivo que se relaciona com a questão da circulação prévia de relatos noticiosos e anedotas. Esse motivo tira partido da boa reputação de Jorge de Albuquerque e permite-me fechar o círculo desenhado por este texto, regressando à Batalha dos Três Reis. Para além da fama de grande capitão, vencedor dos Caetés em Pernambuco, e sobrevivente de fé inabalável aos perigos do mar, Jorge de Albuquerque era ainda conhecido pela forma como, ferido durante a batalha marroquina, terá tentado ajudar o rei d. Sebastião a salvar-se, oferecendo-lhe o seu cavalo. O citado prólogo do livreiro António Ribeiro refere a essa anedota, “pois que no mais horrível conflito da batalha, dá o cavalo ao seu Rei, e cumpre com a obrigação leal do seu sangue e do seu vigoroso espírito: ferido, e trespassado de tantos pelouros e lanças, por [i.e para] lhe ajudar a defender sua vida”.²¹

A anedota do cavalo de Jorge de Albuquerque Coelho, exemplo moral do vassalo que se sacrifica pelo seu senhor, aparece também no texto poético que foi publicado junto com o livrinho, a famosa *Prosopopeia*, de Bento Teixeira. Os dois textos, prólogo e poema, testemunham da circulação de uma anedota que, tal como a memória do naufrágio, continuava a circular décadas depois de ter ocorrido.

Essa data de publicação é significativa também por outra razão: como referi atrás, em 1601 circulavam em Portugal novamente rumores da sobrevivência de d. Sebastião, ateados por notícias que vinham de Itália. Apesar de não haver nesta obra nenhuma referência ao rumor sebastianista, é provável que alguns dos seus leitores estabelecessem uma relação entre o episódio do cavalo e a fuga de d. Sebastião, com vida, da Batalha dos Três Reis. Essa relação foi estabelecida anos mais tarde por Miguel Leitão de Andrada, na sua *Miscelânea*, que retomou e desenvolveu a história do cavalo, tendo apontado o episódio como um dos que esteve na origem do rumor de que o rei tinha conseguido fugir da batalha. A oferta do cavalo ao rei por Albuquerque é ilustrada por uma interessante gravura que, além de mostrar, desdobra de forma narrativa a cena, representando a personagem do rei, de Albuquerque e do cavalo em momentos diferentes. Um manuscrito posterior a 1640 salienta este uso do rumor da sobrevivência do rei pelos descendentes de Albuquerque com o objetivo de alimentar a reputação desta casa nobre. Ao ceder o seu cavalo ao rei, o vassalo ferido dava à posteridade um exemplo de heroísmo e contribuía ao mesmo tempo para alimentar a fama de uma fuga do rei. Veiculada por textos manuscritos e impressos e por gravuras, o episódio terá contribuído para dar consistência aos boatos sebastianistas, transferindo-os da esfera das fábulas atribuídas ao povo para o crédito das crónicas e dos textos impressos.²²

É também Andrada quem transcreve no seu livro os versos e a notação musical de um romance em língua castelhana, intitulado *Puestos estan frente a*

²¹ *Idem, ibidem.*

²² Devo a Fernando Bouza Álvarez esta sugestão, assim como a referência ao manuscrito, elaborado por volta de 1644, conservado na British Library (Additional MSS, 28401). Cf. BOUZA, Fernando Álvarez. *Del escribano a la biblioteca: la civilización escrita europea en la alta Edad Moderna (siglos XV-XVII)*. 2. ed. Madrid: Akal, 2018, apêndice, texto 2.

frente.²³ Estes versos constituem mais um testemunho importante da circulação duradoura pela via da oralidade de relatos “do infeliz sucesso desta batalha que muitos glosaram de muitas maneiras por uma toada tristíssima”. Nesse romance, o episódio da oferta do cavalo ao rei por Albuquerque ocupa lugar de destaque na conclusão da cantiga. Se a valentia do rei é sublinhada nestes versos, o gesto heróico de Jorge de Albuquerque, abdicando de se salvar com o seu cavalo para o dar ao seu senhor, contrasta também com a imprudência do rei. Este, com efeito, não segue o avisado conselho do seu vassalo e prefere buscar a morte matando mouros.

E com a transcrição e tradução da parte final do romance, concluo também eu o meu texto:

*Todo lo anda el buen Rey,
Dando muertes muy gallardo
La espada tinta de sangre,
Lança rota, sin cavallo*

*Que el suyo passado el pecho
Ya no puede dar un passo,
A Jorge Dalbuquerque pide
Le dé su rucio dorado.*

*Daselo de buena gana,
Y el Rey cavalga de un salto,
Mirale el Rey como jaze
De espaldas casi espirando*

*Mas le dice que se salve
Pues todo es roto en pedaços
Y el Rei se vá a los moros
A los moros Sebastiano el lusit[ano]
Busca la muerte en dar muertes
Busca muerte Sebast.[iano] el lusit.[ano]
Diziendo aora es la hora
Que un bel morir, tuta la vita honora.*

A tudo anda o bom Rei
Dando mortes mui galhardo
A espada tinta de sangue
Lança partida, sem cavalo

Que o seu, [tres]passado o peito
Já não pode dar um passo
A Jorge Dalbuquerque pede
lhe dê o seu [cavalo] ruço dourado

Dá-o de boa vontade
E o Rei [o] cavalga num salto
Mira-o o rei como jaz
De costas quase expirando

Mais lhe diz [Albuquerque] que se salve
Pois tudo está partido em pedaços
E o rei se vai aos mouros
Aos mouros Sebastião o lusitano
Busca a morte com dar mortes
Busca a morte Sebastião o lusitano
Dizendo agora é a hora
que um belo morrer toda a vida doura

Artigo recebido em 13 de agosto de 2021. Aprovado em 17 de setembro de 2021.

²³ ANDRADA, Miguel Leitão de, *op. cit.*, p. 228-231. A gravura encontra-se entre as p. 200 e 201.

Leituras e apropriações da história na defesa geral dos réus do crime de lesa-majestade (Revolução de 1817)



Bênção das bandeiras da Revolução de 1817, de Antonio Parreiras, s./d., óleo sobre tela, fotografia (detalhe).

Luiz Carlos Villalta

Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professor dos cursos de graduação e pós-graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pesquisador do CNPq e do Programa do Pesquisador Mineiro (PPM) da Fapemig. Autor, entre outros livros, de *Usos do livro no mundo luso-brasileiro sob as Luzes: reformas, censura e contestações*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2015. luizvillalta@ufmg.br

Leituras e apropriações da história na defesa geral dos réus do crime de lesa-majestade (Revolução de 1817)

Readings and appropriations of history in the general defense of the defendants of the crime of lese-majesty (Revolution of 1817)

Luiz Carlos Villalta

RESUMO

Este artigo centra-se nas leituras e apropriações da história feitas por Antônio Luiz de Brito Aragão e Vasconcelos em sua defesa geral dos réus pelo crime de lesa-majestade, decorrente do envolvimento na Revolução de 1817, buscando mostrar como elas lhe foram essenciais em sua ação como advogado. São analisadas também defesas de dois réus em específico, em parceria com outros advogados, a saber: com Manoel Gonçalves da Rocha, do réu Manuel Florentino Carneiro da Cunha, e com Luís de França de Ataíde e Mojedro, do réu José Maria de Vasconcelos e Bourbon. Nessa análise, especial atenção é dedicada aos seguintes pensadores das Luzes: Barão de Montesquieu, Cesare Beccaria e Pascoal de Melo Freire.

PALAVRAS-CHAVE: Revolução de 1817; defesa dos réus; apropriações da história.

ABSTRACT

This article focuses on the readings and appropriations of history made by Antônio Luiz de Brito Aragão e Vasconcelos in his general defense of the defendants for the crime of lèse-majesty, resulting from their involvement in the Revolution of 1817, seeking to show how these appropriations were essential to him in his action as a lawyer. Defenses of two specific defendants also are analyzed, which the aforementioned defender made in partnership with other lawyers, namely: with Manoel Gonçalves da Rocha, concerning Manuel Florentino Carneiro da Cunha, and with Luís de França de Ataíde e Mojedro, concerning José Maria de Vasconcelos and Bourbon. In this analysis, special attention is devoted to the following thinkers of the Enlightenment: Baron de Montesquieu, Cesare Beccaria and Pascoal de Melo Freire.

KEYWORDS: *Revolution of 1817; defendants' defense; appropriations of history.*



Aos 6 de março de 1817, eclodiu a Revolução de 1817. Antônio Luiz de Brito Aragão e Vasconcelos atuou na defesa geral de 317 revolucionários de 1817 que se tornaram réus pelo crime de lesa-majestade, decorrente da participação no movimento. Na defesa, obviamente, apropriações de marcos legais e de obras de Direito se fizeram presentes. Ao lado delas, veem-se leituras da História pregressa. Tais leituras da História, por vezes, permitem a identificação de autores e textos. Este artigo centra-se nessas leituras e apropriações da História feitas por Aragão e Vasconcelos em sua defesa geral dos réus de 1817, buscando mostrar como elas lhe foram essenciais em sua ação como advogado. Serão analisadas também defesas de dois réus em específico, que Vasconcelos fez em parceria com outros advogados, a saber: com Manoel Gonçalves da Rocha, do réu Manuel Florentino Carneiro da Cunha, e com Luís de França

de Ataíde e Mojedro, do réu José Maria de Vasconcelos e Bourbon.¹ Neste artigo, sempre que possível, serão focalizados títulos e autores que, clara ou presumivelmente, serviram de base aos citados advogados em suas leituras e apropriações da História registradas nas defesas dos réus de 1817.² Especial atenção será dedicada ao Barão de Montesquieu, a Cesare Beccaria e a Pascoal de Melo Freire.

Antônio Luiz de Brito Aragão e Vasconcelos: fragmentos de sua trajetória e bases de sua defesa geral dos réus de 1817

Aragão e Vasconcelos nasceu na capitania da Bahia, em 1775. Era filho do dr. Antônio de Brito d'Assumpção e de d. Luiza Maria de Aragão. Em 1798, quando seus pais já estavam falecidos, seguindo as pegadas paternas, ele ingressou na Universidade de Coimbra.³ Na instituição, em 1805, embora obtendo notas baixas, tornou-se Bacharel em Leis. Ao que parece, não obteve cargos de magistratura no império português. Casou-se no Reino. Em Coimbra, atuou como advogado e, ainda, no auxílio e como partícipe de tropas que enfrentaram os invasores franceses. De volta à Bahia, em 1810, usou os serviços militares no Reino para solicitar a mercê do Hábito da Ordem de Cristo. Cerca de 1818, advogando na Bahia, passou a participar da defesa dos réus da Revolução de 1817. Escreveu, em alguma data entre 1810 e 1814, um texto intitulado “Memórias sobre o estabelecimento do Império Brasileiro ou Novo Império Lusitano”.⁴ Nele, entre várias ideias, além de deixar transparecer princípios fisiocráticos⁵, defendia “a concessão da liberdade de consciência, ‘ainda que moderada’, para facilitar a imigração”⁶, e providências de economia e política (no sentido de *politesse*, ou seja, em termos de cultura, civilização e educação), ressoando sua formação na Universidade de Coimbra.⁷

¹ Segundo Marcelo Dias Lyra Junior, Manoel Gonçalves Rocha compartilhou, ao todo, 19 defesas com Aragão, enquanto Mojedro, apenas uma. As defesas contêm um estilo consoante à nova cultura jurídica estabelecida em Portugal a partir da reforma da Universidade de Coimbra, de 1770-1772. Ver LYRA JÚNIOR, Marcelo Dias. *Arranjar a memória que ofereço por defesa: cultura política e jurídica nos discursos de defesa dos rebeldes pernambucanos de 1817*. Dissertação (Mestrado em História) – UFF, Niterói, 2012, p. 129,130 e 144. Álvaro de Araújo Antunes, voltando-se para Mariana e Vila Rica, entre 1750 e 1808, também sustenta que “as práticas modernizadoras desenvolvidas nesse período [de reformas ilustradas] influíram na prática da Justiça em Minas Gerais”. ANTUNES, Álvaro de Araújo. *Fiat justitia: os advogados e a prática da justiça em Minas Gerais (1750-1808)*. Tese (Doutorado em História) – Unicamp, Campinas, 2005, p. 23, 342 e 343.

² Entre as citações usadas pelos advogados que atuaram na defesa dos réus de 1817 (não apenas dos três cujas defesas serão, aqui, analisadas), Lyra identifica “o uso massivo das Cartas, Avisos e Decretos Régios e das Ordenações do Reino”, figurando, em segundo lugar, Pascoal de Melo Freire, ao que se seguem os principais pensadores do Direito Natural (Hugo Grocio, Samuel Puffendorf e Johann Gottlieb Heinecke, ou Heinécio), autores do Direito Público alemão (como von Martini), pensadores vinculados ao humanitarismo italiano (como Filangieri e Cesare Beccaria) e ao humanitarismo jurídico francês do século XVI (com destaque para Cujáio). Cf. LYRA JR., Marcelo Dias, *op. cit.*, p. 130. Um exemplo é o que se vê na defesa feita por Aragão e Vasconcelos e Caetano José de Aguiar, relativa a Clemente Estevão de Lima, da Paraíba: “É esta a voz geral dos Becários, dos Martini, dos Filangieri e de todos os escritores de Direito Natural e Público, cujas sentenças seria fastidioso transcrever”. Os advogados, em seguida, acrescentam as citações de pensadores do Direito Natural (dentre eles, Grotius e Heinetius). Cf. *DH – Documentos Históricos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/ Divisão de Obras Raras e Publicações, 1954, v. CVI, p. 22.

³ Cf. LYRA JR., Marcelo Dias, *op. cit.*, p. 100.

⁴ *Idem, ibidem*, p. 101 e 102.

⁵ Ver *idem, ibidem*, p. 111.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 109.

⁷ Ver *idem, ibidem*, p. 111 e 112.

Aragão e Vasconcelos, em sua defesa geral dos réus de 1817, recorreu, por várias vezes, a passagens históricas ou mitológicas da Antiguidade Clássica, da história precedente do Brasil e de Portugal, ou da história moderna e contemporânea. Mencionou os marcos legais e decisões régias. Não há, na defesa geral, porém, advirta-se, referências explícitas a textos de Direito ou de outras áreas, nem avaliações de testemunhos, como se observa em defesas feitas de réus específicos.⁸ Para entender as apropriações realizadas por Aragão e Vasconcelos, é indispensável, primeiramente, conhecer as Cartas e o Decreto régios que balizaram sua defesa geral e, em segundo lugar, os elementos centrais da estrutura desta última.

As balizas legais que nortearam a defesa dos réus, além das Ordenações do Reino e da legislação sobre o crime de lesa-majestade, foram a Carta Régia de 6 de agosto de 1817, o Decreto de 6 de fevereiro de 1818 e a Carta Régia de 29 de maio de 1819. Esta última Carta mencionava as demais, ao registrar as mudanças que introduziu. Por este motivo, na abordagem, serão privilegiadas as análises que Aragão e Vasconcelos fez das determinações da Carta Régia de 1819. As demais cartas e o decreto serão examinados apenas quando forem indispensáveis à compreensão das apropriações da história feitas pelos advogados.

A “Carta Régia de 29 de maio de 1819, produzida na afluência do júbilo do Real Coração do melhor dos soberanos, declarou perdoados livremente todos aqueles que, não estando nas três classes excetuadas, por isso mesmo se julgam ter servido pela violência”.⁹ A citada Carta Régia alterava as disposições da Carta Régia de 6 ago. 1817 “quanto à classificação dos réus e extensão das penas”.¹⁰ Conforme a cópia que dela faz Aragão e Vasconcelos, a Carta de 29 mai. 1819 define três classes de réus. A primeira, constituída por “réus chefe s e cabeças principais da revolta e aqueles que cometem assassinatos e fizeram as proclamações”, em relação aos quais d. João VI determinava a pronta execução da sentença que lhes fosse proferida, na conformidade da lei (deduz-se que se tratasse de pena capital). A segunda, formada por aqueles “que foram membros dos governos revolucionários ou comandantes em chefe de cada um dos corpos da força armada a serviço dos rebeldes e que não pertencerem àquela primeira classe mais agravante”, em relação aos quais se ordenava a comutação da pena capital em pena de degredo para as fortalezas de Portugal, sem comunicação que “contamin[asse] aos outros vassalos”.¹¹ A terceira, constituída pelos “que fomentaram, propagaram e sustentaram a rebelião, procurando vir armas e munições de guerra de praças estrangeiras, diligenciando a união das terras vizinhas e semelhantes culpas”, em relação aos quais se prescreviam “penas imediatas e de degredados para fora da América, segundo a gravidade da culpa provada o merecer”.¹² Concedia perdão aos demais réus que não se achasse presos pelo Decreto de 6 fev. 1818 e não fossem cabeças da rebelião¹³, decisão repetida e explicada nos seguintes termos:

⁸ Ver *idem, ibidem*, p. 139.

⁹ DH – Documentos Históricos, op. cit., p. 23 e 24.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 120.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 130.

¹² *Idem*.

¹³ Ver *idem, ibidem*, p. 129.

"E a todos os mais que cederam por terror e foram coatos a servir e não estão incluídos nas antecedentes culpas, sou servido perdoar livremente; entre estes, porém, os que se quiserem justificar inocentes, lhes podereis admitir livramento ordinário como seguro".¹⁴ E, ainda, quanto aos réus eclesiásticos, à exceção dos que estivessem na primeira classe ou, inversamente, na última, a dos perdoados, d. João VI determinou que, "sem se lhes declarar pena infamante, vão servir nos Rios de Sena, Índia ou Presídios de África, no que os quiserem empregar os ordinários do lugar, conforme o merecimento que mostrarem no seu comportamento".¹⁵ Do Decreto de 6 fev. 1818, deve-se ressaltar um argumento que será explorado por Aragão e Vasconcelos: o terror e a coação, aos olhos da Coroa, eram fatores atenuantes de culpabilidade e, inversamente, que tornavam suas vítimas dignas de perdão real.

A defesa geral, numa primeira parte, traz as acusações e explicações que se davam ao movimento.¹⁶ Aragão e Vasconcelos assim sintetiza as acusações:

Que este sucesso fora premeditado e traçado em assembleias, que se congregavam em várias casas com o disfarce de jogos, partidas, jantares e ceias, onde se faziam saúdes, pelas quais cresceria o receio antecipado da rebelião da qual houveram [sic] antecedentes denúncia [...]. Que esta rebelião foi de Pernambuco propagada, não só pelas terras de sua dependência, mas por outras províncias, como Ceará, Paraíba, Rio Grande e Alagoas [comarca de Pernambuco até 16 de setembro de 1817], por meio de emissários, proclamações e até à força de armas, as quais províncias, por qualquer destes meios, se incluíram no partido revolucionário, abateram as bandeiras reais e levantaram as revolucionárias, nomearam governos e dispuseram dos cofres de Sua Majestade, praticando outros fatos de rebelião, consequência moral desta.¹⁷

A argumentação da defesa é bem engenhosa. Procura-se refutar a tese de que teria havido assembleias com o fim de fazer uma rebelião e de que esta se voltasse contra o monarca, contando com articulações com outras capitâncias e potências estrangeiras. Fala-se da eclosão do movimento como um crime de assassinato qualificado¹⁸, sem conotação política e responsabiliza-se o governador pelo que se passou. Toma-se o movimento como "motim e não rebelião contra Sua Majestade e [afirma-se que] seu governo e o cabeça do motim foi José de Barros [Lima, o Leão Coroado], por ser o primeiro que se levantou contra seu brigadeiro e o matou".¹⁹

Em defesa dos réus, a tônica de Aragão e Vasconcelos é responsabilizar o governador de Pernambuco, Caetano Pinto de Miranda Montenegro, pela eclosão do movimento. Ele é acusado de "erros políticos e militares"²⁰, de ter abandonado o posto e de, como general, fazer o que não poderia: "Um general

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 130.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ Segundo Marcelo Dias Lyra Jr., na defesa geral, veem-se um apelo à imagem do soberano como "pai doce e amável", a responsabilização do governador de Pernambuco pela ocorrência da Revolução, a menção às vozes enganadoras para explicar-se a adesão ao movimento e a abordagem da questão da honra e das diferenças entre monarquia e república para se justificar que não houve uma verdadeira adesão dos principais da terra à rebelião. Ver LYRA JR., Marcelo Dias, *op. cit.*, p. 140-143.

¹⁷ DH – Documentos Históricos, *op. cit.*, p. 54 e 55.

¹⁸ Ver *idem, ibidem*, p. 56.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 91.

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 56.

nunca deve desamparar o seu posto, até o último lance na desgraça, porque, aliás, fica o corpo sem cabeça, convulso e desfalecido, principalmente não havendo, como não houve, coação e vozes vagas, não devem assustar um general antes de ver o partido que tem".²¹ Segundo Aragão e Vasconcelos, Montenegro entregou "a praça [do Recife], destituiu-se da sua autoridade e abandonou os povos que governava ao furor de assassinos".²² Montenegro, na verdade, teria sido imprevidente, não tomando as medidas militares necessárias para sua defesa. Ele "devia acautelar os meios de que os celerados costumam usar para a efetuar"; a isso, Aragão e Vasconcelos acrescenta menções a situações do passado e diz que: "nem é preciso ser muito versado na História dos Séculos e ter lido os sucessos das revoluções, para não ocorrer que o primeiro ato de seus fatores é apossarem-se das armas, da pólvora e soltarem os presos, para com eles engrossarem o seu partido".²³ Na argumentação do advogado, portanto, a "História dos Séculos" atesta uma tese: o "sucesso das revoluções", demonstra-se historicamente, depende do controle de armas e pólvora pelos revoltosos e de soltarem-se os presos.

O advogado de defesa insinua que a estratégia usada pelos revolucionários, enganadora em relação ao povo, teria se valido dos erros de Montenegro, atribuindo-lhe propósitos que não tinha, além de dar vivas ao Rei e recorrer à animosidade contra os europeus.²⁴ Ao discutir as provas referentes aos réus de 1817, Aragão as subdivide em "documentos, testemunhas e confissões". Quanto aos documentos, ele distingue três classes: "públicos", de que seriam exemplos "as proclamações, preciso, pastorais, e decretos"; os "oficiais", tais "como as instruções, providências, patentes, provisões, etc."; e, por fim, os "particulares", tais como as cartas. Em seguida, ele desqualifica o uso dos documentos da 1ª classe como prova, pois "não foram feitos pelas pessoas que neles se acham assinadas, nem disso há prova suficiente".²⁵ Muitos documentos dessa classe possuem várias assinaturas, do que não se poderia inferir que todos fossem seus autores; é possível que "um só foi o autor, ou talvez nenhum o fosse e se visse obrigado a assinar, porquanto o povo todo estava rebelde".²⁶ Cita o exemplo de Caetano Pinto Montenegro, que assinou o *ultimatum* sob terror, sem jamais ter sido rebelde.²⁷ O mesmo se poderia dizer sobre "Manuel Corrêa de Araújo, que também se viu obrigado a aceitar o ser membro daquele governo".²⁸ A tese de Aragão é que "não se pode julgar da culpa somente pela assinatura, ou ainda mesmo pela escrituração de um papel, é, sim, necessário que aquele que o escreve ou assina o faça livremente, porque, tanto pela lei divina como humana, todos os atos coatos são nulos e não merecem prêmio nem pena".²⁹ O argumento de haver coação – aos olhos do próprio monarca d. João VI, atenuante de culpabilidade – também é empregado em relação aos documentos oficiosos, que não poderiam atestar a

²¹ *Idem, ibidem*, p. 58.

²² *Idem, ibidem*, p. 56.

²³ *Idem, ibidem*, p. 57.

²⁴ Ver *idem, ibidem*, p. 58.

²⁵ *Idem, ibidem*, p. 97.

²⁶ *Idem*.

²⁷ Ver *idem, ibidem*, p. 98.

²⁸ *Idem*.

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 99.

culpa dos que os assinaram e fizeram.³⁰ Quanto aos documentos da 3^a classe, o argumento é um pouco mais engenhoso, pois, para Aragão e Vasconcelos, sob o clima de força, o “patriotismo era a frase vulgar”. Nesse ponto, nas palavras do referido advogado, novamente vê-se implícita a ideia da coação, que tornava inválidas, como provas de culpa, as cartas, mesmo quando escritas ou assinadas pelos réus.³¹

Sobre a “a prova de testemunhas [, Aragão e Vasconcelos defende que] esta [...] além de ser a mais falível na forma do assento 1.º de 5 de dezembro de 1770 [...] no presente caso até se deve considerar de nenhum momento”.³² Ao apresentar os motivos que invalidariam as provas testemunhais, o advogado, na verdade, menciona a vasta extensão territorial, social e de nascimento dos aderentes da rebelião, inculpando a todos os que habitavam as quatro capitâncias do Norte, não apenas os réus. Segundo Aragão e Vasconcelos, primeiramente, a rebelião alastrou-se de Pernambuco para a Paraíba, o Rio Grande do Norte e o Ceará, contagiando “todos os povos[, que] estão em iguais circunstâncias e, se uns são criminosos, todos igualmente são, pois todos fizeram massa e sustentaram a rebelião e não foram trezentos e dezessete homens, entre presos, ausentes e mortos, que fizeram sucumbir mais de meio milhão de habitantes”.³³ Em segundo lugar, se esses motivos tornavam defeituosas todas as testemunhas, mais ainda o faziam com as provenientes de Portugal, seja por terem aderido ao movimento, seja por serem tomadas como inimigas dos “indígenas”, e, “por isso, sua fé é minguada na frase da Ordenação, livro 5.º título 6.º § 29 no fim”.³⁴ Portanto, a Revolução ganhara a todos naquelas três capitâncias, a “indígenas” e aos “nascidos em Portugal”. Logo, se fosse o caso de condenar-se alguém, todos o deveriam ser, não apenas os réus. Os “nascidos em Portugal”, além disso, sendo insultados como “marinheiros” pelos “indígenas”, eram inimigos dos réus e, nesta condição, não seriam testemunhas dignas de crédito. Ademais, sendo testemunhas de ouvida ou de vista, faltaram com a precisão “que determina a Ordenação, livro 1º, título 86”, falhando na identificação de acusados, testemunhas e fatos, apelando mesmo para afirmações genéricas, como qualificar certos réus como “entusiastas no partido da rebelião”, não trazendo os fatos e palavras correspondentes.³⁵

Já sobre as confissões, Aragão e Vasconcelos reitera o argumento da coação – que se viu explícito em boa parte das passagens anteriormente citadas –, pois os réus “não confessam ter voluntariamente adotado esse sistema” da rebelião.³⁶ A força não incide diferentemente, ainda, segundo Aragão e Vasconcelos, sobre as pessoas conforme suas posições e cargos, não podendo essas qualificações ser usadas como agravantes.³⁷ Contra todas essas provas, haveria um outro argumento: os réus não puderam produzir as suas próprias provas, seja por causa do tempo dado à defesa – ao “seu advogado se conce-

³⁰ Ver *idem*.

³¹ Ver *idem*.

³² *Idem, ibidem*, p. 100.

³³ *Idem*.

³⁴ *Idem, ibidem*, p. 101.

³⁵ Ver *idem, ibidem*, p. 101 e 102.

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 102.

³⁷ Ver *idem, ibidem*, 103.



deram cinco dias para dizerem de fato e de direito”³⁸ –, seja devido à distância em que se encontravam as possíveis testemunhas. Aragão e Vasconcelos brandia uma máxima até hoje atual: “não há crime, por maior que se imagine, em que deva ser tolhida a defesa, pois que, para os juízes poderem julgar, são necessárias duas coisas: a certeza do delito e a certeza do réu”.³⁹ Se o crime de lesa-majestade seria atroz, no entendimento reiterado por Aragão e Vasconcelos, mais ainda seria a condenação de um inocente por um magistrado, “por se lhe não dar lugar a provar a sua inocência, impossibilitando-se-lhe assim a natural defesa”.⁴⁰ Em todo esse percurso, veem-se – como deveria ser, de parte de um advogado, diante de um tribunal real – uma condenação ao crime de lesa-majestade e, também, uma oposição ao despotismo judicial, evidenciado nos obstáculos à defesa no processo penal dos réus de 1817.

O esforço de Aragão em apresentar refutações às teses que, nos idos de 1819, a justiça sustentava sobre a Revolução de 1817, envolveu a abordagem da questão da escravidão. Tema presente numa carta de Caetano Pinto de Miranda Montenegro, escrita em 29 de abril de 1817⁴¹ para justificar sua inação diante da Revolução, na correspondência diplomática (aqui, tanto no que se refere à abolição, como quanto ao perigo da rebelião), a escravidão foi tomada pela defesa como um dos motivos explicativos para a adesão dos “maiores” ao governo revolucionário: isto é, aderindo à Revolução, os maiores visariam conter seus possíveis excessos, os quais tinham em alguns personagens seus propulsores. Aragão e Vasconcelos sustentou, com efeito, que

Se os eleitos não aceitassem os seus empregos, ou continuava a anarquia e, por consequência uma guerra civil, tanto mais formidável no Brasil pelo perigo do desenvolvimento da escravatura, ou os dois impostores, Domingos Teotônio e Martins, repartiriam entre si o governo e, então, viria a exercitar-se a tirania, sacrificando-se as vidas dos cidadãos europeus, suas famílias e bens; portanto, convinha ao bem público que os eleitos aceitassem para sossegar a desordem e moderar o furor destes dois homens orgulhosos, altivos e ferozes, visto que não havia governo, o partido real estava sopitado e Sua Majestade não podia, pela longitude da Corte, dar providências imediatas.⁴²

Outro aspecto a considerar-se são as convergências das obras de Cesare Beccaria (1738-1794) e Pascoal de Melo Freire (1738-1798) com a defesa geral feita por Aragão e Vasconcelos, particularmente quanto à tipologia das provas, às testemunhas, às relações existente entre as evidências e às possibilidades da defesa, de fato, concretizar-se.

Quanto a Beccaria, pode-se destacar, primeiramente, sua defesa de que, para a condenação, as provas não podem ter entre si uma relação de tal sorte que dependam de uma única delas para se sustentar, pois, “destruindo a única prova que parece certa, derrubais todas as outras. Mas quando as provas são independentes, isto é, quando cada indício se prova à parte, quanto

³⁸ *Idem*.

³⁹ *Idem, ibidem*, p. 104.

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ Ver BN-RJ, MONTENEGRO, Caetano Pinto de Miranda (primeiro visconde de, marquês de Vila Real da Praia Grande). *Requerimento encaminhado ao Ministério do Império, solicitando devolução dos documentos (manuscritos, mapas, etc.) que lhe pertencem e que se encontram em Pernambuco [1817-1830]*, C-0081,028 nº 002.

⁴² DH – Documentos Históricos, *op. cit.*, p. 60.

mais numerosos forem esses indícios, tanto mais provável será o delito, porque a falsidade de uma prova em nada influi sobre a certeza das restantes”.⁴³ Os crimes, no seu entendimento, “para merecerem um castigo, devem ser certos”, sem fiar-se em “incerta opinião”.⁴⁴ O filósofo, ainda, detém-se sobre o uso de testemunhas. No seu entendimento, elas não podem ser únicas nem ter interesse em mentir, nem serem condenadas ou infames; devendo-se dar-lhes pouco crédito “quanto mais atrozes são os crimes e mais inverossímeis as circunstâncias”; os “depoimentos de testemunhas devem ser quase nulos, quando se trata de algumas palavras das quais se quer fazer um crime”.⁴⁵ Ele refuta o uso das acusações secretas, tomando-as como um abuso manifesto.⁴⁶ Ao deter-se sobre a duração do processo e a prescrição, Beccaria afirma que, “quando o delito é constatado e as provas são certas, é justo conceder ao acusado o tempo e os meios de justificar-se, se lhe for possível; é preciso, porém que esse tempo seja bem curto para não retardar mais o castigo que deve seguir de perto o crime, se se quiser que o mesmo seja um freio útil contra os celerados”.⁴⁷ Enfim, são pontos de congruência entre Aragão e Vasconcelos, de um lado, e Beccaria, de outro: a necessidade de várias provas independentes e certas para aplicarem-se castigos; as limitações do uso de provas testemunhais e a necessidade de prazo para a defesa.

Pascoal José de Melo Freire (1738-1798) foi um pensador e jurista iluminista português. Teve muitas convergências com as ideias de Cesare Beccaria. Natural de Ansião, doutorou-se pela Universidade de Coimbra, de onde se tornou professor após as reformas iluministas feitas sob d. José I em 1770-1772. Escreveu, em 1777, o primeiro manual de História do Direito Português, apresentado à censura em 1786 e recusado pelo censor, padre Antônio Pereira de Figueiredo. Depois de fazer as correções e mudanças exigidas, ele obteve a aprovação da censura. Em 1782, a rainha d. Maria I demandou-lhe a composição de um Código Criminal, que foi apresentado à soberana em 1786. Ele foi certamente recusado por d. Maria I. À época, era muito comum que as coroas solicitassesem a juristas a elaboração de códigos, algo que fez parte de um processo de racionalização e que teve por efeito uma revolução metodológica, muito estimulada pelas Luzes.⁴⁸ Uma das convergências existentes entre o código proposto por Melo Freire e as ideias de Beccaria diz respeito às práticas usuais dos magistrados no tratamento das provas. Melo Freire censurava severamente as práticas dos magistrados no tratamento das evidências, em desacordo com as leis e em conformidade com sua ignorância.⁴⁹ O código, em

⁴³ BECCARIA, Cesare. *Dos delitos e das penas*. 5. ed. São Paulo: Atena, 1956, p. 49.

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 55.

⁴⁵ *Idem, ibidem*, p. 53-56.

⁴⁶ Ver *idem, ibidem*, p. 57.

⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 75.

⁴⁸ Cf. ORNELAS, Sofia Alves Valle. *Luzes sobre o direito português*: os projetos de Códigos de Direito Criminal e de Direito Público de Pascoal José de Mello Freire dos Reis (1738-1798). Tese (Doutorado em História) – UFMG, Belo Horizonte, 2015, p. 105-113, LYRA JR., Marcelo Dias, *op. cit.*, p. 47 e 48, e VILLALTA, Luiz Carlos. The Enlightenment and the fight against despotism in Brazil: dreams and nightmares in the old regime crisis and nowadays. In: OOSTERBEK, Luiz e CARON, Laurent (orgs.). *Resilience and transformation in the territories of low demographic density: studies in honour of Prof. José Bayolo Pacheco de Amorim*, on occasion of the establishment of the Unesco-IPT Chair on Humanities and Cultural Integrated Landscape Management. Maçao: Instituto Terra e Memória, 2019, p. 206-208.

⁴⁹ Cf. FREIRE, Pascoal José de Mello [1823]. *Código criminal intentado pela Rainha Dona Maria I*: castigada dos erros, corrector, o licenciado Francisco Freire de Mello, sobrinho do autor. 2. ed. Lisboa: Typografo Simão

sua segunda parte, trata das provas, de sua natureza e diversidade e também das presunções legais, tema tomado pelo autor como ausente nas leis, como objeto de erros por parte de autores lusitanos e estrangeiros, em prejuízo da humanidade.⁵⁰ Ao tratar do problema das evidências ou provas, Mello Freire defendia princípios convergentes com os sustentados por Aragão e Vasconcelos e por Manoel Gonçalves da Rocha, como será mostrado mais à frente. Ele afirmava que ninguém poderia ser punido sem prova legal e perfeita. Melo e Freire dizia que a certeza da culpabilidade dos réus era alcançada pelo magistrado por meio dos fatos e evidências, ou por meio da confissão dos réus, ou graças a testemunhas que o atestassem, ou com base em documentos assinados e atos que mostrassem a prática delituosa.⁵¹ Isso está em dissonância relativa com o que se registrou anteriormente como sendo postulado por Aragão e Vasconcelos a respeito das provas. É preciso considerar que tal dissonância se explica pelas diferenças de posição: enquanto Melo e Freire discorria como jurista e tendo em vista o geral, Aragão e Vasconcelos, tendo e mira uma situação específica, em defesa de seus clientes, enfatizava os senões das provas existentes contra eles. Em convergência com Cesare Beccaria, Melo Freire entendia que os crimes de maior gravidade e atrozes exigiriam provas maiores para sua comprovação⁵² e que as evidências seriam mais fortes para o julgamento na medida em que fossem independentes.⁵³ Como Beccaria, ele refutava a possibilidade de condenação de um réu com base em um testemunho particular, mesmo quando ele fosse de maior credibilidade que outros, caso não houvesse outras evidências nas fontes processuais.⁵⁴ Sublinhava que, não havendo provas, o magistrado deveria considerar o réu inocente⁵⁵ – e isso, como se verá, está em total congruência com o que foi defendido por Aragão e Vasconcelos e Manoel Gonçalves da Rocha. Melo Freire refutava também a validade do uso de cartas anônimas e de fama pública como provas.⁵⁶

Não é possível afirmar que as convergências assinaladas entre, de um lado, as ideias de Melo Freire e, de outro, as defesas escritas por Aragão e Vasconcelos, originaram-se de uma leitura do *Código criminal* do jurista lusitano por parte do último (e por parte de outros advogados envolvidos na defesa dos réus de 1817). O *Código criminal* redigido por Freire só foi publicado em 1823. Todavia, princípios dessa obra podem ter tido circulação oral na Universidade de Coimbra, onde Aragão e Vasconcelos estudou, ou mesmo se fizerem presentes em outros de seus livros, muito citados por Aragão e Vasconcelos. Um estudo mais aprofundado poderá dar uma resposta mais precisa sobre esse ponto. Quanto à obra *Do delito e das penas*, de Cesare Beccaria, a possibilidade de leitura é quase uma certeza, uma vez que se tratava de um clássico já à época e que o autor aparece citado numa defesa feita por Aragão com outro advogado.

Thaddeo Ferreira. Disponível em <http://bibdigital.fd.uc.pt/C-16-8/C-16-8_item2/C-16-8_PDF/C-16-8_PDF_01-C-R0120/C-16-8.pdf>. Acesso em 2 jul. 2021.

⁵⁰ Cf. *idem*.

⁵¹ Ver *idem, ibidem*, p. 106.

⁵² Ver *idem, ibidem*, p. 107.

⁵³ Ver *idem, ibidem*, p. 126.

⁵⁴ Ver *idem, ibidem*, p. 106

⁵⁵ Ver *idem*.

⁵⁶ Ver *idem, ibidem*, p. 107 e 121.

O antidespotismo e a adesão à Revolução devido à coação: princípio subjacente e cerne da defesa dos réus de 1817

Em toda a argumentação de Aragão e Vasconcelos, fica evidente que, ao defender os réus, ele não tem senão em mira o despotismo. Ao discorrer sobre as restrições à defesa dos réus, isso fica muito claro. Assim, ainda antes de entrar na defesa propriamente dos réus, Aragão e Vasconcelos apelou à história alheia; em outros termos, valeu-se de uma referência a um mundo, o muçulmano, então visto como o espaço de maior despotismo, sendo o sultão seu expoente:

Todo o homem sensato tem por novela⁵⁷ ou impostura o que contam alguns viajantes de que, nos governos muçulmanos, pela mais leve suspeita do sultão, este manda vir o infeliz à sua presença, pede-lhe a cabeça e logo lha tiram, sem processo, alegação, prova ou sentença. Pelo contrário, nas nossas leis, existe a maior providência respectiva à defesa dos réus, que são atendidos ainda mesmo tendo parte, que os acusa, e por que o não serão estes [317 réus] infelizes? Deverão ir indefesos, não se lhes dando tempo para alegar nem para provar? Eles não são isentos da disposição da Ordenação livro 2., título 1. § 13, cujas palavras deveriam ir douradas neste processo que são as seguintes: E porquanto o Direito Natural não consente condenar-se nem infamar-se publicamente alguma pessoa sem primeiro ser ouvida e convencida judicialmente, ou por sua confissão, pelo grande escândalo e perturbação que se seguem na República do contrário costume e opressão e dano que recebem nossos vassalos, a quem, como Rei e Senhor, temos razão de acudir.⁵⁸

Em defesa dos réus, o advogado ressalta que a situação de coagidos impediria que eles fossem condenados pelo crime de lesa-majestade, considerando-se as Ordenações e as Cartas Régias de 6 de agosto 1817, 6 de fevereiro de 1818 e 29 de maio de 1819.⁵⁹ Reitera, enfim, a tese que procura sustentar sobre 1817:

O motim sucedido em Pernambuco foi certo, assim como ninguém duvida, que principiou pelo modo que fica enunciado, portanto, constituiu-se o poder no povo em massa obrando, constituindo e obrigando. Os obrigados estão na razão dos cativos, que, conforme a direito, não têm distinção e só o ministério em que o Senhor os obriga a servir, diferencia o serviço, mas não distingue a pessoa. Assim, os empregados por coação no serviço dos rebeldes, ainda que tivessem diferença nos cargos ou postos, não se distinguiam, porque faltando a vontade de servir, faltava o mérito e, por consequência, a distinção que gradua os homens.⁶⁰

⁵⁷ Em português, uma das acepções de novela, nessa época, corresponde ao que denominamos romance. Novelas, porém, também eram "umas Constituições de alguns dos últimos Imperadores, que foram feitas depois do Codex Theodosiano & particularmente do Imperador Justiniano. Destas pretende falar Acursio, quando fala em Novelas, porque chama Autênticas à versão Bárbara que primeiro se havia feito delas". BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1728. Disponível em <<https://www.bbm.usp.br/pt-br/dicionarios/search/?q=novela#m4391>>. Acesso em 3 jul. 2021.

⁵⁸ DH – Documentos Históricos, *op. cit.*, p. 105.

⁵⁹ Ver *idem, ibidem*, p. 106.

⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 106 e 107.

Na apresentação à Alçada, feita por Aragão e Vasconcelos como defensor dos 317 réus, como se nota até aqui, encontram-se, em termos de leituras explícitas, as Ordenações do Reino, Cartas e Decreto e Régios. Em termos de leitura presumível, há a obra de Cesare Beccaria. Quanto a Pascoal de Melo Freire, como se verá à frente, há citações explícitas; e, como se discutiu anteriormente, quanto ao seu código mais especificamente, o mais provável é que o contato tenha se dado por via da oralidade (ou por meio de outras obras de Melo Freire que trouxessem ideias nele contidas). Deduz-se, ainda, que textos históricos que versem sobre as Revoluções e sobre o mundo muçulmano tñham servido de inspiração ao advogado. Textos legais, obras de juristas e, presume-se, textos de história serviram para que Aragão fundamentasse sua tese sobre a inocência dos réus e, correlativamente, sem afrontar a gravidade do crime de lesa-majestade, denunciasse o despotismo judicial. No entendimento de Aragão e Vasconcelos, tratava-se, por um lado, de um processo penal com obstáculos à defesa e, por outro, de réus inocentes, porque teriam sido coagidos a entrar na Revolução (o que era atenuante de culpabilidade segundo o decreto real). O grande culpado seria o capitão-general de Pernambuco, por suas omissões e inércia, conforme mostrava a história das revoluções.

Quando Aragão e Vasconcelos se pronuncia sobre seu próprio trabalho e as acusações imputadas aos réus, faz referências à Antiguidade Clássica: "Mas que espaço não seria preciso para conseguir o resultado de tal projeto! Trezentos e dezessete réus, contra os quais os seus inimigos, por vingança, ou malvados por afetarem lealdade, atribuem mais façanhas do que a Hércules; não podia cada um ser defendido em um só dia, quando assim mesmo seriam necessários trezentos e dezessete dias, e eu não tive ao menos meio-dia".⁶¹ Portanto, ele zomba dos crimes atribuídos aos réus, aos quais se imputavam façanhas maiores do que a Hércules. Ao mesmo tempo, ele equipara sua própria iniciativa aos feitos do referido personagem mitológico. Para defender os réus, dizia Aragão, faltou-lhe o tempo necessário.⁶² A esta argumentação, subjaz uma denúncia do despotismo evidenciado no processo dos réus: haveria, de um lado, crimes inverossímeis e, de outro, uma defesa sendo dificultada por obstáculos ainda mais grandiosos que os de Hércules em sua epopeia. A história antiga, ou mais precisamente, a mitologia, assim, ornava e reforçava a retórica antidespótica de Aragão e Vasconcelos.

Para defender a tese de que a adesão dos maiores não se deu por questões de princípio, Aragão e Vasconcelos compara monarquias e repúblicas. Ao fazê-lo, emprega (ou nega) máximas que hoje se entendem como patrimonialistas, convergentes com a chamada "economia do dom".⁶³ Segundo ele, o monarca – cuja grandeza estaria na riqueza da nação, nas suas atividades e vantagens, e que não se interessaria pela defesa de seus interesses particula-

⁶¹ *Idem, ibidem*, p. 49.

⁶² Ver *idem*.

⁶³ A "economia do dom" envolvia a concessão pela monarquia de benefícios, bases das relações políticas, aos súditos. Baseava-se, ainda, em redes clientelares, que ligavam os atores sociais de forma diversa e assimétrica, conforme sua posição nos diferentes planos. Tais redes, reunindo benfeiteiros e beneficiários, traziam mais vantagens para quem estava no polo de credor e compreendiam uma tríade de obrigações (e favores): dar, receber e restituir. Cf. XAVIER, Ângela Barreto e HESPAÑHA, Antônio Manuel. As redes clientelares. In: HESPAÑHA, Antônio Manuel (coord.). *História de Portugal: o Antigo Regime*. Lisboa: Estampa, 1997, p. 340 e 341.

res, mas pela felicidade de seus vassalos – disporia de um tesouro inexaurível, com o que poderia premiar o mérito de seus vassalos, dando-lhes honras e mercês sem custo. Tal situação inexistiria nas Repúblicas, em que cidades teriam governos distintos e rivais; nelas, os membros visariam ao interesse particular; e, ainda, a igualdade, que, em teoria, as fundamentaria, seria inexequível e, por conseguinte, faria dos prêmios porventura prometidos algo inexistente ou promessa ilusória.

Os eleitos do Governo Provisório e do Conselho, constando pela maior parte de homens prudentes veteranos e sábios, não ignoravam que as monarquias sempre foram mais poderosas e felizes do que as repúblicas, porque o monarca (por isso que é independente a sua fortuna dos vassalos), não cogita nos seus interesses particulares, mas, sim, na felicidade de seus vassalos, e todos lhe merecem igual desvelo, porque todos para com eles formam uma igual massa, que se chama povo, e ele, para com todos, exerce igual poder; a riqueza da Nação e o seu comércio, indústria, atividade e todas as vantagens constituem a sua glória e a sua grandeza, ao mesmo passo que as repúblicas, sendo cada cidade governada por modo e por governos diferentes, cada um dos governos se disputam e cogitam nos interesses do seu povo, e cada um dos membros, no seu particular. O monarca, com as honras e mercês, tem um tesouro inexaurível com que premiar o mérito sem despesa, ao mesmo passo que o Estado republicano, adotando a igualdade impossível na harmonia social – porque a virtude não pode ser igual ao vício, a ciência à estupidez, o trabalho ao ócio –, não tem com que premiar o mérito, ou então ilude o povo com ideias de igualdade só existentes na voz.⁶⁴

Aragão e Vasconcelos faz alusões ao passado imediato para explicar por que os revolucionários não poderiam esperar apoios da Bahia e do Rio de Janeiro:

Os membros do governo e Conselho não podiam ignorar estas dificuldades insuperáveis para a constituição de uma república, eles não podiam contar com a Bahia e Rio de Janeiro pelo seu partido, pois que viam que aquela cidade, tendo a glória de ser a primeira em que pisou o Augusto Monarca, que de longe adoravam, cuja saudade ainda magoa os seus habitantes, não trocaria a honra adquirida pelo opróbio da rebeldião, e a cidade do Rio de Janeiro, tendo a dignidade de ser o assento e Corte de todo o Império Lusitano, se desvanecia com a sua hierarquia, e ambas conservaram eternamente a lealdade, a obediência, e o amor ao seu Soberano.⁶⁵

O advogado ainda insiste em argumentar que, em Pernambuco, não houve Revolução, pois as revoluções, quando se fazem para mudança de governo, sempre são principiadas por declamações ao povo contra a Autoridade Soberana, pintando-a com as cores mais feias da tirania, a fim de excitar o ódio do povo contra o governo para abraçar a sua mudança. No sucesso de Pernambuco no dia seis de março, ninguém declamava contra o Soberano, antes lhe davam vivas e se arvoravam as suas bandeiras.⁶⁶

Nessa última passagem, que escamoteia os fatos imediatamente posteriores à eclosão do movimento, tem-se um evidente eco das reflexões do barão de Montesquieu, quando o referido filósofo das Luzes fala da mola principal

⁶⁴ DH – Documentos Históricos, op. cit., p. 68.

⁶⁵ Idem, ibidem, p. 69.

⁶⁶ Ver *idem*.

que move as monarquias, isto é, a honra, “o preconceito de cada pessoa e de cada condição”.⁶⁷ O advogado usou este argumento para refutar a adesão à República, como se mostrou anteriormente. Porém, reforçou-o com maior insistência ainda, a partir das ações e das más qualidades que atribuiu ao governo provisório.

Todo o homem procura distinguir-se conforme o seu mérito e nunca abater-se, e sendo isto um sentimento natural, não é provável que pessoas graduadas em honras, as quais deviam à munificência do seu Soberano, quisessem ser menos do que representavam, aceitando os títulos ridículos de conselheiros de Domingos José Martins, que nenhuma representação fazia, e do Capitão Domingos Teotônio, homem perverso em costumes e de péssima moral, despindo-se das insígnias que os distinguiam e assentando-se atrás de indivíduos de classe inferior.⁶⁸

Ele complementou seu argumento com outros dados históricos; alguns, por analogia; outros, específicos daquela realidade pernambucana. Nas revoluções, haveria adesões dos que querem obter vantagens. Em Pernambuco, porém, os que permaneciam à testa de cargos eram homens que para eles foram nomeados pelo rei, do qual eram devedores de “honras e mercês”; a república obrigou-os “a aceitar governos, inspeções e cargos, ou a continuarem nos mesmos que Sua Majestade lhes tinha conferido”, a partir do que Aragão e Vasconcelos indaga: “como, pois, se poderia conservar uma república governada por homens afeiçoados a Sua Majestade e que por ele tinham sido elevados a grandes dignidades, homens pela maior parte anciões?”⁶⁹

Adesão à Revolução para impedir a anarquia: analogias históricas como fundamentação

Dilatando os esforços de defesa e, por conseguinte, de desfiguração do caráter revolucionário do movimento, Aragão e Vasconcelos afirma que os amotinados mais cordatos elegeram um corpo de governo depois que o governador Montenegro depusera de sua autoridade, visando evitar a anarquia e os decorrentes danos à “honra das famílias”, à “segurança pessoal dos cidadãos e de seus bens”, de forma a manter a ordem enquanto Sua Majestade “não mandava forças capazes de restabelecer a antiga felicidade dos pernambucanos”.⁷⁰ Os eleitos viram-se “na consternação de aceitar”, pois “a aceitação de seus cargos era mais útil do que prejudicial à causa de Sua Majestade e ao bem público”.⁷¹ Apelando a exemplos históricos genéricos, Aragão e Vasconcelos explicava que, no governo, conseguindo a “caução de suas vidas”, os eleitos “entretiveram o povo com papéis paliativos, oferecidos por alguns no-

⁶⁷ Na defesa dos irmãos Suassuna (Francisco de Paula Cavalcante, Luís Francisco de Paula Cavalcante e José Francisco de Paula Cavalcante), feita por Aragão e Vasconcelos e por Manoel Gonçalves Rocha, essa questão da honra tem centralidade. Afirma-se que: “É a vida, sem dúvida, precioso bem; mas a honra é de maior monta, principalmente para as classes primeiras da sociedade”. *Apud LYRA JR., Marcelo Dias, op. cit.*, p. 135 e 136.

⁶⁸ *DH – Documentos Históricos, op. cit.*, p. 69 e 70.

⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 70.

⁷⁰ *Idem, ibidem*, p. 59 e 60.

⁷¹ *Idem, ibidem*, p. 60.

velistas⁷², como nas revoluções sempre sucede".⁷³ A promessa de lei orgânica e a fixação de 3 anos como espaço de tempo de duração do governo confirmariam a ideia de que este se via como transitório.⁷⁴ Os membros do governo, ademais, sabiam que Recife não teria condições de resistir às tropas reais e que não seria possível obter o apoio da Inglaterra para algo nesse sentido. Aragão e Vasconcelos, para embasar esta argumentação, apela para o que tinha sucedido fazia pouco tempo na "Ilha de São Domingos", o Haiti. Portanto, a História de novo era um fundamento de sua argumentação. Ele afirma que a Inglaterra, mesmo não tendo o rei francês por aliado e amigo, como era o caso de d. João VI, não quis prestar socorro ao Haiti "na sua rebelião contra a França, apesar da guerra renitente em que porfiavam aquelas potências".⁷⁵

Segundo Aragão e Vasconcelos, ademais, se houvesse ímpeto revolucionário da parte do governo de Pernambuco, a sua polícia teria ficado sob o encargo de Domingos José Martins. Em defesa desse argumento, o advogado novamente volta-se para a história – e igualmente à história hipotética, mas claramente inspirada nas revoluções precedentes. A polícia, sob o comando de Martins, desenvolveria uma ação mais enérgica, que

*semeasse espias por todas as partes [...] que entulhasse os calabouços com os beneméritos e fiéis vassalos de Sua Majestade e lhes derramasse o inocente sangue; estas catástrofes lamentam ainda hoje os que leem as histórias das rebeliões que são projetadas e traçadas por planos tendentes à mudança do governo, e então os chefes que constituem nos cargos de polícia não dormem, por isso nunca tais projetos trazem bem à humanidade.*⁷⁶

Portanto, segundo Aragão e Vasconcelos, as histórias de revoluções passadas traziam o emprego de furor repressivo por parte dos governos revolucionários contra os seus inimigos, coisa que não se dera em Pernambuco. Toda essa predisposição favorável dos eleitos para o Governo de Pernambuco em relação à monarquia bragantina, porém, foi afetada pela Proclamação do Conde dos Arcos, governador da Bahia, que prometeu arrasar a cidade se não lhe fossem entregues os chefes e membros do governo.⁷⁷

Aragão e Vasconcelos fez uma retrospectiva da História do Brasil, com destaque para os tempos posteriores à transferência da Corte, para, com isso, explicar por que os pernambucanos não poderiam detestar d. João VI, rememorando a abertura dos portos, o fim à proibição às indústrias e a elevação a Reino Unido e, ainda, sustentando que o governo joanino, objeto de "maior adoração no Brasil", por ele elevado a Reino, "nunca foi duro para os seus vassalos", aos quais "sempre tratou como filhos e lhes procurou todas as van-

⁷² Novelista, em francês, *nouvelliste*, era uma espécie de jornalista e cronista dos acontecimentos contemporâneos (e não um escritor de novelas). No caso específico, o uso do termo parece ter conotação claramente pejorativa.

⁷³ DH – Documentos Históricos, *op. cit.*, p. 61.

⁷⁴ Ver *idem*, *ibidem*, p. 64.

⁷⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 65.

⁷⁶ *Idem*, *ibidem*, p. 67.

⁷⁷ Ver *idem*, *ibidem*, p. 62 e 63. "Nenhuma negociação será atendida sem que presida com a preliminar a entrega dos chefes da revolta a bordo ou certeza de sua morte, ficando na inteligência de que a todos é lícito atirar-lhe à espingarda como a lobos. Bahia, 29 de março de 1817. Ordem do 1º de abril de 1817". *Idem*, *ibidem*, p. 41 e 42.

tagens".⁷⁸ Quanto às virtudes do soberano, acrescenta que até mesmo os franceses sobre elas se pronunciaram quando invadiram o Reino de Portugal.

Negação da ocorrência de assembleias sediciosas

Ao deter-se sobre as assembleias, Aragão e Vasconcelos nega sua coloração político-revolucionária e sua relação com o sucedido no dia 6 de março.⁷⁹ Para ele, a insubordinação de José de Barros Lima e o motim subsequente, portanto, não teriam tido relação com as assembleias, nem as demais providências relativas ao governo provisório; além disso, as testemunhas que depuseram sobre o assunto não seriam dignas de crédito. “Tudo isto foram sucessos repentinos e que não podiam ser premeditados, nas assembleias, ou ajuntamentos com o título de jantares, ceias e jogos, onde dizem testemunhas miseráveis, umas por suas qualidades, outras por seus pensamentos, ou por causa de rivalidade, inimizade, ou maldade, que se tratava de rebelião”.⁸⁰

O advogado faz também uma preleção histórica, de caráter genérico, sobre a utilidade das assembleias aos Estados e à sociedade – perspectiva em parte conflitante com os temores de então da monarquia portuguesa em relação a ajuntamentos de “classes”.⁸¹ Ele afirma que as assembleias

*são frequentes em todas as cidades, ainda em vilas e até mesmo em aldeias, e nunca foram proibidas e nem suspeitas em algum Estado, porque se fazem publicamente e têm um fim útil, qual é o alívio dos cuidados empregados nos negócios públicos ou particulares, de que cada um está incumbido, cuja diversão é agradável, a comunicação das ideias, juízos e raciocínios, com o que muitos se instruem, a perfeição da moral que se vai adotando à proporção que cada um ouve em conversações, exaltada a virtude e ludibriado o vício. Além disso, nelas se trataram negócios, casamentos e outras muitas coisas interessantes, que ninguém conclui mergulhado no seu gabinete, e por isso são mais úteis do que prejudiciais a qualquer Estado, e nenhum estadista jamais as teve por suspeitosas.*⁸²

Aragão e Vasconcelos, em defesa de sua tese sobre o caráter apolítico das assembleias, usava outro argumento: não seria crível que pessoa “nenhuma houvesse que, para obter prêmio e merecer a estimação de El-Rei, não denunciasse e houvesse um segredo tanto tempo guardado por tanta gente” participante dessas assembleias.⁸³ A tese, porém, se desvanece quando Aragão informa que, nas referidas assembleias, conforme as testemunhas da devassa, “os brasilienses diziam que haviam [de] lançar fora os europeus, que estes se assustaram com essas vozes e que cresceu o seu susto depois que, em um jantar dado pelo Capitão-mor de Igaraçu, fez este uma saúde em que disse ‘vivam os brasileiros e morram os marinheiros’”.⁸⁴

⁷⁸ *Idem, ibidem*, p. 63 e 64.

⁷⁹ Ver *idem, ibidem*, p. 81.

⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. 82.

⁸¹ Um exemplo disso é a reprovação de d. Rodrigo de Souza Coutinho à iniciativa do marquês de Alorna de formar um clube aristocrático em Portugal. Cf. CURTO, Diogo Ramada. *Cultura escrita: séculos XV a XVIII*. Lisboa: ICS, 2007, p. 207.

⁸² DH – Documentos Históricos, *op. cit.*, p. 81.

⁸³ *Idem, ibidem*, p. 83.

⁸⁴ *Idem*.



As datas de envio de representantes ao exterior também mostrariam a mesma falta de premeditação. A missão de Cabugá aos EUA⁸⁵ e as cartas enviadas ao Millord inglês e a Hipólito José da Costa, na Inglaterra, e ao Presidente dos EUA teriam datas posteriores à eclosão do movimento. Isso corrobora a tese de que a Revolução não fora premeditada e, por conseguinte, não resultaria das assembleias.⁸⁶

Representações e apropriações da história luso-brasileira dos Oitocentos

De modo mais específico, Aragão e Vasconcelos revisita a chamada Inconfidência dos Suassuna, de 1801, sem nomeá-la. Faz esta remissão para refutar a possibilidade que se tivesse pensado numa rebelião desde aquela data até os idos de 1817. A isso, soma referências à invasão de Portugal pelas tropas napoleônicas, à transferência da Corte para o Rio de Janeiro e, ainda, aos supostos desejos de Napoleão de invadir o Brasil, em agravio a d. João e em concordância com os pernambucanos.⁸⁷ Aragão e Vasconcelos considerava impossível a suposta temporalidade da preparação da rebelião, indo de 1801 – um tempo em que Napoleão reinava e teria rancor de d. João, almejando invadir Portugal – até 1817, época em que Repúblicas eram extintas na Europa e em que rebeldes da América encontravam dificuldades em conseguir apoio aos seus propósitos para constituir um Estado livre e independente:

*não é possível que se traçasse rebelião desde o ano de 1801, tempo em que reinava Bonaparte em França, que depois invadiu Portugal e [que], pelo rancor em que ficou contra Sua Majestade, por sua retirada para o Brasil, desejaria também invadi-lo, se não aproveitassem os pernambucanos dessa ocasião para se rebelarem pedindo socorros àquele inimigo de Sua Majestade, cujos estados desejava usurpar, e que esperassem, à época em que as repúblicas se extinguiram na Europa e alguns rebeldes da América têm sofrido os maiores reveses, para sem forças, preparativos nem patrocínio de potência estrangeira, se rebelarem e quererem-se constituir Estado livre e independente.*⁸⁸

O advogado, ao tratar da questão da associação entre Napoleão Bonaparte e a Revolução Pernambucana, remonta a 1801, ultrapassa as fronteiras de Pernambuco e menciona veladamente o sonho de trazer o imperador francês para Pernambuco, após resgatá-lo da Ilha de Santa Helena.⁸⁹ Faz referên-

⁸⁵ Sobre este assunto, ver CABRAL, Flávio José Gomes. “Highly important! Revolution in Brazil”: a divulgação o da república de Pernambuco de 1817 nos Estados Unidos. *Clio*, v. 33, n. 1, Recife, 2015.

⁸⁶ Ver DH – Documentos Históricos, *op. cit.*, p. 83 e 84. Nas assembleias, conforme evidencia o conjunto da documentação, exprimia-se um conflito político entre as identidades coletivas: de um lado, estavam os “brasilienses” e, de outro, os “europeus”. Elas tinham, ademais, uma natureza política, configurando-se como um dos motivos da eclosão do movimento revolucionário. De fato, havia uma incipiente esfera pública em Pernambuco. Cf. MELLO, Evaldo Cabral de. Dezessete: a maçonaria dividida. *Topoi*, n. 4, Rio de Janeiro, mar. 2002, p. 10 e 11, ANDRADE, Breno Gontijo. *A guerra das palavras: cultura oral e escrita na Revolução de 1817*. Dissertação (Mestrado em História) – UFMG, Belo Horizonte, 2012, p. 117-122, 132, 155-159, 264 e 265, e VILLALTA, Luiz Carlos. *O Brasil e a crise do Antigo Regime português (1788-1822)*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2016, p. 200.

⁸⁷ Cf. DH – Documentos Históricos, *op. cit.*, p. 95.

⁸⁸ *Idem, ibidem*, p. 82.

⁸⁹ O que se efetivou, como se sabe, foi recorrer-se à contratação de mercenários franceses que se encontravam nos Estados Unidos e que, ao chegarem no Brasil, foram presos. Ver MOURÃO, Gonçalo. *A Revolução de 1817 e a História do Brasil: um estudo de história diplomática*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009, p. 17, e CABRAL, Flávio José Gomes, *op. cit.*, p. 17.

cias a outras partes da América Ibérica e à América Inglesa. Ao fazê-lo, sublinha a ação destrutiva de Napoleão em sua expansão contra repúblicas na Europa. Isso desmentiria a verossimilhança de uma articulação que visasse trazê-lo para Pernambuco, com vistas a sustentar uma República aí estabelecida, tendo ele, um “déspota”, inclusive destruído a própria República francesa. O advogado, ainda, nega a relação entre a soma de um milhão de pesos, supostamente existente na América Inglesa para tirar-se Bonaparte da Ilha de Santa Helena, e “o motim de Pernambuco”.⁹⁰ Todos esses dados e informações denotam que o advogado fez leituras de obras de História Contemporânea, ou de-las teve conhecimento pela via da oralidade. Infelizmente, é possível precisar quais teriam sido essas obras.

Aragão e Vasconcelos também recorre à História para explicar a adesão de outras partes de Pernambuco e de outras capitâncias à Revolução eclodida em Recife e em Olinda. Recife, capital de Capitania, era vista como tal por outras capitâncias; Olinda, por sua vez, era sede de um bispado cujas fronteiras estendiam-se para além de Pernambuco, alcançando o Ceará, o Rio Grande do Norte e a Paraíba. Olhando (ou melhor, lendo) a História, Aragão concluía que

sempre tem sucedido, como lemos nas histórias das revoluções, que tais catástrofes [isto é, as revoluções,] se sucedem em alguma Corte, abalam todo o Estado e se, em a Capital de uma província, comovem toda esta [...] Quem lê as histórias das revoluções e vê a rapidez com que, feita a revolução em uma Corte, se abala de repente um reino inteiro e, se é na capital de uma província, se comove tola [sic] ela, conhece que não é preciso algum ato solene para persuadir ao povo a se revolucionar; a notícia ou fama da revolução da capital põem de repente em movimento todos os povos de um reino, ou de uma província, porque a maior parte da gente que constitui qualquer povo é pobre e sempre pensa melhorar de sorte com a mudança do governo.⁹¹

Indo além, o advogado procurava na História também justificativa para a adesão dos mais importantes homens à Revolução; na sua perspectiva, seria para contê-la, deter os excessos da plebe e, com isso, preservar suas vidas e seus bens, bem como evitar a anarquia. Esse movimento analítico de Aragão e Vasconcelos vai do que concebe como modelo, ou típico, de revolução, até o caso específico da Revolução em Pernambuco:

Quando os homens graduados em dignidade, ricos e poderosos, se intrometem com a plebe nas revoluções, parecendo aplaudir o seu regozijo, não é porque seriamente o aplaudam e queiram ser iguais aos mais abjetos do povo de quem se distinguiam: é porque se persuadem que, se assim não fizessem, a plebe desenfreada sacrificaria suas vidas e daria saque em seus bens com o pretexto que, naquele frenesi, se toma de traidores à Pátria e os repartiria entre si como despojos, tendo-os cada um herdado ou adquirido com trabalho [...] O Deão da sede de Olinda, os vigários de várias paróquias, alguns brigadeiros, coronéis, magistrados e outras pessoas de representação, que se acham presas, não podiam ter em vista, quando se intrometeram entre a plebe desordenada, do que evitar os males da anarquia, segurar as suas vidas e bens.⁹²

⁹⁰ DH – Documentos Históricos, op. cit., p. 84.

⁹¹ Idem, ibidem, p. 85 e 86.

⁹² Idem, ibidem, p. 86.

História francesa, proclamações do governo provisório e perdão joanino

O advogado procura minimizar a responsabilidade do governo provisório em relação à divulgação da Revolução, seja por intermédio de proclamações, seja pelo envio de emissários para regiões em busca de adesões. Sobre as Proclamações, afirma: “não foram as proclamações as que causaram nem propagaram rebelião nem os réus do governo e Conselho de Pernambuco pretendiam por meio delas estendê-las. Elas, sim, eram lembranças de indivíduos novelistas, que as enviavam a seus correspondentes para as fazer circular pelo povo, já posto em revolução pela notícia do sucesso de Pernambuco”.⁹³

Os emissários supostamente enviados, por seu turno, não teriam nenhuma raiz nos lugares para onde foram. Com tal afirmação, Aragão e Vasconcelos parecia querer tirar a responsabilidade que sobre eles teria o governo provisório, para além de reduzir sua eficácia. Ele sustenta que “não foi por meio de Proclamações, instruções, emissários ou à força de armas que os povos de várias terras se revoltaram”.⁹⁴ As notícias dos acontecimentos, portanto, teriam sido a explicação para as adesões, que não “dependeram senão da notícia do sucesso daquela capital de que são dependentes”.⁹⁵ Como bem analisa Antônio Jorge de Siqueira, Aragão e Vasconcelos, por dever de ofício, conhecia muito bem “os planos, táticas e instrumentos doutrinários da insurreição” e, assim, só lhe restou como saída tentar minimizá-los, inclusive pondo em descrédito a existente prova testemunhal.⁹⁶ Na verdade, como aponta o historiador pernambucano, “existem provas de que os líderes mandaram imprimir pronunciamentos”, sendo eles um “grande testemunho do uso eficiente da liderança e doutrinação dos líderes insurgentes”.⁹⁷

Retornando-se a Aragão e Vasconcelos, acrescente-se que ele usa um exemplo histórico para fundamentar sua argumentação sobre o que se dera em Pernambuco: vale-se do sucedido na França revolucionária, onde houve uma adesão das províncias a Paris, por conta das relações de dependência econômica das primeiras em relação à última, em termos de mercado consumidor de produtos.⁹⁸ Nas vilas, aldeias e lugares, diferentemente das capitais, além disso, as autoridades constituídas não teriam a mobilidade para se confrontar ao partido majoritário. Assim, se o povo adere à Revolução, só resta às autoridades esperar que mude de posição. Para encerrar sua tese de que não haveria um fervor revolucionário, enfim, Aragão afirma que “os sucessos de Pernambuco dão a conhecer a verdade do que acabo de referir, pois que, lido o processo, observamos tantos povos de repente revoltos e, à proporção que saiam desgostando do seu Estado e conhecendo o mal que tinham feito, formavam as contrarrevoluções e nelas muitas vezes figuravam os mesmos que pareciam ter figurado nas revoluções”.⁹⁹

⁹³ *Idem, ibidem*, p. 87.

⁹⁴ Apud SIQUEIRA, Antônio Jorge. *Os padres e a Teologia da Ilustração: Pernambuco 1817*. Recife: Editora UFPE, 2009, p. 207.

⁹⁵ DH – Documentos Históricos, *op. cit.*, p. 90.

⁹⁶ Ver SIQUEIRA, Antonio Jorge, *op. cit.*, p. 208.

⁹⁷ *Idem*.

⁹⁸ Ver DH – Documentos Históricos, *op. cit.*, p. 88 e 89.

⁹⁹ *Idem, ibidem*, p. 90.

Na Revolução Francesa, o advogado também buscou elementos para legitimar o que esperava de d. João VI em relação aos 317 réus cuja defesa fazia. Quando se pronunciou a respeito da plebe e das tropas – atores sujeitos a comportamentos ditados pela confusão e por dificuldades de fazer uma avaliação fundamentada e, ainda, que visavam à “segurança de suas vidas e bens” –, Aragão e Vasconcelos destacou que eles se tornavam “muitas vezes vítimas inocentes dos males que outros causaram e que eles pretendiam evitar”. Em seguida, tendo em vista o perdão que almejava obter de d. João VI, informou que aqueles problemas teriam sido “a causa por que na França o piedoso Rei Luiz 18 perdoou a tropa que, depois de lhe ter prestado o juramento de fidelidade, se uniu a Napoleão Bonaparte, ainda mesmo há muitos que, depois de terem não só jurado obediência, como mesmo feito protestos ou atos de adesão, se uniram àquele extinto imperador, e não se devassou a respeito dos que fizeram a revolução no tempo de Luiz 16, e o nosso Soberano não é menos piedoso”.¹⁰⁰

O advogado transpôs a defesa que faz dos réus de Pernambuco para os das outras capitâncias, isto é, para os membros de seus respectivos governos, que “se não podem considerar revolucionários, porque eles não fizeram as revoluções, antes foram eleitos pelos revoltosos”.¹⁰¹ Enfim, “efetuada a revolução na vila do Recife, [na] Paraíba, [no] Rio Grande, [no] Ceará e terras de sua dependência, [foram] nomeados governos e autoridades à força de armas, cujo poder dominava, violentava e destruía qualquer oposição ou sistema contrário”.¹⁰²

Paralelos entre o Norte do Brasil e Portugal sob as tropas francesas

Aragão e Vasconcelos ousou estabelecer analogia entre o que se viveu, de um lado, em Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará, e, de outro, o que ocorreu em Portugal sob as tropas napoleônicas. Para ele, não haveria como resistir à “força irresistível constante da tropa armada e da plebe” e, sob essas condições, os réus cederam. Em seguida, o advogado fez a analogia citada com o que se passara anos antes em Portugal:

*não pode incorrer em pena aquele que não tem arbítrio para obrar, nem há lei que puna tais ações, nem há exemplo que se punissem – aliás, seriam punidos todos aqueles que, em Portugal, obedeceram e serviram aos franceses na ocupação daquele Reino pelo General Junot, que foram à França pedir a Napoleão Bonaparte rei; que assinaram papéis mandados pelos franceses, que lhes entregaram os cofres reais e públicos ou particulares, a prata das igrejas e que derramaram a pesada contribuição de quarenta milhões de cruzados pelos povos; seriam em todos os Estados punidos todos os generais que perdem as batalhas, porque as não puderam vencer, que entregam as praças e fortalezas, que não puderam defender por alguma falta, ou que foram batidas ou assaltadas, e os prisioneiros que se deixaram prender.*¹⁰³

¹⁰⁰ *Idem, ibidem*, p. 92.

¹⁰¹ *Idem, ibidem*, p. 93.

¹⁰² *Idem, ibidem*, p. 95.

¹⁰³ *Idem, ibidem*, p. 97.

Na análise da Carta Régia de 6 de agosto de 1817, Aragão e Vasconcelos empregou uma fórmula repetida no resto da defesa e, aqui, já focalizada. Para ele, o ineditismo dos “assassinatos” condenados pela Carta Régia estaria na união de “tantos crimes” e “cabeças”, coisa que diferiria o sucedido em 1817 dos motins então recentemente acontecidos em Portugal: “A união de tantos crimes, que aqueles assassinos e cabeças cometaram, é que fazia um caso nunca visto, não só pela sua origem [como] pelas consequências, por quanto tem havido motins em Portugal como, por exemplo, no Porto, em Aze- re, em Mortágua, mas não chegaram a produzir tão grande estampido”.¹⁰⁴ Em defesa dos réus, além disso, haveria a questão da presença da coação, pois “os que foram eleitos para membros dos governos ou Conselhos, os que foram empregados pelos rebeldes e os serviram [assim o fizeram] porque não tinham forças para resistir”.¹⁰⁵ Tais homens, isto é, os que foram empregados e obrigados pelos rebeldes, ressalte-se, tinham uma semelhança com aquelas autoridades que, em Portugal sob o domínio de Junot, deram mostras de adesão aos franceses; eles

*não fizeram coisa que nunca se visse em Portugal, porque, na ocupação deste Reino por Junot, já se tinha visto, que um patriarca, em Lisboa, assinou uma pastoral a favor dos franceses, que o Bispo de Coimbra e outros titulares foram a Paris pedir a Bonaparte rei, que todos os ministros daquele tempo foram incumbidos de ler nas audiências, que faziam um decreto de Bonaparte, por onde extinguia da Coroa de Portugal a Casa de Bragança e assim o executaram, e todas as Ordens, ainda as mais onerosas, como o tributo de quarenta milhões de cruzados sobre os habitantes, se cumpriam com prontidão.*¹⁰⁶

Fechando esse argumento, que fazia dos súditos apoiadores de Junot em Portugal mais condenáveis que os 317 réus em Pernambuco, o advogado diz que o mesmo poder de força, que desculpou os habitantes de Portugal, seria válido para os réus que estava a defender.¹⁰⁷ Os habitantes de Portugal, diante de uma “força armada inferior à massa do povo”, estariam, na verdade, em melhores condições para resistir do que os daquelas partes do Norte do Brasil, onde “cada um se persuadia ter contra si não só um povo, mas muitos povos unidos, entusiasmados na rebelião e prontos a sacrificar a quem não mostrasse seguir o mesmo partido, aceitando o cargo ou posto que se lhe desse e cumprissem com os deveres que lhes fossem inerentes, ou que, nas suas conversações e escritos, não mostrasse entusiasmo”.¹⁰⁸

Aragão e Vasconcelos e dois outros advogados de defesa

Os advogados Antônio Luiz de Brito Aragão e Vasconcelos e Manuel Gonçalves da Rocha atuaram em conjunto na defesa do réu Manuel Florentino Carneiro da Cunha. Ao fazê-lo, refutaram testemunhos e testemunhas, às vezes apelando para sua falta de idoneidade, invocaram o Direito Natural e,

¹⁰⁴ *Idem, ibidem*, p. 113.

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ *Idem.*

¹⁰⁷ Ver *idem, ibidem*, p. 113 e 114.

¹⁰⁸ *Idem, ibidem*, p. 114.



ainda, recorreram a um exemplo histórico retirado da Antiguidade. Assim, primeiramente, declararam que: “Ninguém deve ser condenado sem prova legítima, plena e mais clara que a luz do meio-dia. Livro 16 Cod. poen. L. ult. Cod. de probat. L. ult Cod. si exfals instrum. Tal prova jamais resulta de indícios e presunções, por sua natureza sempre falíveis, e tanto mais grave é o delito, tanto mais claras e tanto maiores provas se requerem. Mell. Freir. Justit. Jur. Crimin. Luzit. lib. 5º tt.º 17, § 4º, Axiom 1º, 4º e 6º”.¹⁰⁹ Ou seja, os advogados Aragão e Gonçalves, para fundamentar suas teses, usaram muito provavelmente, primeiramente, volumes do Código Justiniano, do direito romano, grafado geralmente como se vê no excerto, de uso mais comum antes das reformas realizadas na Universidade de Coimbra pelo Marquês de Pombal¹¹⁰; em segundo lugar, recorreram à quinta parte de *Institutiones Iuris Civilis Lusitaní*, do jurista Pascoal de Melo Freire, obra considerada clássica da doutrina jurídica lusitana pós-pombalina, parte esta traduzida para o português com o título *Instituições de direito criminal português*.¹¹¹ Em seguida, mencionaram que: “Esta mesma doutrina, sustentada nos princípios os mais terminantes de Direito Natural, é a que se segue constantemente nos tribunais portugueses, aos quais o melhor dos soberanos, por mais de uma vez, tem declarado que sempre seguiu o princípio do Imperador Romano, que, em dúvida, antes queria se salvassem mil culpados do que se condenasse um inocente”.¹¹²

Antônio Luís de Brito Aragão e Vasconcelos e Luís de França de Ataíde e Mojedro, por sua vez, na defesa que fizeram de José Maria de Vasconcelos e Bourbon, repetiram as apreciações sobre as Revoluções que se veem na defesa geral dos réus feita pelo primeiro. Eles representam as Revoluções como “tempestades” que engolfariam os homens, os “cidadãos”, contrariando suas vontades e inclinações pessoais. Segundo eles,

*As revoluções, [...] criando-se e maquinando-se na escuridão e nas trevas, semeiam e trazem consigo por toda a parte o erro. Tendo as mãos de ferro e os pés de bronze, esmagam tudo o que encontram, quebram todas as vontades e, não ficando nenhum homem senhor do seu destino, ninguém tem a liberdade de seguir a sua própria inclinação. Os cidadãos são, então, como as vagas do mar que a tempestade move a seu arbítrio. Os poderosos caem sem poderem escolher o lugar da queda e os mesmos discretos e prudentes balanceiam no delírio, sem poderem escolher o erro. Eis aqui as reflexões que a todo o espírito contemplador apresenta a história das Revoluções, e ou estas não passem de meras facções produzidas pelo descontentamento ou pelo delírio de um punhado de facinorosos e malvados, ou abranjam um plano mais vasto os efeitos e as catástrofes que as acompanham e seguem, são sempre as mesmas, e o número de vítimas sacrificadas ao perigo dos tumultos é sempre grande.*¹¹³

¹⁰⁹ *Idem, ibidem*, p. 48.

¹¹⁰ Cf. FALCON, Francisco Calazans. *A época pombalina: política econômica e monarquia ilustrada*. São Paulo: Ática, 1982, p. 394.

¹¹¹ Cf. HESPAÑHA, António Manuel. Razões de decidir na doutrina portuguesa e brasileira do século XIX. Um ensaio de conteúdo. *Quaderni Fiorentini*, XXXIX, v. 39, Milano, 2010, p. 115-118. Disponível em <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1747637/mod_resource/content/1/Razo%C3%A7oes%20de%20decis%C3%A3o%20na%20doutrina%20portuguesa%20e%20brasileira%20do%20se%C3%A7%C3%A3o%20XIX.pdf>. Acesso em 3 jul. 2021, e ORNELAS, Sofia Alves Valle, *op. cit.*

¹¹² *DH – Documentos Históricos*, *op. cit.*, p. 48.

¹¹³ *DH – Documentos Históricos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/ Divisão de Obras Raras e Publicações, 1955, v. CVIII, p. 243.

Os advogados, ademais, reportam-se a um renomado filósofo do século XVIII, sem registrar seu nome, ao buscarem a clemência real, associando-a a Deus: “As leis interpretadas por uma Justiça paternal vêm a ser mais populares, e a obediência tem a sua origem no amor dos vassalos. Não é sem razão que um grande Filósofo do século passado disse que, nos Governos Monárquicos, os chefes eram representantes de Deus sobre a terra. Sim, é pela bondade que devem mostrar, no exercício do poder e, mais ainda, pela Clemência, que Eles representam a Divindade”.¹¹⁴

Buscando na história exemplos de governantes capazes de conceder perdão e, com isso, ganhar o amor dos governados, os advogados os encontraram em Roma da Antiguidade Clássica: “César, perdoando aos filhos de Pompeu, ao de Catão, a Marcelo, a Ligário, adquiriu mais glória do que havia ganhado por todas as suas vitórias e conquistas, e Augusto, perdoando aos fencionários de Lípido e de Antônio, a Cina sobretudo, acabou de conciliar o afeto dos Romanos, veio a ser as suas delícias, e nenhuma conspiração perturbou mais aquele feliz reinado”.¹¹⁵ Enfim, deduz-se, caberia a d. João VI imitar a César e a Augusto, sendo clemente diante de sediciosos e, com isso, evitando perturbações futuras.

Defesas, Luzes e apropriações históricas: “inocência” dos réus e antidespotismo dos defensores

As apropriações históricas feitas por Aragão e Vasconcelos, em sua defesa geral dos réus de 1817, têm como objeto passagens da História da Antiguidade Clássica, da História Moderna e Contemporânea, aí inclusas as de História de Portugal e das Américas. A história das Revoluções, nomeadamente da Revolução Francesa e de seus desdobramentos, tem centralidade. Passagens da História da América inglesa, ou ainda do passado imediato da América portuguesa, ou mesmo elementos que, nos termos de hoje, poderíamos tomar como estruturais na história do mundo luso-brasileiro, figuram entre suas apropriações. Devem ser sublinhados os episódios referentes à Revolução Haitiana e à expansão e guerras napoleônicas, ou ainda, à Restauração dos Bourbon na França.

Em alguns casos, tais apropriações servem para que o defensor geral dos réus de 1817 sustente suas posições contrárias ao despotismo, em particular o judicial-penal e, igualmente, sua tese de inocência dos 317 réus pelo crime de lesa-majestade, e/ou também para mostrar que o culpado pela Revolução de 1817 foi Caetano Pinto de Miranda Montenegro, o então governador de Pernambuco. Em boa parte, centram-se em exemplos de boas ou más condutas e/ou que permitirem analogias com o vivido em parte do então Norte do Reino do Brasil. Exemplos desse tipo de apropriações são as passagens das histórias das revoluções. Essas apropriações históricas combinam-se às feitas das Ordenações e, ainda, das Cartas e do Decreto Régios expedidos por d. João VI sobre as punições relativas aos envolvidos no movimento de 1817,

¹¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 262.

¹¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 262 e 263.

todas elas convergindo para a sustentação da inocência dos réus, ou, ao menos, para seu merecimento do perdão régio.

Uma das teses centrais da defesa feita por Aragão e Vasconcelos é a de que os “principais” do então Norte se envolveram no movimento sob coação da massa (maior, inclusive, do que a verificada entre os portugueses sob o jugo das tropas francesas e que mereceram o perdão real), por temerem a anarquia e/ou em defesa de suas vidas e propriedades. Essa tese do defensor tem como um de seus pilares centrais os impeditivos estruturais, fatores que explicariam por que a adesão das elites à Revolução de 1817, de fato, não se dera. Nesse ponto, sobressaem as passagens em que Aragão e Vasconcelos detém-se sobre as diferenças entre a monarquia e a república, pondo em relevo a correspondência entre a primeira e os interesses das elites, centrados na honra e na obtenção de mercês. Nessa sua análise, deve-se sublinhar o eco de *Do espírito das leis*, de Montesquieu, obra em que se apresenta uma tipologia das formas de governo e em que se afirma que a honra e, por conseguinte, a ânsia de distinção, são as molas principais das monarquias. A comparação entre a monarquia e a república – cuja mola principal é a virtude, o amor à igualdade, às leis – foi usada por Aragão como argumento para se negar o envolvimento dos membros das elites de parte do então Norte na Revolução de 1817. Na argumentação de Aragão e Vasconcelos, como impedimento para uma verdadeira adesão à Revolução por parte dos principais da terra, a ânsia aristocrática pela honra, por distinção e por mercês, somou-se à questão escrava, ao fantasma do Haiti.

Aliando-se à defesa geral, as duas defesas de réus específicos, assinadas por Aragão e Vasconcelos – num caso, também por Gonçalves da Rocha e, noutra, por Ataíde e Mojedro –, insistem em dois pontos essenciais para que se lograsse a absolvição dos réus: a falta de provas (do que decorria, necessariamente, a presunção de inocência) e a clemência régia. Defesa geral e defesas específicas, por fim, têm convergências com ideias defendidas pelos juristas Cesare Beccaria e Pascoal de Melo Freire, pensadores ilustrados, por sinal, citados (no caso do último, advirta-se, certamente não se verificou o acesso ao Código Criminal de sua autoria, publicado apenas em 1823).

Artigo recebido em 16 de agosto de 2021. Aprovado em 2 de outubro de 2021.

La utilidad y perjuicio del anacronismo para la investigación histórica



The uses and disadvantages of anachronism for historical research

¿Qué lugar ocupa el anacronismo en nuestras vidas? ¿Cómo influye en los modos en que nos relacionamos con nuestra historicidad? ¿Cuáles son los orígenes y fundamentos de sus connotaciones peyorativas? ¿Qué es lo que llega a determinar, en cada época, la cualidad anacrónica de los eventos? ¿Es posible eliminar los anacronismos? ¿Es realmente deseable hacerlo? ¿Cuáles son las ventajas teóricas que nos ofrecen? La segunda parte de este dossier aborda estos interrogantes, nutriéndose de perspectivas teóricas originales y diversas. La vinculación del derecho con la repetición en términos generales, pero también en relación a crímenes del pasado, las formas en que la literatura y la ficción se entrelazan con la historia y las reacciones iconoclastas frente a monumentos de viejos conquistadores muestran de distintos modos una historia desactualizada, que vuelve sobre discusiones sociales nutritas de un anacronismo productivo.

Distintas voces de la filosofía, teorías de la historia e historia del arte han sabido ofrecer, en los últimos años, reflexiones enriquecedoras sobre esta cuestión, que recuperan nociones vertebradoras para el estudio del anacronismo. Es conocido el trabajo de George Didi-Huberman en torno a las imágenes y el legado benjaminiano¹, el de Jacques Rancière² sobre la verdad y la contribución de Ernst Bloch en relación al fascismo y la interpretación temporal como *multiversum*.³ Por su parte, Reinhart Koselleck denominó la *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen* (contemporaneidad de lo no contemporáneo) a aquello que pone en evidencia la flexibilidad del tiempo histórico en lo que respecta a las relaciones entre las dimensiones temporales, seguido de un contraste con el orden del tiempo natural.⁴ Sentir que nuestras experiencias pueden ser contemporáneas con algunas de la edad de piedra se convierte en algo perfectamente válido porque entiende la historia en función de distintos estratos interactuantes.⁵

La posibilidad de contemplar la convivencia de distintas épocas y asumir sus consabidos conflictos nos permite acceder a múltiples horas que integran disidencias temporales y así reformular preguntas primarias de nuestras investigaciones. Por caso, el interrogante planteado por Agamben sobre qué es lo contemporáneo nos obliga a repensar la conexión entre lo intempes-

¹ Ver DIDI-HUBERMAN, George. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

² Ver RANCIÈRE, Jacques. Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien. *L'inactuel*, n. 6, Paris, 1996, p. 54.

³ Ver BLOCH, Ernst. *Herencia de esta época*. Madrid: Tecnos, 2019.

⁴ Ver KOSELLECK, Reinhart. *Zeitschichten*. Frankfurt-Main: Suhrkamp, 2000.

⁵ Cf. *idem*, Sobre la necesidad teórica de la ciencia histórica. *Prismas: Revista de Historia Intelectual*, n. 14, Buenos Aires, 2010.

tivo y la pertenencia a una época poniendo el foco en la discontinuidad histórica.⁶ El pensador tal vez más inactual que la historia de la filosofía haya conocido, Friedrich Nietzsche, es ofrecido como ejemplo para mostrar cómo las reacciones y los rechazos que provocan nuevas ideas son signo de la pertenencia a una época.

Si bien la disciplina histórica es, *par excellence*, quien se ha ocupado de la cuestión del anacronismo, sería difícil señalar un ámbito en el que este no pueda tener lugar: podríamos imaginar sin grandes dificultades ejemplos en la arquitectura, cuando vemos ruinas de viejos edificios en ciudades modernas; también en el derecho, cuando nos encontramos con legislaciones antiguas que han perdido respaldo social, e incluso también en el plano lingüístico, cuando apreciamos la convivencia discordante de nuevos y viejos usos del lenguaje. La presunta incomodidad generada por elementos extraños a una época fue sostenida largamente como pilar metodológico de la Escuela de los Annales y supo irradiar sobre el sentido común – podríamos decir, con Foucault, sobre el saber de la gente⁷ – un abierto rechazo. La acusación de que alguien opera discursivamente con un anacronismo implica una descalificación grave, una falta de rigurosidad y de ubicación en el tiempo; implica, en otras palabras, que le atribuyamos arbitrariamente valores, conceptos, normas o saberes a sujetos que no los tenían a disposición dichos elementos. Decir que Aristóteles era antifeminista supone un desconocimiento sobre las formas de vida en la antigüedad porque introduce discusiones sobre la igualdad de derechos – en un contexto desprovisto de un Estado Moderno – y sobre la cuestión de género en una época en que tales ideas no circulaban.

Hay, por otra parte, situaciones que no son tan claras en cuanto a los límites entre lo que se podía pensar o no en determinado momento histórico y que nos desafían en nuestros análisis. Después de todo, la emergencia de nuevos conceptos e ideas siempre deben plantear una torsión con las gramáticas históricas imperantes, como para introducir un cambio en la historia.⁸ En momentos en que determinadas narrativas atraviesan una fuerte agonía, su permanencia se pone en riesgo por el eventual surgimiento de conceptos que evidencian su caducidad. De modo que el grado de ese agotamiento – y no tanto la distancia cronológica – es lo que, en definitiva, podría llegar a decírnos algo sobre la oportunidad para que aparezcan nuevos conceptos. Es nuestra tarea, en todo caso, examinar de cerca los prejuicios que acechan el anacronismo para descubrir en él, – parafraseando a Nietzsche – sus ventajas y desventajas para nuestras investigaciones históricas.

*Lucila Svampa
Alexandre de Sá Avelar
Organizadores del dossier*

⁶ Cf. AGAMBEN, Giorgio. ¿Qué es lo contemporáneo? *Revista de Cultura N°* (Clarín), n. 286, Buenos Aires, 2009.

⁷ Cf. FOUCAULT, Michel. *Il faut défendre la société*. Paris: Seuil, 1997.

⁸ Cf. PALTI, Elías. Las nuevas tendencias en la historia político-intelectual. In: BRAUER, Daniel (comp.). *La historia desde la teoría*, tomo II. Buenos Aires: Prometeo, 2009.

História, literatura e anacronismo

a partir do realismo mágico latino-americano



Capa do livro *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, 2011, fotografia (detalhe).

Francine Legelski

Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professora dos cursos de graduação e pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF). Autora, entre outros livros, de *Astronomia das constelações humanas: reflexões sobre o pensamento de Claude Lévi-Strauss e a história*. São Paulo: Humanitas, 2016. francineiegelski@hotmail.com

História, literatura e anacronismo a partir do realismo mágico latino-americano¹

History, literature and anachronism since from Latin American magical realism

Francine Iegelski

RESUMO

Neste artigo, trato do tema do anacronismo pelos diálogos entre a história e a literatura, especialmente a partir das obras de ficção e de ensaios de escritores associados ao realismo mágico latino-americano, como Alejo Carpentier e Gabriel García Márquez. Exploro, assim, aspectos da tensa e criadora relação entre texto-contexto, debatida pela história intelectual, em dois movimentos fundamentais. No primeiro, abordo o significado da conexão entre a visão da realidade promovida por essa literatura de vanguarda e o realismo de *Don Quijote de la Mancha*, escrito por Miguel de Cervantes no século XVII. No segundo, proponho uma reflexão sobre a capacidade da ficção de modificar continuamente a nossa concepção sobre o passado, o presente e o futuro. Minha intenção é afirmar que a abordagem histórica ganha ao incorporar, como seu problema de investigação, o caráter desestabilizador da literatura sobre a realidade.

PALAVRAS-CHAVE: anacronismo; história intelectual; realismo mágico.

ABSTRACT

In this article, I deal with the theme of anachronism through the dialogues between history and literature, especially from the works of fiction and essays of writers associated by Latin American magical realism, such as Alejo Carpentier and Gabriel García Márquez. I thus explore aspects of tense and creative discussions about relations concerning texts and contexts by intellectual history. I address the significance of the connection between the vision of reality promoted by this avant-garde literature and the realism of *Don Quijote de la Mancha*, written by Miguel de Cervantes in the 17th century. Finally, I propose a reflection on the capacity of fiction to continuously modify our conception about the past, the present and the future. My intention is to affirm that historical approach gains by incorporating, as its research problem, the destabilizing character of literature on reality.

KEYWORDS: anachronism; intellectual history; magical realism.



“O que me interessa não é tanto a relação do texto com a sociedade, é a transformação da sociedade em texto”.² Nesse apontamento, Antonio Cândido apresenta uma maneira de ler textos que me parece a mais fecunda em relação a todas as outras que até agora aprendi. Neste ensaio, minhas considerações

¹ Artigo escrito no âmbito do projeto Experiência histórica, ficção e verdade na literatura latino-americana (1940-1960), financiado pelo programa Jovem Cientista do Nossa Estado, da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro.

² CANDIDO, Antonio (entrevista em 30 set. 1996) *apud JACKSON*, Luiz Carlos. *A tradição esquecida: “Os parceiros do rio Bonito” e a sociologia de Antonio Cândido*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 170.

vão se concentrar sobre as obras de literatura e ensaios de ficcionistas, por meio da perspectiva da tensa e criadora relação entre texto-contexto, embora considere que os problemas aqui levantados possam servir, por seu caráter exemplar, para os historiadores que se dedicam a refletir sobre diferentes formas de pensamento.³ A literatura é uma maneira, entre outras possíveis, de se compreender o real. Como escreveu Ivan Jablonka, a partir dos debates ocorridos na filosofia, nas ciências humanas e sociais ao longo do século XX, é possível revisitá-las antigas e novas obras de ficção como elaborações intelectuais que expressam uma vontade de entender “o que está acontecendo, o que se passa, o que se passou, o que os desaparecidos e o mundo antigo se tornaram”.⁴ A literatura pode ser entendida, assim, como “um novo espaço que permite inscrever o verdadeiro em formas renovadas”.⁵ O realismo mágico, gênero literário surgido na América Latina nos anos 1940⁶, pode especialmente ser interpretado sob o ângulo sublinhado por Jablonka. Mas, isso não é tudo. Os escritores de vanguarda de meados do século XX no continente buscaram compreender o real, a singularidade da experiência histórica latino-americana e o peso da herança colonial, reformulando a própria ideia de real para escrever as suas ficções. Esse desafio era ainda maior se se levar em consideração a solidão que esses escritores sentiam em relação ao seu próprio ofício. Julio Cortázar, por exemplo, em uma conferência sobre o conto realizada em Cuba, em fins de 1962, disse ser um escritor fantasma diante de um público que mal conhecia os seus escritos.⁷

Davi Arrigucci Jr. refletiu sobre a nova visão da realidade presente na literatura latino-americana a partir dos anos 1940. Os ficcionistas passam a produzir inovações estéticas em suas narrativas que estavam relacionadas à necessidade que tinham de comunicar as experiências históricas do continente. Ele mencionou, entre outros, *Pedro Páramo* (1955), escrito por Juan Rulfo. *Pedro Páramo* conta a história de camponeses mortos que rememoram suas histórias miseráveis a partir de sua morte e a morte de sua cidade, Comala. Os personagens e a cidade correspondem ao enigma histórico e fantasmagórico da sociedade mexicana das primeiras décadas do século XX, com um “miolo

³ A abordagem que emprego aqui é a da história intelectual. Sobre as reflexões acerca do objeto e do alcance da história intelectual desde as discussões abertas nos anos 1980, ver o editorial da *Revue de synthèse*, então sob direção de Jean-Claude Perrot: “A história intelectual, tal como a compreendemos, não se limita à história das ideias, mesmo se pertence a ela em pleno direito. O desenvolvimento das ciências humanas e sociais mostrou que todas as atividades e todas as práticas humanas estão suscetíveis a uma análise que coloca em evidência o pensamento, claro e confuso, dos atores humanos. Uma instituição, uma técnica, o uso privilegiado de certos objetos podem evidenciar as atitudes mentais e intelectuais que não pretendemos negligenciar. Assim compreendida, a história intelectual escapa à reprevação tradicionalmente endereçada à história das ideias, de estudar as entidades abstratas que se desenvolveriam em um vazio histórico” (tradução minha). Aux lecteurs. *Revue de synthèse*, v. 107, n. 1-2, Paris, 1986, p. 6. Sobre os debates atuais no âmbito da história intelectual, ver *Revue d'histoire moderne et contemporaine* (Regards sur l'histoire intellectuelle), t. 59, n. 4 bis, Paris, 2012, e SÁ, Maria Elisa Noronha de (org.). *História intelectual latino-americana: itinerários, debates e perspectivas*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016.

⁴ JABLONKA, Ivan. O terceiro continente. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 19, n. 35, Uberlândia, jul.-dez. 2017, p. 17. Disponível em <<https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/41248>>. Acesso em 5 jan. 2022.

⁵ *Idem*.

⁶ Ver IEGELSKI, Francine. História conceitual do realismo mágico: a busca pela modernidade e pelo tempo presente na América Latina. *Almanack*, n. 27, Guarulhos, 2021, p. 2. Disponível em <<https://periodicos.unifesp.br/index.php/alm/article/view/12029/8472>>. Acesso em 10 jan. 2022.

⁷ Cf. CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: ARRIGUCCI JR., Davi e CAMPOS, Haroldo de (orgs.). *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 147.

coeso e inextirpável de dura realidade".⁸ A narrativa da violência social, da pobreza e do processo revolucionário no México das primeiras décadas do século XX parece contar melhor essas experiências históricas do que as narrativas classicamente descritas pela crítica literária de ficções realistas. Para contar essas histórias, seria preciso fazer os mortos falarem. Por essa razão, Arrigucci Jr. considerou que a história do México se tornou a matéria narrativa de Rulfo, o que causou uma "revolução" na sua própria escrita. A experiência histórica passa a ser incorporada como visão da realidade, uma realidade vivida por aqueles que já estão mortos, os pobres e esquecidos. Rulfo operou uma revolução narrativa para poder apresentar um ponto de vista que é o daqueles que viveram a história. Mais que uma literatura "vista de baixo", Rulfo, assim como João Guimarães Rosa, conseguiu criar uma escrita em que o ponto de vista narrativo era imanente à matéria narrada: "o modo de narrar torna-se orgânico em relação ao que se narra".⁹

Os escritores do realismo mágico queriam escrever o real. Os leitores de *Cien años de soledad* devem lembrar do episódio em que o narrador descreveu a matança dos trabalhadores da United Fruit Company que culminou na morte de cerca de três mil trabalhadores, fuzilados em praça pública, porque pediam condições dignas de trabalho. Depois desse momento atroz, no romance, choveu sem parar durante mais de quatro anos. O medo e a chuva levaram a cidade de Macondo à destruição. A chacina dos trabalhadores foi um acontecimento que realmente existiu, foi um triste capítulo da história da Colômbia e ficou conhecido como o Massacre das Bananeiras, resposta do governo e dos senhores da United Fruit Company à greve que os trabalhadores fizeram em 1928.¹⁰ A historiografia estima que o número de mortos tenha chegado a mil. Entretanto, o próprio García Márquez notou que, graças a *Cien años de soledad*, em uma solenidade ocorrida no Senado da Colômbia a propósito do aniversário da matança, foram lembradas as cerca de três mil vidas brutalmente assassinadas.¹¹ A ficção, escrita em 1967, produziu uma compreensão sobre o acontecimento de 1928. O realismo mágico salvou do desaparecimento, transformou e ampliou a memória do massacre.¹²

Como apontou Ángel Rama, após os anos 1960, quando houve o chamado *boom* literário latino-americano, em que a literatura de vanguarda passou a ter uma circulação e recepção muito maiores, sobretudo do ponto de vista editorial e comercial, essa abordagem sobre a realidade ganhou muito mais visibilidade.¹³ Além da dimensão estética, o *boom* literário teve um caráter político, uma vez que foi associado à ideia de revolução trazida pela Revo-

⁸ ARRIGUCCI JR., Davi. Entrevista com Davi Arrigucci Jr. (com Walter Carlos Costa e Rafael Camorlinga). *Fragmentos*, n. 27, Florianópolis, jul.-dez. 2004, p. 141. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/7796/7173>>. Acesso em 10 jan. 2022.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 136.

¹⁰ Ver ELÍAS CARO, Jorge Enrique. La masacre obrera de 1928 en la zona bananera del Magdalena-Colombia: una historia inconclusa. *Andes*, v. 22, n. 1, Salta, jun. 2011, p. 7. Disponível em <<https://www.redalyc.org/pdf/127/12719967004.pdf>>. Acesso em 15 fev. 2022.

¹¹ Ver GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Viver para contá-la*. Alfragide: Dom Quixote, 2003, p. 45.

¹² Ver RODRIGUES, Luísa Espíndola. *O apagamento da história dos vencidos e o dever de memória na obra Cem anos de solidão*. Monografia de conclusão de curso em História. UFF, Niterói, 2022.

¹³ Cf. RAMA, Ángel. El boom en perspectiva. In: RAMA, Ángel (ed.). *Mas allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios, 1984.

lução Cubana.¹⁴ Os escritores associados ao realismo mágico procuraram, assim, não apenas inscrever o verdadeiro em formas renovadas, como também modificaram a visão do que seria o verdadeiro para se pensar o continente. Não é exagero dizer que a visão que temos da história da América Latina hoje foi constituída por livros como *El reino de este mundo* (1949), de Alejo Carpentier, *Pedro Páramo*, de Rulfo, e *Cien años de soledad*, de García Márquez.

Realismo e anacronismo

Ficou famoso o prólogo que Carpentier escreveu para *El reino de este mundo*, em que indicou que a história de toda a América é “una crónica de lo real maravilhoso”.¹⁵ Em um ensaio escrito em 1975, ele definiu com as seguintes palavras o caráter extraordinário, maravilhoso, do real latino-americano: “Ni es bello ni feo; es más que nada assombroso por lo insólito. Todo lo insólito, todo lo assombroso, todo lo que se sale de las normas establecidas es maravilloso”¹⁶ na América Latina. Justamente porquê nossa natureza e nossa história são indômitas, pois elas não seguem as expectativas do olhar colonizador, a tarefa do escritor é encontrar uma linguagem para traduzir, na obra de ficção, essa realidade tão intensa e, ao mesmo tempo, tão trágica. Para se entender e interpretar o mundo latino-americano seria preciso, de acordo com Carpentier, estabelecer uma nova ótica, uma nova maneira de conceber o real, mais coerente com a nossa realidade: “Y si nustro deber es el de revelar este mundo, debemos mostrar, interpretar las cosas nuestras”.¹⁷ Como notou Emir Rodríguez Monegal, Carpentier queria romper com a Europa, se rebelar contra o espírito de imitação das ex-colônias em relação à metrópole e criar, assim, uma tradição própria.¹⁸

Assim, muitas vezes os textos, incluindo os de ficção, se tornam contextos, se tornam uma memória textualizada e coletiva do passado.¹⁹ A história intelectual nos permite perceber de maneira mais complexa e mais matizada, como escreveu Ricardo Benzaquen de Araújo, essa relação entre texto-contexto.²⁰ *El reino de este mundo*, por exemplo, se tornou uma fonte de conhecimento importante sobre a Revolução Haitiana, acontecida na passagem do século XVIII para o XIX. É um livro de ficção sobre uma história que aconteceu e que articula diferentes camadas de temporalidades; as três mais evidentes são: o momento da Revolução Haitiana; o da escrita do livro, situado no

¹⁴ Ver COSTA, Adriane Vidal. *Intelectuais, política e literatura na América Latina: o debate sobre revolução e socialismo em Cortázar, García Márquez e Vargas Llosa (1958-2005)*. Tese (Doutorado em História) – UFMG, Belo Horizonte, 2009.

¹⁵ CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2011, p. 14.

¹⁶ CARPENTIER, Alejo. Lo barroco y lo real maravilloso. In: *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Barcelona: Plaza & Janes, 1987, p. 113.

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 117.

¹⁸ Ver RODRÍGUEZ-MONEGAL, Emir. Lo real y lo maravilloso en *El reino de este mundo*. *Iberoamericana*, v. 37, n. 76-77, Pittsburgh, 1971, p. 628 e 629.

¹⁹ Remeto o leitor aos argumentos de Dominick La Capra sobre as diversas dimensões textuais do contexto. LACAPRA, Dominick. Repensar la historia intelectual y leer textos. In: PALTÍ, Elias et al. *Giro lingüístico e historia intelectual*. Buenos Aires: Universidad de Quilmes, 1998, p. 241.

²⁰ Ver ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. Textos e contextos. In: *Zigue-zague: ensaios reunidos (1977-2016)*. Rio de Janeiro-São Paulo: PUC-Rio/Editora da Unifesp, 2019, p. 362.

pós-Segunda Guerra e antes da sua adesão ao regime fidelista em Cuba²¹; o da recepção futura do leitor. A literatura, assim, é uma memória do passado, ao mesmo tempo em que é uma composição intelectual de tempos heterogêneos, conformando uma configuração complexa temporalmente. Essa memória, muitas vezes, passa a ser coletiva, pois, como fez Carpentier com o Haiti e Jorge Luis Borges com a Argentina, o escritor tece estratégias de territorialização e identificação em torno de um lugar que costumam repercutir em interpretações futuras sobre aquele lugar e ele próprio.²² As obras de ficção tem a surpreendente característica de ressignificar, atualizar, romper e ultrapassar o seu próprio tempo. Como, então, a literatura pode ser entendida como uma maneira de compreender o real se ela tem essa tendência a excedê-lo? Quando se indica, por exemplo, uma conexão de sentido entre uma obra literária e um tempo que não lhe é pertinente, não seria esse um gesto anacrônico?

O termo anacronismo significa, grosso modo, fazer uso de significados atuais, do tempo presente, para interpretar as experiências e contextos do passado, desenraizando-os, portanto, de seu tempo correspondente. Nós, historiadores, tememos e rechaçamos o anacronismo. Essa atitude apareceu mais fortemente desde a advertência feita por Lucien Febvre, quando escreveu que o anacronismo seria o pior “pecado”²³, o mais vexaminoso deslize que um historiador poderia cometer na sua tarefa de compreensão do passado. A interdição de Febvre ao anacronismo, como é sabido, ficou célebre quando tratou do problema da descrença no século XVI, momento em que estudou o pensamento de François Rabelais. Ao se contrapor às interpretações de Maurice Jules Abel Lefranc (1863-1952) sobre Rabelais, segundo as quais este seria, por assim dizer, um homem secularizado, Febvre, em um raciocínio conexo ao do discurso contra o anacronismo, apresentou a noção do que é possível e do que é impossível existir como realidade em um determinado tempo para se poder interpretá-lo.²⁴ Esse “princípio do possível” aparece em Febvre como uma espécie de lume para a investigação histórica.²⁵ Assim, a tese de Lefranc sobre Rabelais apresentar-se-ia como anacrônica, pois seria impossível alguém pensar completamente para fora das circunstâncias do seu tempo. Rabelais, no século XVI, não poderia ser senão um crente.

Quase cinquenta anos depois da publicação do livro de Febvre, Jacques Rancière escreveu um texto em que colocou em questão o próprio conceito de anacronismo, tal como operado por Febvre, apresentando-o como anti-histórico. Rancière resume assim o argumento: “é a submissão da existência ao possível [em Febvre] que, no fundo, é anti-histórica. O historiador não tem de

²¹ Ver FELLIPE, Eduardo Ferraz. *A resignação de Sísifo: tradição, cultura política e história na obra do moderno vetusto Alejo Carpentier (1928-1980)*. Tese (Doutorado em História Social) – USP, São Paulo, 2013, p. 175.

²² Ver PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. São Paulo: Estação Liberdade, 1998, p. 37.

²³ FEBVRE, Lucien. *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle: la religion de Rabelais*. Paris: Albin Michel, 1947, p. 32.

²⁴ Ver *idem*, *ibidem*, p. 439.

²⁵ Marlon Salomon indica, a partir de Jacques Rancière, que a questão do anacronismo em Febvre está associada à ideia de possibilismo. Ver SALOMON, Marlon. Entre história das ciências e das religiões: o problema da temporalidade histórica em Lucien Febvre e Alexandre Koyré no entreguerras. *História da Historiografia*, n. 19, Ouro Preto, dez. 2015, p. 118. Disponível em <<https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/943>>. Acesso em 10 jan. 2022.

pronunciar veredictos de inexistência em função de impossibilidades cujo estatuto é indefinido”.²⁶ Ele avança, então, para uma consideração importante: o historiador “não precisa, sobretudo, identificar as condições de possibilidade e impossibilidade com a forma do tempo”.²⁷ Se, para Rancière, o anacronismo, tal como operado por Febvre, é um conceito anti-histórico, a noção de anacronia, por outro lado, seria uma alternativa que se ajustaria à necessidade do historiador de tratar de modos de conexão entre “acontecimentos, noções, significações que tomam o tempo de frente para trás, que fazem circular sentido de uma maneira que escapa a toda contemporaneidade, a toda identidade do tempo com ‘ele mesmo’”.²⁸

Georges Didi-Huberman, por sua vez, mostrou que o anacronismo é algo constitutivo do conhecimento histórico. Em *Dianete do tempo*, ele contestou o que seria o esforço do historiador por excelência: relacionar o objeto de um tempo a um outro objeto de um tempo que lhe seja correspondente, num gesto de análise eucrônica. Nessa busca pela eucronia, subjaz a ideia de que a interpretação histórica é possível via a concordância dos tempos, isto é, ela se faz na relação entre objetos historicamente pertinentes. Então, graças ao estabelecimento da relação entre uma outra fonte específica que tenha sido fabricada em um tempo correspondente ao do objeto em análise, criou-se a ideia de que conseguiríamos interpretar o passado com as categorias do passado. Como escreveu Rosa E. Belvedresi em artigo publicado no dossiê “História & anacronismo”, organizado por Alexandre de Sá Avelar e Lucila Svampa, a interdição ao anacronismo na contemporaneidade tem a ver com a reticência dos historiadores de realizarem análises demasiadamente presentistas: “El anacronismo sería así un pariente cercano del ‘presentismo’, que diluye los elementos propios del pasado para formular descripciones sobre él en los términos del mundo presente, haciendo desaparecer la diferencia entre ambos”.²⁹

Didi-Huberman mobilizou autores como Olivier Dumoulin, Marc Bloch, Michel Foucault e Rancière para defender a ideia central que o conduziu na sua investigação sobre a relação entre tempo e imagem, qual seja, a de que “só há história anacrônica”.³⁰ Ele explicou: “isso quer dizer que, para dar conta da ‘vida histórica’ [...], o saber histórico deveria aprender a complexificar seus próprios modelos de tempo, atravessar a espessura de memórias múltiplas, retecer as fibras de tempos heterogêneos, recompor ritmos aos *tempi disjuntos*”.³¹ Didi-Huberman se referiu a uma potente tríade, Aby Warburg, Walter Benjamin e Carl Einstein, da qual se sente tributário e herdeiro, para



²⁶ RANCIÈRE, Jacques. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: SALOMON, Marlon (org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó: Argos, 2011, p. 46. Rancière faz o seguinte apontamento sobre a interpretação de Febvre acerca da impossibilidade da descrença em Rabelais: “Dizer que Rabelais foi incrédulo é uma hipótese que nossos conhecimentos sobre as formas de crença do seu tempo e sobre a sua própria biografia nos permitem considerar como bastante suspeita. Por outro lado, dizer que ele não pôde sé-lo porque seu tempo não tornava essa descrença possível é fazer um uso indevido da categoria de possível como da de tempo”. *Idem, ibidem*, p. 46 e 47.

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 46.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 49.

²⁹ BELVEDRESI, Rosa E. ¿Es posible la comprensión histórica sin anacronismo? *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 23, n. 43, Uberlândia, jul.-dez. 2021, p. 84. Disponível em <<https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/64084>>. Acesso em 15 jan. 2022.

³⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Dianete do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 43.

³¹ *Idem*.

refletir sobre a história da arte e o anacronismo das imagens. Warburg e Benjamin são dois autores especialmente importantes para mim também aqui, uma vez que o trabalho do primeiro, como indicou Leopoldo Waizbort, “busca uma concepção de história que rompa com os ‘conceitos puramente temporais’ e acolha as descontinuidades e os anacronismos”³². Já o segundo, Benjamin, em suas reflexões sobre o drama barroco alemão, refletiu sobre a capacidade das imagens e das palavras de se comunicarem com o futuro. Ele se interessou por aquilo que dura na obra de arte e na literatura. Para Benjamin, é como se aquilo que dura, aquilo que permanece, constituísse a beleza das obras: “A beleza que dura é um objeto do saber. Podemos questionar se a beleza que dura ainda merece esse nome; o que é certo é que nada existe de belo que não tenha em seu interior algo que mereça ser sabido. A filosofia não deve duvidar do seu poder de despertar a beleza adormecida da obra”³³.

Nesse sentido, acredito que o trabalho de interpretação da obra literária consiste, de um lado, em abordar a memória textualizada de um passado e, de outro, entender as suas conexões com o presente e o futuro, pelo trabalho de decifração das durações e transformações de sentidos contidos nas narrativas. O desafio do historiador é, também, o de conseguir revelar o que Benjamin chamou de “beleza”, essa conexão entre o passado, o presente e o futuro, contida nas histórias de ficção.³⁴ Borges, considerado pela crítica literária o precursor do realismo mágico³⁵, também tratou desses nexos que escritores e leitores criam entre textos e autores diferentes, de diversos tempos e lugares, quando refletiu sobre a obra de Kafka. Pode-se ver em muitos autores a profetização de Kafka, isto é: é possível identificar seus precursores em autores como Zenão, Han Yu, prosador do século IX, e Kierkegaard. Mas, se Kafka não tivesse escrito as suas histórias, não perceberíamos aqueles escritores assim. Para Borges, “cada escritor crea a sus precursores”³⁶, no sentido que “su labor modifica nuestra concepción del pasado, como há de modificar el futuro”. Vejamos, então, o significado da ligação entre as novas formas narrativas do realismo mágico e o *Don Quijote de la Mancha*, escrito por Miguel de Cervantes no século XVII.

As aventuras de *Don Quijote* no outro lado do Atlântico

A incrível história de *Don Quijote de la Mancha* circulou muito pela América Latina em meados do século XX. Numa aparente contradição, escritores e ensaístas, como Carlos Fuentes, Jorge Edwards e Mario Vargas Llosa, buscaram conectar esse que é o livro mais importante da tradição literária do

³² WAIZBORT, Leopoldo. Apresentação. In: WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 17.

³³ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 204.

³⁴ Ver IEGELSKI, Francine. *Tempo e memória, literatura e história: alguns apontamentos sobre “Lavoura arcaica”*, de Raduan Nassar e “Relato de um certo Oriente”, de Milton Hatoum. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Árabe) – USP, São Paulo, 2006, p.112.

³⁵ Flores considera o livro *Historia universal de la infâmia*, de Borges, como sendo o ponto de partida para o realismo mágico latino-americano. O livro de 1935 sai, sublinha Flores, dois anos depois da tradução para o espanhol de pequenos contos de Kafka feita por Borges. Ver FLORES, Ángel. *Magical realism in Spanish American Fiction. Hispania*, v. 38, n. 2, Madrid, mayo 1955, p. 189.

³⁶ BORGES, Jorge Luis. *Kafka y sus precursores (“Otras inquisiciones”)*. In: *Obras completas 2 (1952-1972)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011, p. 95.

mundo Ibérico às inovações propostas pelos escritores de vanguarda latino-americanos. Segundo Fuentes, para se compreender os contextos de vanguarda da literatura no século XX, é preciso “voltar a Cervantes”.³⁷ Já Edwards escreveu que Cervantes foi, de fato, o inventor do realismo mágico: “Para mí, el gran realismo mágico de la literatura en lengua española, el de una fantasía superior, es el de la segunda parte del Quijote [...] El maravilloso desfile de la imaginación medieval [...] anuncia el desfile del mundo moderno en el Aleph de Jorge Luis Borges”.³⁸

Borges foi além. Em *Ficciones*, de 1944, consta o famoso conto “Pierre Menard, autor del Quijote”, em que narra como Pierre Menard, um autor francês do século XX, decide executar um projeto absurdo: escrever, em sua época, isto é, mais de trezentos anos depois, *Don Quijote* tal como escrito no século XVII. Não se tratava de uma simples cópia nem de um pastiche: ele queria escrever o romance mesmo, palavra por palavra, tal como fora executado por Cervantes. O narrador não hesitou em provocativamente atribuir maior riqueza ao texto de Menard: “El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico (Más ambíguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza)”.³⁹

O parentesco criado entre *Don Quijote* e a literatura de vanguarda latino-americana escrita desde os anos 1930 é uma maneira de afirmar a cultura hispano-americana no cânone da moderna história literária universal, sublinhando a forma original com que problematiza a realidade. Dito de outra forma, a auto-inscrição dos literatos e ensaístas latino-americanos na herança cervantina tem o valor de afirmação de um modo realista de narrar as diferentes experiências históricas do continente, especialmente se se levar em consideração a apreciação um tanto negativa feita por Erich Auerbach sobre a obra de Cervantes em *Mimesis*, seu livro de 1946. Não é demais relembrar que o capítulo dedicado a *Don Quijote* em *Mimesis*, o capítulo 14, intitulado “La Dulcinea Encantada”, foi escrito a propósito de sua tradução para o espanhol, em 1950, como um esforço de Auerbach para corrigir a injustiça de ter “esquecido” deste livro fundante da tradição literária hispânica. Entretanto, parece que, com este ensaio dedicado a Cervantes, Auerbach decepcionou “a los lectores hispánicos en general y a los del Quijote en particular”⁴⁰, como comenta Stephen Gilman na resenha sobre *Mimesis* que fez para a *Nueva revista de Filología Hispánica*, em 1952.

O problema ao qual Auerbach se dedicou no mencionado ensaio consistia em saber como situar *Don Quijote* na história do realismo moderno. Diversos filósofos, críticos literários e historiadores consideraram o livro de Cervantes como sendo o primeiro romance moderno. Percepção compartilhada por Michel Foucault que, em *As palavras e as coisas*, de 1966, considerou que Cervantes havia instaurado uma cisão entre a linguagem e as coisas, rompen-

³⁷ FUENTES, Carlos. D. Quixote cruza o Atlântico (entrevista). *Folha de S. Paulo*, 18 jun. 2005. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj1806200536.htm>>. Acesso em 10 dez. 2021.

³⁸ EDWARDS, Jorge. La aventura del idioma (Discurso de recepción del Premio Cervantes 1999). In: *El Quijote en Chile*. Santiago de Chile: Aguilar, 2005, p. 216.

³⁹ BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor del Quijote. (In: *Ficciones*). In: *Obras completas 1 (1923-1949)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011, p. 742.

⁴⁰ GILMAN, Stephen. Mimesis. La realidad en la literatura (reseña). *Nueva revista de Filología Hispánica*, v. 6, n. 1, Ciudad de México, 1952, p. 83.

do com a *episteme* renascentista.⁴¹ Mas, para Auerbach, as coisas não eram bem assim. Antes de começar a abordar a sua interpretação sobre o livro de Cervantes, convém precisar o que Auerbach entendia por representação da realidade na literatura, problema elaborado já no subtítulo de *Mimesis*. Para Auerbach, a dimensão social e histórica é constitutiva e indissociável da obra literária. Foi a preocupação com o terreno real e concreto da história, presente desde a sua tese de doutorado sobre o Renascimento e a obra de Dante Alighieri, que fez com que Auerbach formulasse o problema do realismo para a interpretação de obras literárias canônicas da cultura ocidental. Como explicou Leopoldo Waizbort, ao dizer representação da realidade, em alemão *dargestellte Wirklichkeit*, Auerbach não se referia à “apresentação ou exposição da realidade, mas sim de uma realidade exposta *na obra*”.⁴² Para Auerbach, a literatura tem uma relativa autonomia em relação ao contexto que lhe é externo, ela tem as suas próprias regras de produção. Assim, acrescenta Waizbort, “o modo como a exposição [da realidade] ocorre é constituinte, essencialmente constituinte daquilo que aparece como e é a realidade (na obra literária)”.⁴³

Auerbach apresentou o romance de Cervantes como uma história realista. Entretanto, a apresentação realista dos personagens e das cenas não seria o suficiente para equiparar *Don Quijote* ao tipo de literatura que começou a ser produzido em outros lugares da Europa no início do século XVII, ou até mesmo bem antes disso. Assim, embora reconheça que o livro que conta as aventuras do Cavaleiro de Triste Figura seja uma das obras-primas de uma época em que se vai adquirindo forma na Europa o problemático e o trágico, em *Mimesis* ele avaliou que há “muito pouco de problemático ou de trágico no livro de Cervantes [...] A doidice de Dom Quixote nada revela disto; o livro todo é um jogo, no qual a loucura se torna ridícula quando exposta a uma realidade bem fundamentada”.⁴⁴ Para Auerbach, Cervantes seria incapaz de representar a realidade em seus aspectos problemáticos e trágicos, pois, em *Don Quijote*, a realidade se prestaria a um jogo, em que cada peça teria o seu lugar, sem abrir espaço para o questionamento e a dúvida.⁴⁵ Mas, também, é importante precisar que Auerbach reconheceu que, em Cervantes, os fenômenos da realidade não seriam mais de simples resolução, pois eles teriam se tornado “difícies de serem abrangidos, e não mais se deixariam ordenar de uma forma unívoca e universal”.⁴⁶ A realidade, nesta história do fidalgo doido que queria fazer renascer os tempos da cavalaria, se constituiria como uma “neutralidade multifacetária” criada pela relação entre recreação e recriação. Em resumo, segundo Auerbach, “Cervantes nunca teria pensado que o estilo de um romance, e mesmo do melhor de todos, pudesse desvendar a ordem universal”.⁴⁷ Parece ser possível dizer que *Don Quijote* impôs problemas a Auerbach, ao modo como ele entendia a relação entre realismo e modernidade. Por essa

⁴¹ Ver FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 63.

⁴² WAIZBORT, Leopoldo. Erich Auerbach sociólogo. *Tempo Social*, v. 6, n. 1, São Paulo, 2004, p. 85.

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 310.

⁴⁵ Ver *idem*, *ibidem*, p. 318.

⁴⁶ *Idem*, *ibidem*, p. 319.

⁴⁷ *Idem*.

razão, sua interpretação do livro fez com que ele o inscrevesse no conjunto das obras realistas, tirando-o, contudo, do panteão dos romances que problematizaram a realidade, tema que seria distintamente moderno.

Muitos escritores e ensaístas latino-americanos discordaram desta interpretação de Auerbach sobre o livro de Cervantes. Vargas Llosa, por exemplo, destacou o que considerava ser a espetacular modernidade do romance cervantino. Para ele, o grande tema moderno presente em *Don Quijote* seria a ficção, a ficção em “su razón de ser, y la manera como ella, al infiltrarse en la vida, la va modelando, transformando”.⁴⁸ A loucura do Cavaleiro de Triste Figura, para Vargas Llosa, deveria ser entendida mais como uma alegoria do que como um símbolo. Se Dom Quixote não conseguia transformar a si próprio com suas experiências, pois ele continua a enxergar gigantes onde só existiam moinhos de vento, o que mudaria no romance, defendeu Vargas Llosa, seria a própria realidade. Contagiada pela poderosa loucura de Dom Quixote, a realidade se transformaria, ela se desrealizaria “poco a poco hasta – como um cuento borgiano – convertirse en ficción”.⁴⁹ Como exemplo desta contaminação da ficção na realidade, Vargas Llosa citou o episódio (Livro I, capítulos 19 a 21), de *Don Quijote*, em que Basilio, para impedir que a amada Quiteria casasse com o poderoso Camacho, forjou seu suicídio. No momento “agônico” antes da morte, Basilio pediu Quiteria em casamento como condição para se confessar. Quiteria cedeu ao pedido e, imediatamente após seu casamento, Basilio revelou a ela toda a farsa montada, o sangue que vertia era ilusão, não vinha dele, mas sim de um pequeno canudo que havia escondido para fazer a encenação. Com ajuda de Dom Quixote, escreveu Vargas Llosa, “la ficción tiene efecto [...] se convierte en realidad, pues Basilio y Quiteria unen sus vidas”.⁵⁰ Assim, para Vargas Llosa, o livro não poderia ser classificado como uma ficção realista, pois, nele, em vez de Cervantes realizar uma representação da realidade, promoveria, de modo nunca antes visto na história da literatura, a sua ficcionalização. Em outras palavras, Cervantes converteria a realidade em ficção, em vez de procurar imitá-la. As delirantes aventuras cavaleirescas de Dom Quixote e Sancho Pança seriam uma resposta genuína, carregada de ilusões, é verdade, e um contundente rechaço a um mundo muito real. A loucura de don Quijote deveria ser interpretada, então, como uma revolta metafórica contra a realidade que é difícil, cruel e, muitas vezes, insuporável: “quien se atrevía a rebelarse de manera tan manifesta contra la corrección política y moral imperante, era un ‘loco’ *sui generis*, que, no sólo cuando hablaba de las novelas de caballerías decía y hacía cosas que cuestionaban las raíces de la sociedad en que vivía”.⁵¹

Candido, leitor atento de Auerbach, propôs uma saída para o problema da interpretação de obras literárias do século XX que exploraram essa oscilação entre o real e o irreal, quando analisou o romance *Le rivage des Syrtes* (1951), de Julien Gracq. Acredito que os problemas implicados na análise do romance de Gracq podem ser aproximados aos que tocam os romances de

⁴⁸ VARGAS LLOSA, Mario. Uma novela para el siglo XXI. In: CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la mancha*. Madrid: Real Academia Espanhola, 2004, p. XV.

⁴⁹ *Idem*.

⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. XVI.

⁵¹ *Idem, ibidem*, p. XXI.

vanguarda latino-americanos. Pois esses romances não podem ser circunscritos em configurações de tipo realistas num sentido estrito, uma vez que são experimentos literários que, nas palavras de Candido, conjugam “verossimilhança ficcional” com “visão transfiguradora”⁵² da realidade. Assim, na literatura do realismo mágico, em que ocorrem os fenômenos aparentemente os mais fantásticos possíveis, parece que os autores latino-americanos de vanguarda conseguem expor as diversas realidades do continente de um modo mais eficaz, mais próximo à experiência “real” da nossa história. Nestes romances, como precisou Waizbort para um outro contexto, “tudo é nebuloso, elíptico, metafórico, real e surreal, inconclusivo, flutuante e, não obstante, histórico”.⁵³ É pela narrativa do realismo mágico que Carpentier descreveu o que se passou no Haiti entre, aproximadamente, 1760 e 1820, quando

el rey Henri Christophe, de Haití, cocinero que llega a ser emperador de una isla, y que pensando um buen día que Napoleón va a reconquistar la isla, construye una fortaleza fabulosa donde podría resistir un asedio de diez años con todos sus dignatarios, ministros, soldados, tropas, todo, y tenía almacenadas mercancías y alimentos, para poder existir diez años como país independiente (hablo de la ciudad de Laferrière) (...) La revuelta de Mackandal, que hace crer a millares y millares de esclavos, en Haití, qui tiene poderes licantrópicos, que pueden transformarse en ave, que puede transformarse en caballo, en mariposa, en insecto, en lo que quiera, y promueve con ello una de las primeras revoluciones auténticas del Nuevo Mundo.⁵⁴

É como se essa exposição não-realista da realidade fosse a forma mais adequada de abordá-la literariamente, inclusive do ponto de vista de acontecimentos históricos fundamentais. Dissipa-se, assim, a aparente contradição que se poderia perceber no fato de esses escritores terem estabelecido uma relação de parentesco entre as suas obras e o livro de Cervantes. Talvez se compreenda melhor Cervantes lendo os romances produzidos pelos escritores latino-americanos do século XX; o contrário não é falso, mas, ao mesmo tempo, parece não ser mais tão revelador.

Textos contra o tempo

Também para as obras de pensamento, os estudos históricos costumam ser entendidos como análises que privilegiam as alterações, as mudanças, as dessemelhanças engendradas pelo tempo sobre um determinado conjunto de textos. Nessa perspectiva, a busca por historicizar os textos vem acompanhada do esforço de tornar claro que, para se apreender os sentidos neles contidos, é preciso circunscrevê-los ao seu tempo. Os sentidos dos textos inevitavelmente se transformam, ganham outros contornos, a depender da recepção e circulação, dos leitores, contemporâneos e futuros, que as obras ganharão e que extrapolam, e muito, a intenção inicial de seu autor. Em *Le miroir d'Hérodote*, Hartog indicou que a tarefa de uma história intelectual pode ser a de apresentar os textos de maneira a reconstruir “as questões que procu-

⁵² CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, p. 190.

⁵³ WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do trés ao um*. São Paulo: Cosac & Naify, 2017, p. 225.

⁵⁴ CARPENTIER, Alejo. *Lo barroco y lo real maravilloso*, *op. cit.*, p. 116.

ram responder, redesenhando os horizontes de expectativa em que, desde sua concepção até nossos dias, estão inscritos, reavaliando as disputas de que fizeram parte, distinguindo os pontos de vista que sustentaram”.⁵⁵ A historicização desses textos não visaria a sua modernização, conferindo-lhes qualquer que seja “surpreendente atualidade”. Trata-se, antes, de “tornar evidente a sua inatual atualidade: suas respostas às questões que não colocamos mais ou que simplesmente esquecemos, que, justamente, não são, ou não são mais, as nossas”.⁵⁶ O interessante seria justamenteressaltar a distância, a diferença, pois ela ofereceria um contraponto para pensarmos melhor nossas próprias questões. Para Hartog, a história intelectual é uma maneira de entendermos o que somos por uma experiência de distanciamento (que resulta da apreensão da inatual atualidade de textos do passado). Mas a história intelectual pode também estar voltada para a compreensão de textos contemporâneos, pois articula autores, textos, contextos em um vai e vem temporal e espacial. Há ainda, ninguém duvida, o peso das instituições e o papel fundamental dos editores e dos tradutores que, com interesses e estratégias diversas, imprimem novos, muitas vezes controversos, sentidos para uma obra. Além dos editores, muitos autores também reveem, ressignificam seus escritos ao longo do tempo, por meio de diferentes revisões, novas versões, prefácios, notas e capas para um livro.⁵⁷ Entretanto, a perspectiva histórica não se esgota nessas possibilidades de abordagens mais sociológicas sobre os textos.

O que quero dizer é que os historiadores, tendo incorporado as reflexões sobre o anacronismo largamente discutidas pela teoria da história francesa e pela filosofia da arte, ou seja, levando em consideração a inevitabilidade do anacronismo e a necessidade de se realizar a sua arqueologia na análise⁵⁸, podem fazer outras perguntas para os textos, podem tomá-los enquanto construções intelectuais que desafiam o tempo. Há uma força na narrativa das obras de ficção que podem encontrar um nexo no caráter próprio das reflexões históricas, pois muitos escritores tentam escrever o real enquanto inimigos da realidade. Eles promovem, como indicou Auerbach a propósito de Virginia Woolf, “circunscrições do acontecimento e conexões com outros acontecimentos que anteriormente mal foram vislumbrados, nunca vistos, nem considerados – e que são, contudo, decisivos para nossa vida real”.⁵⁹ Essa atitude intelectual dos escritores e historiadores é um gesto de não-apaziguamento em relação ao real. Assim, mais do que o “ângulo conveniente” de análise do “tex-

⁵⁵ HARTOG, François. *Le miroir d'Hérodote: essai sur la représentation de l'autre*. Paris: Gallimard, 2001, p. 10 (tradução minha).

⁵⁶ *Idem*.

⁵⁷ Pierre Bourdieu comenta, entre muitos outros interessantes casos para se pensar a circulação das ideias e a consagração de um autor, sobre o polêmico prefácio que Lévi-Strauss escreveu para o livro de Marcel Mauss, *Sociologia e Antropologia* (1950). Ver BOURDIEU, Pierre. *Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. Actes de la recherche en sciences sociales*, v. 145, Paris, 2002. Há que se notar, entretanto, que a querela acerca da “apropriação do capital simbólico” do nome de seu mestre, Mauss, que teria sido feita por Lévi-Strauss naquele prefácio para alcançar uma fama intelectual, não nos dá nenhuma pista para compreender, por exemplo, os desafios teóricos que a antropologia estrutural nos seus inícios, por meio do conceito de inconsciente, passa a elaborar para o conjunto das ciências humanas. É indispensável ler o prefácio de Lévi-Strauss ao livro de Mauss e textos da coletânea *Antropologia estrutural* (1958) para se entender esse problema. Cf. MERLEAU-PONTY, Maurice. De Mauss a Claude Lévi-Strauss. In: *Os pensadores: textos selecionados*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

⁵⁸ Ver BELVEDRESI, Rosa E., *op. cit.*, p. 100.

⁵⁹ AUERBACH, Erich, *op. cit.*, p. 497.

to e seu tempo”, o historiador intelectual pode assumir a perspectiva do “texto contra seu tempo”.⁶⁰

Quando Carpentier escreveu sobre a revolução haitiana, ao refletir sobre aquele acontecimento, ele também o projetou para além dele mesmo, apoiando-se em seu caráter transgressor, potente e transformador. É sabido que os escravocratas do século XIX, incluindo os brasileiros, temiam a história então recente do Haiti. O exemplo do Haiti era um risco permanente que os senhores não ignoravam. A revolução do Haiti é uma história não encerrada, ela aparece no século XXI como algo vivo, subterrâneo, prestes a irromper, desestabilizando a realidade vigente:

Un día agarraron un perro en celo que pertenecía a las jaurías de Lenormand de Mezy. Mientras Ti Noel, a horcajadas sobre él, le sujetaba la cabeza por las orejas, Mackandal le frotó el hocico con una piedra que el zumo de un hongo había teñido de amarillo claro. El perro contrajo los músculos. Su cuerpo fue sacudido, en seguida, por violentas convulsiones, cayendo sobre el lomo, con las patas tiesas y los colmillos de fuera. Aquella tarde, al regresar a la hacienda, Mackandal se detuvo largo rato en contemplar los trapiches, los secaderos de cacao y de café, el taller de la añilería, las fraguas, los aljibes y bucanes.

– Ha llegado el momento, dijo⁶¹

Nessa passagem de *El reino de este mundo*, Carpentier descreve a ocasião em que Mackandal decide ir embora da fazenda de seu senhor, Lenormand de Mezy, em direção às florestas para então preparar o caminho para a insurreição. Ti Noel, o personagem fictício, vive com ele esse instante transgressor, em que os dois envenenam o cachorro de Lenormand de Mezy. Depois de matar o bicho, Mackandal sentencia: “Chegou a hora”. Ele anteviu ali, naquele lugar em que viveu boa parte de sua vida, naquele lugar em que teve o braço triturado junto com a cana, que ele não poderia mais continuar a viver como antes.

O Haiti é aqui. Aquele momento decisivo de Mackandal se conecta com o nosso presente. Se liga aos versos da canção de Caetano Veloso e Gilberto Gil, de nome *Haiti*: “E quando ouvir o silêncio soridente de São Paulo/ diante da chacina/ 111 presos indefesos, mas presos são quase todos pretos/ ou quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres/ e pobres são como podres e todos sabem como se tratam os pretos”.⁶² A chacina a que ambos fazem referência é o massacre do presídio do Carandiru, ocorrido em 1992 na cidade de São Paulo, quando 111 presos pretos foram assassinados pela própria polícia. Por esses versos, eles conectam escravidão, racismo, prisão, violência e pobreza. Antes e depois dessa chacina, aconteceram muitos outros massacres contra os pretos e pobres, no Haiti e no Brasil.

O livro de Carpentier, de 1949, e a canção de Caetano Veloso e Gilberto Gil, do disco de 1993, abordam essa situação-limite de uma história de exploração e revolta que integra um dos acontecimentos mais importantes da América Latina. A Revolução Haitiana foi e permanece sendo uma espécie de íco-

⁶⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.*, p. 26.

⁶¹ CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*, *op. cit.*, p. 32.

⁶² “Haiti” (Caetano Veloso e Gilberto Gil), Caetano Veloso e Gilberto Gil. *Tropicália* 2. CD Philips/PolyGram, 1993.

ne, de imagem, dessa conexão explosiva entre o nosso passado e o nosso presente. Ela é a referência da capacidade de rebelião daqueles que, inimigos da realidade que viviam, se levantaram contra o seu tempo. A literatura, então, altera, e de diversas maneiras, a nossa relação com o tempo por meio de conexões e transformações de sentido que se podem estabelecer entre diferentes temporalidades textuais e entre momentos históricos desiguais. A ficção tem uma relação porosa com o real, talvez por sua capacidade de se comunicar com outros tempos. Esse caráter desestabilizador da literatura sobre a realidade merece ser pensado, cada vez mais, pelos historiadores, ainda mais por aqueles que se interessam pela história do tempo presente.

Artigo recebido em 27 de fevereiro de 2022. Aprovado em 25 de março de 2022.

Os anacronismos do direito, **o direito como anacronismo**



O tempo trespassado, de René Magritte, 1938, óleo sobre tela, fotografia (detalhe).

Mariana de Moraes Silveira

Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professora dos cursos de graduação e pós-graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).
marianamsilveira@gmail.com

Os anacronismos do direito, o direito como anacronismo

Anachronisms in law, law as an anachronism

Mariana de Moraes Silveira

RESUMO

O direito é frequentemente associado à repetibilidade e à longa duração. O universo jurídico pode, em função disso, constituir um ambiente de experimentação teórica em torno do anacronismo. É essa a aposta deste artigo, desenvolvida sobre dois eixos. Primeiramente, são retomadas as reflexões de Yan Thomas a respeito do juiz e do historiador, para avaliar as operações simbólicas sobre o tempo que ocorrem no âmbito do direito, particularmente a partir da instauração da imprescritibilidade dos crimes contra a humanidade no pós-Segunda Guerra Mundial. Em seguida, as possibilidades de aplicação do conceito de genocídio para momentos anteriores a essa conjuntura são avaliadas em diálogo com as reflexões de Bartolomé Clavero sobre a conquista da América. Na confluência dessas temáticas, busca-se sugerir que as relações com o direito, e especialmente as articulações com demandas por justiça e reparação, são fundamentais para a compreensão das historicidades contemporâneas.

PALAVRAS-CHAVE: direito; anacronismo; crimes contra a humanidade.

ABSTRACT

Repeatability and a connection to longue durée are often identified as key features of law. The legal universe may, as a result, constitute an environment of theoretical experimentation around anachronism. This is the starting point for the two axes of reflection developed in this article. Firstly, Yan Thomas's reflections about the judge and the historian are mobilized in order to evaluate the symbolic operations to which time is submitted in the legal realm, particularly since the im-prescriptibility of crimes against humanity was established in the wake of World War II. Next, the possibilities of applying the concept of genocide to earlier contexts are evaluated in dialogue with Bartolomé Clavero's reflections on the conquest of America. Through the confluence of these themes, we seek to suggest that the rapport to law, and particularly the articulations with demands for justice and reparation, are fundamental for the understanding of contemporary historicities.

KEYWORDS: law; anachronism; crimes against humanity.

Em julho de 1936, o Congresso Nacional de Direito Judiciário se reuniu no Rio de Janeiro, por iniciativa do Instituto dos Advogados Brasileiros (IAB).¹ Francisco Campos, então secretário de educação e cultura do Distrito Federal, proferiu durante um almoço oferecido aos congressistas um discurso que a *Revista Forense* qualificaria de “magistral”. Em consonância com o clima de renovação que circundava o evento – seu principal propósito era debater projetos de códigos de processo e organização judiciária havia pouco formulados –, Campos dedicou uma boa parte de sua fala a considerações sobre a temporalidade. Nas palavras do ainda relativamente jovem jurista mineiro, o “sistema legal” seria, “por características inerentes à sua própria estrutura e à natureza das suas funções”, “o mais refratário à mudança e o de passo mais lento no sentido das crises e das transformações”. Essa relação com temporalidades longas daria origem a uma “atmosfera propícia à conservação e perpetuação de hábitos, ritos e tradições”. Para Campos, tal resistência à transformação tornaria “o espírito de exame e de crítica” particularmente necessário no âmbito do direito. Sem ele, corria-se o risco de “tornar sensíveis ainda ao homem da rua os vícios de anacronismo da ordem legal e a sua inadequação às justificadas exigências da vida social, econômica e política da coletividade, desmoralizando a autoridade da lei e dos homens incumbidos do seu ministério”.²

Essa condenação do anacronismo – mais ou menos contemporânea de algumas das primeiras invectivas de Lucien Febvre³ contra “o pecado dos pecados”, “o pecado entre todos imperdoável”⁴ para historiadores – era respaldada pela necessidade de adequar o direito a um ritmo de transformação social percebido como acelerado, sob pena de que os mecanismos jurídicos perdessem sua legitimidade. Nisso, Francisco Campos esteve longe de ser uma voz isolada. Ainda no final dos anos 1910, por exemplo, o estadunidense Roscoe Pound, conhecido por teorizações sobre o papel do direito como instrumento de reforma social, havia sustentado, em uma apresentação perante a American Bar Association, a necessidade de um “diagnóstico” criterioso, combinando métodos “analíticos, históricos e sociológicos” ao “conhecimento dogmático”, para combater o único tipo de anacronismo que ele considerava efetivamente preocupante: a sobrevivência de “instituições, doutrinas e re-

¹ Fundado em 1843 sob a proteção do imperador Dom Pedro II, o IAB soube reconstruir seu lugar na cena pública após o abalo que sofreu com a mudança de regime operada em 1889. Nos anos 1930, o Instituto ainda era uma das principais e mais influentes instâncias de debates jurídicos no país, mesmo diante da organização da Ordem dos Advogados (cujos primeiros estatutos o IAB elaborou), que ocorreu no início da década. Ver SILVEIRA, Mariana de Moraes. *Revistas em tempos de reformas: pensamento jurídico, legislação e política nas páginas dos periódicos de direito (1936-1943)*. Dissertação (Mestrado em História) – UFMG, Belo Horizonte, 2013.

² CAMPOS, Francisco. Congresso Nacional de Direito Judiciário – Discurso do Dr. Francisco Campos. *Revista Forense*, v. LXVII, n. 398, Rio de Janeiro, ago. 1936, p. 809.

³ “No fim dos anos 1930, Febvre já se levantava contra o anacronismo, definido como a intrusão de uma época em outra, e ilustrado pelo exemplo surrealista de ‘César morreu com uma coronhada de browning’”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 34.

⁴ FEBVRE, Lucien. *O problema da incredulidade no século XVI: a religião de Rabelais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 33. O livro foi originalmente publicado em 1942.

gras” que haviam passado a impedir a administração eficiente da justiça ou a obstar a plena garantia legal de interesses que mereciam proteção jurídica.⁵ Duas décadas mais tarde, Campos associou, de maneira próxima às dimensões efetivamente propositivas da fala de Pound, a adequação do direito às circunstâncias modernas a uma “organização racional do serviço legislativo”. Uma das tarefas centrais de tais estudos seria a verificação das “inadequações ou incompatibilidades do direito com as legítimas exigências nascidas da modificação das circunstâncias da vida ou das transformações operadas nos hábitos ou nos sentimentos públicos”.⁶

O jurista brasileiro foi mais singular, entretanto, no tom melancólico com que retratou a comunicação intertemporal que inevitavelmente marca o universo jurídico. Após expor seu espanto diante do fato de o direito manter a “mesma técnica anterior à invenção do vapor e da eletricidade”, não se alinhando à “vertigem das competições da era capitalista, na qual o ritmo das reações individuais e coletivas e o ciclo dos negócios criaram um novo sentimento do tempo, inteiramente particular à nossa época”, Campos afirmou:

*É uma iniludível contingência, a cujo império não podemos fugir, a de que o direito do presente é sempre formulado pelo passado, na crença, tantas vezes desmentida, de que as coisas de amanhã continuarão a ser as de ontem e como as de ontem. Nos longos períodos de estabilidade, tão raros na história das vicissitudes humanas, essa crença pode praticamente funcionar como verdade. Acontece, porém, que nos períodos de inquietação ou de renovações, quanto mais acentuadas sejam estas, o direito muitas vezes já nasce velho, inconveniente, tanto maior quanto, não sei por que misteriosas propriedades, de todos os sistemas de organização humana é o direito que tem mais pronunciadas tendências a persistir nos seus hábitos e, portanto, nos seus erros.*⁷

Essas palavras de Francisco Campos podem adquirir um perturbador teor premonitório se lidas diante do fato de que, pouco mais de um ano depois, seu autor seria alçado à condição de um dos maiores reformadores com que já contou o direito brasileiro. Como o poderoso ministro da Justiça de Getúlio Vargas durante a maior parte do Estado Novo, Campos redigiu diretamente (caso da Constituição de 1937), encomendou projetos (caso do Código de Processo Civil que concretizaria em 1939 algumas das transformações debatidas no Congresso Nacional de Direito Judiciário) ou coordenou a revisão (caso do Código Penal de 1940) da maioria dos principais textos normativos do país.⁸

Evoco todo esse percurso não, naturalmente, por qualquer pretensão de discutir se tais leis nasceram “velhas” ou “inconvenientes” – embora a persistência de algumas delas para muito além do regime autoritário em que foram forjadas seja, certamente, expressiva. Meus objetivos são politicamente mais modestos, e propriamente teóricos. Ao tomar o discurso de Campos e

⁵ POUND, Roscoe. Anachronisms in Law. *Journal of the American Judicature Society*, v. 3, n. 5, Chicago, feb. 1920, p. 144 e 145. A fala ocorreu em setembro de 1917. As demais manifestações do anacronismo que Pound delineia são as permanências que servem a novos propósitos úteis e aquelas que constituem “sobrevivências inofensivas”. A tradução é de minha autoria em todas as citações a textos em línguas estrangeiras.

⁶ CAMPOS, Francisco, *op. cit.*, p. 810.

⁷ *Idem, ibidem*, p. 810.

⁸ Ver SILVEIRA, Mariana de Moraes, *op. cit.*, p. 265-268.

suas visões sobre a temporalidade como motes iniciais, o intuito é sugerir que os debates jurídicos podem constituir um terreno fértil para as reflexões sobre o anacronismo, sobretudo tendo em vista as complexas operações simbólicas às quais o direito submete o tempo e a aspiração à duração, à estabilidade e à repetibilidade que muitos identificam como característica de suas aplicações.⁹

Procuro, assim, fazer do direito não apenas um tema para a teoria da história, mas sobretudo uma instância de reflexão epistemológica e um espaço de trânsito de procedimentos analíticos. Uma preocupação desse tipo teria sido o que moveu a revista *Annales* a dedicar, em 1992 e 2002, números especiais à história do direito. Em um texto assinado coletivamente no número comemorativo dos 90 anos do periódico, o comitê editorial propôs um balanço sobre as relações com outras disciplinas que se estabeleceram desde o chamado “giro crítico” do final dos anos 1980. A partir desse momento, as preocupações centrais dos *Annales* teriam sido não com “alianças” ou “fronteiras”, metáforas do poder às quais os diálogos entre práticas disciplinares são frequentemente associados, mas sim em estabelecer “um intercâmbio entre regimes de saber heterogêneos, cujo principal interesse consiste em se interrogar sobre a natureza específica de cada abordagem”. Quanto ao direito, a apostila seria pensá-lo para além de um enquadramento normativo ou institucional, de modo a “levar a sério as formas do raciocínio jurídico, os procedimentos e as qualificações que configuram uma parte não negligenciável das documentações jurídicas e judiciárias legadas aos historiadores”. Seria possível, assim, compreender o direito, ao mesmo tempo, como um “objeto das ciências sociais” e como “uma maneira de questionar, de construir e de qualificar a realidade”.¹⁰ De forma análoga, Shoshana Felman propôs, com sua análise entrecruzada do exaustivamente midiatisado julgamento de O. J. Simpson e da também polêmica novela *A sonata a Kreutzer*, de Tolstói, que a associação entre modos distintos de conhecer e de narrar – neste caso, os da literatura e os do processo judicial – podem levar a iluminações recíprocas, a achados inesperados, à exposição de pontos cegos de nossas instituições.¹¹

Em congruência com esse intuito de provocar fricções epistemológicas a partir do direito, este artigo está estruturado em dois momentos, cada um deles construído em torno de um trabalho de um historiador institucionalmente inserido mais nos meios jurídicos que nos historiográficos. Para refletir sobre as operações simbólicas do direito sobre o tempo, dialogarei com o romântico Yan Thomas, mais especificamente com um ensaio que ele produziu em meio a julgamentos ligados à República de Vichy desenvolvidos na França no final dos anos 1990.¹² Em seguida, debaterei certos empregos deliberadamente anacrônicos das noções de “genocídio” e “crimes contra a humanidade” – conceitos colocados em pauta em meio aos julgamentos de Nuremberg a partir de propostas, respectivamente, de Raphael Lemkin e Hersch Lauter-

⁹ Ver KOSELLECK, Reinhart. História, direito e justiça. In: *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio, 2014, e OST, François. *O tempo do direito*. Bauru: Edusc, 2005.

¹⁰ Actualité d'un sous-titre: histoire, sciences sociales. *Annales*, v. 75, n. 3-4, Paris, juil.-déc. 2020, p. 414 e 415.

¹¹ Ver FELMAN, Shoshana. *O inconsciente jurídico: julgamentos e traumas no século XX*. São Paulo: Edipro, 2014.

¹² Ver THOMAS, Yan. La vérité, le temps, le juge et l'historien. In: *Les opérations du droit*. Paris: Ehess/Gallimard/Suivel, 2011. O trabalho foi originalmente publicado em 1998 como parte de um dossiê da revista *Le Débat*, organizado por François Hartog e intitulado “Vérité judiciaire, vérité historique”.

pacht, ambos nascidos em famílias judias do leste europeu na virada do século XIX ao XX.¹³ O interlocutor privilegiado será, aqui, Bartolomé Clavero, com sua análise sobre a colonização das Américas.¹⁴ Publicados com vinte anos quase exatos de intervalo, os trabalhos de Thomas e de Clavero compartilham a preocupação com os significados políticos e as implicações historiográficas das novas formas jurídicas que emergem dos escombros da Segunda Guerra Mundial – um estado de coisas que Francisco Campos talvez não pudesse prever em 1936, mas de cuja constelação ele seguramente participou, com seu “realismo autoritário” que datava de muito antes de novembro de 1937.¹⁵

Operações simbólicas sobre o tempo, temporalidades paradoxais do direito

Em meio a acirradas polêmicas sobre a participação de historiadores como “testemunhas” ou como “peritos” (nos dois casos com alguma improriedade perante o lugar que essas figuras costumam ocupar em processos judiciais) em julgamentos por crimes contra a humanidade cometidos durante o regime de Vichy¹⁶, Yan Thomas assumiu a cautelosa postura de abordar a longeva discussão das analogias e das distinções entre a atuação de historiadores e de juízes¹⁷ a partir de um ponto de vista eminentemente metodológico. Mesmo reconhecendo as inquietantes indagações éticas suscitadas pela possibilidade de um historiador se pronunciar no presente sobre as responsabilidades de um outro tempo e pelo risco de anacronismo ao se avaliarem “eventos cujo contexto nos escapa”, Thomas insistiu na necessidade de compreender as diferenças dos procedimentos empregados por essas figuras, os modos distintos com que encaram a própria tarefa. Percorreu, para tanto, dois eixos cruciais: as relações com a verdade e com o tempo.¹⁸

Segundo o autor, o tempo constituiria a principal instância de divergência entre historiadores e juízes. Na situação específica dos crimes de lesa-humanidade, ele sublinhou como seria imprescindível enfrentar a tensão entre a temporalidade móvel da história e “aquel que o regime de imprescritibili-

¹³ Ver SANDS, Philippe. *East West Street: on the origins of “genocide” and “crimes against humanity”*. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 2016.

¹⁴ Ver CLAVERO, Bartolomé. ¿Es que no hubo genocidio en las Américas? (A propósito de la historiografía sobre *settler genocide*, comparativamente). *Quaderni Fiorentini*, v. 47, Florença, 2018.

¹⁵ Ver ROSENFIELD, Luis. *Revolução conservadora: genealogia do constitucionalismo autoritário brasileiro (1930-1945)*. Porto Alegre: Edipucrs, 2021.

¹⁶ Um panorama esclarecedor se encontra em DUMOULIN, Olivier. *O papel social do historiador*: da cátedra ao tribunal. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. Não me preocuparei, nesta seção, em diferenciar conceitualmente “crimes contra a humanidade” (e expressões sinônimas) e “genocídio”, mas preferirei a primeira terminologia, por ser mais abrangente. Ou seja, nesse uso indiferenciado, tomarei os “crimes contra a humanidade” como gênero do qual o “genocídio” é espécie. Sobre as diferenças e as disputas entre essas noções, ver a divisão seguinte.

¹⁷ Para uma releitura recente dos usos dos procedimentos judiciais como modelos para a pesquisa histórica, que parte justamente do “libelo” (a expressão é do próprio artigo) de Febvre contra o anacronismo, ver ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. A história tem juízo: o juiz e o inquérito como modelos de autoria e procedimento analítico na escrita historiográfica. *História da Historiografia*, v. 13, n. 34, Ouro Preto, 2020. Ver também GINZBURG, Carlo. *Le juge et l'historien: considérations en marge du procès Sofri*. Lagrasse: Verdier, 1997, e RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.

¹⁸ Ver THOMAS, Yan, *op. cit.*, p. 255-257 e 261 e 262. A discussão sobre a verdade escapa aos objetivos deste texto, mas é interessante notar como Thomas distingue a busca por uma descrição metódica do real empreendida por historiadores e a declaração dogmática, normativa, instauradora de uma “ficção de verdade” – uma verdade formal, válida para fins processuais – que é feita pelo juiz.



dade detém em um permanente presente".¹⁹ Instaurou-se, com a Carta de Nuremberg, uma atemporalidade ficta da administração da justiça, por força da qual o criminoso permanece eternamente um "contemporâneo do seu crime" – e, por consequência, contemporâneo daqueles que, às vezes muitas décadas mais tarde, dirigirão os julgamentos.²⁰ O tempo, pelo menos para efeitos jurídicos, parece deixar de fluir, em uma analogia apropriada à natureza traumática de eventos frequentemente descritos como "passados que não passam".²¹

Yan Thomas faz, contudo, a ressalva fundamental de que "o contrário da imprescritibilidade não é o tempo que passa, mas o tempo prescrito". Ele quer, com isso, acentuar como sempre ocorre, no âmbito do direito, uma operação sobre o tempo, uma escolha sobre que efeitos atribuir (ou abdicar de atribuir) a ele, uma decisão sobre a conveniência de um perdão, uma construção institucional da memória. Mais fundamentalmente, isso se dá não em consonância com a experiência, mas em contraste com ela: "constroem-se regimes de temporalidade que operam *como se* o tempo fosse distinto do que ele é verdadeiramente". Os tempos do direito são, assim, sempre arranjos, montagens, ficções; eles funcionam de modo hipotético.²² Ou, para recorrer às teorizações de François Ost, o que a imprescritibilidade faz é apenas levar ao extremo o caráter instituinte do tempo no âmbito do direito, e particularmente o papel que os mecanismos jurídicos desempenham na "gestão da policronia".²³ Dito de outra forma, o direito constrói agenciamentos entre passado, presente e futuro²⁴, e a hermenêutica jurídica, que interpreta e aplica a norma em contextos inevitavelmente diversos, funciona simultaneamente como produtora de anacronismos e mecanismo de sincronização.

A consolidação da categoria dos crimes contra a humanidade também abala as concepções e as experiências jurídicas do tempo em outro sentido: ela afasta o princípio da irretroatividade das leis, central a qualquer sistema jurídico democrático (e não por acaso golpeado por projetos autoritários, inclusive por Francisco Campos²⁵), particularmente no âmbito da responsabilidade penal. Essa limitação à aplicação intertemporal das normas, que procura barrar os efeitos potencialmente catastróficos da criminalização retrospectiva de determinadas condutas, lembra-nos Thomas, é uma "consequência do princí-

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 257.

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 266-268 e p. 272. Ver também HARTOG, François. *Croire en l'histoire*. Paris: Flammarion, 2013, p. 78-80.

²¹ HARTOG, François e REVEL, Jacques. Note de conjoncture historiographique. In: HARTOG, François e REVEL, Jacques (dirs.). *Les usages politiques du passé*. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2001, p. 24.

²² Cf. THOMAS, Yan, *op. cit.*, p. 269 e 270.

²³ OST, François, *op. cit.*, p. 13.

²⁴ Faço, aqui, a aposta de que as reflexões de Cristiano Paixão sobre o direito constitucional possam se aplicar ao universo jurídico de forma mais ampla, ainda que seja necessário levar em conta as especificidades temporais das constituições, como a busca por controlar a mudança a partir de um procedimento de reforma mais rígido que o das demais leis e mesmo uma estabilização pretensamente absoluta de alguns dispositivos a partir da noção de "cláusulas pétreas". Ver PAIXÃO, Cristiano. Tempo, memória e escrita: perspectivas para a história constitucional. In: MARTINS, Argemiro, ROESLER, Claudia e PAIXÃO, Cristiano. *Os tempos do direito: diacronias, crise e historicidade*. São Paulo: Max Limona, 2020.

²⁵ Em uma fala de legitimação do Estado Novo feita pouco após a promulgação da Constituição de 1937, ele afirmou: "A não retroatividade das leis, postulada como proibição ao Poder Legislativo, não passava de um exagero do individualismo jurídico e, sobretudo, do individualismo econômico, que reclamavam rigorosa neutralidade ao Estado no domínio do comércio jurídico". CAMPOS, Francisco. Diretrizes constitucionais do novo Estado Brasileiro. *Revista Forense*, v. LXXIII, n. 416, Rio de Janeiro, fev. 1938, p. 236.

pio da legalidade dos delitos e das penas, inscrito na Declaração [dos Direitos do Homem e do Cidadão] de 1789". Seu afastamento somente se pode justificar a partir de um julgamento de valor que considere haver um bem ainda mais importante a preservar, o que introduz uma tensão adicional. Esse raciocínio remete à noção de "direito natural", entendido como uma inquestionável e imutável instância superior às leis positivas. Fundada em "uma permanente verdade da natureza" que não poderia ser contornada, a imprescritibilidade institui "uma atemporalidade jurídica estrangeira à duração de que se ocupa a história".²⁶

Em termos práticos, entretanto, a imprescritibilidade encontra seus limites na própria vida dos culpados, tendo em vista que somente indivíduos podem ser responsabilizados criminalmente – ou, na formulação lapidar de Thomas, vivemos na "aporia ocidental de um Estado absoluto, mas inocente".²⁷ A imprescritibilidade apela ao dever de lembrar, mas a morte dos culpados impõe o esquecimento, ao menos desde que caíram em desuso os processos de "condenação da memória" presentes no direito romano e em tradições jurídicas europeias subsequentes.²⁸ Mesmo que a aporia explicitada por Thomas continue, no essencial, vigente, outras questões plenas de consequências temporais vêm sendo suscitadas na jurisprudência dos tribunais internacionais, permitindo desdobramentos e relativizações ao menos parciais desse princípio. É o caso de decisões da Corte Interamericana de Direitos Humanos que, sensíveis às ressonâncias das políticas de morte desenvolvidas durante as ditaduras da Guerra Fria, têm considerado o desaparecimento forçado de pessoas como um crime permanente – ou seja, ele seria ininterruptamente cometido enquanto os corpos não forem entregues às famílias, o que afasta a prescrição mesmo que se lhe recuse a qualificação de crime contra a humanidade. Esse raciocínio pode, igualmente, ser empregado para refutar alegações de incompetência de jurisdições internacionais em função da data de adesão dos Estados aos tratados que as constituíram.²⁹

Do ponto de vista da história, a reordenação político-jurídica do tempo que emerge em Nuremberg teve consequências profundas, a começar pela espécie de concretude que trouxe ao verso de Schiller tornado aforisma por Hegel, em que a "história universal" é associada ao "tribunal do mundo".³⁰ No pós-Segunda Guerra, a própria história teria sido, de forma inédita, colo-

²⁶ THOMAS, Yan, *op. cit.*, p. 270 e 271.

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 280.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 272 e 273.

²⁹ Ver PARAYRE, Sonia. La desaparición forzada de personas como violación continuada de los derechos humanos y su incidencia en la determinación de la competencia *ratione temporis* de la Corte Interamericana de los Derechos Humanos. *Revista IIDH*, n. 29, San José,ene.-jun. 1999, e TAVARES, Amarilis Busch. O desaparecimento forçado como uma prática sistemática de Estado nas ditaduras na América Latina: uma abordagem crítica sobre o papel do sistema interamericano de direitos humanos. *Revista Anistia Política e Justiça de Transição*, n. 4, Brasília, 2010.

³⁰ "Die Weltgeschichte ist das Weltgericht", no original construído em torno de um paralelismo sonoro irreproduzível em qualquer transposição linguística. "Weltgericht" poderia ser traduzido tanto como "tribunal do mundo" quanto como "juízo final". Carlo Ginzburg, dialogando com Karl Löwith, frisa como a reapropriação hegeliana da fórmula de Schiller atribui a ela um conteúdo historiográfico ausente no original e marca, em sua ambiguidade deliberada, uma secularização da teologia cristã da história. Ver GINZBURG, Carlo, *op. cit.*, p. 18.

cada no banco dos réus, em sentidos quase literais.³¹ Como bem lembra Yan Thomas, uma das complexidades dos processos por crimes contra a humanidade é o fato de que o contexto se torna parte da própria definição do delito, o que envolve o historiador no exercício de qualificação jurídica dos fatos que é prerrogativa do juiz.³² Essas novas categorias jurídicas – ou, para o dizer mais tecnicamente, esses novos tipos penais – tornam, por sua própria abrangência, investigações de caráter histórico partes centrais de determinados processos judiciais. Essa necessidade de “escrever a história nos tribunais” por vezes resulta, paradoxalmente, na concessão de oportunidades de fala aos perpetradores, favorecendo a ressonância das histórias que se quer enterrar.³³

Segundo François Hartog, tais movimentações teriam tido consequências profundas nos modos de vivenciar a historicidade, levando a deslizamentos e intercâmbios entre o “tempo do direito” e o “tempo social”. Para além de sua conformação jurídica, o “regime de temporalidade do imprescritível” viria invadindo o espaço público, inundando-o de permanências e de reivindicações por justiça frequentemente inatendíveis. As diversas manifestações da chamada justiça de transição buscam mediar essas tensões, construindo, por meio de operações sobre o tempo, respostas jurídicas aos males cometidos em um regime que se desfaz. Essa forma de julgamento nem sempre exatamente judicial busca estabelecer “um tempo intermediário que, por seu próprio exercício, ela tenta reduzir”. A chamada justiça de transição busca, assim, promover “fechamentos” de um tempo vivido como traumático, produzindo reparação às vítimas e também “instrumentos de história”, lições para o futuro.³⁴

Essas revivescências da *historia magistra vitae*, agora como narrativas didáticas do contraexemplo, movidas pela pulsão e pela angústia de relegar o passado ao passado e evitar sua repetição, foram atravessadas por contradições nada desprezíveis. Comentando a Comissão da Verdade e da Reconciliação da África do Sul pós-apartheid, Joan Scott ressaltou como a onipresente metáfora da “ponte”, em torno da qual se construía simbolicamente um projeto de nação direcionado ao futuro e movido pelo perdão, pareceu perder de vista como esses “feitos de engenharia” poderiam não funcionar como vias de mão única, permitindo intrusões e retornos indesejados do passado.³⁵

Berber Bevernage foi ainda mais incisivo ao sugerir que, trabalhando com uma visão do tempo que ele qualifica de “irreversível”, marcada por um passado entendido como “transitório ou passageiro”, instâncias da justiça de transição acabam por cometer novas injustiças contra os mortos. E isso sobretudo porque não são capazes de dar vazão ao tempo que ele chama de “irrevogável”, tempo marcado por um passado que adere de maneira indeleível ao presente.³⁶ Em conjunto, os argumentos de Scott e de Bevernage sugerem que os processos de transição, e particularmente suas preocupações com o respeito

³¹ Cf. FELMAN, Shoshana, *op. cit.*, p. 21-23, e SCOTT, Joan. *On the judgment of History*. Nova York: Columbia University Press, 2020, p. 1-3.

³² Ver THOMAS, Yan, *op. cit.*, p. 270 e 271.

³³ Ver a discussão do caso de Slobodan Milošević em WILSON, Richard Ashby. *Writing History in International Criminal Trials*. Nova York: Cambridge University Press, 2011, p. 1 e 2.

³⁴ Cf. HARTOG, François, *op. cit.*, p. 83-85.

³⁵ SCOTT, Joan, *op. cit.*, p. 1-3.

³⁶ Cf. BEVERNAGE, Berber. *História, memória e violência de Estado: tempo e justiça*. Serra-Mariana: Milfontes /SBTHH, 2018.

ao *rule of law*³⁷, acabaram por deixar intactas algumas das bases dos crimes de Estado: o etnonacionalismo em Nuremberg; o domínio de terras adquiridas por expropriações na África do Sul; uma temporalidade linear pautada pelo progresso e confiante na justiça de um julgamento da história que chegaria em e por si próprio em ambos os casos.³⁸

Nesse cenário, a imprescritibilidade, mesmo que restringida pela duração das vidas humanas, parece levar ao paroxismo os laços com temporalidades prolongadas e a busca pela estabilização das relações sociais que são frequentemente associados ao universo jurídico. Reinhart Koselleck identificou corretamente a “repetibilidade estrutural” como a “medida temporal” por excelência do universo jurídico. O direito, para funcionar como tal, deve-se revestir de certos “formalismo” e “regularidade”, de uma “durabilidade” ao menos relativa.³⁹ Por outro lado, alguns dos mais prosaicos usos do argumento da “segurança jurídica” para obstar transformações, negar a ampliação de direitos, ou mesmo contrariar textos constitucionais explícitos, podem colocar em questão a estarrecedora conclusão de Koselleck sobre os laços entre história, direito e justiça. Segundo o autor alemão, talvez os “juristas sejam mais conservadores do que seus demais colegas [...] não por motivos políticos, mas porque têm todo o direito de sê-lo”. O fundamento da desconcertante frase que encerra seu diálogo com a história do direito é o diagnóstico de que essa área de estudos “precisa do seu tempo”, já que a temporalidade jurídica esconderia “de forma mais lenta, com um ritmo de mudança diferente nas sequências de eventos, pelo menos quando comparada com a história política”.⁴⁰

Ora, não seria essa mais uma expressão da redução da “*polirritmia histórica*” a uma “recensão” que Didi-Huberman encontrou na dialética das durações de Braudel? Não seria mais produtivo, como propõe aquele teórico francês, em lugar de postular que haveria “objetos históricos que dependem de tal ou qual duração”⁴¹, refletir sobre os encontros entre diferentes temporalidades? Uma vez mais, não seria uma das grandes potencialidades do direito justamente a de funcionar como um mecanismo complexo e multifatorial de articulação intertemporal?

Um lado mais sombrio das relações do direito com temporalidades prolongadas emerge da análise proposta por Shoshana Felman a respeito da conexão íntima entre julgamentos e traumas no século XX. Um dos traços que a autora identifica em processos judiciais que tiveram ampla repercussão – particularmente aqueles que foram classificados sob o rótulo de “julgamentos

³⁷ Expressão polissêmica e de difícil tradução, que costuma ser vertida como “Estado democrático de direito”, *rule of law* é uma das noções centrais da teoria jurídica moderna, e não por acaso alvo de recorrentes disputas públicas. Seu traço central é uma defesa intransigente do respeito às instituições jurídicas em um sistema de governo, inclusive no que tange à submissão dos próprios governantes às normas que elaboraram. *Rule of law* é, assim, considerado um ideal de moralidade política, abarcando princípios de caráter procedural (a maneira com que uma comunidade é governada) e formais (traços como generalidade, clareza, publicidade e estabilidade das normas). Ver WALDRON, Jeremy. *The rule of law*. In: ZALTA, Edward N. (ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Disponível em <<https://plato.stanford.edu/entries/rule-of-law/>>. Acesso em 2 fev. 2022. Sobre as implicações epistemológicas e políticas da ideia de *rule of law* para o estudo histórico do direito, ver THOMPSON, E. P. *Whigs and hunters: the origin of the Black Act*. Londres: Penguin Books, 1990.

³⁸ Ver, em especial, SCOTT, Joan, *op. cit.*

³⁹ KOSELLECK, Reinhart, *op. cit.*, p. 327.

⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 332.

⁴¹ DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.*, p. 45 e 46.

do século”, ele próprio uma inscrição na temporalidade e uma reivindicação de caráter monumental – é a sua “natureza transjurídica”. Trata-se do modo como um julgamento referencia outro, “do qual ele recapitula a memória, os temas, as questões jurídicas ou os argumentos, e cuja estrutura jurídica repete ou reencena – inadvertidamente ou com propósito deliberado”.⁴² O *affaire Dreyfus* e o *J'accuse...!* de Zola que ressoam no julgamento de Eichmann em Jerusalém e, mais decisivamente, a violência policial contra Rodney King que impede, no julgamento de O. J. Simpson, que o corpo espancado da esposa seja efetivamente visto. Em uma conjunção particularmente trágica, o trauma do racismo obscurece o trauma da violência feminicida. Felman sintomaticamente recorre à literatura de Tolstói para construir esse argumento, numa escolha aparentemente talhada para sugerir os limites do sistema judicial e a dificuldade em enunciar certos sofrimentos.⁴³

Longe de constituir condição de possibilidade do fenômeno jurídico, diferentemente da “ponte” que permite construir um futuro distinto (mas de forma próxima à ameaça constante de que o passado retorne inesperadamente por essa via), a repetibilidade é, aqui, o trauma. Um trauma que se torna dizível ou indizível por mecanismos tortuosos, nem sempre apreensíveis nos tribunais. O uso da violência sexual pelos aparatos estatais das ditaduras militares latino-americanas constitui um exemplo expressivo. Embora presentes em relatos feitos ainda sob tais regimes ou no início dos processos de construção democrática⁴⁴, denúncias desse tipo somente ganharam maior ressonância pública depois que outras experiências dramáticas – notadamente o uso do estupro como tática de guerra nos conflitos que se seguiram à desagregação da Iugoslávia e as esterilizações forçadas de mulheres dos setores populares, sobretudo entre as populações andinas, no Peru sob o governo de Alberto Fujimori – expuseram as profundas associações entre violência sexual e violações de direitos humanos.⁴⁵ Qualificar estupros como tortura tem consequências jurídicas cruciais: esses crimes se revestem da imprescritibilidade, tornando-se armas particularmente poderosas para a denúncia das persistências da violência de Estado, como ocorre nas revistas vexatórias hoje desenvolvidas em prisões. “Houve e há silêncios”, lembra-nos Elizabeth Jelin, “mas também vozes e expressões que falaram, mas não foram vistas nem ouvidas. A questão é, então, aprender a olhar e a escutar, porque os indícios estão por todas as partes”.⁴⁶

⁴² FELMAN, Shoshana, *op. cit.*, p. 96 e 97.

⁴³ Cf. *idem*, *ibidem*, em especial p. 91-100; 116-118.

⁴⁴ No caso brasileiro, por exemplo, o documentário *Que bom te ver viva*, de Lúcia Murat, lançado em 1989, trata do tema tanto a partir de depoimentos diretos de ex-presas, quanto nas encenações feitas pela atriz Irene Ravache. Curiosamente, está hoje disponível no YouTube uma versão editada do filme, com cerca de metade da duração original, da qual foram quase completamente extirpados os relatos de abusos sexuais. Ver <<https://youtu.be/zqpybT37k9A>> (versão completa); <<https://youtu.be/RSYUXUSALKU>> (versão editada). Acesso em 2 fev. 2022.

⁴⁵ Ver o histórico das cambiantes regulamentações internacionais e percepções sobre o tema na América Latina composto em JELIN, Elizabeth. Los abusos sexuales como crímenes de lesa humanidad y el respeto a la intimidad. In: *La lucha por el pasado: cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2017.

⁴⁶ *Idem*, *ibidem*, p. 219.

Anacronismos em nome da justiça, ou: houve genocídios antes do século XX?

Uma interrogação que inevitavelmente emerge diante da relativização do princípio da irretroatividade das leis penais consentida pela comunidade internacional em face de um mal visto como indizível é: até que ponto se poderia recuar no tempo? Thomas parece esquivar-se dessa indagação, limitando-se a pontuar a situação tragicômica em que, se tal raciocínio regressivo pudesse chegar a períodos muito remotos, os juízes seriam obrigados a se transmutar em “historiadores das mentalidades”, promovendo difíceis mediações entre variadas temporalidades.⁴⁷ E, não custa lembrar, em termos estreitamente práticos, jurídicos, permanece a limitação de que o Estado, mesmo se condenado internacionalmente, não pode, a rigor, ser responsabilizado do ponto de vista criminal.

“Genocídio” constitui um neologismo curioso, que procurou dar conta desses impasses a partir de uma espécie de duplo anacronismo. Exilado nos Estados Unidos e patrocinado pelo Carnegie Endowment for International Peace, o polonês Raphael Lemkin escreveu *Axis rule in occupied Europe*, primeira obra em que se tem registro do emprego do termo, originalmente publicada em 1944, com plena consciência de que estava propondo uma operação sobre a temporalidade e a linguagem. Ou melhor, uma operação sobre a temporalidade por meio da linguagem: “Novas concepções requerem novos termos. Com ‘genocídio’, referimo-nos à destruição de uma nação ou de um grupo étnico”. Anacronismo também na construção do termo, com o qual Lemkin buscava “denotar uma antiga prática em seu desenvolvimento moderno” a partir de um encontro algo desajeitado entre o “grego antigo *genos* (raça, tribo) e o latim *cide* (assassinato)⁴⁸. Arquivo das leis e das ações dos alemães nos territórios que haviam ocupado, criteriosamente reunido por Lemkin desde uma estadia na Suécia no início dos anos 1940, publicado com a guerra ainda em curso, o livro tinha como preocupação central a sugestão de possíveis caminhos para a reparação. Tratava-se, portanto, de um olhar para o passado recente a partir do convulsionado presente, em busca de garantias para o futuro.

Não faltariam exemplos de como, desde seu nascimento, a noção de genocídio esteve no centro de acirradas disputas políticas. O próprio Lemkin, marcado por experiências como o extermínio sistemático de armênios no Império Otomano durante a Primeira Guerra, tateara em torno de outras formulações, como “crimes de barbárie” e “crimes de vandalismo”, antes de cunhar o neologismo.⁴⁹ Houve, também, propostas divergentes, com acolhidas distintas nos organismos jurídicos internacionais. A acreditar no instigante diálogo entre memórias familiares, trajetórias pessoais marcadas pelas duas guerras mundiais e debates acadêmicos associados aos julgamentos de Nuremberg composto por Philippe Sands, a ideia de “crime contra a humanidade”, defendida por Hersch Lauterpacht, procuraria contrapor-se à violência de Esta-

⁴⁷ Ver THOMAS, Yan, *op. cit.*, p. 270 e 271.

⁴⁸ LEMKIN, Raphael. *Axis rule in occupied Europe: laws of occupation – Analysis of Government – Proposals for Redress*. Washington: Carnegie Endowment for International Peace, 1944, p. 79.

⁴⁹ Ver LEWIS, Mark. *The birth of the New Justice: the internationalization of crime & punishment, 1919-1950*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

do a partir dos direitos dos indivíduos, enquanto a noção de “genocídio” estaria mais preocupada com o resguardo de grupos. Não incorporado em Nuremberg, o segundo desses conceitos seria consagrado em resoluções das Nações Unidas:

Desejando estabelecer o caminho para uma declaração internacional de direitos, a Assembleia Geral afirmou que os princípios de direito internacional reconhecidos pela Carta do Tribunal de Nuremberg – incluindo os crimes contra a humanidade – eram parte do direito internacional. Por meio da resolução 95, a Assembleia Geral endossou as ideias de Lauterpacht e decidiu encontrar um lugar para o indivíduo na nova ordem internacional.

A Assembleia Geral adotou, em seguida, a resolução 96. Ela foi além do que os juízes haviam decidido em Nuremberg: notando que o genocídio negava o “direito à existência de grupos humanos inteiros”, a Assembleia decidiu sobrepor-se à decisão e afirmar que “o genocídio é um crime sob o direito internacional”. Onde juízes temeram pisar, governos legislaram para criar uma regra para refletir o trabalho de Lemkin.⁵⁰

Nos anos finais da década de 1940, Lemkin se envolveria na escrita da convenção da ONU para prevenção e repressão do crime de genocídio; Lauterpacht, na da Declaração Universal dos Direitos Humanos. No epílogo de sua obra, Sands expressou desconforto com o fato de que, desde a profusão de casos propiciada pelo estabelecimento do Tribunal Penal Internacional de Roma em 1998, uma “hierarquia informal” tenha emergido entre o genocídio e os crimes contra a humanidade. No debate público, o primeiro é usualmente visto como “o crime dos crimes”, o mal supremo, sem que uma condenação tão veemente, inclusive no que diz respeito à atenção midiática, ocorra em casos qualificados na segunda categoria. Sands, ele próprio um advogado internacionalista envolvido em vários dos processos que comenta, sugeriu que essa postura pode ser perigosa, até mesmo servir a propósitos opostos à proteção dos direitos humanos. A forma como se costuma desenvolver a litigância em torno do genocídio, inclusive pela exigência de prova da intencionalidade de destruir um povo, tende a amplificar o poder de identidades de grupo, o senso de um “nós” em confronto com “eles”. Tais processos poderiam, assim, fomentar o ódio pelos perpetradores mais que promover medidas de reconciliação.⁵¹

Bartolomé Clavero enxerga com reticência esse diagnóstico. O historiador do direito espanhol se pergunta se, em lugar da simpatia pela perspectiva centrada no indivíduo proposta por Lauterpacht (que Sands confessa algo timidamente), não seria preferível buscar meios de “compatibilizar” e “articular” essa visão com a ênfase nos grupos desenvolvida por Lemkin.⁵² Quase ao fim do texto, Clavero reserva um juízo ainda mais cáustico ao trabalho de Sands, tomando-o como paradigmático de limitações da prática contemporânea do direito internacional: “Para quem só quer saber de ordem internacio-

⁵⁰ SANDS, Philippe, *op. cit.*, pos. 6551 (e-book).

⁵¹ Cf. *idem, ibidem*, pos. 6609. A intencionalidade constitui, de fato, um dos grandes entraves à penalização pela prática de genocídio, também por uma questão mais prosaica que a levantada por Sands: trata-se, frequentemente, de uma condição extremamente difícil de provar. Ver o artigo II em BRASIL. Decreto nº 30.822, de 6 de maio de 1952. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Atos/decretos/1952/D30822.html>. Acesso em 2 fev. 2022.

⁵² Ver CLAVERO, Bartolomé, *op. cit.*, p. 674.

nal, Estados e indivíduos, a própria pluralidade cultural transbordando a estatal que se pretende nacional é incômoda".⁵³

Não tenho qualquer pretensão de me erigir em juíza da polêmica entre Clavero e Sands. Interessa-me, tão somente, sublinhar como a crítica do primeiro ao segundo se articula àquela que parece ser a grande tese de suas reflexões sobre as possibilidades de aplicação intertemporal do conceito de genocídio: muitos dos impasses que circundam tal crime internacional decorriam de um afastamento da conceituação original de Lemkin. Tal distanciamento teria ocorrido ao longo do processo de redação da convenção da ONU de 1948, por uma razão específica: obstar questionamentos ligados ao colonialismo. Para Clavero, a construção teórica do jurista polonês seria, inclusive, suficientemente complexa e abrangente para tornar sem sentido as distinções que uma certa bibliografia propõe entre genocídio e etnocídio.⁵⁴ De fato, *Axis rule in occupied Europe* não se restringe a uma análise da extermínio física das populações, voltando-se também a atentados no âmbito da cultura, da sociedade, da economia, da religião... Em nota apostila ao trecho em que explica a construção de seu neologismo, Lemkin afirma que um sinônimo para genocídio poderia ser formado a partir da substituição do étimo grego pelo termo empregado na mesma língua para designar "nação", dando origem a "etnocídio".⁵⁵

Numa manobra surpreendente tendo em vista o flagrante anacronismo da pergunta de que parte seu artigo – uma interrogação sobre a aplicabilidade de uma categoria jurídica que emerge em meados da década de 1940 a um processo histórico iniciado na virada do século XV ao XVI –, Clavero postula que qualquer busca por respostas deve começar pelas ideias relativas ao direito próprias do período em questão. Ele se justifica: "Se o que chamamos hoje de genocídios se produziam no passado, ainda que não se identificassem como tais, algo estaria previsto no ordenamento a esse respeito".⁵⁶

Clavero encontra essas previsões em textos do suíço Emer de Vattel, cuja obra teve uma ressonância profunda, desde sua escrita em meados do século XVIII, até as primeiras décadas do XX. Segundo o autor espanhol, o tratado de "direito das gentes" – terminologia, herdada do direito romano, com que se designava uma especialidade jurídica próxima ao atual direito internacional – Vattel demonstraria um particular interesse pela América. Construindo um retrato do Novo Mundo como um verdadeiro vazio geográfico e civilizacional, Vattel evoca a "obrigação natural de cultivar a terra" (num recurso à pretensa atemporalidade do direito natural certamente mais questionável que aquele que permitiu a instauração do regime da imprescritibilidade dos crimes contra a humanidade) para afirmar que povos habitantes de países férteis que "desdenhassem da agricultura" mereceriam "ser exterminados como bestas ferozes e nocivas".⁵⁷

"A obrigação de cultivar as terras", comenta Clavero, "implica a de eliminar as pragas, incluídas as animais e, dentro destas, as humanas. Não era

⁵³ *Idem, ibidem*, p. 685 e 686.

⁵⁴ Ver *ibidem, ibidem*, p. 654-659.

⁵⁵ LEMKIN, Raphael, *op. cit.*, p. 79.

⁵⁶ CLAVERO, Bartolomé, *op. cit.*, p. 678.

⁵⁷ VATTEL, Emer de *apud* CLAVERO, Bartolomé, *op. cit.*, p. 679.

metáfora". Dessa leitura de Vattel, ele tira a conclusão de que, dentro da "cultura supremacista" que marcou a colonização das Américas, a "forma mais flagrante" do que hoje se chama de genocídio não apenas não constituía um delito, mas "era um direito e até uma obrigação" dos europeus que cruzavam o Atlântico. Nessa espécie de previsão institucionalizada do extermínio de populações, Clavero encontra justificativas adicionais para sua crítica à dicotomia estabelecida entre genocídio (físico) e etnocídio (cultural): "Quando o direito das gentes se pronuncia de tal modo a favor do extermínio da humanidade indígena resistente, está dando por assentada a obrigação geral de submetimento à única cultura que concebe, a europeia".⁵⁸

Clavero adota, ao fim, uma posição que busca ser ao mesmo tempo juridicamente consequente e politicamente comprometida: "o delito de genocídio não é, como tal, como tipo penal, extensível ao passado, mas a retroatividade não faz falta. O que houve foi realmente pior. Com isso bem presente, podemos seguir chamando de genocídio".⁵⁹ Um bom exemplo de "uso controlado do anacronismo"?⁶⁰

A questão se torna um pouco mais complexa quando nos colocamos diante de responsabilidades não dos longínquos impérios ultramarinos, mas sim dos Estados nacionais que se construíram em ruptura com eles. O próprio Clavero salientou que perspectivas próximas às de Vattel foram incorporadas e reformuladas por intelectuais americanos, como Andrés Bello, jurista nascido em Caracas no final do século XVIII que se notabilizou por sua atuação na redação do primeiro código civil chileno, promulgado na década de 1850.⁶¹ A qualificação como genocídio da chamada "conquista do deserto" (nomenclatura, por si só, reveladora de uma imaginação territorial não muito distante da de Vattel), processo de expansão da fronteira sul da Argentina para espaços até então dominados por indígenas vem sendo (com o perdão da redundância) justamente reivindicada como um ato de "justiça tardia".⁶²

Cabe perguntar, entretanto, se uma "justiça tardia" ainda seria justiça. Ao refletir sobre a "força de lei" e o "direito à justiça", Jacques Derrida identificou na "urgência que barra o horizonte do saber" uma das aporias da busca pelo justo. A justiça, segundo Derrida, "não espera": "uma decisão justa é sempre requerida *imediatamente*, de pronto, o mais rápido possível". Ela não poderia, por isso, se dar ao luxo de buscar infinitamente pelo saber e pelas

⁵⁸ CLAVERO, Bartolomé, *op. cit.*, p. 679.

⁵⁹ *Idem*.

⁶⁰ LORAUX, Nicole. Elogio do anacronismo. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 63, e DOSSE, François. De l'usage raisonné de l'anachronisme. *Espaces Temps*, n. 87-88, Paris, 2005.

⁶¹ CLAVERO, Bartolomé, *op. cit.*, p. 680.

⁶² Ver BELVEDRESI, Rosa E. ¿Es posible la comprensión histórica sin anacronismo? *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 23, n. 43, Uberlândia, jul.-dez. 2021, p. 91 e 92. Disponível em <<https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/64084>>. Acesso em 1 fev. 2022.

Clavero menciona um episódico reconhecimento de genocídio no Chile a partir do trabalho da Comisión de Verdad Histórica y Nuevo Trato con los Pueblos Indígenas, que trabalhou em paralelo à Comisión de Verdad y Reconciliación voltada à ditadura militar instaurada em 1973. Um relatório emitido em 2008 admitiu que povos completamente extintos do extremo sul haviam sido vítimas de genocídio. Ver CLAVERO, Bartolomé, *op. cit.*, p. 672. Sobre a questão indígena na ditadura militar brasileira, e em especial sobre a necessidade de questionar os próprios marcos cronológicos da violência política e construir medidas de reparação a partir de outras relações com o tempo, ver FERNANDES, Juliana Ventura de Souza. *A guerra dos 18 anos: uma perspectiva Xakriabá sobre a ditadura e outros fins de mundo*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2022.

possibilidades de justificar uma decisão. Ainda que o pudesse fazer, “o momento da *decisão como tal* [...] precisa ser sempre um momento finito de urgência e de precipitação”. A decisão justa deverá “rasgar o tempo e desafiar as dialéticas”.⁶³ Mais à frente, Derrida dirá ainda que a “justiça, como experiência da alteridade absoluta, é inapresentável, mas é a chance do acontecimento e a condição da história”.⁶⁴

Pode-se indagar, igualmente, com Yosef Yerushalmi: “Será possível que o antônimo de ‘esquecimento’ seja não ‘lembrança’, mas justiça?”⁶⁵ Uma pergunta que talvez deva permanecer sem resposta, mas que serve para lembrar que a justiça é também uma questão de tempo, uma montagem entre temporalidades heterogêneas, uma temporalização impossível – um “juízo final” não messiânico, mas ainda assim eternamente diferido.⁶⁶ Ou, com Yan Thomas, uma última vez: o que fazer diante da “extrema fluidez da noção de passado”, que poderia “tornar, no limite, todo julgamento impossível”?⁶⁷

Coda: Francisco Campos talvez não tenha lido Lucien Febvre, mas ambos pensaram o anacronismo a partir de Rabelais

Volto ao começo, ao espectro de ministro da Justiça a serviço de projetos autoritários que rondou, talvez um pouco impropriamente, todo este texto. Na mesma conferência em que lamentava a frequência com que o direito “já nasce velho”, em que parecia confessar sua própria impotência diante da instabilidade temporal, em que talvez prenunciasse o seu futuro próximo de legislador sem Legislativo, em que denunciava, enfim, o anacronismo das instituições jurídicas, Francisco Campos recorreu a um exemplo literário em muito separado dele no tempo e no espaço. Ele justificou a urgência de reformar certas normas destacando

*o caso do processo ou do direito judiciário, cujos ritos, cerimônias, termos, dilações e formalidades continuam a ser as mesmas que já se encontram glosadas em Rabelais como razão do desespero do inocente Brydois e de desgraça para os seus infelizes jurisdicionados, tão perplexos de se verem envolvidos nos jogos incompreensíveis da justiça como o ficariam se se encontrassem transportados para um mundo de mistérios, de prestidigitações e de mágicas.*⁶⁸

Emerge, na chave da sátira, o mesmo Rabelais associado à impossibilidade da descrença pelo “curioso juiz”⁶⁹ que foi Lucien Febvre. Curioso porque parecia ter, de partida, um ponto de vista definido – aliás, o caso seria um pessadelo para a acusação em um efetivo tribunal, uma vez que envolvia a prova

⁶³ DERRIDA, Jacques. *Força de lei*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007, p. 51 e 52,

⁶⁴ *Iadem, ibidem*, p. 55.

⁶⁵ YERUSHALMI, Yosef Hayim. *Zakhor: Jewish history and Jewish memory*. Seattle: University of Washington Press, 1996, p. 117.

⁶⁶ Cf. FELMAN, Shoshana, *op. cit.*, p. 44 (uma provocativa interpretação das menções ao “Dia do Juízo” nas teses “Sobre o conceito de história” de Walter Benjamin não na chave messiânica a que costumam ser associadas, mas como o julgamento da própria história); p. 47 (afasto-me da tradução brasileira, “eternamente adiado”, para preservar certas notas derridianas da formulação original). Ver SCOTT, Joan, *op. cit.*, p. 88.

⁶⁷ THOMAS, Yan, *op. cit.*, p. 269.

⁶⁸ CAMPOS, Francisco, *op. cit.*, p. 809.

⁶⁹ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de, *op. cit.*, p. 31.

de uma inexistência, de uma impossibilidade; uma “prova diabólica”, em certo jargão jurídico. Haveria algum sentido nessa coincidência não apenas no interesse pelo “definitivamente não descrente” Rabelais, mas também no seu emprego em meio a meditações sobre o anacronismo? Outra pergunta talvez irrespondível, quiçá irresponsável. Seja como for, não pude resistir à tentação de envolver Campos e Febvre em uma única “montagem”⁷⁰, de os fazer consonar em um exercício de anacronismo que, mesmo que não completamente controlado, talvez não seja de todo desprovido de sentido. Se não por qualquer outro motivo, por este: se uma das grandes razões para “fazer o elogio do anacronismo quando se é historiadora” é a busca por uma “história do repetitivo”⁷¹, então estaremos plenamente em casa nos ambientes jurídicos.

Artigo recebido em 3 de março de 2022. Aprovado em 2 de abril de 2022.

⁷⁰ No sentido que Didi-Huberman busca em Benjamin, justamente em meio a uma interrogação sobre os potenciais teóricos do anacronismo. Ver DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.*, p. 52.

⁷¹ LORAUX, Nicole, *op. cit.*, p. 67.

Por que a derrubada de estátuas não deveria incomodar os historiadores?

Tempo, anacronismo e disputas pelo passado



Capa do livro *La destrucción del arte*, de Dario Gamboni, 2014, fotografia (detalhe).

Alexandre de Sá Avelar

Doutor em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor dos cursos de graduação e pós-graduação em 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*. Vitória: Milfontes, 2019. alexandre.avelar@uol.com.br

Por que a derrubada de estátuas não deveria incomodar os historiadores? Tempo, anacronismo e disputas pelo passado¹

Why shouldn't the toppling of statues disturb the historians? Time, anachronism and disputes for the past

Alexandre de Sá Avelar

RESUMO

Nos últimos anos, inúmeras ações iconoclastas elegeram como alvos estátuas e monumentos que prestam homenagem a indivíduos e acontecimentos relacionados a memórias sensíveis de passados traumáticos, aqueles que parecem não passar, e que mobilizam múltiplos sentidos e afetos no presente. São momentos nos quais grupos organizados reivindicam a destituição de uma certa ordem memorial, tida como perpetuadora de desigualdades e de opressões, através de intervenções diretas sobre o espaço público. Essas ações também provocaram fortes controvérsias que mobilizaram a comunidade de historiadores profissionais. Nessas discussões, um dos temas mais acionados foi o do anacronismo. Afinal, a derrubada das estátuas seria uma iniciativa anacrônica? Partindo desta interrogação, este artigo busca apresentar algumas reflexões sobre tempo, memória e anacronismo, relacionando-os aos debates mais sensíveis subsequentes às iniciativas de questionamento das representações contidas em estátuas e monumentos que habitam o nosso presente.

PALAVRAS-CHAVE: estátuas; tempo; anacronismo.

ABSTRACT

In recent years, numerous iconoclastic actions have chosen as targets statues and monuments that pay tribute to individuals and events related to sensitive memories of traumatic pasts, those that seem not to pass, and that mobilize multiple senses and affections in the present. These are moments in which organized groups demand the removal of a certain memorial order, seen as a perpetuator of inequalities and oppressions, through direct interventions in the public space. These actions also provoked strong controversies that mobilized the community of professional historians. In these discussions, one of the most used themes was that of anachronism. After all, would the toppling of the statues be an anachronistic initiative? Starting from this question, this article will seek to present some reflections on time, memory and anachronism, relating them to the most sensitive debates subsequent to the initiatives of questioning the representations contained in statues and monuments that inhabit our present.

KEYWORDS: *statues; time; anachronism.*

¹ Este texto se beneficiou de muitos diálogos que tive a oportunidade de estabelecer com vários colegas sobre o tema das derrubadas de estátuas. Agradeço especialmente aos professores Arthur Avila, Fábio Kuhn, Camila Braga e Marcos Napolitano.

*Mas não existe passado independente do presente. De fato, o passado só é passado porque existe um presente, assim como só posso apontar para algo lá porque eu estou aqui. Mas nada está inherentemente lá ou aqui. Nesse sentido, o passado não tem conteúdo. O passado – ou, para ser mais preciso, a preteridade (pastness) – é uma posição. Portanto, de forma alguma podemos identificar o passado como passado.*²

Neste texto, pretendo expor algumas questões que o debate sobre a derrubada de estátuas e monumentos tem suscitado entre os historiadores. A natureza ensaística das minhas incursões reside, sobretudo, em seu caráter aberto, irresoluto e, em alguma medida, especulativo.³ Tento capturar os sentidos e as dinâmicas de ações iconoclastas ocorridas em diferentes espaços que, com suas peculiaridades e distinções, confluem para problemas e disputas cada vez mais globais. Nessa teia de complexidades e ambiguidades entre o geral e o específico, entre o comum e o extraordinário, sobressaem processos de lutas sociais contra formas históricas de opressão e suas representações públicas através de visualidades e modalidades de temporalização. A força da permanência de estruturas enraizadas de dominação e de exclusão social vincula-se, de modo nada secundário, a certos modos de concepção do tempo e das fronteiras temporais presentes nos espaços das cidades.

Nos conflitos que envolvem as transformações das culturas urbanas, estão também demarcadas batalhas pela inscrição de outros corpos, de outras experiências temporais, de modos de vida que se colocam em antagonismo às alegorias de um passado que teima em não passar e que ornamenta ruas e praças através de representações de seus personagens violentos e brutos. Mas o que torna uma estátua intolerável? A pergunta, adaptada de uma outra feita por Jacques Rancière sobre a imagem⁴, poderia se desdobrar em mais algumas: quais as características de uma estátua que a fazem intolerável? E para quem? Como são representadas suas formas inaceitáveis? O que fazer com elas? Tais questões nunca foram distantes dos debates que envolvem todo um campo interdisciplinar de estudos sobre a arte, mas também, e talvez principalmente, das discussões em torno do que é ou deve ser representado no espaço urbano. A novidade dos últimos episódios de derrubada de estátuas se situa em sua difusão imagética global e em sua vinculação a uma nova onda de protestos antirracistas que varreram o mundo desde o assassinato de George Floyd, ocorrido em maio de 2020.

Essas iniciativas implicam ainda novos deslocamentos e configurações temporais, nos quais as demandas por justiça e reparação históricas pretendem não apenas provocar fissuras em um certo espaço de experiência memorial, como também abrir um novo horizonte de expectativas mais condizente

² TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silenciando o passado: poder e a produção da história*. Curitiba: Huya, 2016, p. 41.

³ Cf. WAMPOLE, Christy. A ensaificação de tudo. In: PIRES, Paulo Roberto (org.). *Doze ensaios sobre o ensaio: antologia Serrote*. São Paulo: IMS, 2018.

⁴ Ver RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 83.

com o respeito aos direitos humanos e o repúdio a toda e qualquer forma de violência estatal ou de colonialismo. Como assinala Lucila Svampa, a ruptura com certos ícones memoriais “mostra um deslocamento, um gesto que não pertence ao tempo ordinário ao gerar uma torção com as gramáticas históricas e inaugurar assim novas temporalidades”.⁵ Obviamente, o fenômeno não é novo.⁶

Assim, apenas nos últimos três anos, alguns exemplos podem ser mencionados: em 2019, em meio aos protestos contra as políticas de austeridade no Chile, a estátua do colonizador Pedro de Valdívia não foi poupadada; no ano de 2020, a imagem de Colbert, idealizador da legislação que, em 1685, regulamentou a escravidão nos territórios franceses, foi pichada em frente à Assembleia Nacional; também em 2020, a estátua do jornalista e apoiador do regime fascista, Indro Montanelli, foi tingida de vermelho na cidade de Milão; ainda nesse ano, ocorreu a emblemática derrubada da estátua de Edward Colston em Bristol; já em 2021, o monumento em homenagem a Cristóvão Colombo foi lançado ao chão na cidade de Barranquilla e a estátua de Borba Gato foi incendiada em São Paulo.

Os exemplos poderiam ser multiplicados, mas eles não deveriam supor que todos os eventos mencionados tiveram igual repercussão global. Na partilha dos mundos em ebulação, alguns atos possuem maior visibilidade, demonstrando – mais uma vez – que a produção de imagens e de sentidos vinculados à crítica do colonialismo acompanha as profundas assimetrias que separam centro e periferia do capitalismo internacional, apesar da aparente obsolescência dessas noções. O que une essas ações é a expectativa de produção de questionamento à natureza desses monumentos – a sua idealização, produção, multiplicação, imposição –, sugerindo novas formas de tornar pensáveis tais objetos.⁷

Nessas disputas, o papel das emoções e dos afetos não é menor e constitui um problema analítico opô-lo às expectativas racionais e às políticas conduzidas pelo poder público. Uma “condenação cartesiana das paixões”, conforme menciona Daniel Fabre, postula inadequadamente a desconsideração dos investimentos emocionais que se reatualizam em relação a objetos cujos princípios e representações estão sempre em disputa e negociação. Mesmo as decisões administrativas e os laços institucionais que nos atam aos traços do passado são carregados de uma série de práticas que mobilizam sentimentos e paixões e que constroem, a seu modo, expectativas e valores para as experiências de outros sujeitos no tempo.⁸

A edificação de monumentos e estátuas traduziu-se em uma das formas contemporâneas de instauração de uma memória pública que subsidiasse a formação e a constituição de uma retórica da nacionalidade, entendida como

⁵ SVAMPA, Lucila. De íconos en decadencia y estatuas derribadas: sobre los restos de un pasado incómodo. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, n. 23, v. 43, Uberlândia, 2021, p. 69. Disponível em <<https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/64083>>. Acesso em 1 jan. 2022.

⁶ Cf. GAMBONI, Dario. *La destrucción del arte: iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra, 2014.

⁷ Cf. RAHME, Ana Maria Abrão Khoury. A derrubada de cada estátua é um apelo. *Revista Ara*, v. 10, n. 10, São Paulo, 2021, p. 133.

⁸ Ver FABRE, Daniel. Le patrimoine porte par l’émotion. In: FABRE, Daniel (dir.). *Émotions patrimoniales*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, Ministère de la Culture, 2013, p. 16 e 17.

um conjunto de estratégias discursivas e não discursivas que funcionam como fornecedoras de um passado, de uma identidade e de uma origem socialmente partilhados.⁹ Marcelo Abreu aponta como as esculturas e monumentos instituem uma forma narrativa que delineia uma história progressiva, calcada em valores que estruturam uma certa ordem do tempo identificada, justamente, pela percepção de realização do espírito humano. Desse modo, o padrão discursivo dos monumentos “estabelece também um leitor ou observador ideal para a história que a escultura pública materializa. Este deve se posicionar diante da história e de seus personagens, vê-la, preferencialmente admirá-la, como obra alheia à sua ação”.¹⁰ O que se conforma no espaço público, portanto, é uma apresentação do passado como emblema de uma linearidade temporal que caminha sempre para o progresso como destino inevitável e diante do qual os sujeitos comuns apenas podem apreciar os grandes homens responsáveis por sua operação.

A onda mais recente de derrubada de estátuas e monumentos provocou, como esperado, numerosas reações contrárias que viram nessas iniciativas iconoclastas a conjunção de vários riscos a uma verdadeira compreensão do passado. Esses posicionamentos alinharam-se a algumas das controvérsias mais recentes da historiografia profissional em torno de temas como tempo, memória, esquecimento, inscrição e apagamento. Os pontos de vista assumiram, portanto, o pressuposto de que as reflexões sobre as estátuas se relacionavam também às formas de investigação e de representação do passado produzidas pela comunidade historiadora.

Em linhas gerais, essas posições críticas preconizam que a derrubada de estátuas impossibilita, em vez de estimular, uma adequada interpretação dos nossos tantos passados traumáticos. Por mais que eles sejam dolorosos, por mais que nossos antepassados representem valores hoje execráveis, destruir estátuas, retirá-las do espaço público ou instituir outros sentidos a elas acaba por produzir o mesmo indesejável resultado: higienizar as experiências pretéritas tendo por base princípios e moralidades que lhes são estranhos. Ao historiador, especialmente, essas ações de derrubada deveriam soar ainda mais reprováveis, pois ele não deveria ser o primeiro a se colocar na dianteira da conservação das memórias herdadas do passado? Se muitos dos personagens homenageados no espaço público eram efetivamente racistas e escravagistas, isso se devia a configurações sociais que legitimavam a escravidão e o tráfico de cativos. O passado nacional é dotado de uma incontestável coerência que não poderia ser subtraída da nossa história. Este é o sentido da fala do presidente francês Emmanuel Macron logo após o início da onda de manifestações antirracistas, em meados de 2020:

Seremos inflexíveis em relação ao racismo, ao antisemitismo e às discriminações e serão tomadas novas medidas fortes em relação à igualdade de oportunidades. Mas este combate nobre é desviado quando desemboca em comunitarismo, ou na reescrita odiosa ou errada do passado. Este combate é inaceitável quando é recuperado pelos separatis-

⁹ Cf. CÉZAR, Temístocles. *Ser historiador no século XIX: o caso Varnhagen*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018, p. 20.

¹⁰ ABREU, Marcelo. Estátuas em transe: vida e morte dos monumentos cívicos. In: MENEGUELLO, Cristina e BENTIVOGLIO, Júlio (orgs.). *Corpos e pedras: estátuas, monumentalidade e história*. Vitória: Milfontes, 2022, p. 241.

*tas. A república não há de apagar nenhum vestígio, nem nenhum nome da sua história. Ela não há de esquecer nenhuma das suas obras, ela não há de derrubar estátuas. Devemos antes, de forma lúcida, olhar juntos para toda a nossa história, toda a nossa memória.*¹¹

Essas reações também não são novas. Por ocasião dos intensos debates, em 2015, a respeito da derrubada da estátua do colonizador Cecil Rhodes em frente à Universidade de Oxford, realizada por movimentos estudantis, Mary Beard viu as manifestações como um inconsequente desejo de apagamento do passado. Segundo a conhecida historiadora clássica, um “grande abate de estátuas, baseado nos valores do século XXI, deixaria poucas no lugar”.¹² Em vez de destruir, seria mais produtivo lidar com as heranças de outros tempos e mensurar equilibradamente os seus aspectos positivos e negativos. A condenação do anacronismo está presente nas considerações de Beard, para quem talvez devêssemos conceder a Rhodes o benefício da dúvida, pois, caso ele fosse nascido cem anos depois, seus pensamentos e ações poderiam ter sido completamente diferentes.¹³

Um dos mais contundentes posicionamentos, sob essa ótica crítica, foi publicado no *Le Monde*, no contexto dos protestos antirracistas de 2020, e contou com a assinatura de cinco historiadores franceses: Jean-Noël Jeanneney, Mona Ozouf, Maurice Sartre, Annie Sartre e Michel Winock.¹⁴ O texto, intitulado “O anacronismo é um pecado contra a inteligência do passado”, é quase um manifesto contra o que os autores qualificam de uma “paixão justiceira” que move a “febre iconoclasta” de milhares de manifestantes. As explosões de fúria dirigidas aos símbolos que monumentalizam a opressão e o racismo podem estar recheadas de boas causas e intenções, mas constituem, ao fim e ao cabo, uma séria ameaça à democracia e aos princípios republicanos.

Segundo os historiadores responsáveis pelo texto, iniciativas de remoção de estátuas e de reconfiguração patrimonial do espaço público devem ser tomadas a cargo somente pelas autoridades políticas eleitas. Entretanto, o risco maior desse “frenesi moralizante” levado a cabo pelos iconoclastas do nosso tempo é pertermos a dimensão anacrônica desses gestos pretensamente críticos e nos entregarmos, com nossas certezas do presente, a julgamentos tão peremptórios quanto irresponsáveis sobre os homens do passado. A validade das demandas contemporâneas de reparação e de condenação do racismo e de todas as formas de subjugação pode produzir, como um de seus efeitos colaterais, a impossibilidade de manter qualquer homenagem aos sujeitos de outros tempos. Afinal, Péricles, o fundador da democracia ateniense, também era dono de escravos; muitos dos socialistas do século XIX eram antisemitas e

¹¹ MACRON, Emmanuel. Macron: aucune statue ne sera “déboulonnée”. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8dcM_SHR3Kg>. Acesso em 30 abr. 2022.

¹² HARDING, Eleanor. Mary Bread raps zealots in Oxford Rhodes row. Historian says students who wants memorials removed cannot ‘whitewash’ history while still benefiting from his legacy. *Dailymail*, Londres, 21 dez. 2015. Disponível em <<https://www.dailymail.co.uk/news/article-3369612/Mary-Beard-raps-zealots-Oxford-Rhodes-row.html>>. Acesso em 1 maio 2022.

¹³ Ver *idem*.

¹⁴ JEANNENEY, Jean-Noel et al. L'anachronisme est un péché contre l'intelligence du passé. *Le Monde*, Paris, 24 jun. 2020. Disponível em <https://www.lemonde.fr/idees/article/2020/06/24/deboulonnage-des-statues-l-anachronisme-est-un-peche-contre-l-intelligence-du-passe_6043963_3232.html>. Acesso em 2 maio 2022.

ilustres republicanos compartilhavam posturas colonialistas reprováveis aos nossos olhos.¹⁵

Em um pequeno texto, também publicado em 2020, Serge Gruzinski situa duas questões fundamentais para o entendimento dos fenômenos recentes de derrubadas de estátuas, tendo em vista, especialmente, o caso francês.¹⁶ Em primeiro lugar, trata-se de perceber que os alvos dos manifestantes são estátuas que representam heróis, valores e ideais de uma nação que não existe mais. Assim, é preciso interrogar quem são os franceses de hoje, em quais padrões e princípios públicos acreditam e o que fazer com os preceitos herdados de outras épocas. E essa interrogação sugere o mote para a segunda questão, que consiste, na reflexão de Gruzinski, em considerar a atitude performativa inscrita em toda a reconstrução do passado. As experiências de outros tempos, compreendidas de maneiras variáveis de acordo com cada formação social, são investidas de padrões e de linhas de continuidade/descontinuidade distintos. Assim, por exemplo, a ideia de que há uma lógica comum que conduz todos os homens a experimentar uma história universal é fundamentalmente europeia e pode fazer pouco ou nenhum sentido para outros povos.

Na esteira do processo de globalização e dos questionamentos de grupos e sujeitos que não se sentem representados pela grande narrativa nacional, legada do século XIX, a historiografia precisa repensar os seus instrumentos e formas de análise, especialmente para se contrapor a uma representação patrimonial e eurocêntrica que ainda predomina nos principais veículos de comunicação de massa. De modo um tanto surpreendente, entretanto, Gruzinski afirma que essa reinterpretação do passado francês, como tarefa urgente exigida pelas manifestações antirracistas, deve ser realizada “somente pela reflexão histórica”, aquela “dos especialistas” que são portadores de “um conhecimento técnico e crítico das sociedades que nos precederam, adquirido através da pesquisa em arquivos, da confrontação com as fontes e do debate internacional com outras tradições historiográficas”.¹⁷ Assim, “a destruição de estátuas e de monumentos não é certamente a melhor maneira de desconstruir o passado nem de compreender porque aceitamos há muito tempo a versão que nossos predecessores nos transmitiram”.¹⁸ Nessa perspectiva, as manifestações revelam os sintomas de uma transformação histórica profunda, mas não podem ser instrumentos consistentes para compreendê-la.

O debate entre os historiadores brasileiros também demarcou uma pluralidade de manifestações e perspectivas de análise, ligando-se a um conjunto mais sistemático de reflexões sobre o nosso passado colonial e sobre a herança da escravidão. As intervenções procuraram responder às urgentes questões a respeito do que fazer com estátuas e monumentos que representavam memórias consideradas degradantes por grupos historicamente marginalizados e marcados pela violência que nos definiu como formação social. Nesse sentido, a destruição ou remoção de estátuas resultaria, de acordo com Pau-

¹⁵ Cf. *idem*.

¹⁶ Ver GRUZINSKI, Serge. Qui sont les Français d'aujourd'hui? *Sciences et avenir*, Paris, 2020. Disponível em <https://www.sciencesetavenir.fr/archeo-paleo/serge-gruzinski-qui-sont-les-francais-d-aujourd-hui_145317>. Acesso em 2 maio 2022.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ *Idem*.

lo Garcez Marins, professor da USP e curador do Museu Paulista, na interdição de uma discussão fundamental, colocada pelos protestos antirracistas que se expandiram pelo mundo desde maio de 2020, acerca do destino das imagens que representam sujeitos que fizeram fortuna com a violência do tráfico de escravos e com a exploração colonial, não obstante a justiça das demandas por reparação histórica.

A premissa de que derrubar estátuas significa apagar o passado e, mais ainda, obstar qualquer controvérsia sobre as formas de sua presença em nosso próprio tempo, ressurge nas posições de Marins. A ação iconoclasta não seria “efetivamente útil” e tornar-se-ia uma antítese do que seria verdadeiramente produtivo à comunidade política das cidades: “problematizar o ato de celebrar alguém do passado que hoje é intolerável”.¹⁹ A correspondência entre as experiências passadas e os seus registros imagéticos induz à constatação de que as primeiras seriam enterradas caso retirássemos suas representações dos espaços públicos.

O documento cruel sobre o passado é um ponto de partida. Precisamos aprender a desconfiar das imagens, dos monumentos, muito mais que simplesmente celebrá-los. Enquanto uma estátua de um bandeirante estiver na praça, a discussão sobre a memória dos bandeirantes e o massacre das populações indígenas, isso estará vivo. A partir do momento em que aquilo sai da praça, da rua, da vista, esse assunto pode simplesmente fenercer. Sumir.²⁰

Em uma posição igualmente crítica à derrubada das estátuas, o professor Jurandir Malerba, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, realizou alguns comentários em rede social, nos quais procurou externar o que entendia ser uma espécie de negacionismo às avessas envolvido nas ações iconoclastas que eclodiram em 2020. Em uma postagem em que recomendou um texto do psicanalista Contardo Calligaris, datado de 23 de julho daquele ano, Malerba assim escreveu.

Que bom que cada vez mais gente fina, elegante e sincera e inteligente como Flavio Wolf de Aguiar e Contardo Calligaris têm se posicionado sobre isso; queimar documentos, derrubar prédios e estátuas não é o caminho para acertar contas, promover justiça e reparação. É só outro tipo, bem chinfrim, de negacionismo. Um negacionismo às avessas. Pode até soar urgente e radical, ecoar o voluntarismo romântico da juventude. Mas é só ingênuo, amargo, ineficiente e obscurantista. Não se ensina amor pregando ódio, nem se alcança paz com violência. Isso diziam Mandela, Martin Luther King, Paulo Freire. Eu prefiro seguir com esse time.²¹

A intervenção suscitou 25 comentários, a maior parte com críticas e ponderações sobre a argumentação desenvolvida por Malerba. O debate, ain-

¹⁹ MARINS, Paulo Garcez. Destruir uma estátua não resolve, é preciso discutir a memória, diz historiador. UOL, São Paulo, 11 jun. 2020. Disponível em <<https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/rfi/2020/06/11/destruir-uma-estatua-nao-resolve-e-preciso-discutir-a-memoria-diz-historiador.htm>>. Acesso em 1 maio 2022.

²⁰ *Idem*.

²¹ MALERBA, Jurandir. Texto sobre derrubada de estátuas. Facebook: *jurandir.malerba*, Porto Alegre, 23 jul. 2020. Disponível em <<https://www.facebook.com/jurandir.malerba/posts/pfbid0k8RLy3RrPaDridUNVLpv3VcgPNjLHmCLN4LpxPPvZ2BFikPsLRPb2A5W3J4qstLl>>. Acesso em 19 abr. 2022.

da que limitado pela própria dinâmica de funcionamento de uma rede como o *Facebook*, levou o historiador a redigir um outro texto dois dias depois, bem mais longo, com o objetivo de tornar mais claros os seus argumentos. Essa nova intervenção pode ser caracterizada, sem dúvida, pela maior consistência argumentativa, ainda que, como os próprios comentários à postagem demonstram, ela incorra em alguns dilemas e perguntas sem respostas. Reproduzo-a, já advertindo os leitores de sua extensão.

Nesses tempos bicudos de radicalização em que vivemos, talvez não seja supérfluo reiterar que argumentar a favor da preservação das estátuas não há de fazer do argumentador um fascista ou racista. Prefiro seguir pelo caminho da razão, entendida como prática argumentativa em busca do entendimento.

Um primeiro ponto que levantei assenta no questionamento do universalismo pressuposto de que os valores e parâmetros éticos que eclodem em nosso presente são universais ou atemporais, como supunham os iluministas no século XVIII. Não são! Não foram no passado e nada garante que serão no futuro, partindo do pressuposto otimista de que teremos um futuro. A maioria dos textos que tenho lido em favor da iconoclastia usa exemplos limites, como do traficante Edward Colston, de Hitler, Stálin, Franco, Borba Gato, Anhanguera. Diante desses nomes icônicos de ditadores, traficantes e caçadores de indígenas, temos um impulso imediato de apoiar a implosão de seus monumentos. Mas a história é mais complexa. Podemos legitimamente reivindicar derrubar os monumentos à memória dessas figuras bizarras, caricaturais. No caso de Colston, de conexão imediata com os movimentos antirracistas atuais, é fácil defender a destruição do ícone.

Para contrapor, evoco a ação deletéria que teve a igreja católica na formação do Brasil. Nos tempos coloniais, embora condenando a ação predadora dos bandeirantes, a igreja contribuiu para a destruição dos povos originários por meio da evangelização, quando não da própria escravização (para não falar dos infinitos casos conhecidos de violência sexual contra mulheres indígenas). [...] A igreja católica foi cúmplice da coroa na ocupação dos sertões, na campanha da exploração aurífera, por exemplo. Disso resultou um imenso legado cultural, sob o epíteto genérico de “barroco”, que vai da literatura à música até o inestimável conjunto arquitetônico de todos conhecido. [...] Do ponto de vista lógico, o traficante e o senhor escravista (no caso, a igreja) não diferem em valor; por essa lógica, devemos então reclamar a derrubada das igrejas de Nossa Senhora do Pilar ou de São Francisco, em Ouro Preto, ou dos Doze Profetas de Congonhas. Diga isso para um ouro-pretano, mesmo para um ou uma afrodescendente engajado/a na luta contra o racismo.

[...] Aqui no RS, construiu-se ao longo de décadas uma autoimagem do estado, reverberada por todo espectro político [...] como rincão europeu nos trópicos, estado progressista, obra do imigrante alemão e italiano [...]. Isso está presente na literatura, na arquitetura, na arte. Aldo Locatelli, pintor ítalo-brasileiro, além da temática sacra, aportou enorme contribuição à narrativa da saga colonizadora europeia. Entre outras, tem um imenso mural dele sobre as profissões na reitoria da UFRGS. Não carece uma análise iconográfica mais detida para ver como se reiteram todos os estereótipos que poderíamos chamar de elitistas e racistas nessa obra: os homens brancos togados e em traje de gala, a figura poderosa do reitor (André Rocha, na época, 1958) sentado, o negro de pé em posição de contrição, a mulher sentada no chão, seios desnudos. Podemos tocar fogo no Locatelli?

Os exemplos seriam infinitos, mas creio ter exposto meu ponto. A quem pertencem os monumentos? Quem pode destruí-los? [...] Outra questão é: há que se colocar outro monumento/ícone no lugar? De quê? De Quem? Vamos supor que derrubamos o famigerado monstrengão do Borba Gato e se coloca no lugar dele uma estátua de um indígena. Não sou especialista no assunto, mas sabe-se que a guerra entre as etnias

ocupava um lugar central na vida dos ameríndios [...]. O príncipe Wied deixou relato pungente de como os indígenas “civilizados” eram os primeiros a serem trucidados pelos botocudos, por quem nutriam grande ódio, ao terem-lhes como traidores. Aí, derrubado o bandeirante, se levanta a estátua de um Aymoré (batizados pelos portugueses de “botocudos” ou “bugres) e vêm um outro grupo dizer que os Aymoré eram inimigos de outra nação, essa sim merecedora de estátua. Aí vem outro reclamar que a estátua de índio é misógina e deveria ser de uma índia, e assim por diante.

A questão não é a quem se levantar estátuas, mas o que se fazer com as que estão aí! Elas têm um valor histórico, um valor estético e um valor político que ultrapassa às demandas de qualquer grupo social e de qualquer época isoladamente. Não consigo conceber qualquer profissional que se dedique ao “Patrimônio” compactuar com a destruição de qualquer... patrimônio.

Um último ponto que me é caro. A formação marxista me compele a sempre procurar buscar a big picture, a conexão das partes no todo. [...] Por suposto precisamos dar valor às lutas emancipatórias presentes, reconhecer e valorizar o protagonismo dos sujeitos que foram marginalizados, excluídos. [...] Mas não se compreenderá o passado, não se logrará êxito nas lutas presentes e não se construirá um futuro sem se considerar a presença de todos os agentes no processo, e isso inclui considerar as classes dominantes, as elites. Benjamin já dizia que os dominantes têm dominado desde sempre – por isso nos cabe escrever a história a contrapelo. Darcy Ribeiro é essencial: não se entende e não se muda o Brasil sem se conhecer o papel da classe dominante – mesquinha, sacana, perversa, ranzinza, azeda, medíocre, preguiçosa – a classe herdeira dos senhores de escravos, essa classe que gerou e gera o sofrimento da imensa maioria da população brasileira. Essa classe tem que aparecer na foto. Tem que estar à vista. Tem que ser exposta. Apagar e fazer esquecer é o modus operandi que ela sempre praticou. Não creio que deva ser o nosso caminho.²²

Essa postagem gerou 63 respostas e 26 compartilhamentos. As posições se dividiram entre elogios e críticas aos argumentos de Malerba. Destaco aqui o comentário feito por Caroline Bauer, também professora da UFRGS, pois se trata de uma historiadora que já participou de discussões e debates sobre o tema. Para Bauer, é indevida a comparação entre as estátuas derrubadas e as igrejas coloniais, uma vez que as segundas não prestam homenagem “a uma figura ou ao seu pensamento”.²³ Em seguida, alude ao exemplo de Auschwitz, que também deveria ser destruído se a lógica iconoclasta fosse generalizada. O recurso comparativo mobilizado por Malerba, assim exposto, careceria de “parâmetros equitativos”. Ademais, de acordo com Bauer, para que as nossas elites sejam conhecidas, não faz falta “que elas permaneçam homenageadas no espaço público”.²⁴ O ponto fundamental aqui levantado se situa, para além das comparações mais ou menos pertinentes entre construções e monumentos de distintas épocas, na discussão sobre como definir o que pode ou não ser derrubado, ressignificado ou preservado no espaço público. Quais são os agentes socialmente legítimos para realizar tais escolhas? Em que circunstâncias essa legitimidade é adquirida? Quem a assegura?

²² *Idem*, Novo texto sobre derrubada de estátuas. Facebook: jurandir.malerba, Porto Alegre, 25 jul. 2022. Disponível em <<https://www.facebook.com/jurandir.malerba/posts/pfbid0GjCGPpXUkjzUZk8UgtLb2aqy4rWMgEnjZiuSAFbjcvpVTNfvLv17KejkAkSnz6N1l>>. Acesso em 20 abr. 2022.

²³ *Idem*.

²⁴ *Idem*.

Em um texto publicado no jornal *Nexo*, Marcos Napolitano, conhecido pesquisador sobre a ditadura pós-1964 e professor da USP, questiona se as ações diretas de derrubada de monumentos asseguram a combinação imprescindível para o êxito de qualquer movimento social: uma causa justa, publicamente reconhecida como tal, e um conjunto de estratégias que não forneça argumentos plausíveis aos detratores.

Uma ação radical polêmica, como a queima da estátua de Borba Gato, com todos os riscos físicos e legais que ela envolve, não deveria ser a regra de ação dos movimentos, sob o risco de romper o precário equilíbrio entre causa e estratégia. Imaginemos que a fúria desse “vandalismo do bem”, antirracista e anticolonialista, chegasse às igrejas coloniais ou aos acervos dos museus que, no limite, também podem ser vistos como símbolos do passado colonial eurocêntrico e racista. Os aplausos seriam generalizados? Reitero, entretanto, que esta avaliação é fundamentalmente política, e cabe aos próprios movimentos e suas lideranças.²⁵

A posição de Napolitano, inclusive em seus exemplos, se aproxima bastante daquela defendida por Malerba. Em ambos, as derrubadas de estátuas são reconhecidas como estímulos a reflexões importantes sobre as relações entre história, memória e espaço público. Napolitano, entretanto, avança na crítica e, em outra passagem, mobiliza a noção de anacronismo para situá-la como um dos princípios fundamentais tanto de uma memória quanto de uma historiografia críticas. Desse modo, não “devemos conhecer e analisar a história com a moral do presente”. Esse é também o ponto essencial para qualquer política pública, apoiada em um compromisso contra o racismo e a violência étnica, que vise discutir o destino das estátuas.

Para Napolitano, em relação ao caso da derrubada das estátuas, essa observação sobre o anacronismo deve servir ainda para considerar que os rituais de homenagens públicas que predominavam até o final de Segunda Guerra Mundial não eram preenchidos por aqueles que sofreram com violências e opressões, mas por indivíduos considerados heróis, benfeiteiros ou protagonistas de grandes acontecimentos. Como sabemos, é a memória pública do Holocausto que, desconfiada dos “discursos e símbolos pautados pelo nacionalismo étnico, pelo culto à civilização eurocêntrica e pelo patriotismo cego”, provocará uma guinada em relação às representações das vítimas.²⁶ As lutas antirracistas e anticoloniais aprofundam e ressignificam essa guinada, rompendo com certas formas de ocupação do espaço público herdadas da modernidade iluminista que estruturavam a autoimagem das sociedades ocidentais. Redimensionava-se não apenas as várias histórias nacionais, em um movimento de desfazimento dos seus mitos de origem, como também se questionava a permanência de homenagens e comemorações que mantinham intactas variadas formas de opressão.

Napolitano conclui apontando que uma política pública de memória orientada pela pluralidade cultural, pela defesa dos direitos humanos e pelo antirracismo deveria incluir as contribuições produzidas pelo debate historio-

²⁵ NAPOLITANO, Marcos. A guerra às estátuas e a política pública de memória. *Nexo*, São Paulo, 29 jul. 2021. Disponível em <<https://www.nexojornal.com.br/ensaio/2021/A-guerra-%C3%A0s-est%C3%A1tuas-e-a-pol%C3%ADtica-p%C3%BAblica-de-mem%C3%B3ria>>. Acesso em 12 maio 2022.

²⁶ *Idem*.

gráfico profissional e as discussões cada vez mais amplas sobre o ensino de história em seus diversos níveis. Assim, “a historiografia pode ajudar nos debates para uma nova política pública da memória que seja plural e inclusiva, que não esconda as violências do passado atrás de monumentos celebrativos nem chancele uma política de terra arrasada do patrimônio, por mais incômodo e polêmico que este seja para os valores atuais”.²⁷

Os dois argumentos centrais presentes na condenação da derrubada das estátuas – o anacronismo inscrito nessas ações iconoclastas e o suposto apagamento das experiências passadas que elas provocam – partem de um mesmo substrato historiográfico: a noção da alteridade do passado e da sua diferença fenomenológica em relação ao presente. O anacronismo é, em primeiro lugar, a desconsideração dessa dissimetria primordial que define a própria condição de possibilidade da história. É também essa diferença que permite sustentar a afirmação de que o passado seria abolido por meio dos ataques aos monumentos e às estátuas, pois, único e irremediavelmente distinto do presente, ele se perderia por completo se fosse, de algum modo, apagado. Em conjunto, essas duas críticas caracterizam uma posição hiper-historicista que pode ser definida, nesse caso, como a defesa da integralidade do passado, cujo conhecimento depende da nossa capacidade de compreendê-lo a partir de suas próprias expressões, sentidos e problemas.

O pecado?

A percepção de que há um julgamento moral do passado pelo presente pode ser sintetizada, de forma bastante didática, por essa passagem do historiador francês Henry Rousso, em uma entrevista concedida às historiadoras Angélica Muller e Francine Iegelski a respeito dos desafios e perspectivas colocados à história do tempo presente.

O historiador do tempo presente, como outros, pode também, às vezes, colocar-se em guarda contra essa ideia de que nosso presente, nossos valores – que são, no final das contas, efêmeros – podem reescrever uma história no “bom senso” ou reparar os efeitos de velhos processos que datam de séculos. Recentemente, logo após o atentado de Charlottesville, uma consequência da decisão de retirar de um parque da cidade uma estátua do general Lee, figura emblemática dos supremacistas americanos, uma associação francesa, o Conseil représentatif des associations noires (Cran) exigiu que se fizesse o mesmo com as estátuas de Colbert, ministro de Luís XIV e figura emblemática da história da França, que foi também um dos inspiradores do Código Negro, o texto de referência da escravidão. Esse é um exemplo de uma forma de embranquecimento da história e de uma leitura exclusivamente presentista do passado que reduz uma personagem ou um evento histórico exclusivamente à dimensão moral, que só lê o passado pelas grandes obsessões de nosso presente, nesse caso, o antirracismo, conceito que não tem muito sentido se aplicado ao século XVII. A história da memória tal como foi desenvolvida pelos historiadores do tempo presente permite colocar em perspectiva tais reivindicações fundadas exclusivamente sobre emoções identitárias.²⁸

²⁷ *Idem.*

²⁸ ROUSSO, Henry *apud* MULLER, Angélica e IEGELSKI, Francine. Entrevista com Henry Rousso. *Tempo*, v. 24, n. 2, Niterói, maio-ago. 2018, p. 5.



As observações de Roussou referem-se, de um modo mais oblíquo e indubitablemente sofisticado, às premissas clássicas que definem a “regra de ouro” do anacronismo.²⁹ Trata-se de não projetar sobre o passado o nosso presente com seus valores, realidades e sistemas de crença que são forçosamente distintos daqueles cultivados pelos sujeitos que nos antecederam. Estes só podem ser entendidos em seu próprio tempo, por meio das limitadas possibilidades que possuíam de compreensão do mundo e da construção de sentido para as suas próprias vivências. O historiador deve buscar, portanto, uma consonância “eucrônica” da qual fala Didi-Huberman³⁰, de modo a evitar que passado e presente se contaminem mutuamente por meio da confusão entre experiências e contextos distintos. Essa operação temporal de constituição do outro, aquele que não nos é contemporâneo, foi igualmente uma condição de possibilidade para a prática antropológica, conforme demonstrou Johannes Fabian.³¹ Essa negação da coetaneidade investia-se, pretensamente, tanto de bases epistemológicas quanto políticas e morais. Ela se relacionava a um exercício intelectual basilar para a compreensão do passado em seus próprios termos ao mesmo tempo em que reconhecia, relembrando Certeau, a dignidade dos mortos e de suas experiências.³²

Poucos conceitos no campo da prática historiográfica tiveram tanto poder de mobilização e de prescrições normativas. Em torno do anacronismo, definiu-se um conjunto de procedimentos e de gestos que caracterizam o bom historiador e que são generalizáveis ao domínio disciplinar como um todo. Evitar posturas anacrônicas condicionava o estudo do passado e as fórmulas pelas quais articulamos a experiência temporal. Apesar da existência de uma bibliografia crítica a respeito do conceito de anacronismo em diversos campos e disciplinas, a investigação propriamente historiográfica sobre o tema é ainda incipiente, o que demonstra, possivelmente, o quanto certos modos de pensar as temporalidades e suas políticas se enraizaram entre os historiadores.³³

A condenação do anacronismo investe-se de uma razão historicista segundo a qual cada época deve ser compreendida em seus próprios termos e o historiador deverá sempre conservar a distância histórica como um valor epistêmico, ou seja, ele deve assegurar o lapso entre os fatos e a sua narração.³⁴ Essa salutar prática historiográfica só pode ser sustentada se admitirmos que o passado é uma realidade ontológica que, embora possa sempre provocar controvérsias quanto à sua correta interpretação, deve ser admitida como correspondente a um conjunto de acontecimentos localizáveis no tempo e no espaço.³⁵ Trata-se de uma forma de compreensão histórica tipicamente moderna que exigiu modelos teóricos e protocolos empíricos capazes de elucidar as

²⁹ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 19.

³⁰ *Idem, ibidem*, p. 21.

³¹ Ver FABIAN, Johannes. *O tempo e o outro: como a antropologia estabelece seu objeto*. Petrópolis: Vozes, 2013.

³² Ver DE CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

³³ Cf. GONÇALVES, Bruno Galeano de Oliveira. Os sentidos do anacronismo. *História da Historiografia*, v. 15, n. 38, Ouro Preto, 2022, p. 288.

³⁴ Cf. BEVIR, Mark. Porque a distância histórica não é um problema. *História da Historiografia*, v. 8, n. 18, Ouro Preto, 2015.

³⁵ Para uma discussão crítica sobre o realismo ontológico, ver KLEINBERG, Ethan. *Haunting history: for a deconstructive approach to the past*. Stanford: Stanford University Press, 2017.

distinções entre as épocas e de evitar, consequentemente, que elas se confundissem indevidamente.³⁶ O passado só adquire sua substância em uma operação que torne suas produções documentos, arquivos e vestígios, cujo sentido só pode ser adquirido sob a perspectiva do distanciamento e da contextualização.

Esse “fetiche historiográfico pela precisão”, de acordo com Stefan Hanß, revela mais sobre as conceitualizações do tempo produzidas na modernidade do que sobre aquelas desenvolvidas pelos nossos antepassados.³⁷ A própria visão de um tempo linear, progressivo e homogêneo, como será visto, depende do estabelecimento da precisão cronológica como um dado da modernidade. Entretanto, se o anacronismo consiste no deslocamento indevido das nossas visões de mundo e dos nossos conceitos para o passado, é também salutar nos interrogarmos sobre a viabilidade de construirmos nossas narrativas históricas valendo-nos exclusivamente dos registros e das palavras de outros tempos e de outros universos.³⁸ Essa atribuição de autossuficiência ao passado implica admitir uma identidade temporal coesa, uma homogeneidade que sugere que nada pode estar “fora” do tempo, medido aqui, sobretudo, pelos dispositivos cronológicos de sincronização. Se desejamos entender quem foi Borba Gato, por exemplo, devemos ouvir, fundamentalmente, as fontes históricas.

As distinções e demarcações entre passado, presente e futuro são elas mesmas atos que fazem apenas observar uma ordem natural, cronológica, e que define o que pode ser considerado ou não contemporâneo a partir de uma lógica de simples pertencimento temporal? Ou essas definições envolvem escolhas e atos performativos que discriminam quem ou o quê pertence ao presente ou ao passado?³⁹ Interrogações semelhantes podem ser feitas aos próprios procedimentos de definição de um evento histórico e suas margens temporais.⁴⁰ Em que medida a definição do que nos seja ou não contemporâneo é uma forma de “política do tempo”, isto é, um dispositivo de autoridade capaz de demarcar fronteiras temporais e de revesti-las de visibilidade? Como complemento, poderíamos ainda questionar até que ponto todos os pressupostos intelectuais de uma época estão disponíveis aos atores históricos, cabendo à historiografia profissional descrever os sistemas de pensamento e os modos de vida de outros tempos. Essa restrição procedural da prática historiadora não inviabilizaria a tomada de consciência do desenvolvimento dos conceitos como transformações ocorridas para além dos movimentos mais visíveis dos epifenômenos sociais?⁴¹

Conceber o tempo como um ato performativo e político postula, portanto, fixar alteridades temporais, no mesmo movimento em que define o que

³⁶ Cf. BEVIR, Mark, *op. cit.*, p. 16.

³⁷ Ver HANß, Stefan. The fetish os accuracy: perspectives on early modern time(s). *Past and Present*, v. 243, n. 1, Oxford, 2019, p. 268.

³⁸ Cf. BOSA, Bastien. La juste distance? Comment les sciences sociales et historiques pensent la différence. *Social Science Information*, v. 52, n. 1, Paris, 2013, p. 68.

³⁹ Cf. MUDROVCIC, María Inés. The politics of time, the politics of history: who are my contemporaries? *Rethinking History*, v. 23, n. 4, London, 2019, p. 457.

⁴⁰ Cf. KARLA, Anna. Controversial chronologies: the temporal demarcation of historical events. *History and Theory*, v. 60, n. 1, Middletown, 2021.

⁴¹ Cf. GONÇALVES, Bruno Galeano de Oliveira, *op. cit.*, p. 291.

é o nosso presente e, especialmente, quem o habita.⁴² Expulsar certos acontecimentos e sujeitos da nossa contemporaneidade significa escolher e incorporar outros. Assim, expressar algo como contemporâneo é uma experiência que se reconfigura a cada época e não tem, por excelência, qualquer critério definido e regular. Viver sob o mesmo tempo como condição da contemporaneidade é, desse modo, apenas uma das formas possíveis de qualificação do presente. De acordo com María Inés Mudrovcic,

*quando acreditamos que algo que está cronologicamente presente já pertence ao passado, [...] ou, ao contrário, quando um passado nos parece muito presente, ou quando pensamos que o futuro está fechado ou desconectado do presente, abre-se um interstício que nos permite questionar a experiência do presente como ‘naturalizado’, ‘dado’ ou ‘observado’. Nesse sentido, a noção de políticas do tempo nos permite questionar como estabelecemos os limites de nosso presente e criamos formas de alteridade temporal que são estranhas à mera simultaneidade cronológica.*⁴³

O tempo presente somente podia se afirmar como contemporâneo na medida em que demandava a projeção de uma universalidade cujo parâmetro era justamente esse corte entre passado e presente que a Revolução Francesa produziu. Assim, o resto do mundo passava a ser avaliado em função desse tempo linear e homogêneo que nos levava, de modo indistinto, ao progresso. A modernidade europeia fundava sua narrativa em uma dupla diferenciação: por um lado, em relação ao mundo feudal superado e, portanto, arcaico; por outro, em relação a outros povos que, mesmo que coexistissem no mesmo tempo que os europeus, não eram seus contemporâneos.

Estabelecia-se, desse modo, os critérios que distinguiam a singularidade da noção moderna de contemporâneo. Em primeiro lugar, definia-se uma dupla diferença em relação ao que era passado, ou seja, ao não contemporâneo: diacrônica, isto é, o passado é o tempo do antes de agora, aquele anterior, o que ficou para trás; e sincrônica, pois não ser contemporâneo era também não partilhar das normas e dos valores associados ao estado nacional. O anacrônico coincidia nesse ponto com o que era atrasado, não desenvolvido, obsoleto. Duas formações sociais poderiam coexistir no tempo e nem por isso serem contemporâneas. Ainda que a nascente ciência histórica não incorporasse explicitamente essa forma de definição do que era o contemporâneo, a distinção ontológica entre passado e presente era uma das condições de possibilidade para fundamentar, tanto epistemológica quanto metodologicamente, suas pretensões. O passado é uma alteridade reconhecível por intermédio dos vestígios e dos testemunhos que lega ao nosso tempo. Desse modo, essa diferença só poderia ser compreendida por intermédio de sua própria linguagem e formas de representação. Interditava-se, portanto, qualquer intrusão do presente do historiador sobre o passado que era investigado. O tempo que ficava

⁴² Cf. PÉREZ, Moira. Caught between past and future: on the uses of temporal figurations for political exclusion. In: SIMON, Zoltán Boldizsár and DEILE, Lars (eds.). *Historical understanding: past, present and future*. London: Bloomsbury, 2022, p. 36.

⁴³ MUDROVCIC, María Inés, *op. cit.*, p. 458 e 459.

para trás assumia a condição de passado histórico em função de sua “passeidade”.⁴⁴

O transcorrer do tempo operava numa chave progressiva que vinculava passado e presente através das transformações que eram cronologicamente localizadas. Diferença e alteridade adquiriam sentido mediante a noção correta de progresso. O gesto crítico de Walter Benjamin delineou uma das mais fortes imagens da modernidade, vista agora como tragédia, em oposição ao discurso que interpretava os eventos como episódios de desenvolvimento contínuo. “O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se, mas uma tempestade o impele irresistivelmente para o futuro. Essa tempestade é o que chamamos de progresso”.⁴⁵

As memórias dos chamados passados traumáticos, as várias formas de justiça de transição, as políticas de reparação histórica e a ascensão de uma cultura da memória foram fatores que, ao longo do século XX, forçaram os historiadores a reverem suas posições dominantes acerca da constituição das temporalidades históricas e das fronteiras entre passado, presente e futuro. A percepção de que certas experiências pretéritas parecem não ter se encerrado e de que certos fins nunca chegam fez com que muitos analistas apontassem para a emergência de uma crise da consciência histórica que se manifestaria na ideia de que o passado, em si mesmo, não é uma realidade ontológica definida pela alteridade em relação ao presente.⁴⁶ O que esse debate realça é a necessidade de compreendermos o passado não como uma anterioridade que pode ser definida cronologicamente, mas como “um conceito relacional dependente de uma noção específica de presente que é em si mesma problemática e não pode jamais ser simplesmente observada ou empiricamente subdeterminada, na melhor das hipóteses”.⁴⁷

Essa noção específica de presente não pode se esgotar neste tempo que nos é dado viver aqui e agora. Aqueles que aderem incondicionalmente à sua época não são forçosamente contemporâneos a ela, pois a contemporaneidade demanda o alargamento do horizonte temporal, a experiência de trânsito entre mundos distintos, pois “pertence verdadeiramente ao seu tempo aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente atra-



⁴⁴ BERBER. Berber. 'A passeidade do passado': reflexões sobre a política da historicização e a crise da passeidade historicista. *Revista de Teoria da História*, v. 24, n. 1, Goiânia, 2021.

⁴⁵ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 226.

⁴⁶ Para uma discussão sobre a crise da “passeidade”, ver GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Our broad present: time and contemporary culture*. Nova York: Columbia University Press, 2014; HAROOTUNIAN, Harry. Remembering the Historical Present. *Critical Inquiry*, v. 33, n. 3, Chicago, 2007; LAGROU, Pieter. De l'histoire du temps présent à l'histoire des autres. Comment une discipline critique devint complaisante. *Vingtième Siècle: Revue d'histoire*, n. 118, v. 1, Paris, 2013; LORENZ, Chris; BEVERNAGE, Berber (orgs.). *Breaking up time: negotiating the borders between present, past and future*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013; MAIER, Charles. A surfeit of memory? Reflections on istory, melancholy, and denial. *History and Memory*, n. 5, v. 1, Bloomington, 1993; OSBORNE, Peter. *Anywhere or not at all: philosophy of contemporary art*. Londres: Verso, 2013; PEREIRA, Mateus Henrique de Faria. *Lembranças do presente: ensaios sobre a condição histórica na era da Internet*. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

⁴⁷ BEVERNAGE, Berber, *op. cit.*, p. 28.

vés deste deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que outros, de perceber e apreender o seu tempo".⁴⁸

A percepção da não contemporaneidade e a consideração das tensões anacrônicas entre os tempos podem abrir nosso campo a formas inéditas de historicização para além do cronótopo historicista. Não por acaso, Dipesh Chakrabarty definiu como uma das propriedades do presente a possibilidade de não ser contemporâneo a si próprio, o que abriria novas possibilidades de reflexão sobre a escrita da história. "É porque nós sempre já temos experiência daquilo que faz o presente não-contemporâneo a si que nós podemos de fato historicizar. Assim, o que permite aos historiadores medievalistas historicizar o medieval ou o antigo é o próprio fato de esses mundos não serem nunca completamente perdidos. É porque vivemos em nós temporais que podemos, por assim dizer, empreender o exercício de desatar algumas partes".⁴⁹

Quando pensamos as memórias simbolizadas em monumentos que consagram indivíduos como Edward Colston ou Borba Gato, a exigência de uma observação irrestrita das diferenças entre passado e presente pode resultar na perda de uma perspectiva crítica essencial às lutas por justiça histórica e pelo fim das opressões raciais. A estranheza do passado, nesses casos, aciona dispositivos de poder que implicam a rejeição da própria presença, no nosso tempo, daquelas injustiças e formas de opressão. Stephan Palmié argumentou, precisamente, sobre como a presunção historicista de manter o passado à distância (tanto do ponto de vista cronológico quanto qualitativo) como um meio de evitar as tentações presentistas é altamente ideológica e "logicamente insólito".⁵⁰

A instabilidade da hipótese historicista sobre a alteridade do passado deriva, sobretudo, da incongruência de se conceber toda uma época a partir de certos mapas conceituais unitários, sejam provenientes das próprias fontes ou da linguagem dos historiadores. Essa alegada coerência implica admitir, por exemplo, que Edward Colston representa fielmente seus contemporâneos. Essa busca pela identidade de um tempo consigo mesmo interditaria, em um sentido mais amplo, a construção de conexões que vinculam acontecimentos, processos e atores sociais sob modos e formas que escapam a toda contemporaneidade.⁵¹ Uma afirmação como a de que a violência da escravidão é a matriz da violência racial contemporânea só é possível em nosso presente, pois, para isso, seria necessário conhecer as permanências e legados da ordem escravista vinculando-os ao passado histórico da escravidão moderna. O tipo de conhecimento fundado em escalas temporais amplas embaralha nossa interpretação usual do anacronismo, pois demanda, simultaneamente, a distância histórica para que se alargue a compreensão do passado e a inevitável intro missão de categorias e conceitos do analista de modo que ele possa estabelecer nexos e correlações entre os tempos.

⁴⁸ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo*. Chapecó: Argos, 2009, p. 58.

⁴⁹ CHAKRABARTY, Dipesh. Minority histories, subaltern pasts. *Postcolonial studies*, v. 1, n. 1, London, 1998, p. 27.

⁵⁰ PALMIÉ, Stephan. Slavery, historicism, and the poverty of memorialization. In: RADSTONE, Susannah; SCHWARZ, Bill (orgs.). *Memory: histories, theories, debates*. New York: Fordham University Press, 2010, p. 370.

⁵¹ Cf. MUSSY, Luis G. de e VALDERRAMA, Miguel. Anacronismo. In: *Historiografía postmoderna: conceptos, figuras, manifiestos*. Santiago: Rede Internacional del Libro, 2010, p. 58.

A reflexão sobre a produção visual das cidades pode se beneficiar dessas visadas críticas do anacronismo na medida em que se abre para a interrogação a respeito das plasticidades e fraturas, dos ritmos e embates temporais. Há, aqui, a possibilidade de nos referirmos às edificações de prata e bronze com os mesmos termos empregados por Georges Didi-Huberman para discutir os estratos de tempo contidos na imagem.

Dante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso do “especialista”. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: (...) somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [durée]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [étant] que a olha.⁵²

A impossibilidade de converter toda uma época em um conjunto coeso e indivisível de valores nos conduz à hipótese de apreendermos os monumentos como um mosaico anacrônico de tempos heterogêneos. Assim, na

dinâmica e na complexidade dessa montagem, noções históricas tão fundamentais quanto as de “estilo” ou de “época” revelam, de repente, uma perigosa plasticidade (perigosa somente para aquele que gostaria que tudo estivesse em seu lugar, de uma vez por todas, na mesma época: figura bastante comum daquele que eu chamarei de “historiador fóbico do tempo”). Propor a questão do anacronismo é, então, interrogar essa plasticidade fundamental e, com ela, a mistura, tão difícil de analisar, dos diferenciais de tempo operando em cada imagem.⁵³

Essa plasticidade remonta a uma superposição de temporalidades, de estilos e de formas que não podem ser explicados caso estejamos preocupados apenas em restituir as evidências do tempo em que a obra foi produzida. A constelação de tempos heterogêneos combina-se ainda com múltiplas perspectivas de pensamento que cruzam gerações, espaços e tempos. O horizonte “eucrônico”, ou seja, aquele caracterizado pela plena correspondência entre a obra e o seu tempo, seria insuficiente para compreender como as manipulações, aparições e irrupções são constituintes de toda imagem.

Didi-Huberman anuncia, em primeiro lugar, uma atitude historiográfica que insere a memória como a forma, por excelência, de constituição dessas tessituras temporais, desses jogos de significados que se definem pelo movimento do seu próprio cruzamento. A percepção dessas estratificações do tempo pode ser impulsiona pelo “mais-que-presente de um ato reminiscente: um choque, um rasgo de véu, uma irrupção ou aparição do tempo, tudo o que Proust e Benjamin disseram tão bem sobre a ‘memória involuntária’”.⁵⁴

Esse impulso a partir do presente delineia, novamente, o problema da justa distância entre o historiador e o seu tema de estudo, questão que parece

⁵² DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.*, p. 15.

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ *Idem, ibidem*, p. 26.

estar destinada à irresolução. Os riscos explícitos do presentismo não são menores do que aqueles que surgem quando nossos objetos se situam tão afastados no tempo que se tornam não mais do que resíduos inócuos em sua própria objetividade. Eliminar a distância não é uma possibilidade. Por outro lado, Didi-Huberman fala em “fazê-la trabalhar no tempo diferencial dos momentos de proximidades empáticas, intempestivas e inverificáveis com os momentos de recuos críticos, escrupulosos e verificadores”.⁵⁵ O que se coloca em cena aqui não é simplesmente o reconhecimento do anacronismo como um recurso metodológico ou heurístico a ser utilizado com zelo e precaução, mas a própria afirmação de que só existe história anacrônica. Assim, os tempos que se encontram e entram em colisão em cada objeto definem as próprias condições de possibilidade do seu conhecimento. São, portanto, um sintoma, a conjunção entre diferença e repetição e, simultaneamente, uma crítica da história como submissão unilateral ao tempo cronológico.

Os que defendem ou minimizam as memórias monumentalizadas do escravismo colonial o fazem também alicerçados em uma perspectiva presente, ou seja, é deste tempo de que falam e emitem suas considerações e juízos sobre o passado. Esses “guardiões do consenso histórico” recortam acontecimentos, privilegiam certos atores e modulam suas interpretações sobre as experiências pretéritas sem admitir que se trata de escolhas que não estão, portanto, imunes a releituras e à própria passagem do tempo. Tudo é postulado como se se tratasse de uma história evidente, única e que dispensaria contradições e disposições opostas.⁵⁶

Textos e imagens não congelam significados e sentidos. As formas pelas quais estátuas e monumentos afetam os sujeitos estão inseridas na dinâmica social e não carregam, por si mesmas, quaisquer feições inegociáveis. Sob essa lógica, as disputas se dão até mesmo pelo que pode ser considerado ou não anacronismo. Tomemos um exemplo: a estátua do Padre Antônio Vieira, inaugurada em 2017, em Lisboa. No pedestal, a inscrição apresenta o religioso como “Jesuíta, Pregador, Sacerdote, Político, Diplomata, Defensor dos Índios e dos Direitos Humanos, Lutador Contra a Inquisição”. Algumas dessas distinções são flagrantemente anacrônicas. Vieira jamais se reconheceu como um “político” e o conceito de “direitos humanos” era inexistente em seu tempo. Os defensores da estátua e, por consequência, do legado do colonialismo, reconheceriam nessas definições impróprias os sinais de um anacronismo que certamente identificariam naqueles a quem acusam de vandalizar monumentos públicos?⁵⁷ Ou anacrônicos são somente aqueles que questionam a persistência de visualidades que exaltam sujeitos representativos de modalidades de exploração e de racismo ainda contemporâneas?

Na medida em que as imagens possuem uma óbvia historicidade, não sendo, portanto, “atemporais” e “absolutas”, elas também trazem, por suas formas heterocrônicas e pelas montagens temporais que carregam, um questionamento decisivo sobre os modelos de inteligibilidade oferecidos pela histó-

⁵⁵ *Idem, ibidem*, p. 28.

⁵⁶ Cf. BARREIROS, Inês Beleza *et al.* O Padre Antônio Vieira no país dos cordiais. *Público*, Lisboa, 2 fev. 2020. Disponível em <<https://www.publico.pt/2020/02/02/sociedade/ensaio/padre-antonio-vieira-pais-cordiais-eterna-leveza-anacronismo-guardaes-consenso-lusotropical-1902135>>. Acesso em 2 maio 2022.

⁵⁷ Cf. *idem*.

ria. Essas tensões epistemológicas são mais potencializadas, a meu ver, pelos movimentos que questionam a permanência de estátuas, monumentos e imagens que mantêm vivas as memórias representativas de valores e práticas considerados, hoje, moralmente inaceitáveis. É nessas tensões temporais, nesses sintomas, nessas irrupções que os historiadores podem não apenas sentir a pulsação das ruas, mas, sobretudo, se envolver mais profundamente em discussões sobre os nossos poderes disciplinares. É possível que esses movimentos nos conduzam a questionamentos cada vez mais desorientadores sobre método, critérios de validação, formas de enunciação e engajamento ético que jaziam mais ou menos inconscientemente nas fronteiras (mal?) estabelecidas da disciplina. Mas é exatamente quando a história duvida do seu método e de seus objetivos que ela se abre e amplia o “campo de suas competências”. Resta saber se aceitaremos os desafios colocados pela iconoclastia contemporânea ou se permaneceremos na olímpica e cômoda posição de guardar a sacralidade disciplinar contra seus maus praticantes e pecadores.

Se o passado, em sua complexidade, tensões e temporalidades múltiplas, jamais pode ser conhecido em sua exatidão, o que precisamente se sabe dele? Em que momento tomamos consciência de que há um tempo que não é o das datas, um tempo cuja presença nos permite compreender que somos estranhos aos homens do passado, mas também seus descendentes, seus semelhantes? Esse tempo, talvez o que seja efetivamente interrogado pelo historiador, é o da memória, que, segundo Didi-Huberman, “decanta o passado de sua exatidão. É ela que humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, assegura suas transmissões, devotando-o a uma impureza essencial. Pois a memória é psíquica em seu processo, anacrônica em seu defeito de montagem, reconstrução ou ‘decantação’ do tempo”.

Disputar estátuas, derrubar incômodos

Os conflitos pelo passado demarcam estratégias distintas e formas socialmente construídas de ocupação das cidades. A definição do que deve ser lembrado ou esquecido é também uma *performance* na disputa pela cultura visual pública.⁵⁸ Intervenções, gestos e espetacularizações são formas de ressignificar o espaço e de construir e/ou reformar imaginários. Derrubar uma estátua não deveria ser visto como o apagamento da história, mas justamente como o oposto, pois significa a perda da reverência à eternidade, à memória definitiva, à experiência monumentalizada. As cidades não são espaços mortos, e as transformações que asseguram sua vitalidade e potência são o resultado de mobilizações políticas e culturais em torno de passados mais ou menos sensíveis e não menos importantes são os discursos e as relações de poder que envolvem a produção dessas visualidades na *urbe*. Como lembra Richard Drayton, a organização de uma exibição para um olhar público é um princípio do planejamento urbano, da paisagem construída das cidades.⁵⁹ Não há como,

⁵⁸ Cf. BEIGUELMAN, Giselle. Ataques a monumentos enunciam desavenças pelo direito à memória. *Folha de S. Paulo*, 12 jun. 2020. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/06/ataques-a-monumentos-enunciam-desavencas-pelo-direito-a-memoria.shtml>>. Acesso em 3 maio 2022.

⁵⁹ Ver DRAYTON, Richard. Rhodes must no fall? Statues, postcolonial ‘heritage’ and temporality. *Third text*, v. 33, n. 4, London, 2019, p. 2.

portanto, evitar essas disputas culturais e por sentidos atribuídos às experiências vividas. Elas pertencem à dinâmica das sociabilidades e das performances políticas que se atualizam cotidianamente. Erguer estátuas é um ato histórico tanto quanto derrubá-las e mesmo que elas possam se manter intactas por anos, ou mesmo séculos, esse não é um destino inevitável, pois “nesses movimentos de conspurcação positiva dos emblemas, as estátuas, antes aparentemente inertes em sua frieza, tornam-se símbolos de opressões que criaram o mundo desigual como ele é antes que houvesse uma cidade a embelezar, um patrimônio a proteger, uma história nacional para comemorar”.⁶⁰

O fato de ser ainda em torno de monumentos que nos reunimos para celebrar, reivindicar e protestar é uma oportunidade valiosa para ver, ouvir e sentir seus efeitos sobre os corpos e mentes dos subalternizados, excluídos, invisibilizados ou extermínados. Por isso, fazer os monumentos sangrarem, mesmo que simbolicamente, é afirmar sua relevância, que, sob essa ótica, não se justifica apenas pelas memórias que são pretensamente transmitidas e tampouco pela estabilidade das identidades a elas relacionadas.⁶¹ Esses registros apontam para uma atualização constante do passado no presente e são típicos de um regime patrimonialista que se estruturou fortemente em torno de alguns valores – históricos, artísticos, utilitários e políticos – vistos como capazes de representar a identidade de uma sociedade ou de uma nação. A crise presente e a derrubada das estátuas colocam em xeque justamente essa transmissibilidade e nos convidam a pensar a história sob outras bases e não apagá-la.⁶² A força desses atos residirá na superação dessa atualização narcísica na qual os homens do nosso tempo se projetam no passado e na abertura efetiva para uma atualização histórica, para uma repetição transformadora que não redunda em um mero reflexo atualista.

Estátuas e monumentos são constituídos através de ações e de gestos que são históricos e políticos e não ensinam, por si mesmos, quaisquer lições sobre os passados que desejam representar. Não é pertinente traçar uma linha unificadora entre todas as iniciativas iconoclastas que presenciamos em nosso tempo. Lançar às águas de um rio a estátua de um traficante de escravos não tem o mesmo significado que a destruição de monumentos históricos promovida pelo Estado Islâmico. Situar todos esses atos sob o manto do vandalismo pode bem render boas manchetes jornalísticas, mas causa prejuízo inegável à análise histórica. Reconhecer distintas razões e motivações, estabelecer suas origens e efeitos, compreender as suas dinâmicas internas não são formas apriorísticas de adesão à ou de condenação da iconoclastia contemporânea, mas gestos críticos que nos permitem sair da superfície e do senso comum que parece cada vez mais potente em nosso presente atualista. A compreensão política dessa dinâmica não precisa esperar pelos governos. Ela pode ser protagonizada por todos cidadãos que desejam habitar espaços públicos caracterizados pela pulsão democrática e por passados plurais.

Reconhecer as demandas de grupos historicamente excluídos para que inscrevam suas memórias monumentalizadas no espaço público, ou para que



⁶⁰ ABREU, Marcelo, *op. cit.*, p. 238.

⁶¹ Cf. ARAÚJO, Valdei Lopes. Atualizar monumentos e (des) ativar histórias. In: MENEGUELLO, Cristina e BENTIVOGLIO, Júlio (orgs.), *op. cit.*, p. 12.

⁶² Cf. *idem*, *ibidem*, p. 16.

tenham o direito de derrubar estátuas que homenageiam seus opressores de outrora, não significa assumir a iconoclastia como um valor evidente, como uma *performance* redentora que produz visibilidade e justiça aos derrotados da história. Não há um conjunto de prescrições sobre o que fazer com os objetos que representam formas históricas de violência e opressão e, da mesma forma, não parece razoável supor que os poderes públicos tomem decisões sobre esse tema sem o estabelecimento de um canal de diálogo constante com a sociedade civil e, especialmente, com os movimentos sociais que lutam por apropriações e representações do passado mais plurais e eticamente responsáveis.

Como um dos tantos conceitos forjados na modernidade, a história – com suas formas de temporalização e de construção da distância – integrou um universo semântico e político que não foi capaz de alargar a todos as suas promessas de democratização e de cidadania. A singularidade da modernidade ocidental operou com um regime de historicidade que apontava o futuro como o seu horizonte predominante, o que significava, em outros termos, concebê-lo como progressivamente distinto do presente e do passado. Era nessa constelação intelectual e ideológica que o reconhecimento do anacronismo se transformava em uma condição da própria existência do progresso, entendido como a condição de possibilidade para a reflexão sobre o mundo histórico. É possível imaginar essa utopia redentora em nosso tempo? Quais são os seus agentes? E quais são os seus “outros”? Mais do que isso, de que utopia falamos?

Para além de indicar futuros possíveis e desejáveis, as ações que tiveram as estátuas como alvos suscitaram interrogações e inquietações sobre como concebemos o tempo e definimos quem são os nossos contemporâneos, isto é, sobre como construímos fronteiras para decidirmos o quê pertence ou não ao nosso presente. A iconoclastia recente pode ser lida sob a chave da presença do passado e das transformações da visualidade pública em meio às práticas sociais, dirigindo a nossa atenção para as limitações implicadas no ato de delimitar os objetos de investigação a um tempo cronologicamente situado. Como afirma Rita Felski, não há nenhuma razão intelectual ou prática pela qual o contexto original de um acontecimento histórico deva ser a sua autoridade final, conferindo, desse modo, à sincronização temporal a forma por excelência de situar acontecimentos e personagens no tempo.⁶³

As culturas urbanas e os espaços consagrados às estátuas e monumentos não são formas de imobilização do tempo nas quais imagens e personagens representam acontecimentos e processos históricos cujos efeitos podem até ser sentidos em nosso tempo, mas definem uma marca indelével do passado: a sua posseidate. Bem ao contrário, as controvérsias e disputas envolvendo os destinos de incômodas estátuas demonstram que o presente é habitado por diversas temporalidades, numa policronia em que a definição de fronteiras entre o passado e o presente é mais um exercício de uma política do tempo do que uma ordem natural.⁶⁴ A historicidade plural que reside nos objetos do passado indica que eles se inscrevem em formas de pensamento ativas e sujeitas a interpretações, usos e demandas de distintos grupos sociais. Estamos,

⁶³ Ver FELSKI, Rita. Context Stinks! *New Literary History*, v. 42, n. 4, Baltimore, 2011, p. 581.

⁶⁴ Cf. FAROLD Victoria. Framing the polychronic present. In: SIMON, Zoltán Boldizsár and DEILE, Lars (eds.). *Historical understanding: past, present and future*. London: Bloomsbury, 2022, p. 27.

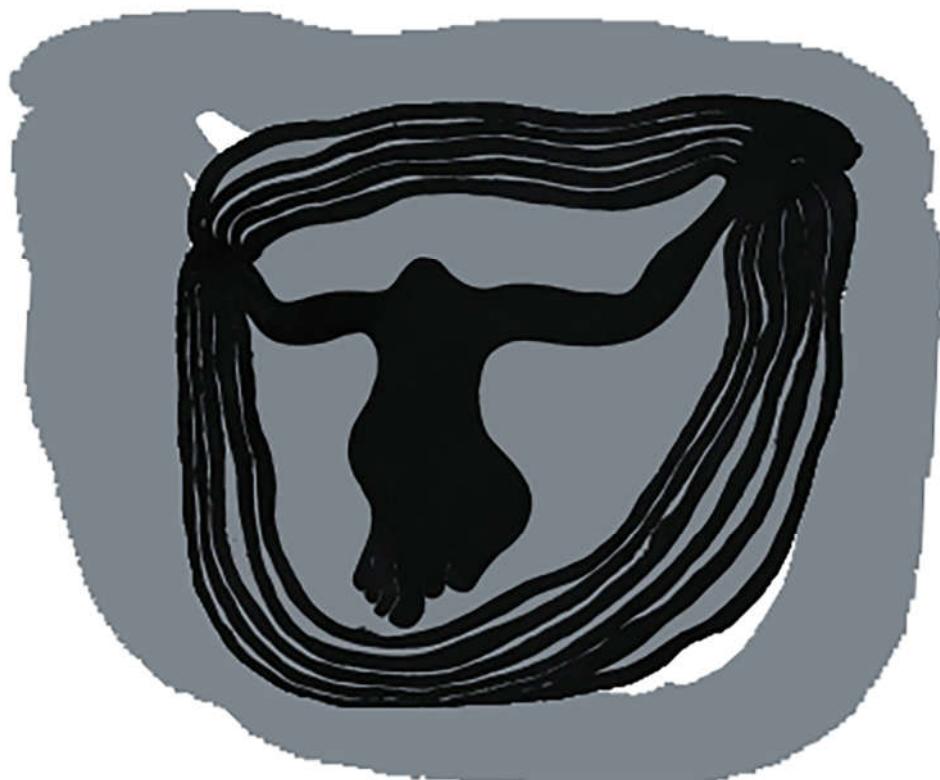
portanto, diante não apenas de artefatos históricos, mas também de documentos da nossa própria cultura, do nosso próprio mundo.⁶⁵

Para a reflexão historiográfica, portanto, as *performances* iconoclastas e as ações insurgentes de grupos historicamente excluídos do espaço público e das leituras oficiais dos vários passados nacionais podem ser reivindicadas não apenas para novas discussões acerca das relações entre política, afetos e racionalidades, como igualmente para o adensamento das reflexões sobre o tempo, a memória e os direitos. A pluralidade temporal dos objetos culturais pode lançar luz tanto sobre os contextos que os produziram quanto sobre os sentidos interpretativos que foram construídos ao longo dos anos e que se prolongam, rompendo com o seu próprio tempo, até o presente. As obras do passado continuam a produzir efeitos sobre o presente não em função de qualquer poder intrínseco ou em razão da dobra do tempo, e sim em virtude da existência de sucessivas gerações que refletiram sobre elas, apontando suas contradições e chamando a atenção para os vínculos que estabeleciam com certas representações de poder e com formas de dominação e de exclusão. Recusar a legitimidade das ações daqueles que desejam outras possibilidades de representação do passado nas ruas e praças das cidades é interditar, de antemão, todos esses horizontes reflexivos. E isso deveria incomodar bem mais os historiadores.

Artigo recebido em 3 de junho de 2022. Aprovado em 25 de junho de 2022.

⁶⁵ Cf. LILTI, Antoine. Seria Rabelais nosso contemporâneo? História intelectual e hermenêutica crítica. In: SALOMON, Marlon (org.). *Heterocronias: estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos*. Goiânia: Ricochete, 2018, p. 169.

Elegância natural



Capa do livro *Os anos de chumbo*, de Chico Buarque, 2021, fotografia (detalhe).

Jorge Coli

Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Professor dos cursos de graduação e pós-graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *O corpo da liberdade*. 2. ed. São Paulo: Sesi, 2019. jorgecoli63@gmail.com

Elegância natural¹

Natural elegance

Jorge Coli



Há uma piadinha assim:

Um brasileiro pergunta para a recepcionista de hotel.

— Ô, minha! Tem algum lugar aí para dar uma cagada bem foda?

A moça responde:

— É simples. O senhor segue por aquele corredor e logo verá, à direita, uma porta com uma placa onde está escrito: cavalheiros. Apesar disso, pode entrar.

A cafajestice, me parece, tem um traço ideológico bolsonarista. Basta lembrar aquele vídeo vazado do conselho de ministros, em que a discussão era emporcalhada pelas palavras mais vulgares, obscenas, tão sórdidas quanto as propostas que se discutiam ali. Essas expressões revelam a natureza moral do quotidiano no qual essas pessoas estão imersas.

Ela, a cafajestice, não se limita ao bolsonarismo, decerto, mas institucionalizou-se, tornou-se monumental e proclamada. A grosseria, a incivilidade, parece ganhar terreno em Banânia, e cada vez mais, a elegância se afasta.

A palavra elegância tem alguma coisa de envelhecido e fora de moda: mau sinal.

Não me refiro às roupas de grife, à ostentação de riqueza, aos gestos afetados. Isso é o contrário da elegância. É o brega.

A elegância é natural. Ela vem de dentro, é filha do respeito, da atenção para com o outro, da delicadeza em relação ao mundo que nos cerca. Não é fabricada. É orgânica.

Quando penso em elegância natural, vem à minha lembrança uma dupla de cantores que fez muito sucesso: Cascatinha e Inhana. Basta ver o vídeo em que cantam a guarânia “Índia”² para saber o que é a elegância natural. Inhana, com seu xale em volta do pescoço, Cascatinha, no porte impecável de seu paletó, e sobretudo a contenção dos gestos, a concentração na melodia, na articulação de cada palavra, sem contar a maravilhosa combinação da voz doce de Inhana sobre o tom rouco de Cascatinha. Eles herdam a postura caipira – não é um paradoxo, há uma admirável elegância caipira – do casal que Almeida Jr. captou em *O violeiro*.

¹ Nota da Editoria: A primeira versão deste texto foi publicada na *Folha de S. Paulo*, 3 mar. 2022, sob o título “Chico Buarque cria, em livro de contos, mal-estar que brota da delicadeza”. Logo abaixo, uma chamada anuncia: “Mar de vulgaridades que inundam o país torna exceção os momentos de elegância e leveza”. Agradecemos ao autor, conselheiro da *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, pela disposição de revisá-lo e reencaminhá-lo a nós tão logo instado a republicá-lo.

² Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=OJa1YtmmNVE>>. Acesso em 10 fev. 2022.

A noção de elegância, que se associa à delicadeza, é muito pensada como superficialidade, como barreira para algo mais profundo ou vigoroso, que seria reservado ao que é pesado, ou mesmo, à truculência. Isso é, evidentemente, falso. Como demonstram bem os escritores do século XVIII, como demonstra Proust, ou Machado de Assis.

A perda da elegância, questão muito menos frívola do que parece, esse mar nauseabundo, malcheiroso, de vulgaridades que inundou o país, torna exceção os momentos de delicadeza.

Estas reflexões me vieram ao espírito ao terminar, há pouco, de ler *Anos de chumbo*, que Chico Buarque lançou em 2021.

A impressão primeira que me fica é esta: elegância e delicadeza. Chico Buarque escreve com simplicidade, sem buscar efeitos dramáticos ou choques. O tom é pausado, confidencial, em frases claras, construídas com um sutil equilíbrio: “Era grande a possibilidade de dar tudo errado, mas ela disse que eu não tinha nada a perder” – é a abertura de um desses contos perfeitos, “O sítio”. Ou ainda: “Meu tio veio me buscar em casa com seu carro novo”, em “Meu tio”, que vale bem o “Muito tempo, eu me deitei cedo”, de Proust.

Chico Buarque avança, em todas essas histórias, com uma neutralidade calma e um pouco melancólica. As palavras servem para descrever com sobriedade os ambientes, os espaços de embarque num aeroporto, por exemplo, ou a bandeja com açucareiro, bule e xícaras de café. O início pode ser misterioso: uma batalha do exército confederado norte-americano, no dia nove de maio de 1971, porém. O mistério se elucida paulatinamente, cada vez mais doloroso, para o personagem central, e para o mundo em que ele, e nós, vivemos.

A simplicidade desprestensiosa vai criando situações que parecem perfeitamente naturais. Aos poucos, pontos decisivos vão sendo revelados, levando a leitura, de modo imperceptível, para situações terríveis, fantasmagóricas. Vão chegando indícios que criam climas deletérios, dos tempos da ditadura, correspondendo tanto ao Brasil de hoje. Por vezes, é uma reviravolta mais importante, que ilumina a história de frente para trás, e dá sentido ao que foi contado.

É um livro de crítica, de denúncia, sem dúvida. No entanto, essas palavras – crítica, denúncia – são pesadas demais, panfletárias demais, para qualificar o que ocorre nessas páginas. É pela intuição, pela simpatia, ou pela aversão, que *Anos de chumbo* vai a fundo. Procede por meio de uma escrita rica nas nuances, com pequenos toques, aéreos e nítidos. O leitor é tomado por mal-estar, má consciência, nojo, porém tudo isso brotando da elegância, da delicadeza, da leveza, em claridade furtiva. Profundidade mozartiana - com perdão do paralelo afetado, mas é o que me ocorre – capaz de levar a despenhadeiros de angústia sem perder o refinamento.

Sinto que é um pouco estranho falar de delicadeza e elegância em tempos de guerra. Mas, como se sabe, o diabo está nas coisas miúdas.

Artigo recebido e aprovado em 5 de março de 2022.

¿Ruixeños o labradores?

La Escuela de Música y Declamación, una experiencia de educación artística oficial en la provincia de Buenos Aires (Argentina, 1874-1882)



Quinteto, de Emilio Pettoruti, 1927, óleo sobre tela, fotografia (detalhe).

Maria de las Nieves Agesta

Doutora em História pela Universidad Nacional del Sur (UNS), de Bahía Blanca/Argentina. Professora do Departamento de Humanidades da UNS. Pesquisadora do Conicet. Autora, entre outros livros, de *Páginas modernas: revistas culturales, transformación social y cultura visual en Bahía Blanca, 1902-1927*. Bahía Blanca: Ediuns, 2016. nievesagesta@uns.edu.ar

¿Ruisenores o labradores? La Escuela de Música y Declamación, una experiencia de educación artística oficial en la provincia de Buenos Aires (Argentina, 1874-1882)

Nightingales or farmers? The School of Music and Declamation, an experience of official artistic education in the province of Buenos Aires (Argentina, 1874-1882)

Maria de las Nieves Agesta

RESUMEN

La Escuela de Música y Declamación, fundada en 1874 por el gobierno de la provincia de Buenos Aires, fue la primera experiencia oficial de institucionalización de la enseñanza de la disciplina en la Argentina. Poco explorado por la historiografía, este establecimiento fue objeto de numerosos debates gubernamentales en un momento en que la situación crítica del erario público y la inestabilidad institucional del país ponían en cuestión los ámbitos y los alcances de la intervención estatal. A pesar de su breve duración, la existencia de la escuela y su creación permiten abordar el proceso de construcción del Estado y de definición de sus competencias tanto como la importancia y las funciones atribuidas a las artes en el contexto de modernización nacional.

PALABRAS CLAVE: institucionalización oficial; educación artística; Argentina.

ABSTRACT

The Escuela de Música y Declamación, founded in 1874 by the government of the province of Buenos Aires, was the first official experience of institutionalization of the teaching of music in Argentina. Scarcely explored by historiography, this establishment was the subject of numerous government debates at a time when the critical situation of the public finances and the country's institutional instability called into question the areas and scopes of state intervention. Despite its brief duration, the existence of the school and its creation make it possible to analyze the process of building the State and defining its competences as well as the importance and functions attributed to the arts in the context of national modernization.

KEYWORDS: official institutionalization; artistic education; Argentina.



La Escuela de Música y Declamación de la provincia de Buenos Aires, creada en 1874¹, suele ser reconocida por la bibliografía como la primera de educación oficial de la disciplina en la Argentina. Sin embargo, en los textos

¹ Es preciso señalar que la configuración administrativa de la provincia de Buenos Aires de ese momento no se mantendría igual durante todo el período analizado. Hasta 1880, bajo su jurisdicción se encontró la ciudad de Buenos Aires que, además de ser su capital, era el lugar de residencia de las autoridades del país. Luego de los conflictos que enfrentaron a las fuerzas provinciales y las nacionales ese mismo año, la ciudad fue escindida de la provincia y pasó a convertirse en territorio federal. La provincia, por su parte, debió erigir una nueva capital que fue fundada en 1882 a pocos kilómetros de Buenos Aires bajo el nombre de La Plata. Mientras el término "bonaerense" es utilizado aquí para aludir a lo referido a la provincia, "porteño" se reserva para lo que atañe a la ciudad de Buenos Aires.

históricos² la especificidad de la experiencia se desdibuja rápidamente al evaluarla a la luz del accionar de instituciones posteriores, en especial, del Conservatorio de Música de Buenos Aires establecido por Alberto Williams en 1893 – que, aunque de origen privado, estuvo apoyado por sectores gubernamentales – y del Conservatorio Nacional de 1924 dirigido por Carlos López Buchardo. Como han demostrado Manuel Massone y Oscar Olmello³, por un lado, y Vanina Paiva⁴, por el otro, las narrativas tradicionales otorgan un lugar preponderante a la figura de Williams como gestor del proyecto institucionalizador de la música en el país debido tanto a la construcción discursiva que él elaboró sobre sí mismo como a su notable inserción en diversos espacios político-culturales. En trabajos recientes, Massone y Olmello⁵ han revisado estas interpretaciones poniendo en valor el conservatorio nacional que en 1888 encabezó Juan Gutiérrez como parte un programa de estímulo estatal que precedió a los antedichos y que intervino en el sostenimiento de la entidad, su organización y la designación de su personal. En todo caso, coinciden con otros autores⁶ en plantear la década de 1890 como un parteaguas que, para ellos, comportó el desplazamiento desde un modelo de enseñanza hegémónico centrado en la provisión de docentes para el sistema educativo hacia otro preocupado por la formación de músicos.

Las valoraciones del período comprendido entre 1852 y el último decenio del siglo XIX han fluctuado entre aquellas que lo califican como el “más aciago” de la música argentina⁷ y aquellas que lo consideran como una etapa embrionaria y preparatoria para el desarrollo subsiguiente que daría lugar a la constitución del campo musical propiamente dicho.⁸ Pese a retomar algunos de los tópicos referidos, merece una mención especial el texto de Mario García Acevedo⁹ que subraya la expansión que había protagonizado el circuito musical desde la batalla de Caseros¹⁰ a partir de la proliferación de publicaciones,

² Por ejemplo, ALAMÓN, Gastón O. La música argentina. In: *Enciclopedia de la música*. México: Atlante, t. 3, 1944, o GESUALDO, Vicente. *Historia de la música en la Argentina, 1852-1900*. Buenos Aires: Beta, 1961.

³ Ver MASSONE, Manuel y OLTELLO, Oscar. La crisis de 1890. Divisoria de dos modelos antagónicos de educación musical en la Argentina. *Resonancias: Revista de investigación musical*, v. 22, n. 42, Santiago de Chile, 2018, Disponible en <<https://doi.org/10.7764/res.2018.42.3>>. Acceso en 13 oct. 2021, y *Idem*, El conservatorio nacional de 1888: la primera fundación. 4'33'', a. VII, n. 1, Buenos Aires, mayo 2015. Disponible en <<https://assets.una.edu.ar/files/file/artes-musicales/2019/2019-una-ms-contenido-revista433-14.pdf>>. Acceso en 13 oct. 2021.

⁴ Ver PAIVA, Vanina. *Alberto Williams y la configuración de la música nacional: la institucionalización de la formación musical en Argentina en el período 1893-1952*. Tesis (Maestría en Sociología y la Cultura) – Idaes /Unsam, Buenos Aires, 2019. Disponible en <https://ri.unsam.edu.ar/xmlui/bitstream/handle/123456789/1228/TMAG_IDAES_2019_PVG.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acceso en 11 oct. 2021.

⁵ Ver MASSONE, Manuel y OLMELLO, Oscar. El conservatorio nacional de 1888: la primera fundación, *op. cit.*, y La crisis de 1890. Divisoria de dos modelos antagónicos de educación musical en la Argentina, *op. cit.*

⁶ Por ejemplo, GESUALDO, Vicente, *op. cit.*, y WEBER, José Ignacio. *Modelos de integración de las culturas en las publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires (1890-1910)*. Tesis (Doctorado en Historia y Teoría de las Artes) – Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2016. Disponible en <<http://repositorio.filodigital.uba.ar/handle/filodigital/6037>>. Acceso en 13 oct. 2021.

⁷ Ver ALAMÓN, Gastón O., *op. cit.*, p. 991.

⁸ Ver GUILLAMÓN, Guillermmina. *Música, política y gusto: una historia de la cultura musical en Buenos Aires, 1817-1838*. Rosario: Prohistoria, 2018.

⁹ Ver GARCÍA ACEVEDO, Mario. *La música argentina durante el período de la organización nacional*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

¹⁰ Enfrentamiento armado ocurrido en 1852 en el cual el ejército federal liderado por el gobernador de la provincia de Buenos Aires, Juan Manuel de Rosas, fue derrotado por el Ejército Grande encabezado por Justo José de Urquiza. El acontecimiento y su consecuencia – la posterior sanción de la Constitución Nacional de 1853 – marcaron el comienzo de una nueva etapa en la organización política del país que se

asociaciones e institutos educativos específicos y del arribo de profesionales del Viejo Mundo que se ocuparon tanto de la docencia como de la ejecución. Fue entonces que, para él, se produjo la “incorporación de nuestro país a la caracterización genérica de los grandes centros europeos”¹¹, dando comienzo, luego de 1880, a la “modernidad musical”. En ese contexto, el autor destaca la labor pionera de la Escuela bonaerense, recuperando su origen, la composición de su cuerpo de profesores y su definitiva disolución en 1882. Aunque breve, esta reseña es la más extensa que se ha hecho hasta el momento, a causa tanto a los cambios sufridos en la dependencia administrativa de la institución como a su exigua duración y a su falta de continuidad.¹²

El presente trabajo pretende subsanar en parte esta postergación focalizando la atención en dicho establecimiento y en su breve existencia a través, principalmente, del análisis de los debates parlamentarios que tuvieron lugar en la Cámara de Diputados de la provincia de Buenos Aires entre 1874 y 1882 y de la documentación oficial, como memorias, presupuestos y registros, que se ocupó de él durante esos años. El objetivo no será entonces realizar una reconstrucción pormenorizada del funcionamiento interno de la Escuela o de los contenidos que en ella se impartieron, sino indagar en las representaciones en pugna respecto del rol estatal en la promoción de las artes que circulaban en los organismos gubernamentales durante un período marcado por la inestabilidad política y económica de la provincia. Estas posiciones, a su vez, dan cuenta de maneras diferentes de concebir la función social de la producción y el consumo estéticos y de su relevancia para la consecución del ideal civilizatorio. Así, en los momentos de crisis, como el que se experimentó en el Río de la Plata después de la debacle internacional de 1873 y de los conflictos internos de 1874 y 1880¹³, se ponen en evidencia los desacuerdos en torno a la participación que correspondía a las instancias gubernamentales en la protección, la regulación y el estímulo de las distintas actividades y esferas de lo social. Si bien la controversia se manifestó al respecto de diversas cuestiones¹⁴, la cultura se reveló como un ámbito especialmente vulnerable a los embates discursivos y económicos dado que su necesidad era puesta en duda frente las urgencias de las arcas públicas. En efecto, otras áreas como las bibliotecas popula-

extendió hasta 1862 y que se caracterizó por la coexistencia entre el Estado de Buenos Aires y la Confederación Argentina.

¹¹ GARCÍA ACEVEDO, Mario, *op. cit.*, p. 13.

¹² Ver también GONZÁLEZ, Daniela. La participación de las sociedades musicales en la vida cultural porteña (1852-1880). In: SAMMARTINO, Carlos F. et al (comps.). *¿Ser o no ser? ¿Es o se hace?: la musicología latinoamericana y los paradigmas disciplinares*. Córdoba: Asociación Argentina de Musicología, 2013. Disponible en <<https://www.aamusicologia.org.ar/wp-content/uploads/2017/06/Ver-10-final.pdf>>. Acceso en 15 sept. 2021.

¹³ Ante el triunfo de Nicolás Avellaneda en las elecciones presidenciales de 1874, los partidarios de Bartolomé Mitre se levantaron en armas argumentando que los resultados habían sido fraudulentos. Luego de varios meses de conflicto, la revolución fue sofocada por las tropas del gobierno nacional que vio, así, reafirmada su autoridad. En 1880 un nuevo episodio revolucionario enfrentó al ejército nacional encabezado por Julio A. Roca y a las huestes provinciales lideradas por el gobernador Carlos Tejedor. Esta vez el eje de la conflagración era la defensa de las autonomías provinciales, en particular, la de Buenos Aires, frente al centralismo del estado argentino. Como mencionamos más arriba, la crisis culminó con la derrota de los bonaerenses y la decisión de despojar a la provincia de la ciudad de Buenos Aires. Ver SABATO, Hilda. *Historia de la Argentina, 1852-1890*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2016.

¹⁴ Ver CARAVACA, Jimena. *¿Liberalismo o intervencionismo?: debates sobre el rol del Estado en la economía argentina. 1870-1935*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011, y CHIARAMONTE, José Carlos. *Nacionalismo y liberalismo económicos en la Argentina, 1860-1880*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.

res¹⁵ o las artes plásticas vieron drásticamente reducido el flujo de dinero con el que el gobierno bonaerense contribuía a su mantenimiento. La ausencia de organismos, normativas y partidas estables acentuaba su fragilidad al volverlos dependientes de los subsidios y las becas, mecanismos considerados graciosas que eran otorgados o quitados a discreción de las autoridades. Como afirmó ante la Cámara el diputado Fernando Centeno en 1878, cuando las circunstancias apremiaban “el hilo se corta[ba] por lo más delgado”. El sostén oficial de la cultura era entonces puesto en entredicho a partir de múltiples argumentos que, contradiciendo a quienes lo veían como una condición impostergable del progreso nacional, subrayaban su carácter secundario de ornato sumptuoso. Frente a la propuesta de otorgar becas de estudio para viajar a Europa¹⁶ o asignar partidas para el mantenimiento de las artes, algunos representantes reiteraban la necesidad de concentrar los recursos en el fomento de las “industrias naturales” y en la formación de mano de obra para la producción agrícola-ganadera o artesanal.

El sustrato liberal que compartían los miembros de la Cámara no supuso la formulación de una opinión unificada en cuanto a la definición de los alcances de la intervención estatal en la materia. Si esto se debió, en gran medida, a las diferencias facciosas que atravesaron al Partido Autonomista durante la década de 1870¹⁷, cierto es, también, que dependieron de las fluctuaciones de las finanzas públicas y de las transformaciones administrativas que sufrió la provincia hacia 1880 luego de la federalización de su capital. En este sentido, es posible observar un desplazamiento del eje de los debates: si en 1876 las implicancias socio-económicas de las decisiones vertebraban los discursos de los legisladores, en 1881, al inaugurarse una nueva etapa de expansión, fueron sus dimensiones simbólicas y los principios ideológicos de los oradores los que adquirieron un mayor protagonismo en los intercambios. Se trataba ahora de afirmar el papel rector de la provincia en el concierto nacional demostrando su prodigalidad y su ilustración y construyendo una nueva capital acorde con sus aspiraciones, a la vez que de establecer los lineamientos políticos que debía seguir el estado bonaerense en vías de reorganización.

Con este artículo se pretende, por lo tanto, restituir la música – y la cultura, en general – a la trama de la historia política a través de considerarla como factor clave para pensar los procesos de configuración estatal tanto desde sus fundamentos teóricos como del diseño de las políticas públicas. Los aportes de la bibliografía centrada en el devenir autónomo de las disciplinas y en

¹⁵ Ver AGESTA, María de las Nieves. Bibliotecas populares a debate. Estado y bibliotecas en la provincia de Buenos Aires (1874-1880). *Polhis*, a. 13, n. 26, Mar del Plata, 2020. Disponible en <<https://polhis.com.ar/index.php/polhis/article/view/10>>. Acceso en 18 oct. 2021.

¹⁶ Las becas constituían el mecanismo más difundido para apoyar la formación artística y profesional de los y las jóvenes a fines del siglo XIX y principios del XX. Así sucedía también a nivel nacional y municipal. Ver MALOSETTI COSTA, Laura. *Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007, y BRACAMONTE, Lucía. Estudiar con asistencia estatal: solicitudes de becas en Bahía Blanca durante la década de 1920. In: DE PAZ TRUEBA, Yolanda (comp.). *Infancia, pobreza y asistencia: Argentina, primera mitad del siglo XX*. Rosario: Prohistoria, 2019.

¹⁷ Como indica Fernando Barba, en la década 1868-1878 un grupo de jóvenes políticos provenientes de las filas del autonomismo intentaron cambiar el rumbo del gobierno provincial. Aunque liberales, sus posturas difirieron tanto de las de la denominada luego “Generación del 80” como de las de los estancieros ganaderos bonaerenses que componían originalmente su partido. Bajo su influencia se sancionaron la ley de tierras de 1871, la nueva constitución de 1873, la ley de educación de 1875 y medidas de protección para la industria. Ver BARBA, Fernando. *Los autonomistas del 70*. Buenos Aires: CEAL, 1982.

su institucionalización se complementarán, entonces, con aquellos que, en los últimos años, se han dedicado a repensar el problema el estado y de sus capacidades.¹⁸ La emergencia de la “cuestión” de las artes como ámbito de intervención legítima de los poderes gubernamentales¹⁹, el establecimiento de líneas de acción y de entes específicos para atenderlas y las posibilidades estructurales de concretarlos constituyen variables insoslayables para abordar este tema desde una mirada que privilegie la complejidad interna de la organización estatal. Lejos de presentarse como una entidad monolítica e ideológicamente homogénea, esta última se revela como un espacio de negociaciones y tensiones que fue configurando los modos y los alcances de la acción cultural.²⁰

La Escuela de Música y el circuito musical bonaerense

El lapso comprendido entre 1852 y 1880 fue testigo de una activa vida musical en Buenos Aires que se organizó, fundamentalmente, en torno a las cada vez más numerosas asociaciones específicas, cuya proliferación fue acompañada e impulsada por una multiplicación sin precedentes de publicaciones especializadas y por la oferta creciente de instrucción particular ligada a la afluencia de músicos extranjeros radicados en el país.²¹ El vínculo entre ellas y los procesos de institucionalización de la cultura han sido puestos de relieve en numerosas ocasiones. Si la conexión de la Sociedad de Estímulo de Bellas Artes (1876) con la apertura del Museo Nacional (1896) en Buenos Aires ofrece uno de los casos mejor documentados en el ámbito de la plástica decimonónica²², en el circuito musical porteño de esa centuria y comienzos de la siguiente los ejemplos abundan. Desde las experiencias tempranas de la Sociedad del Buen Gusto por el Teatro (1817) y la Sociedad Filarmónica (1819)²³ hasta la de la Asociación Wagneriana, que impulsó la creación del Conserva-



¹⁸ Una reflexión al respecto del resurgimiento del problema del estado entre los científicos sociales puede encontrarse en el artículo de Theda Skocpol, mientras que para una síntesis de los enfoques sobre dicho asunto en la Argentina puede consultarse el texto introductorio de *Un estado con rostro humano* de Ernesto Bohoslavsky y Germán Soprano. SKOCPOL, Theda. El Estado regresa al primer plano: estrategias de análisis en la investigación actual. In: GROMPONE, Rome (ed.). *Instituciones políticas y sociedad*: lecturas introductorias. Lima: IEP, 1995 [1985]; BOHOSLAVSKY, Ernesto y SOPRANO, Germán. Una evaluación y propuestas para el estudio del Estado en la Argentina. In: BOHOSLAVSKY, Ernesto y SOPRANO, Germán. *Un Estado con rostro humano*: funcionarios es instituciones estatales en la Argentina (de 1880 a la actualidad). Buenos Aires: Prometeo, 2010. Asimismo, María de las Nieves Agesta y Juliana López Pascual han sistematizado los aportes de estos estudios para la construcción de una historia de las políticas culturales de este país. AGESTA, María de las Nieves y LÓPEZ PASCUAL, Juliana. Lecturas para una política de la cultura. In: AGESTA, María de las Nieves y LÓPEZ PASCUAL, Juliana (coords.). *Estado del arte*: cultura, sociedad y política en Bahía Blanca. Bahía Blanca: Ediuns, 2019.

¹⁹ Ver OSZLAK, Oscar y O'DONNELL, Guillermo. Estado y políticas estatales en América Latina: hacia una estrategia de investigación. In: *Lecturas sobre el Estado y las políticas públicas*: retomando el debate de ayer para fortalecer el actual. Buenos Aires: Proyecto de Modernización del Estado, 2007 [1976].

²⁰ A pesar de que la falta de sistematicidad y de continuidad de las medidas impide conceptualizarlas como políticas culturales, resultan operativas para el análisis las líneas de indagación que se han desarrollado en este ámbito. Ver AGESTA, María de las Nieves y LÓPEZ PASCUAL, Juliana, *op. cit.*

²¹ Ver GARCÍA ACEVEDO, Mario, *op. cit.*

²² Ver MALOSETTI COSTA, Laura, *op. cit.*

²³ Ver GUILLAMÓN, Guillermina, *op. cit.*

torio Nacional²⁴, varias agrupaciones de profesionales y aficionados se interesaron por la enseñanza y la difusión de la música.

Como subraya Ingrid Le Gargasson²⁵, este tránsito entre formaciones e instituciones –para recuperar los conceptos formulados por Raymond Williams – no fue específico del Río de la Plata. El fenómeno de institucionalización implica, de acuerdo con esta autora, la transformación “de grupos informales cuya existencia se basa principalmente en una sociabilidad afectiva, a la existencia de instituciones con relaciones interindividuales objetivadas en posiciones, a lo que se agrega un estatuto jurídico y un reglamento”.²⁶ En todas las naciones latinoamericanas se llevó adelante un plan inicial de acciones similar basado en la creación de organizaciones socio-musicales y en la realización de conciertos como medios para construir una vida musical propia ligada a los conceptos tanto de identidad como de civilización.²⁷ A partir de allí, la tarea se centró, sobre todo, en la construcción de instituciones de exhibición y de educación musical, en especial, de dependencia privada, pero también de carácter público.

En Buenos Aires el proceso siguió derroteros semejantes. Durante la década del setenta, el arraigo de los conciertos de cámara y sinfónicos se incrementó notablemente gracias a la actividad desplegada por asociaciones como La Lira, su sucesora, la Sociedad del Cuarteto (1875)²⁸ y la Sociedad Orquestal Bonaerense (1876), estas últimas dirigidas ambas por Nicolás Bassi.²⁹ En consonancia con la ampliación de la esfera pública que evidenciaba la explosión asociativa y periodística, las audiciones de estos grupos significaron la voluntad de salir de los espacios exclusivos de los salones a fin de contribuir al progreso y, a la vez, impulsar la profesionalización del sector.³⁰ De este modo, mediante módicas entradas o cuotas nuevos actores sociales se incorporaban al circuito de la “música culta” que antes estaba reservado a sectores religiosos, nobiliarios o a las altas burguesías. La fundación de la Escuela de Música y Declamación de la provincia de Buenos Aires en 1874 fue producto de este clima floreciente y del encuentro afortunado entre la iniciativa privada y la disposición estatal. Impulsada desde las páginas de *La Gaceta Musical* fundada ese mismo año, la propuesta encontró eco en el gobierno bonaerense

²⁴ Ver IRURZUN, Josefina. *Una afición transatlántica: cultura musical e inmigración catalana en Buenos Aires (1880-1920)*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2021.

²⁵ LE GARGASSON, Ingrid. Los desafíos de la institucionalización musical. *Revue d'anthropologie des connaissances* [En línea], n. 14-2, París, 2020. Disponible en <<https://doi.org/10.4000/rac.4007>>. Acceso en 13 oct. 2021.

²⁶ *Idem*.

²⁷ Ver MIRANDA, Ricardo y TELLO, Aurelio. *La música en latinoamérica*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, v. 4, 2011, p. 53.

²⁸ Aunque Gesualdo señala que en 1875 se inauguró otra sociedad homónima dirigida por Emilio Rajnieri con la que pronto se fusionó la agrupación de Bassi, en investigaciones recientes Daniela González pone en duda esta afirmación para la cual no ha hallado respaldo documental. Ver GONZÁLEZ, Daniela, *op. cit.*

²⁹ Director de orquesta, compositor y docente de origen italiano que se radicó en Buenos Aires en 1874. Allí, se desempeñó como director de orquesta del antiguo teatro Colón desde dicho año hasta 1888. Tuvo una intensa actividad musical y pedagógica en agrupaciones e instituciones que lo convirtieron en maestro de una generación de músicos argentinos, como Alberto Williams, Arturo Beruti y Saturnino Berón. En 1883 dirigió la orquesta del teatro Alla Scala de Milán y en 1885, la del teatro San Carlos de Nápoles. Ver *idem, ibidem*, p.147 e 148; CENTRANGOLO, Annibale E. *Ópera e identidad en el encuentro migratorio: el melodrama italiano en la Argentina entre 1880 y 1920*. Tesis (Doctorado en Musicología) – Universidad de Valladolid, Valladolid, 2010. Disponible en <<https://uvadoc.uva.es/handle/10324/3783>>. Acceso en 22 oct. 2021.

³⁰ Ver GONZÁLEZ, Daniela, *op. cit.*, p. 145.

que, bajo el influjo del grupo republicano, propiciaba la participación oficial en distintas esferas – entre ellas, la educativa – y contaba en sus filas con personalidades vinculadas al mundo intelectual y artístico.

Creado mediante un decreto firmado por Mariano Acosta y Amancio Alcorta – a la sazón, Gobernador y Ministro de Gobierno de la provincia, respectivamente –, el establecimiento había pasado antes por la aprobación del Parlamento. En la Cámara de Diputados había sido José Manuel Estrada, periodista, pedagogo y figura central de la cultura porteña³¹, el encargado de hacer su presentación, la cual fue tratada sobre tablas obteniendo el apoyo inmediato de los legisladores. Aunque breve, el discurso de este orador resulta significativo en tanto recalcó, por un lado, la responsabilidad que cabía al estado en el fomento del “desarrollo intelectual y moral” de la provincia con miras a su “civilización”³² y, por el otro, la continuidad del proyecto respecto de las experiencias de principios del siglo. De este modo, a la vez que calificaba de “deficiente” el desarrollo de las Bellas Artes en el país y de insuficiente la acción oficial para subsanar esta situación, construía una tradición vernácula de intervención que remontaba sus orígenes hasta la feliz experiencia rivadaviana.³³ La Escuela de Música y Canto fundada en 1822 por el eclesiástico José Antonio Picassari y su sobrino, Juan Pedro Esnaola³⁴, que había sido apoyada financieramente por el gobierno se convertía, así, en el modelo de la nueva institución homónima. Esta filiación fue reforzada mediante el nombramiento oficial del mismo Esnaola como presidente honorario, cargo que ejerció hasta su muerte.

Una diferencia fundamental la separaba, sin embargo, de su predecesora: mientras la escuela de los años veinte había tenido un origen privado y había recibido la protección gubernamental, la nueva dependía directamente de la administración provincial. En efecto, el artículo 1 de la Ley n.º 906 emitida por las cámaras el 7 de septiembre de 1874 establecía que se autorizaba al Poder Ejecutivo a invertir una suma no superior a 100.000 pesos³⁵ para “la planteación de una Escuela de Música y Declamación, sometiendo a la aprobación de la Legislatura el presupuesto de las cantidades que sea necesario invertir en su mantenimiento, con designación del sueldo del director y de los

³¹ Ver BRUNO, Paula. *Pioneros culturales de la Argentina: biografías de una época, 1860-1910*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011, p. 67.

³² Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires (CDPBA). 31ra Sesión ordinaria del 26 de agosto de 1874). *Diario de sesiones de la Cámara de Diputados de la provincia de Buenos Aires, 1874*. Buenos Aires: Imprenta Jorge E. Cook, 1874, p. 591 e 592.

³³ Durante su gestión como ministro de gobierno y de Relaciones Exteriores de la provincia de Buenos Aires entre 1820 y 1824, Bernardino Rivadavia ejerció una importante acción gubernamental para el fomento de las artes. Ver GUILLAMÓN, Guillermina, *op. cit.* En la esfera musical, además de proteger la Escuela de Picassari, colaboró también con la Academia de Música fundada por el italiano Virgilio Rabaglio y gestionó las primeras becas argentinas para músicos.

³⁴ Es abundante la información existente sobre el pianista y compositor Juan Pedro Esnaola (Buenos Aires, 1808-1878). Cuando se fundó la Escuela en 1822, un joven Esnaola acababa de retornar de Europa a donde había permanecido más de tres años profundizando sus estudios musicales. A partir de entonces, mantuvo intensa actividad pública dentro y fuera del ámbito musical, siendo destacada su labor como arreglador del Himno Nacional argentino. Ver VEGA, Carlos. Juan Pedro Esnaola: “el primer gran músico argentino”. *Revista del Instituto de Investigación Musical “Carlos Vega”*, n. 15, Buenos Aires, 1997. Disponible en <<https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1175/1/juan-pedro-esnaola-primer.pdf>>. Acceso en 19 oct. 2021.

³⁵ Esta limitación del monto fue introducida en el proyecto por el Senado y luego aprobada en la Cámara de Diputados, a pesar de las objeciones del diputado Luis Varela y del mismo Estrada.

profesores, así como el reglamento general para su organización".³⁶ De acuerdo con el documento, el gobierno quedaba a cargo de todos los gastos de su creación y sostén que pasaban a integrar un ítem del presupuesto anual, a la vez que se reservaba la aprobación de sus normas internas. El decreto promulgado por el Ejecutivo tres días más tarde³⁷ nombraba también a Nicolás Bassi como su director y designaba una comisión que se encargaría de su "administración, inspección y vijilancia [sic]" compuesta por Juan Pedro Esnaola (presidente), Gabino Monguillot (tesorero), Osvaldo Eguía, Francisco Seeber y Julio Núñez (vocales). Las funciones de control se extendían respecto de lo fijado por la Legislatura, ya que, por intermedio de dicha comisión, el director debía someter a la aprobación oficial el plan de estudios, los reglamentos de funcionamiento y la nómina del cuerpo docente seleccionado. En el organigrama estatal, la entidad quedaba bajo la jurisdicción del Ministerio de Gobierno que debía proveerle los fondos necesarios para su instalación y ante el cual debía dar cuenta cada año.

Estos pormenores burocráticos y legales denotan, en verdad, la voluntad estatal por intervenir de forma directa en la educación musical mediante la instauración de una institución que, al menos de momento, dependía de los fondos públicos y de un organismo *ad hoc* conformado por especialistas y notables de la sociedad porteña. De los cinco miembros que la conformaban, tres eran figuras del circuito musical de la época: el mencionado Esnaola, Gabino Monguillot que era propietario de una conocida editorial del rubro y Julio Núñez que se desempeñaba como director de *La Gaceta Musical*.³⁸ La presencia de Eguía, médico director del Hospital de Alienadas, y de Francisco Seeber, militar y empresario de la construcción que en 1876 ocupaba el cargo de diputado provincial, previenen contra la tentación de concebir dicho organismo como un cuerpo de expertos en la materia y la ausencia de remuneración impide entender sus funciones en términos de profesionalización burocrática del sector. También la voluntad gubernamental de ejercer un control directo sobre la entidad puede deducirse de la incorporación regular de funcionarios, como los diputados Miguel Cané y Carlos L. Marenco, el más tarde Ministro de Gobierno Santiago Alcorta o el escritor Eugenio Cambaceres, hermano del ex diputado Antonino.³⁹ En este sentido, la instalación de la escuela supone la introducción de la "cuestión" musical en la agenda estatal, más allá de los gastos eventuales que significaban las becas. Desde el punto de vista político, la inclusión de esta partida reafirmaba el interés del autonomismo por estructurar y regular el sistema educativo de la provincia que, en 1875, se iba a concretar en la Ley n.º 988 de Educación Común, pero que ya se había manifestado en la apertura de la Escuela de Agricultura de Santa Catalina (1874) y que se reafirmaría con la del Instituto Mercantil (1875). La formación de músicos

³⁶"Se autoriza al Poder Ejecutivo a crear una Escuela de Música y Declamación". In: *Nueva recopilación de leyes y decretos de la provincia de Buenos Aires, 1810-1876*. Buenos Aires: El Mercurio, 1878, v. VII, p. 479.

³⁷ Ver Se crea una Escuela de Música y Declamación. In: *idem, ibidem*, p. 480.

³⁸ Ver MASSONE, Manuel y OLMELLO, Oscar. La crisis de 1890. Divisoria de dos modelos antagónicos de educación musical en la Argentina, *op. cit.*

³⁹ Ver las designaciones anuales completas hasta 1880 en *Registro oficial de la provincia de Buenos Aires (Ropba)*. Buenos Aires: Imprenta del Mercurio, 1874, p. 447; *Ropba*. Buenos Aires: Imprenta del Mercurio, 1875, p. 82; *idem*, Buenos Aires: Imprenta del Mercurio, 1878, p. 284; *idem*, Buenos Aires: Imprenta del Mercurio, 1880, p. 3 e 4; *idem*, Buenos Aires: Imprenta del Mercurio, 1881, p. 26 e 27.

aparecía, de este modo, como una necesidad avalada por el estado con la misma jerarquía que otras actividades productivas. La importancia atribuida a la educación estética se confirmaría con la inclusión de la música vocal y el dibujo lineal dentro del primer programa de enseñanza instituido a partir de la ley de acuerdo con la premisa sarmientina de instruir al pueblo para cumplir las “múltiples funciones de la vida civilizada”.⁴⁰

Ahora bien, ¿por qué, de entre ambas disciplinas, fue la música la beneficiada por el patrocinio estatal? Sin dudas, la respuesta es compleja e involucra múltiples variables. Entre ellas, no es menor la impronta de la formación, los gustos y los hábitos de consumo cultural de los inmigrantes italianos⁴¹ y españoles⁴² que habían arribado a las costas rioplatenses y que se evidenció en la matrícula de la escuela durante sus primeros años de funcionamiento. Según Miguel Cané, se trataba de “una tendencia natural, que ha sido reconocida por todos los extranjeros [sic] que han residido durante algún tiempo en nuestro país, esa tendencia de la clase pobre á la música que es una verdadera predisposición innata en ella”⁴³ y que, gracias a la institución pública, podría transformarse rápidamente en un medio de subsistencia. Asimismo, la música ocupaba desde antaño un lugar destacado en los salones de la burguesía como marca de distinción y de refinamiento. Parte del fenómeno migratorio, fueron también los músicos europeos quienes, una vez en tierra americana, procuraron, no solo insertarse en los espacios existentes, sino arbitrar los medios para construir las condiciones de su desarrollo profesional. Como analiza José I. Weber a propósito de los italianos⁴⁴, los artistas se unieron entre sí y se aliaron con sectores influyentes de la colectividad para consolidar su posición en el ambiente local, mientras sus editores y críticos daban visibilidad y fundamento ideológico a su programa a través de la prensa. Algunos de ellos fueron sumados al proyecto de modernización cultural a partir de su incorporación a puestos clave, como la dirección del Teatro Colón que ejerció Nicolás Bassi desde su desembarco.

Este último punto es revelador de la trascendencia que las redes personales y la presencia pública adquieren para la organización de las instituciones. Las políticas estatales, como advierte Theda Skocpol⁴⁵, se definen a partir del encuentro de los estados con grupos de interés que han adquirido conciencia de sus objetivos y trabajan para alcanzarlos. De acuerdo con la investigadora estadounidense, estos se constituyen en sociedades, asumen un estatus público y consiguen el derecho de participar con autoridad en la elaboración de dichas políticas. El capital social y simbólico de los promotores era, entonces, primordial para lograr los resultados deseados. Aunque no se han encontrado evidencias en la documentación oficial, la bibliografía atribuye tanto a

⁴⁰ PINKASZ, Daniel. Escuelas y desiertos: una historia de la educación primaria de la Provincia de Buenos Aires. In: PUIGGRÓS, Adriana (dir.). *La educación en las provincias y territorios nacionales (1885-1945)*. Buenos Aires: Galerna, 1993, p. 14. Como indica este autor, en 1906 se suprimiría la música del programa de las escuelas comunes.

⁴¹ Ver CENTRANGOLO, Annibale E., *op. cit.*, y WEBER, José I., *op. cit.*

⁴² Sobre la inmigración catalana, ver IRURZUN, Josefina, *op. cit.*

⁴³ Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires (CDPBA). 16va sesión extraordinaria del 21 de febrero de 1876. *Diario de sesiones de la Cámara de Diputados de la provincia de Buenos Aires, 1875*. Buenos Aires: Soc. Anón. de tip., lit. y fund. de tipos, 1875, v. II, p. 1650.

⁴⁴ Ver WEBER, José I., *op. cit.*, p. 395 e 396.

⁴⁵ Ver SKOCPOL, Theda, *op. cit.*

Núñez como al mismo Bassi la autoría del proyecto. Mientras que para García Acevedo⁴⁶ fue *La Gaceta* la que realizó la campaña en favor de la pronta creación de un conservatorio argentino que, a pesar de las hostilidades, redundó en la instalación de la escuela, para Pablo Bardin⁴⁷ el director del Colón fue el responsable de su fundación. Lo cierto es que no puede descartarse una acción conjunta de ambas figuras en pos de formalizar la enseñanza disciplinar y, a la vez, construir espacios de inserción laboral respaldados por la legitimidad estatal de la cual se beneficiarían también ellos de manera directa. En efecto, una vez inaugurado el establecimiento, Bassi y Núñez fueron designados para ocupar puestos directivos cuyo valor simbólico quedó demostrado cuando, ante la necesidad de reducir costos, el director renunció a percibir sus haberes y el periodista decidió cumplir las funciones de secretario *ad honorem*. Finalmente, la sanción del proyecto fue posible por el apoyo político dentro de las cámaras donde se reunían hombres, como Estrada o Varela, vinculados a los círculos intelectuales y artísticos de la ciudad y por el del entonces ministro de gobierno Amancio Alcorta cuyo vínculo familiar con la música se remontaba a su padre, el célebre compositor homónimo, y continuaría con su sobrino, Alberto Williams.

Sentadas las bases para su funcionamiento, se abrió entonces la inscripción para jóvenes de ambos sexos menores de 16 años y el 17 de junio de 1875 se dio comienzo a las clases. La matrícula inicial fue de 310 alumnos, repartidos equitativamente entre varones y mujeres y, en su mayoría, argentinos, que fueron incorporados luego de abonar el monto correspondiente al registro. Fueron exonerados de ese pago los estudiantes de "reconocida pobreza".⁴⁸ El éxito inesperado de la convocatoria planteó desde el inicio problemas de financiamiento ante un presupuesto que, como había anunciado el diputado Luis Varela, se preveía insuficiente. En la Memoria de 1875 se dio cuenta de esta situación, diciendo: "Tan excesiva cantidad de alumnos, requería cuanto menos doble número de profesores de los que determina el Presupuesto, por cuyo motivo la Comisión fijó en cuatro horas diarias la labor de cada uno de ellos, y trató de elegir los de las asignaturas inmediatamente necesarias, llamando á ese fin un plazo conveniente á los maestros existentes en la ciudad".⁴⁹ Sesenta y dos postulantes respondieron al llamado, pero solo unos pocos de ellos pudieron ser incorporados al cuerpo de ocho profesores. Estas limitaciones llevaron a priorizar el dictado de las materias esenciales, como solfeo y lectura musical, y de las de mayor demanda, como piano o violín.⁵⁰ Las asignaturas de canto, instrumentos de cobre y declamación quedaron



⁴⁶ Ver GARCÍA ACEVEDO, Mario, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁷ Ver BARDIN, Pablo. La influencia de la música europea sobre los argentinos. In: BARDIN, Pablo et al. *Los caminos de la música: Europa y Argentina*. San Salvador de Jujuy: Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy, 2008, p. 32.

⁴⁸ *Memoria del Ministro Secretario de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires presentada á las Honorables Cámaras Legislativas. Año 1875*. Buenos Aires: La Tribuna, 1876, p. 379.

⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 379 e 380.

⁵⁰ Según la memoria institucional, se escogieron docentes para las clases de composición e historia musical, solfeo y lectura, piano, órgano y piano, violín y viola, violoncello y contrabajo e instrumentos de madera y de viento. La nómina de las materias, sin embargo, no coincide plenamente con esta división. Ver, por ejemplo, *Memoria del Ministro Secretario de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires presentada á las Honorables Cámaras Legislativas. Año 1875*, *op. cit.*, y, para años posteriores, *Memoria del Ministro Secretario de Gobierno. 1878*. Buenos Aires: Imprenta de la Penitenciaría, 1879.

vacantes, aunque la primera de ellas fue cubierta provisionalmente por Strigelli hasta tanto se contrató al profesor italiano Basilio Basili para ejercer el cargo de profesor en 1876. El numeroso estudiantado y el requerimiento de separar varones y mujeres impuso un intenso cronograma de cursado para garantizar las tres lecciones semanales de dos horas que se extendían desde las 9 hasta las 20 en invierno y las 21 en verano; de 9 a 11 y de 18 a 20 para los niños y de 12 a 14 y de 15 a 17 para las niñas. Doscientos de entre ellos, estuvieron en condiciones de atender a los exámenes finales que debieron pasar ante un jurado compuesto por seis profesores externos, demostrando ante las autoridades los adelantos de la institución.

La memoria presentada al Ministerio de Gobierno en 1875 revela dos cuestiones: en primer lugar, el amplio desarrollo de la disciplina en la ciudad y la creciente demanda de puestos de trabajo para los músicos, así como el grado de interés que suscitaba la propuesta pedagógica oficial entre los jóvenes; en segundo, la exigüidad de los recursos que el estado destinó desde el comienzo a la concreción del proyecto y que no harían sino disminuir a medida que pasara el tiempo. A diez meses de su apertura, la comisión había gastado ya el 80% de los fondos asignados para la instalación en instrumentos, muebles e infraestructura y lamentaba “que el plan de economías introducido en la Administración General, no le permita apuntar algunas de las necesidades mas apremiantes para la mejor marcha de la Escuela de Música”.⁵¹ En este sentido, se manifestó un desfase entre los objetivos planteados por el Estado y sus capacidades⁵² reales para llevarlos a cabo, situación que se agravó con los efectos de la crisis económica que se desencadenaron en 1876. La inestabilidad del erario dio nuevas fuerzas a los argumentos que abogaban por una retracción de la participación – sobre todo, en áreas no esenciales – contra aquellos que habían sostenido la importancia de que el gobierno provincial implementara medidas estructurales de regulación y de promoción de las artes.

Ars longa, vita brevis. La economía en crisis

Entre 1876 y 1878, momento en que decidió suprimirse la subvención estatal a la Escuela de Música, los debates en torno a su permanencia y a los montos que debían asignársele se repitieron en varias ocasiones, sobre todo, en las sesiones que los diputados dedicaron al tratamiento del presupuesto de los períodos siguientes. Si bien la debacle internacional se había desatado con el *crack* bursátil de Viena en 1873, fue recién tres años después que sus consecuencias, ahondadas por la revolución mitrista de 1874, se hicieron sentir con toda su gravedad en el territorio bonaerense. La retracción de las inversiones y la suspensión del crédito extranjero provocaron una disminución del fondo de reservas de la Oficina de Cambios creada con el objetivo de mantener la convertibilidad. A pesar de ello, continuó la emisión de papel moneda para hacer frente al aumento constante del gasto público y a la escasez de circulante, sosteniendo, así, la economía productiva y evitando el mayor crecimiento de las tasas de interés. Esta situación condujo en mayo de 1876 a la suspensión del

⁵¹ Memoria del Ministro Secretario de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires presentada á las Honorable Cámaras Legislativas. Año 1875, *op. cit.*, p. 382.

⁵² Cf. SKOCPOL, Theda, *op. cit.*, p. 23.

patrón oro y al cierre de la mencionada oficina, lo cual ocasionó una formidable depreciación de la moneda, una multiplicación de las quiebras y una disminución considerable del valor de la propiedad inmueble.⁵³ Frente a ello y a la negativa del gobierno nacional de suspender el pago de la deuda a los acreedores extranjeros, se implementó una política de recortes que implicó el cese de las inversiones en infraestructura y una reducción de hasta el 15% de los salarios de los empleados gubernamentales. Áreas como la educativa se vieron fuertemente afectadas a nivel nacional: se detuvo la expansión escolar de la etapa previa, se cerraron instituciones como las escuelas de minería de Catamarca y las de agricultura de Salta y Tucumán y se derogó la ley n.º 419 de protección a las bibliotecas populares.⁵⁴

La economía de la provincia de Buenos Aires, a pesar de ser una de principales beneficiadas por el proceso de modernización ligado al boom agroexportador de la *Belle Époque*⁵⁵, sufrió un duro embate que se tradujo en un descenso sustancial del presupuesto a partir de 1876. El sentido ascendente de los gastos públicos que había alcanzado su punto máximo en 1875 – debido, en su mayor parte, a la inversión que demandaron la puesta en marcha de las facultades de la universidad de Buenos Aires, la reorganización de la policía rural y del sistema impositivo –, se revirtió drásticamente en 1876 y continuó disminuyendo al año siguiente. Recién en 1879, la estabilización de las finanzas conllevó un aumento que, sin embargo, no alcanzó los niveles previos a la crisis. Los fondos educativos, por su parte, se vieron especialmente perjudicados por los recortes, puesto que su evolución no solo acompañó la tendencia general, sino que experimentó una reducción en términos relativos de la que no se recuperaría hasta finalizar el período. Del 12,62% del total que este rubro había representado en el presupuesto de 1873, pasó al 6,06% en 1876 para remontar levemente al 9,04% un año después y caer hasta el 2,98% en 1879.⁵⁶ Estas variaciones demuestran que, aunque la coyuntura económica actuó como desencadenante de las deducciones, su profundización se debió, al mismo tiempo, a una modificación del proyecto político. En efecto, según Fer-

⁵³ Para una síntesis de la crisis económica de 1873 y sus efectos, ver DJENDEREDJIAN, Julio. La economía: estructura productiva, comercio y transportes. In: TERNAVASIO, Marcela (dir.). *Historia de la Provincia de Buenos Aires*, t. 3: de la organización provincial a la federalización de Buenos Aires (1821-1880). Gonnet: UnipeN-Edhasa, 2013.

⁵⁴ Cf. DUARTE, Oscar. *El Estado y la educación entre 1870 y 1885: el proyecto educativo frente al impacto de la crisis de 1873. Sus derivaciones políticas y económicas*. Tesis (Doctorado en Historia) – Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2014. Disponible en <universidad de <http://repositorio.filob.uba.ar/handle/filodigital/4650>>. Acceso en 25 oct. 2021. Sobre el caso particular de las bibliotecas populares, ver PLANAS, Javier. *Libros, lectores y sociabilidades de lectura: una historia de los orígenes de las bibliotecas populares en la Argentina*. Buenos Aires: Ampersand, 2017.

⁵⁵ Cf. SÁNCHEZ, Gerardo. Desigualdades regionales en la Argentina de la Belle Époque (1869-1914). *Ensayos de economía*, v. 25, n. 46, Medellín, 2015. Disponible en <<https://revistas.unal.edu.co/index.php/ede/article/view/53624/53070>>. Acceso en 25 oct. 2021. Según este autor, entre 1869 y 1914 se consolidan las diferencias interregionales en favor de las provincias del Litoral, sobre todo, Buenos Aires y Santa Fe.

⁵⁶ Ver las leyes provinciales de presupuesto general correspondientes al período 1873-1880 disponibles en <https://normas.gba.gob.ar/>, a saber: Ley n.º 826 (04/02/1873), Ley n.º 880 (06/03/1874), Ley n.º 949 (12/03/1875), Ley n.º 1027 (02/06/1876), Ley n.º 1092 (29/01/1877), Ley n.º 1161 (29/03/1878), Ley n.º 1268 (03/01/1879), Ley n.º 1334 (08/06/1880). Dado que la organización del presupuesto fue cambiando durante estos años, se ha considerado para el presupuesto educativo la información contenida en el capítulo “Instrucción Pública” (1874, 1875), los de “Instrucción Pública” y “Consejo General de Educación” (1876-1878) y los de “Instrucción Pública” y “Educación Común” (1879, 1880). A partir de la federalización de la ciudad de Buenos Aires, la reestructuración administrativa de la provincia dificulta la comparación presupuestaria.

nando Barba⁵⁷, en la segunda mitad de 1878 se frustró el plan del grupo reformista que había otorgado una importancia fundamental al desarrollo educativo absorbido por los poderes tradicionales de la provincia. La victoria de Carlos Tejedor en las elecciones de ese año consolidó esa derrota y el cambio de orientación de la política bonaerense, que pronto se vería sometida a nuevas dificultades como consecuencia del enfrentamiento con las fuerzas nacionales.

En este contexto, el sostenimiento de la Escuela de Música y Declamación fue fuertemente cuestionado y despertó una violenta oposición dentro del parlamento y en los medios periodísticos, a pesar de tener un innegable éxito de convocatoria entre la población. En efecto, mientras estuvo bajo control oficial, el número – “siempre excesivo” [sic]⁵⁸– de inscriptos se mantuvo estable, oscilando entre 250 y 320 alumnos por año. Sin embargo, el monto de dinero asignado para su manutención no cesó de disminuir: si en 1875 el presupuesto le reservaba 637.200 pesos anuales, en 1876 esa cifra bajó a 525.000; en 1877, además, dejó de constituir una partida fija para adquirir el carácter de subvención y se fijó en 240.000 pesos anuales; esta suma se conservó, tras intensos debates, para 1878.⁵⁹ A partir de entonces triunfaron las posturas a favor de su supresión que habían existido desde el comienzo en ambas cámaras.

Advertidos por el Ministro Santiago Alcorta, los integrantes de la Comisión diseñaron un plan alternativo de provisión de recursos que contemplaba, primero, el aumento de las matrículas y, luego, el cobro de una cuota de 50 pesos por alumno y por materia.⁶⁰ De esta manera, la escuela sobrevivía, pero perdiendo su condición de gratuitidad. La nota que su presidente, Edelmiro Mayer, y su secretario, Julio Núñez, remitieron el 8 de junio al Poder Ejecutivo proponía un trato peculiar según el cual, pese a procurarse sus propios fondos, el establecimiento solicitaba continuar bajo la superintendencia del gobierno que debería nombrar periódicamente a los miembros de la comisión y otorgar carácter oficial a los diplomas expedidos. Asimismo, solicitaba seguir disponiendo de los instrumentos e instalaciones de la escuela que eran propiedad del estado.⁶¹ Lejos de rechazar la supervisión gubernamental, la institución intentaba mantenerla, evidenciando, de este modo, la relevancia que tenía la legitimidad oficial de los títulos como factor de atracción para los estudiantes: en ello residía la ventaja competitiva de esta escuela frente a la oferta de los academias e institutos privados. Un mes más tarde el gobernador Tejedor comunicó la aceptación de estos términos y autorizó a realizar las reformas reglamentarias pertinentes, acordando que era conveniente “no retirar-

⁵⁷ Ver BARBA, Fernando, *op. cit.*

⁵⁸ Memoria del Ministro Secretario de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires presentada á las Honorables Cámaras Legislativas. Año 1875, *op. cit.*, p. 375.

⁵⁹ A fin de ponderar estos montos pueden confrontarse las cifras con las de otras áreas como la biblioteca pública y la Corte Suprema de Justicia. En 1875, estas habían sido respectivamente de 361.200 y 1.567.200 pesos anuales; en 1876, de 348.600 y 1.274.160 pesos; en 1877, de 193.200 y 1.476.960 pesos; en 1878, de 284.000 y de 1.250.160 pesos.

⁶⁰ Ver Memoria del Ministro Secretario de Gobierno. 1878, *op. cit.*

⁶¹ Ver Ropba, 1878, *op. cit.*, p. 284-286. Dado que en 1875 el propio ministro Santiago Alcorta había formado parte de la Comisión, puede suponerse que los miembros que en ese momento componían el organismo actuaron en consonancia con los términos sugeridos por el Ejecutivo, aconsejados por Alcorta en la mencionada “conferencia verbal”.

le su carácter de escuela pública, en vista también de que esto podría causar perturbación en sus estudios á numerosos alumnos que cursan sus clases".⁶²

Sobre la necesidad de las artes

Las medidas de economía sobre las finanzas de la entidad fueron objeto de enconadas discusiones entre los legisladores. Si en 1874 la creación de la Escuela no había suscitado oposición entre los diputados, no había sucedido lo mismo en la Cámara Alta donde senadores como el abogado y periodista Miguel Navarro Viola – a pesar de su interés por la cultura nacional – habían manifestado su renuencia. A pesar de ello, las objeciones debieron acallarse luego de la aprobación del proyecto que implicó su incorporación al presupuesto anual. Como diría luego este representante, el ataque debió ceder ante la resignación y tuvo que contentarse con "eliminar alguna que otra partida" destinada a este fin.⁶³ En 1876, empero, la situación era otra. El plan de ajustes presentado por el Ejecutivo requería de una revisión exhaustiva de los gastos públicos y de la necesidad de cada uno de ellos. En las sesiones de febrero y marzo en la Cámara de Diputados, las opiniones se dividieron rápidamente: mientras Luis V. Varela y el Miguel Cané encabezaban la defensa apasionada de la Escuela, Julio Fonrouge y Rafael Hernández propugnaban su eliminación. Estos últimos se fundaban en las urgencias económicas de la provincia que habían impuesto considerables rebajas a los trabajadores del sector público y que afectaban las condiciones de vida de la población para solicitar que se derivaran los fondos destinados a la promoción de la música hacia otros fines más "útiles". Así, recalando la situación "angustiosa" del erario, Hernández afirmó que Argentina "no es un país tan filarmónico, pero si lo fuera también diría que es menester sacrificar las bellas artes á las necesidades materiales"⁶⁴, ya que, en palabras de Fonrouge, "de elegir entre la formación de hombres capaces de labrar la tierra para hacerla producir, y la formación de hombres capaces para deleitar el oído con las armonías de la música, la elección no es dudosa".⁶⁵ La cuestión de la "utilidad", entendida como contribución efectiva al progreso nacional, era el eje de estos argumentos que se insertaban, a su vez, en debates más amplios como el que enfrentaba a los partidarios de la educación técnica con los de la educación humanística.⁶⁶ En este sentido, los antagonistas siempre esgrimidos de la Escuela de Música eran el Instituto Mercantil y la Escuela agrícola de Santa Catalina: la dicotomía espiritual/material se reavivaba una vez más a propósito de la distribución de recursos estatales. ¿Cuáles eran los factores ineludibles del progreso de un pueblo? ¿Existía un orden de prioridad entre ellos? ¿Cuál era el rol de las artes en ese proceso? ¿Era preferible formar "ruiseñores" o "labradores"?

Como se ha señalado en numerosas oportunidades, el poder civilizatorio de la educación estética era un tópico frecuente de la modernidad⁶⁷ y fue el

⁶² *Idem, ibidem*, p. 286 e 287.

⁶³ Cámara de Senadores de la Provincia de Buenos Aires (CSPBA). 31ra Sesión ordinaria del 30 de marzo de 1876. *Diario de sesiones*. Buenos Aires: Soc. de tip., lit., y fund., 1875, p. 1235.

⁶⁴ *Idem*, 16va sesión extraordinaria del 21 de febrero de 1876. *Diario de sesiones*, *op. cit.*, p. 1649.

⁶⁵ *Idem*, 19va Sesión extraordinaria del 6 de marzo de 1876. *Diario de sesiones*, *op. cit.*, p. 1703.

⁶⁶ Cf. DUARTE, Oscar. *op. cit.*

⁶⁷ Cf. GUILLAMÓN, Guillermina, *op. cit.*, y MALOSETTI COSTA, Laura, *op. cit.*

elegido por Varela para sostener su causa. Para él, la formación musical no era un “mero adorno” sino un elemento imprescindible para el desarrollo de la civilización que, en cuanto tal, debía complementar a la escuela pública y, por lo tanto, ser protegido y promovido por el estado. Las bellas artes eran los instrumentos idóneos para “dulcificar las costumbres”, “domesticar los instintos salvajes”, encender el “sentimiento de lo noble y lo bello” y fortalecer el patriotismo, tal como demostraban la historia y las naciones europeas. Frente a estos juicios, las posturas de los diputados opositores fueron diversas: mientras Hernández coincidía en la importancia de la “influencia civilizadora de la música” pese a que la desfavorable situación económica impedía que el gobierno costeara estos estudios, Fonrouge cuestionaba los fundamentos mismos del discurso. Para él, “suavizar los hábitos” era feminizarlos y perder, así, la pulsión viril del trabajo. Con ímpetu, afirmó que

estamos en un país donde lo que mas sobra es imaginación y corazón y lo que mas falta son brazos que se dediquen al trabajo: creo que en lugar de ruiñores, labradores son los que necesitamos.

Por estas consideraciones estoy de acuerdo con las ideas manifestadas por el Sr. Diputado Hernandez, por que pienso que debemos educar hombres de trabajo y de labor, niños que vayan á la escuela de artes y oficios. Es por eso que hemos creado una escuela comercial y una escuela de artes y oficios en Buenos Aires y otra en San Nicolás de los Arroyos. Allí es donde deben ir los jóvenes, porque esos son los hombres que necesitamos, no ruiñores que se ocupen de cantar. Si queremos hacer un país de músicos vamos á tener muy pronto que lamentar, como algunos pueblos de Europa, su gran afición a la música, porque la música, el clima suave y otras circunstancias que predispone al dolce fermiente [sic], enervan la fuerza natural cuando los hombres se dejan llevar por el sentimiento de la armonía. De esa manera se hacen los hombres inútiles para el trabajo y á la actividad como está probado en muchos países de Europa que están imposibilitados de producir.⁶⁸

El descrédito de las artes iba acompañado de la revalorización de lo americano, símbolo de la fuerza y del futuro. Navarro Viola desde el Senado compartió estas aseveraciones asegurando que “yo no enseñaría á un hijo mío la música”⁶⁹ y abogando por la eliminación de la disciplina del currículum del Instituto Mercantil.

En este contexto, las intervenciones de Cané, Agustín Vidal y el Ministro de Gobierno Aristóbulo del Valle resultaron particularmente interesantes, dado que instalaron nuevas líneas de debate junto a las tradicionales. En el caso del primero – que, por decisión del Ejecutivo, había integrado la Comisión Directiva de la Escuela en 1875 – existió una voluntad expresa de desplazarlo hacia los aspectos socio-económicos y laborales de la cuestión, tal como lo exigía, a su entender, una discusión sobre el presupuesto. El futuro impulsor de la Ley de Residencia (1902),⁷⁰ recalcó la gratuidad de la enseñanza im-

⁶⁸Cámara de Senadores de la Provincia de Buenos Aires (CSPBA). 16va sesión extraordinaria del 21 de febrero de 1876. *Diario de sesiones, op. cit.*, p. 1655.

⁶⁹*Idem, ibidem*, p. 1236.

⁷⁰Esta ley, cuyo proyecto fue presentado por Cané ante la Cámara de Diputados de la Nación en 1899, otorgaba al Ejecutivo la facultad de expulsar del país a cualquier extranjero que hubiese sido condenado por tribunales foráneos por crímenes o delitos de derecho común y, además, podía determinar “la salida de todo extranjero que atentara contra o comprometiera la seguridad nacional o perturbara el orden público”.

partida en la Escuela que permitiría contrarrestar la inequidad social ofreciendo una formación profesional a los argentinos más pobres que, de otro modo, no tendrían acceso a una educación artística que diera curso a sus "inclinaciones innatas". La institución quedaba a cargo, entonces, de la preparación de una fuerza de trabajo calificada e independiente que no engrosaría los elencos de la burocracia pública ni alimentaría la "empleomanía". Asimismo, contribuiría a la configuración de un conjunto de músicos nacionales instruidos en las convenciones académicas que contrarrestarían la presencia de los artistas de origen foráneo que poblaban el espacio público o que los reemplazarían en los puestos de enseñanza. De este modo, se favorecería la concentración de la riqueza en la población argentina, evitando la fuga de capitales hacia el exterior. La cuestión nacional se convertía, en este contexto, en uno de los factores centrales del debate, al igual que la función estatal de capacitar a los habitantes con miras a formar recursos humanos que, a mediano plazo, no dependieran del sector público. Ligado a esto último, Cané enfatizó, junto con Varela, el potencial pedagógico de la Escuela para preparar una mano de obra femenina que, en tiempos de crisis como la actual, pudiera complementar los ingresos masculinos mediante el ejercicio de la docencia.

Aunque Hernández se ocupó de refutar estas afirmaciones diciendo que muchos de los alumnos pertenecían a familias pudientes y que una gran mayoría eran varones⁷¹, las intervenciones de Vidal y del ministro sumaron nuevas razones en favor del sostenimiento de la institución. En este caso se trataba de consideraciones de política pública que sostenían la necesidad de respetar el principio de continuidad administrativa en aras de mantener el derecho del colectivo y de hacer un uso racional de los fondos invertidos. La implementación de medidas gubernamentales debía ser razonada y coherente, asegurando la estabilidad y el cumplimiento de los programas, porque "¿qué garantía habría para nuestra juventud, si la Cámara de Diputados creaba un año una institución y una multitud de jóvenes se dedicaran á un arte, ó á un oficio y después de un año la misma Cámara suprimiera esa institución obligando á esos jóvenes á perder un año de trabajo?"⁷² Asimismo, Cané advirtió que las obligaciones legales y éticas del estado debían extenderse al personal docente, parte del cual había sido traído de Europa con carácter permanente.

El intenso intercambio que se prolongó durante dos sesiones mostró que el peso de ambas posturas estaba equilibrado en el recinto. La necesidad de recortar gastos condujo a que en una primera votación se resolviera la supresión del establecimiento, pero que, ante el ahorro total de 14 millones de



CONSTANZO, Gabriela. Lo inadmisible hecho historia. La Ley de Residencia de 1902 y la Ley de Defensa Social de 1910. Textos de las leyes. *Revista Sociedad*, n. 26, Buenos Aires, 2007. Disponible en <<http://www.sociales.uba.ar/revista-sociedad-numero-26/>> Acceso en 2 nov. 2021. Sobre el pensamiento musical de Miguel Cané, ver WEBER, José Ignacio. La "cultura estética" de Miguel Cané, Alberto Williams y el Ateneo. Discurso y argumentación esteticista en torno al Festival Wagner (1894). *Revista Argentina de Musicología*, n. 12-13, Buenos Aires, 2012. Disponible en <<https://www.ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/116/118>>. Acceso en 17 sept. 2021.

⁷¹ Lo primero parece comprobarse al recorrer la lista de estudiantes que incluye apellidos conocidos de la élite porteña e, incluso, de miembros de la Legislatura. A manera de ejemplo, pueden mencionarse: Eguía, Rouquad, Williams, Curutchet, Bonorino, Huergo, Martínez de Hoz, Zinny, Monguillot, Oyuela, etc. Más cuestionable resulta su aseveración respecto de la proporción de sexos entre el alumnado, ya que, según las nóminas, este se componía en mayor medida por mujeres.

⁷² Cámara de Senadores de la Provincia de Buenos Aires (CSPBA). 16va sesión extraordinaria del 21 de febrero de 1876. *Diario de sesiones, op. cit.*, p. 1655.

pesos que había logrado efectuarse, se revirtiera esta medida y se restableciera la partida correspondiente. El agravamiento de la situación financiera y el cambio de composición de la Cámara modificó la ecuanimidad de las fuerzas y en octubre 1877 el Gobernador presentó un plan de economías que incluía de nuevo la eliminación de la Escuela por tratarse de “una institución innecesaria aunque útil” y afirmaba que “no puede mantenerse desde que la Provincia apenas tiene rentas para sus servicios indispensables”.⁷³ A pesar de que los legisladores decidieron, sin discusión mediante, no acceder a esta recomendación, transformaron la partida fija en una subvención reducida, minimizando de esta manera, el compromiso estatal en su sostén. Esta disminución exigió que la Comisión Directiva buscara fuentes alternativas de ingresos y de ahorros, como el ya mencionado aumento de matrículas, la realización de conciertos, el despido del secretario rentado, la rebaja del sueldo de los profesores, la eliminación de actos y colaciones de grado y, finalmente, la instauración de las cuotas. Cuando en 1878 se determinó el cese completo de la contribución estatal con el argumento de que se trataba de un gasto superfluo en momentos de crisis, la Escuela estaba culminando su metamorfosis hacia una entidad privada con respaldo oficial. Excepto diez alumnos que recibieron becas por su excelencia, aquellos que no pudieron afrontar las mensualidades debieron abandonar sus estudios. La música quedaba, así, reservada de hecho para quienes estuvieran en condiciones de abonar los 100 pesos de matrícula y los 50 que requería el cursado de cada asignatura.⁷⁴

¿Cómo hacer a la provincia grande?

Desde su exclusión del presupuesto, la entidad educativa no ocupó más la atención de los parlamentarios bonaerenses, a pesar de que el gobierno seguía ejerciendo su tutela a través de la comisión. Luego de 1880 y del traspaso a la jurisdicción federal de la ciudad de Buenos Aires logrado por las armas, la provincia enfrentó un proceso de reorganización administrativa que supuso, entre otras cosas, el traslado a la órbita nacional de las instituciones residentes en territorio porteño. El 17 de enero de 1881 se resolvió la cesión de la Escuela de Música⁷⁵, que tuvo una corta vida en su nuevo estatuto: en 1882 por falta de subvención nacional debió cerrar sus puertas definitivamente.⁷⁶

La cuestión musical, sin embargo, no desapareció de la agenda provincial, solo que ahora se hizo presente casi con exclusividad a propósito de la concesión de becas para estudiar en Europa. Este mecanismo de subvención a las artes era de larga data y desde 1871 se había intentado sistematizar reservando una partida presupuestaria de 18.000 pesos para seis discípulos destacados en ciencias y artes. Lo cierto es que, hasta 1880, este recurso se había

⁷³ Cámara de Senadores de la Provincia de Buenos Aires (CDPBA). 16va sesión extraordinaria del 15 de octubre de 1877. *Diario de sesiones de la Cámara de Diputados de la provincia de Buenos Aires, 1877*. Buenos Aires: Imprenta Rivadavia, 1877, p. 960.

⁷⁴ Es necesario tener en cuenta que, por ejemplo, de acuerdo con el presupuesto de 1878, el sueldo de un portero era de 500 pesos mensuales, el de un ordenanza, de 600 y el de un escribiente de primera categoría, de 800.

⁷⁵ Ver D'AMICO, Carlos. *Siete años de gobierno de la provincia de Buenos Aires*. Buenos Aires: Jacobo Peuser, 1895, p. 49 e 50.

⁷⁶ Ver GARCÍA ACEVEDO, Mario, *op. cit.*, p. 32.

otorgado principalmente a los estudiantes de la universidad, mientras que los aspirantes a escultores, músicos o pintores eran incluidos en ítems particulares. Así, aunque en mayo de 1877 se ordenó la suspensión de las remesas y el retorno de los beneficiarios, en octubre se decidió la asignación de una beca a Juan Gutiérrez, quien sería, más tarde, el fundador del Conservatorio nacional.⁷⁷ Era la primera vez durante esta etapa que el gobierno financiaba la educación musical de un alumno aventajado. Aunque en esa ocasión se produjo un breve intercambio sobre la pertinencia del gasto, fue recién con los pedidos de becas de 1881 y 1882 que se planteó el problema estructural del sostenimiento y promoción oficial de las artes.

Las subvenciones al escultor Lucio Correa Morales y a los pintores Augusto Ballerini y Graciano Mendilaharzu iniciaron los términos de un debate que continuaría en los años siguientes. Si, como afirma Malosetti Costa⁷⁸, la prensa periódica opositora focalizó su crítica en la “barbarie” que implicaba rechazar las solicitudes de pensión de los dos primeros recurriendo al ya conocido argumento del potencial civilizador de las artes, en la Cámara el eje vertebrador del intercambio fue la cuestión del rol que debía asumir el estado en dicho proceso y los beneficios simbólicos que de ello obtendría la provincia reorganizada. En efecto, privada de su histórica capital, la provincia de Buenos Aires se sentía impelida a demostrar que su progreso no residía únicamente en sus praderas y en sus puertos, sino también en la cultura de su población y en el refinamiento de sus ciudades, afirmando, de este modo, su papel rector frente al resto de las provincias argentinas. Como recordó el diputado Dámaso Centeno, pronto debería levantarse una nueva capital que tendría que ser una gran ciudad, centro “no solamente de grandes barracas, de inmensos saladeros, de magníficos hoteles, sinó también de todas aquellas agrupaciones científicas y artísticas que sean necesarias para reemplazar este gran centro, que hemos cedido á impulso del patriotismo bien entendido de los argentinos”.⁷⁹

En 1881 fueron varios los legisladores, como Andrónico Castro, Otto Schnyder, Eduardo Rodríguez y el antedicho Centeno, que intervinieron en favor de los solicitantes, mientras otros, como Julio Fonrouge y José Francisco López, se manifestaron contra la adjudicación de las becas. El discurso de Castro, representante de la Comisión de Peticiones, resulta revelador en tanto señaló, además del talento del estudiante, el cambio en la situación económica de la provincia que le permitía asumir una política activa de estímulo cultural: “La Provincia de Buenos Aires, no solo está en condiciones de proteger sus industrias fabriles, su agricultura y todos los ramos del saber humano, por su riqueza, sino que está también en condiciones de proteger las bellas artes, de que carece, y las cuales son indispensables para que sea grande en el porvenir, y desempeñe el rol que le corresponde como pueblo culto y civilizado”.⁸⁰

⁷⁷ Ver Cámara de Senadores de la Provincia de Buenos Aires (CDPBA). 55va sesión ordinaria del 8 de octubre de 1877. *Diario de sesiones de la Cámara de Diputados de la provincia de Buenos Aires, 1877, op. cit.*, p. 922-924.

⁷⁸ Ver MALOSETTI COSTA, Laura, *op. cit.*, p. 50 e 51.

⁷⁹ Cámara de Senadores de la Provincia de Buenos Aires (CDPBA). 14va sesión ordinaria del 8 de junio de 1881. *Diario de sesiones de la Cámara de Diputados de la provincia de Buenos Aires, 1874*. Buenos Aires: Imprenta El Diario, 1882, v. 1, p. 402.

⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. 226.

A ello añadió la importancia de que el estado apoyara aquellas disciplinas que no procuraban grandes fortunas, pero que contribuían a la gloria de los pueblos. Respaldado por ejemplos históricos y contemporáneos de Europa y los Estados Unidos, sostuvo la necesidad de cultivar las ciencias y las artes para civilizar las pampas y jerarquizar la posición de la provincia ante la mirada extranjera.

Frente a él e igualmente enfático, Fonrouge citó la desafortunada experiencia de la Escuela de Música para esbozar una teoría más amplia sobre la función del estado en la materia que fue apoyada por López. Para el primero, el otorgamiento de becas era un indicio del avance del proteccionismo de las artes del cual se declaraba “enemigo radical”. La aceptación de las solicitudes atraería otras que llenarían el presupuesto y terminarían por constituir un sistema de mecenazgo. Una peculiar interpretación de las épocas de Augusto en Roma y de Luis XIV en Francia le sirvió para sostener que “cada vez que los Gobiernos han querido constituirse en tutores y protectores de las artes y de las letras, no han hecho otra cosa que envilecer hombres, crear cortesanos para que hagan su apología”.⁸¹ De esta manera, con su negativa aseguraba estar preservando la libertad e integridad de los artistas, evitando que se transformaran en “pedigüeños” y “limosneros” del poder. Su postura y la de López se fundaban, en verdad, en una concepción liberal del estado como mero administrador de la renta del pueblo y conservador del orden que solo debía intervenir para proteger la riqueza y para promover actividades que la incrementaran. Asimismo, consideraban el arte como una industria y, como tal, sujeto a las leyes del mercado y de la economía. Haciendo una aplicación heterodoxa de la distinción entre industrias “naturales” y “artificiales” que circulaba en ese momento⁸², argumentaban que la necesidad de obras iba a estimular el desarrollo espontáneo del sector e iba a crear un público consumidor que financiara la labor de los artistas. Intervenir significaba, entonces, alterar el equilibrio de la oferta y la demanda, instaurando un sistema viciado y enfermo. A diferencia de años anteriores, estos juicios no tuvieron el apoyo general de la Cámara que terminó aprobando las becas en algunas ocasiones y rechazándolas en otras: las circunstancias políticas y económicas habían cambiado respecto de los años 70 y los legisladores evaluaban los beneficios prácticos y simbólicos que implicaba el progreso de las artes a la luz de cada pedido.

La música, que hasta entonces había tenido una menor representación en el régimen de subsidios individuales, recibió también la atención del Parlamento provincial cuando en 1882, en coincidencia con el cierre de la Escuela, se otorgó una subvención a Alberto Williams – ex alumno de dicha institución – para estudiar en Europa. Alberto Ugalde, Manuel de Icaza, Schnyder y Luis M. Drago encabezaron la defensa dentro del recinto en esa oportunidad, mientras Fonrouge y López hicieron lo propio nuevamente desde la oposición. A los reiterados argumentos del papel que cabría a las artes en la grandeza bonaerense y de su poder civilizador y pacificador, se sumaron en esta sesión consideraciones relativas a la falta de profesionalización de la disciplina y a la

⁸¹ *Idem, ibidem*, p. 396.

⁸² Cf. SABATO, Hilda, *op. cit.*

mediocridad de la formación que ofrecían las instituciones existentes. Se planteaba la necesidad de actuar con justicia en la distribución de dinero público para equiparar el adelanto de las artes. En contrapartida, se volvieron a esgrimir su carácter superfluo y ornamental para la vida del país, así como la exigencia de invertir en industrias productivas. López, asumiendo una posición controvertida en el momento en que se estaba fundando la nueva capital en La Plata, aseveró que Buenos Aires sería siempre la sede social, intelectual y artística de la provincia y que allí el conocimiento musical estaba ampliamente difundido, volviéndose injustificada la asignación de subsidios. En este caso, sin embargo, se hizo sentir el peso de las relaciones personales sobre las decisiones estatales: el origen familiar de Williams y su inserción en los circuitos de la élite influían en las valoraciones de los legisladores que afirmaban conocerlo y daban fe de su talento.

Más allá de que los vínculos tuvieran una incidencia fundamental en esta concesión, lo cierto es que esta sirvió como antecedente para nuevas adjudicaciones y para avanzar en la estructuración de una sistema objetivo y equitativo de becas que se venía delineando desde años anteriores. El establecimiento de montos fijos, la ecuanimidad en el fomento de las distintas disciplinas y, sobre todo, la obligación de retribuir al estado la ayuda recibida se fueron consolidando como criterios estables que redundaron, a largo plazo, en la profesionalización e institucionalización de las artes, tal como lo demostraron los casos de Gutiérrez y Williams. Asimismo, redefinieron los términos de los debates, avanzando en la instalación de la cuestión de la educación artística como problema del estado.

De la institución oficial a la subvención individual

Las crisis como la que atravesó la provincia de Buenos Aires en el último cuarto del siglo XIX suelen ser coyunturas de revisión, transformación y redefinición de los roles y las políticas estatales. Creada en 1874, al calor de la debacle económica internacional y de los conflictos internos, la Escuela de Música y Declamación tuvo, desde sus comienzos, una existencia difícil que culminó con su pronta disolución en 1882. Este aparente fracaso fue, sin embargo, la primera experiencia de institucionalización oficial de la disciplina e instaló el problema de las artes como cuestión pública en un momento de construcción de la estructura estatal tanto a nivel nacional como provincial. En este sentido, examinar las vicisitudes de este proceso a través de los documentos oficiales, prestando especial atención a las discusiones que tuvieron lugar en la Cámara de Diputados, permite explorar, por un lado, las concepciones en pugna sobre los alcances que debía tener la intervención del estado en materia cultural y, por el otro, la relevancia social que se le asignaba a la educación estética en un contexto de escasez de recursos.

La iniciativa de fundación de la escuela se debió a una confluencia de factores personales, sociales y políticos entre los que no jugaron un papel menor la inserción de algunos músicos en espacios consagrados, como el Teatro Colón, o de gran visibilidad, como la prensa, los lazos de sociabilidad de estos con funcionarios de la gestión provincial y el impulso que recibió la educación de mano del grupo reformista del autonomismo. Igualmente significativo fue el apoyo que le otorgaron al proyecto legisladores vinculados al mundo letra-

do e intelectual que mantenían un contacto estrecho con los artistas y una disposición particular hacia la música. Para ellos, no solo el tradicional argumento civilizatorio justificaba la inversión pública en la enseñanza de esta disciplina, sino también la necesidad de formar una mano de obra capacitada y nacional que pudiera competir con los extranjeros a un mismo nivel y que incluyera nuevos sectores de la sociedad, como las mujeres. Del mismo modo, respaldaban la necesidad de llevar adelante una acción estatal coherente, sistemática y sostenida que reforzara la confianza en el estado y permitiera programar políticas a mediano y largo plazo.

A pesar de ello, la presencia de voces disidentes dentro del Parlamento obligó a negociar desde los inicios las condiciones de funcionamiento del establecimiento, imponiéndole fuertes restricciones económicas que se fueron profundizando a medida que se agravaba la situación del erario. Frente a las razones anteriores, los opositores de la Escuela esgrimían que las artes cumplían solo una función ornamental y de lujo que, en el mejor de los casos, debían fomentarse luego de alcanzado el éxito económico y cuyo desarrollo era una consecuencia antes un agente de progreso. Ante el recrudecimiento de la crisis, el equilibrio de fuerzas se inclinó en favor de los recortes de estos gastos considerados superfluos y las posturas que abogaban por la supresión de la escuela fueron ganando terreno. Durante su última etapa de existencia, esta se convirtió en un instituto privado con el aval simbólico del estado y los fondos públicos destinados a las artes se derivaron desde el sostenimiento de una entidad pública hacia el financiamiento de la formación individual de algunos alumnos destacados. Potenciado por el nuevo ciclo de prosperidad y por las nuevas preocupaciones de la provincia reorganizada y pese a una oposición que ahora se nucleaba en torno a las premisas liberales de prescindencia estatal, fue el sistema de becas el que construyó las bases para el futuro desarrollo del campo institucional de la música bonaerense.

Artigo recebido em 16 de novembro de 2021. Aprovado em 21 de fevereiro de 2022.

Cinema Novo em disputa: páginas da imprensa carioca em 1962



Cineastas brasileiros reunidos em 1967, fotografia.

Reinaldo Cardenuto

Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF). Autor, entre outros livros, de *Por um cinema popular: Leon Hirszmann, política e resistência*. Cotia: Ateliê, 2020. reicar@uol.com.br

Cinema Novo em disputa: páginas da imprensa carioca em 1962¹

Cinema Novo in dispute: pages of the Rio de Janeiro press in 1962

Reinaldo Cardenuto

RESUMO

Em 1962, na imprensa carioca, a euforia tomou conta da crítica cinematográfica. Diante dos novos filmes nacionais em produção, obras voltadas para temáticas sociais, acreditava-se na superação de uma precariedade existente no cinema brasileiro. Entusiasmados com o processo de renovação cultural, os críticos passaram a denominá-lo Cinema Novo, sugerindo que tal conceito abarcava os mais variados filmes em contraposição às chanchadas. A partir de um viés generalista, eles difundiriam uma noção elástica de Cinema Novo que incluía um vasto espectro de experiências estéticas. No entanto, para uma jovem geração de realizadores engajados, em busca de um projeto criativo independente e autoral, essa concepção genérica de renovação significava uma perda de substância. Em sua visão, antagônica ao posicionamento que crescia na imprensa, Cinema Novo significava exclusivamente um movimento político e formal revolucionário. Também atuando na crítica jornalística, eles instariam uma disputa acirrada contra o senso comum. No epicentro do conflito, que teve Glauber Rocha como um de seus protagonistas, estavam as definições iniciais de um conceito que se tornaria central na história cultural brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema Novo; crítica de cinema; Glauber Rocha.

ABSTRACT

In 1962, in the Rio de Janeiro press, euphoria took over film criticism. In view of the new national films in production, which was focused on social themes, it was believed that overcoming a precariousness existing in Brazilian cinema. Enthusiastic about the process of cultural renewal, film critics started calling it Cinema Novo, suggesting that such a concept encompassed the most varied films as opposed to the chanchada's gender. From a generalist perspective, they would spread an elastic notion of Cinema Novo to include a wide range of aesthetic experiences. However, for a young generation of politically engaged filmmakers, looking for an independent and authorial creative project, the generic notion of renewal meant a loss of substance. In their conception, antagonistic to the position that was growing in the press, Cinema Novo meant exclusively a formal and political revolutionary movement. Also acting in the journalistic criticism, they would install a fierce dispute against common sense. At the epicenter of the conflict, which had Glauber Rocha as one of its protagonists, were the initial definitions of a concept that would become central to Brazilian cultural history.

KEYWORDS: Cinema Novo; film criticism; Glauber Rocha.

¹ O artigo que aqui apresento começou a ser escrito em maio de 2020. Diante do fechamento dos arquivos públicos, em decorrência da pandemia, voltei-me para a realização de uma pesquisa na qual as fontes primárias pudessem ser encontradas na internet. Graças ao material disponibilizado no site da Biblioteca Nacional Digital (<http://bdigital.bn.gov.br/acervodigital/>), pude localizar mais de trezentas matérias jornalísticas, de 1962, em que foram debatidos os rumos do cinema brasileiro. A redação do texto prolongou-se por meses. Para além de escrevê-lo em condições difíceis, relacionadas ao confinamento social junto a uma criança pequena, fui obrigado a interromper os trabalhos devido ao falecimento de meu pai, vítima da covid-19. Gostaria de dedicar este artigo a ele, homem que muito amei e cujo nome, idêntico ao meu, seguirei carregando com orgulho.

Em 3 de janeiro de 1962, no jornal *Tribuna da Imprensa*, Ely Azeredo publicou um texto sobre os principais acontecimentos do cinema brasileiro no ano de 1961. Crítico em evidência no jornalismo carioca, com uma década de atuação na imprensa, o autor propunha um balanço negativo em relação aos resultados recentes da cinematografia nacional.² Considerado por ele um ano “triste”, 1961 apresentava um panorama precário do ponto de vista da produção doméstica de filmes. Com lançamentos ruins, com exceção de *Mandacaru vermelho*, de Nelson Pereira dos Santos, os últimos meses foram marcados, na opinião do crítico, por frustrações que iam da decepção com o Lima Barreto de *A primeira missa* à incapacidade do mercado interno em libertar-se do peso comercial das chanchadas. Em um ano de derrotas, as eventuais surpresas não se localizavam nos eixos centrais da realização cinematográfica, mas sim em espaços produtivos considerados marginais. No setor do curta-metragem, *Arraial do Cabo*, de Paulo César Saraceni, e *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, filmes com carreiras internacionais, pareciam apontar para ares de renovação no cenário paralítico do cinema brasileiro. Já em relação aos longas, Glauber Rocha encerrara as filmagens de *Barravento* em local distante do eixo Rio-São Paulo, dando continuidade ao ciclo baiano composto por obras “sérias” de custo reduzido, algo que prometia agitar as estruturas do nosso campo cinematográfico. Se para Azeredo 1961 era frustrante, ao mesmo tempo as notícias provenientes das margens criavam expectativas em relação ao cinema nacional no decorrer de 1962. O passado decepcionava, mas o futuro guardava possibilidades.

Ao analisar nesses termos o cenário do cinema brasileiro, Azeredo não se encontrava sozinho na crítica atuante em periódicos do Rio de Janeiro. Durante o primeiro mês de 1962, diversas vozes também se voltaram para a redação de textos nos quais as expectativas do porvir pareciam vislumbrar um quadro de renovação na cinematografia nacional. Se o balanço publicado por Azeredo era comedido em relação às promessas, outros críticos pouco se convidaram diante das possibilidades que se avizinhavam. Acrescentando informações ao debate, sobretudo acerca de filmes que ainda se encontravam em realização, os textos redigidos por Alex Viany³ e pelos irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira são exemplares mais contundentes do otimismo que tomou conta da imprensa nos primeiros dias de 1962. Ao contrário da apatia de 1961, o novo ano anunciava longas-metragens nos quais percebia-se um compromisso inegável com a pesquisa dramática e a qualidade estética. Dirigidos por cineastas experientes e iniciantes, *Barravento*, *Os cafajestes*, *O pagador de promessas* ou *Assalto ao trem pagador*, filmes que se encontravam em etapa de produção, despertavam uma forte euforia em relação ao futuro. Para um jornalismo que há anos lamentava a precariedade do cinema brasileiro, difamando as chanchadas como sinônimo de subdesenvolvimento artístico, um horizonte

² Cf. AZEREDO, Ely. Cinema Nacional, 1961. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 3 jan. 1962.

³ VIANY, Alex. Cinema brasileiro em 1962. *Diário da noite*, Rio de Janeiro, 3 jan. 1962; *idem*, Vez a negro em “Barravento”. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 4 jan. 1962.

inédito parecia se abrir, fazendo crer em um salto que deslocaria nossa produção fílmica a outro patamar de existência. Embora estivéssemos apenas em janeiro, o entusiasmo levaria os irmãos Santos Pereira, no dia 7 daquele mês, em *O Jornal*, a publicar prematuramente uma declaração com ares definitivos: “E viva 1962, o ano do cinema brasileiro”.⁴ O afã da renovação, com rompantes de profecia, também apareceria em textos de David Neves e Villela Neto, posteriormente alcançando os escritos do próprio Azeredo.⁵

O otimismo que se espalhou na imprensa carioca, perceptível ao longo do primeiro semestre de 1962, em parte provinha de informações referentes aos novos filmes que se encontravam em realização. Decerto, por si só, as notícias eram animadoras. Anselmo Duarte e Oswaldo Massaini, após consolidarem suas carreiras sobretudo na comédia, o primeiro como ator e o segundo como produtor, anunciam mudanças de rumo em direção a um fazer artístico mais “sofisticado” que resultaria em *O pagador de promessas* e *Assalto ao trem pagador*. Do setor da jovem cinefilia, apostando no cinema independente em parceria com Rex Schindler, o diretor Roberto Pires preparava na Bahia *Tocaia no asfalto*. E grandes expectativas, bem elevadas, rondavam *Barravento*, de Glauber Rocha, e *Os cafajestes*, de Ruy Guerra. Ainda que o cinema brasileiro prosseguisse repleto de problemas, com um mercado de exibição dominado pelo filme estrangeiro, as novidades do setor produtivo pareciam indicar um caminho para a superação daquilo que Villela Neto chamava de “a pasmaceira do nosso cinema”.⁶ A renovação que se apresentava no horizonte, e que levava os críticos a anunciar para logo a eclosão de uma “nouvelle vague brasileira”, sugeria o despertar de um momento histórico único. Da “nova onda” esperava-se não apenas uma vitória sobre as precariedades técnicas, o enterro da “megera” chanchada⁷, mas inclusive a superação de um trauma recente, resultante do fracasso dos estúdios paulistanos na década de 1950.⁸

É necessário observar, no entanto, que o otimismo não se originava unicamente das informações pontuais acerca dos novos filmes em produção. Havia, nessa empolgação toda, uma dimensão estrutural. Grosso modo, em meio ao crescente nacionalismo heterogêneo que emergia no país, uma ampla parcela da crítica, em 1962, voltou-se para a defesa de um projeto cinematográfico que posicionasse no centro da criação fílmica os dilemas e costumes brasileiros, especialmente aqueles relacionados à classe popular. Durante o período, em textos publicados nos periódicos do Rio de Janeiro, percebe-se uma convergência com perspectivas nacionalistas para o desenvolvimento de nossa produção fílmica. De modo difuso e incerto, sem um acordo prévio acerca das definições estéticas e políticas, parte substancial da crítica passou a valorizar, como caminho para a renovação artística, uma guinada do cinema nacional rumo a conteúdos dramáticos e culturais considerados “originalmen-

⁴ PEREIRA, Geraldo Santos e PEREIRA, Renato Santos. “O pagador de promessas” na tela e no palco. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 7 jan. 1962.

⁵ Ver NEVES, David. Cinema. *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 6 jan. 1962; NETO, Villela. É longo o caminho para a glória. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 19 jan. 1962; AZEREDO, Ely. Hora de salto mortal. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 16 fev. 1962.

⁶ VILLELA NETO. Cinema estrangeiro não resolve. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 18 jan. 1962.

⁷ Cf. AZEREDO, Ely. Esse Rio que eu amo. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 10 jan. 1962.

⁸ Ver CATANI, Afranio Mendes. A Vera Cruz e os estúdios paulistas nos anos 1950. In: RAMOS, Fernão Pessoa e SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Sesc, 2018.

te” brasileiros. Em paralelo às transformações criativas que vinham ocorrendo no campo cinematográfico, no qual crescia o interesse por temáticas sociais e populares relacionadas ao país⁹, tal mentalidade passou a se configurar como inclinação dominante no jornalismo carioca.¹⁰

A tendência nacionalista, obviamente, aparecia de modo variado entre os críticos. Não havia, no espectro das filiações ideológicas, uma única forma de se encarar a questão. Para Villela Neto, em proximidade com Viany¹¹, o deslocamento temático em direção ao cotidiano e aos costumes populares continha uma dimensão política. Por meio de filmes como *Arraial do Cabo* e *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), documentários que se propunham a resgatar tradições de brasiliade que passavam por Humberto Mauro e Alberto Cavalcanti, a produção filmica poderia conscientizar o espectador acerca das questões sociais e culturais do país.¹² Do ponto de vista dos irmãos Santos Pereira, pouco afeitos ao engajamento político, a valorização de nossos temas históricos, identidades culturais e heranças artísticas, a exemplo do diálogo com romancistas, seria um caminho para a afirmação industrial do cinema brasileiro: sublinhando o que nos era específico, gerando reconhecimento do público com as telas, caminharíamos rumo ao domínio do mercado de exibição.¹³ Já no caso de Azeredo, a pluralidade nacionalista era o mais importante. Em prol da renovação, eram bem-vindos tanto *O pagador de promessas*, em diálogo com as representações populares do teatro comunista, quanto *A ilha* (1963), de Walter Hugo Khoury, a prometer uma universalidade dos temas brasileiros.¹⁴

Envolta nesse clima de entusiasmo, no anseio por filmes de qualidade com temáticas “originalmente” brasileiras, a crítica pouco tempo demoraria para propor algum tipo de definição que sintetizasse o espírito de renovação presente no ar. Foi precisamente em março de 1962, às vésperas do lançamento de alguns dos longas-metragens mais aguardados do ano, que um termo começou a ganhar terreno na imprensa carioca, transformando-se em conceito de primeira ordem a explicar o clima de transformação que agitava a cinematografia nacional. Em substituição a nomes derivados de movimentos estrangeiros, como “nouvelle vague brasileira” ou “new cinema brasileiro”, o jornalismo cultural passou a adotar outra alternativa, mais condizente com sua mentalidade nacionalista: a expressão Cinema Novo. Não que esse termo fosse inédito. Conforme veremos adiante, Glauber já o empregava pelo menos desde 1960. A novidade, a partir de março de 1962, é que a maioria dos críticos também começou a utilizá-lo como nomenclatura para a renovação que se avizinhava no campo cinematográfico.

⁹ Ver MELO, Luís Alberto Rocha. *Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – UFF, Niterói, 2006.

¹⁰ Pela natureza do meu artigo, não pretendo discorrer sobre as diferentes noções de nacionalismo existentes no início dos anos 1960. Ao meu ver, neste texto em específico, o mais importante é identificar a presença de um pensamento nacionalista difuso que atravessou as apostas da crítica cinematográfica. Para o leitor interessado em adentrar no assunto, sugiro como introdução RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv. Rio de Janeiro: Record, 2000; e DREIFUSS, René Armand. 1964: a conquista do Estado: ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Vozes, 1981.

¹¹ Ver AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

¹² Ver VILLELA NETO, op. cit.

¹³ Ver PEREIRA, Geraldo Santos e PEREIRA, Renato Santos. “Os cafajestes”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 6 e 7 abr. 1962; *idem*, A opção do cinema brasileiro. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 9 set. 1962.

¹⁴ Cf. AZEREDO, Ely, Hora de salto mortal, op. cit.

É fundamental perceber que a adoção do nome Cinema Novo pela crítica, nesse momento, nascia da necessidade sentida pelo meio jornalístico em encontrar algum termo doméstico que englobasse as variadas apostas provenientes do campo da produção filmica. Ao contrário de Glauber, que fez do conceito a síntese de uma criação artística específica, sua utilização por diversos setores da crítica, no primeiro semestre de 1962, provinha de um ímpeto diferente, da tentativa de propor uma definição elástica acerca dos processos gerais de transformação que estavam ocorrendo no cinema brasileiro. Responsável por difundir socialmente o termo, até então marginal, a imprensa passaria a utilizá-lo de modo genérico, como sinônimo de qualquer filme nacional avesso às comédias carnavalescas e que possuísse, em seu bojo, qualidade técnica e conteúdos de ordem social. Na concepção de muitos, sob o calor das discussões, bastaria um tratamento “sério” em torno de temáticas singulares à cultura brasileira, independentemente das escolhas estéticas dos realizadores, para que um filme passasse a integrar o quadro de renovação plural identificado como Cinema Novo.

Essa vulgarização do conceito, modo primeiro pelo qual a maioria dos críticos cariocas se apropriou da expressão, é perceptível em vários textos publicados no período. Em 13 de março, no jornal *Última Hora*, um autor anônimo descreveria o Cinema Novo como um impulso plural a “resguardar a dignidade do filme nacional contra seu inimigo interno [...] [(as chanchadas)] e seus inimigos externos (os produtores oportunistas [...] [e as coproduções] inteiramente comercializadas)”.¹⁵ Já no dia 20, em *A Noite*, Marcos Oliveira arriscaria uma definição genérica na qual Cinema Novo surge como tudo aquilo que intitula “um movimento vibrante e esperançoso [...] que visa à valorização imediata dos nossos temas locais de maior interesse”.¹⁶ Em se tratando de Azeredo, na *Tribuna da Imprensa*, em texto de 22 de março, o termo designava a “classificação em que englobamos todos os independentes dos esquemas superados pelo próprio público na urna dos ingressos”.¹⁷ Erroneamente apontado por Viany¹⁸ como o pai da expressão Cinema Novo, ideia reproduzida à época, Azeredo seria, na verdade, a principal voz de divulgação da perspectiva generalista à qual estou aqui me referindo.

Para além de ser o mês no qual o meio jornalístico se apropriou do termo Cinema Novo, dando-lhe um viés vulgarizado, março de 1962 também foi o momento em que a crítica especializada passou do campo das expectativas para a esfera das concretudes. Finalmente, a imprensa pôde entrar em contato com filmes que há semanas eram anunciados como promessas de renovação. Relatado de modo triunfal em diversos textos, como confirmação do entusiasmo reinante, um episódio ocorrido em 23 de março merece destaque. Naquela data, uma sexta-feira à noite, a crítica carioca foi convidada a comparecer ao Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), onde integrantes do Itamarati e do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (Geicina) se reuniam com o intuito de indicar uma produção brasileira para o próximo Festival de Cannes. Além de acompanhar os trabalhos realizados por essa

¹⁵ SEM AUTORIA. CPC faz Cinema Novo. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 13 mar. 1962.

¹⁶ OLIVEIRA, Marcos. Coluna Cinema. *A Noite*, Rio de Janeiro, 20 mar. 1962.

¹⁷ AZEREDO, Ely. Um ano decisivo. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1962.

¹⁸ Ver VIANY, Alex. Cinema Novo, ano 1. *Senhor*, Rio de Janeiro, abr. 1962.

comissão, a imprensa pôde assistir, em primeira mão, a uma cópia finalizada de *Os cafajestes*. Em meio ao espanto causado pelo filme de Ruy Guerra, que dividiu os críticos entre o repúdio e o arrebatamento, os presentes à sessão foram surpreendidos com mais uma novidade: devido à seleção para Cannes, também havia no INCE uma cópia de *O pagador de promessas*. Adentrando na madrugada, a exibição do novo filme de Anselmo Duarte provocou um êxtase generalizado na plateia. Ao fim e ao cabo, “na maior noite do cinema brasileiro, em todos os tempos”¹⁹, os presentes aderiram à decisão de sugerir *O pagador de promessas* para Cannes. Inebriados pela certeza de que a renovação estava acontecendo, os relatos publicados por Luiz Alipio de Barros e Ely Azereedo²⁰ traduzem a euforia diante do que se apresentava como um renascimento da cinematografia nacional. Para os irmãos Santos Pereira, também convidados à sessão, o filme confirmava o viés generalista que a crítica vinha construindo em torno do conceito de Cinema Novo. Conforme escreveriam no *Diário Carioca*, em 29 de março, “todos os caminhos [...] são válidos desde que reflitam um dado indiscutível de afirmação artística: toda arte se universaliza quando profundamente nacional”.²¹

Como não poderia deixar de ser, os dias subsequentes ao encontro no Ince foram tomados por um clima apologético. A euforia provinha não somente de autores habituais da imprensa cultural, como Salvyano Cavalcanti de Paiva, que via em *O pagador de promessas* “o verdadeiro grito do Ipiranga do cinema brasileiro”²², mas também de intelectuais não relacionados à crítica cinematográfica, a exemplo do poeta Ferreira Gullar.²³ Reforçado pela sensação de vitória contra a chanchada, o entusiasmo seguiria ganhando força durante abril de 1962. Na primeira semana do mês, *Os cafajestes* entrou em cartaz no Rio de Janeiro. Considerado pelos críticos uma obra significativa, devido à inovação estética e à iconoclastia moral, o filme de Ruy Guerra gerou divisões candentes no meio jornalístico. Entre defensores e detratores, *Os cafajestes* seria celebrado por provocar reações em um público anestesiado pelo cinema convencional, assim como enfrentaria ataques dos que viam no longa um frágil experimentalismo a plagiar obras da *nouvelle vague* francesa. Quase ninguém, no entanto, duvidava de seu impacto para o avançar da qualidade técnica e formal do cinema brasileiro.

Algum tempo depois, o entusiasmo com a renovação plural do cinema brasileiro alcançaria seu ápice. Ainda que estivéssemos passando por uma boa fase produtiva, nem o mais otimista dos críticos poderia esperar pelo impactante acontecimento ocorrido em 23 de maio de 1962. Considerado um azarão no Festival de Cannes, a disputar troféus com longas realizados por Michelangelo Antonioni e Robert Bresson, *O pagador de promessas* seria agraciado como o melhor filme do evento internacional, levando para casa a tão cobiça-



¹⁹ BARROS, Luiz Alipio de. Filme nacional em nível alto: “O pagador para Cannes...”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 27 mar. 1962.

²⁰ Ver AZEREDO, Ely. Cinema Novo no Brasil: pequeno balanço com grandes expectativas. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 28 mar. 1962.

²¹ PEREIRA, Geraldo Santos e PEREIRA, Renato Santos. O momento do cinema brasileiro. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 29 mar. 1962.

²² PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. Coluna Cinema. *Diário Carioca*, Encarte da *Revista de Televisão*, Rio de Janeiro, 1-7 abr. 1962.

²³ Ver GULLAR, Ferreira. Cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 abr. 1962.

da Palma de Ouro. O triunfo de Anselmo Duarte na França, conquistando uma premiação inédita no cinema brasileiro, para muitos confirmava definitivamente a perspectiva de que uma nova cinematografia, em sua vitalidade, encontra-se em desenvolvimento. Nos textos publicados à época, porém, *O pagador de promessas* não apareceria como um caso isolado. A explosão do que a crítica vinha chamando de Cinema Novo, por meio de uma concepção genérica, incluía outros acontecimentos recentes: o furor de *Os cafajestes*, os prêmios internacionais conquistados por *Arraial do cabo*, a beleza poética de *Couro de gato*, a inquietação política do cinema baiano, o abandono das chanchadas por produtores agora dedicados a projetos mais “dignos”.

A partir da soma de tudo, da produção independente às obras comerciais, da linguagem inovadora às formas convencionais, defendia-se um projeto nacionalista a valorizar qualquer filme “qualificado” que tratasse de conteúdos sociais relacionados ao país. Na opinião de Azzeredo, entusiasta desse viés, a narrativa de *O pagador de promessas*, centrada em um sertanejo que questiona a autoridade eclesiástica da Igreja Católica, havia arrebatado Cannes com sua “linguagem simples e enxuta, sem falsos ornamentos, [na qual percebia-se a] riqueza humana no trato com tema tipicamente nacional”.²⁴ Para os Santos Pereira, convergentes com a ideia de renovação plural, a obra consagrava a “luta de veteranos ou jovens cineastas [...] [pelo] estabelecimento em nosso país de um cinema forte, autêntico, veraz por sua forma e essência”.²⁵ Também elogiado por Glauber naquele momento, para quem o triunfo em Cannes jogava uma ducha fria no “complexo de inferioridade colonial do público”,²⁶ o filme de Duarte seria quase unanimemente celebrado pela crítica carioca em maio de 1962.

Em meados do ano, portanto, acontecimentos substanciais confirmavam os prognósticos positivos. Na imprensa carioca, afirmava-se cada vez mais a definição alargada em torno do que seria o Cinema Novo brasileiro. Inspirando-nos no estudo realizado pelo historiador Michel Marie²⁷, no qual ele analisa os passos decisivos para a consolidação da *nouvelle vague* francesa, é possível sintetizar alguns processos que estavam se desenvolvendo, no jornalismo cultural, acerca de uma ideia de Cinema Novo. Naquele momento, a perspectiva de que tal conceito abarcava marcos plurais de renovação, acomlhendo de modo abrangente variados filmes nacionais “de qualidade”, encontrava em Ely Azzeredo sua principal liderança intelectual. Em defesa desse viés, críticos e jornalistas publicaram textos em diversos periódicos. Dentre eles, mesmo que esporadicamente, encontravam-se Alex Viany, Luis Alipio de Barros, Marcos Oliveira, Octavio de Faria e Tati Moraes. Em se tratando de profissionais ligados à produção fílmica, o ponto de vista genérico foi adotado por Anselmo Duarte e Oswaldo Massaini, justamente os responsáveis pela realização de *O pagador de promessas*. Todos esses nomes, alguns mais aguerridos, posicionavam-se como se estivessem atuando em um campo de batalha

²⁴ AZEREDO, Ely. Lição de Cannes. *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 25 mai. 1962.

²⁵ PEREIRA, Geraldo Santos e PEREIRA, Renato Santos. Que venha outro “O pagador de promessas”! *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 25 mai. 1962.

²⁶ Cf. SEM AUTORIA. Cinema-indústria foi que venceu em Cannes. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 25 mai. 1962.

²⁷ Ver MARIE, Michel. *A nouvelle vague e Godard*. Campinas: Papirus, 2011.

cultural: tratava-se de vencer os adversários do cinema brasileiro, superando seu estado de precariedade e subdesenvolvimento.

Sem contar com um programa estético ou uma posição política em comum, mas convergindo na euforia, tais personagens foram centrais para a promoção do conceito elástico de Cinema Novo. Como tinham posições de destaque no campo intelectual, suas ideias ganhavam projeção social. Não à toa, o que se constata como perspectiva dominante na imprensa carioca, nas semanas posteriores à vitória em Cannes, é justamente a continuidade dessa tendência em incluir filmes os mais variados como pertencentes ao Cinema Novo, a despeito de seus lugares produtivos e formais. Para boa parcela dos críticos, em textos publicados entre junho e agosto de 1962, no mesmo conceito de renovação cabiam longas como *Três cabras de Lampião*, exemplar comercial do gênero de cangaço, *Barravento*, obra demolidora de Glauber, e *Assalto ao trem pagador*, filme policial de Roberto Farias. No “balaio de gatos” promovido pela crítica, bastava uma pitada de drama social, com traços culturais genericamente nacionalistas, para uma obra ser enquadrada como Cinema Novo.

Em meio à vitória do futebol brasileiro na Copa do Mundo ocorrida no Chile, triunfo alcançado em junho daquele ano, a crítica jornalística abria amplo espaço em seus escritos para celebrar as novidades provenientes do cinema nacional. Existia, de fato, um clima dos mais festivos. Para além das novas premiações internacionais recebidas por filmes brasileiros naquele momento, a exemplo das conquistas alcançadas por *Couro de gato* e *Barravento*, havia a confiança de que o nosso cinema, ao se renovar a partir de temáticas que espelhassem os dramas e costumes dos espectadores, ocuparia maior espaço de exibição em um mercado dominado por produtos estrangeiros. Diante de tantas expectativas e boas novas, quem quisesse somar forças, integrando-se à elástica definição de Cinema Novo, era mais do que bem-vindo. É nesse clima, aliás, que se daria a acolhida de *Assalto ao trem pagador* pela imprensa, em junho de 1962. Com produção de Herbert Richers, mais um ex-chanchadeiro arrependido, o longa de Roberto Farias, reconstituição de um roubo ocorrido no Rio de Janeiro, seria recebido como filme de valor social a contribuir para conquistas de mercado. Também posicionado pela crítica como integrante do Cinema Novo, dentro do viés ao qual venho me referindo, o filme impulsionaria mais ainda o tom celebrativo presente no ar.

Há de se levar em consideração, porém, que nem todos estavam felizes com a festa. Embora convidados a integrar o coro dos contentes, alguns começavam a se incomodar com o tratamento genérico conferido ao Cinema Novo. Para a chateação de muitos, os “estraga-prazeres” logo começariam a se posicionar na antítese do senso dominante. De fato, apesar das conquistas do cinema brasileiro, eles tinham razões significativas para agir desse modo.

Refutações ao conceito generalista de Cinema Novo

Em agosto de 1962, no circuito carioca de exibição, entrou em cartaz o filme *Pedro e Paulo*, com direção de Angel Acciari. Coprodução entre o Brasil (Herbert Richers) e a Argentina, o longa-metragem contava em seu elenco com Jardel Filho e Jece Valadão, atores que encarnavam papéis centrais em um drama localizado no Rio de Janeiro. Apropriando-se de uma forma estética

consagrada pelo neorealismo italiano, com filmagens em locações naturais e intérpretes secundários não profissionais, *Pedro e Paulo* narra a história de dois padres católicos que recebem a missão de pregar o evangelho em uma favela repleta de problemas sociais. Confiantes na ideia de que a difusão da fé deveria vir somada a ações para ajudar o mundo, os protagonistas resolvem dedicar-se plenamente à comunidade, optando por morar em uma barraca de *camping* no interior do morro. Após conquistarem a confiança dos favelados, os padres realizam intervenções que transformam o local. Na chave da redenção cristã, ecoando passos de Jesus na Terra, os clérigos retiram uma mulher da prostituição, arrebanham fieis para construir um centro comunitário e desmantelam os esquemas comandados por malfeiteiros. Melodrama social reacionário e populista, que trata de modo exótico a cultura popular e deposita a salvação dos males nas mãos dos servos de Deus, *Pedro e Paulo* circularia no Brasil exatamente no ápice do entusiasmo relacionado à renovação da cinematografia nacional. Seguindo a tendência até então predominante na crítica, o filme de Acciaresi, ainda que fosse uma coprodução internacional, acabaria saudado em alguns textos como o mais novo exemplar do Cinema Novo em formação. Algo não ia bem na elasticidade de uma expressão que incluía até mesmo uma obra tão conservadora como essa.

Do ponto de vista de alguns críticos, a inclusão de *Pedro e Paulo* como integrante do Cinema Novo era um verdadeiro acinte. Mesmo que tal conceito servisse para a identificação genérica de filmes com temas sociais, organizando um quadro geral das obras consideradas renovadoras, algum limite fazia-se necessário para evitar descaracterizações que tratassesem formas e conteúdos reacionários como exemplares de inovação. Posicionando-se contra essa vulgarização, Sérgio Augusto publicaria no *Correio da Manhã*, em 22 de agosto, um texto altamente irônico a denunciar o oportunismo daqueles que procuravam vender qualquer filme como pertencente ao novo cinema brasileiro. Embora Herbert Richers merecesse elogios, pois havia abandonado as chanchadas para se dedicar a obras do porte de *Assalto ao trem pagador*, sua decisão de produzir *Pedro e Paulo* era considerada lamentável na opinião do crítico. Em sua concepção, no entanto, havia algo pior. Durante um almoço oferecido a convidados, no qual encontravam-se diversos jornalistas, Richers tentaria convencer os presentes a inserir sua atuação profissional dentro dos marcos vigentes de renovação cinematográfica. Consciente da promoção que havia em torno do conceito genérico de Cinema Novo, o produtor lançava mão de uma estratégia oportunista para vender o lançamento de *Pedro e Paulo*: se a imprensa considerava que “bom cinema é sinônimo de seriedade e [...] que seriedade é sinônimo de absorção social”²⁸, bastando certos conteúdos para um filme entrar na festa da inovação, seu longa-metragem recente tornava-se automaticamente mais um exemplar das transformações culturais. Alguns críticos, face à euforia, comprariam a falsa premissa proposta por Richers. Provavelmente, estavam de acordo com ela. Não seria o caso, entretanto, de Miguel Borges.

Jovem cineasta que havia acabado de finalizar o curta-metragem *Zé da Cachorra*, episódio incluído no filme *Cinco vezes favela*, Borges trabalhava como

²⁸ AUGUSTO, Sérgio. Pedro e Paulo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 ago. 1962.

jornalista em 1962. No dia 19 de setembro, com o simbólico título “Afinal, o que é o Cinema Novo?”, um de seus escritos seria publicado no jornal *O Metropolitano*. De estilo intempestivo, disposto a colocar o dedo nas feridas, o texto de Borges expunha com maior radicalismo a contrariedade antes apresentada de forma irônica por Sérgio Augusto. Em comum acordo com Claudio Mello e Souza, que vinha denunciando o uso indiscriminado da expressão Cinema Novo²⁹, o jovem realizador também se insurgia contra a vulgarização do conceito praticada por setores do meio jornalístico. Em sua opinião, o equívoco de designar como Cinema Novo “qualquer filme [...] produzido depois do êxito de *O pagador de promessas*”, considerando inovador tudo que não fosse chanchada, alcançava seu ápice justamente no caso envolvendo *Pedro e Paulo*. “Baseado em uma tese que só pode convencer, hoje, os mais ingênuos provincianos”, o filme seria obra das mais retrógradas, a propor uma “insustentável concepção de que a bondade e o bom exemplo bastam para resolver os grandes conflitos e dramas humanos”. Embora mostrasse a miséria, *Pedro e Paulo* era conservador, beirando as raias do “ridículo”. Do ponto de vista de Borges, a ideia de que tal caso fosse algo novo expunha a banalização promovida pela crítica: “Ter como centro de interesse a questão social é ainda demasiado vago para caracterizar um filme. Essa questão terá que ser encarada de um ponto de vista ativo para que se justifique o caráter renovador de um cinema brasileiro”. Para ser Cinema Novo, portanto, não bastava a uma obra apresentar conteúdos sociais, tratando-os como mera confeitaria estética. Integrar-se a esse movimento significava assumir os riscos de uma posição política transformadora, revolucionária, a “revelar desassombradamente a realidade” do mundo.³⁰

É preciso evidenciar, porém, que o episódio envolvendo *Pedro e Paulo* não foi um caso isolado. Entre julho a setembro de 1962, ampliavam-se as inúmeras confusões em torno da definição de Cinema Novo. De fato, a crítica exagerava. Filmes comerciais os mais variados eram automaticamente inseridos na chave da renovação, a exemplo de *Três cabras de Lampião*, de Aurélio Teixeira, ou *Nordeste sangrento*, obra dirigida por Wilson Cunha. Diante do alvoroço, que vinha cada vez mais transformando o Cinema Novo em *slogan* promocional, não eram poucos os que tentavam dele fazer proveito. Para além do episódio envolvendo Richers, chama a atenção um depoimento da atriz Dercy Gonçalves, conhecida por interpretar personagens desbocadas em comédias, no qual oferecia seus serviços para contribuir com os avanços do Cinema Novo.³¹ Outro exemplo de vulgarização se daria em uma mostra de filmes ocorrida na cidade de Florianópolis. Realizada entre 1 e 7 de setembro, a Semana do Cinema Novo Brasileiro tinha como um de seus intuitos promover o turismo na região, aproveitando-se do otimismo em torno da renovação filmica existente no país. Com a promessa de apresentar produções inovadoras, o festival exibiu, sem rigor curatorial, obras díspares como *A grande feira*, *A ilha*, *Arraial do Cabo*, *Cinco vezes favela*, *Nordeste sangrento* e *Senhor dos navegantes*.



²⁹ Ver SOUZA, Claudio Mello e. Um pouco de cinema novo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 ago. 1962.

³⁰ BORGES, Miguel. Afinal, o que é o Cinema novo? *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 19 set. 1962.

³¹ Cf. SOUZA, Claudio Mello e. Sob o signo de *O pagador* cinema brasileiro é uma boa promessa para 1963. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 dez. 1962.

(de Aloísio T. de Carvalho). A miscelânea de títulos, todos incluídos na alcunha de Cinema Novo, em nada incomodou a maioria dos críticos.³²

Seria justamente a partir de setembro de 1962, no entanto, que os incômodos em torno da definição generalista de Cinema Novo ganhariam força nas páginas da imprensa carioca. Enquanto a maior parte dos críticos tratava a questão como resolvida, confluindo para a defesa de um viés elástico, posicionamentos dissonantes passariam a emergir de setores vinculados à produção independente, sobretudo de jovens diretores que realizavam seus primeiros curtas e longas-metragens. Em busca de um fazer criativo de vanguarda que aproximasse a experimentação estética do engajamento político, uma nova geração de cineastas passou a encarar com desconfiança um conceito de renovação que abarcava qualquer filme a incluir temáticas sociais brasileiras. Diante da crescente vulgarização a cercar o Cinema Novo, uma parcela dos jovens realizadores, também atuante no meio jornalístico, passou a se organizar contra o que lhe parecia uma perda de substância no processo de renovação da cinematografia nacional. Colocando-se na condição de legítimos protagonistas do novo cinema, eles instalariam um confronto em oposição ao viés generalista difundido pelos críticos. O clima então reinante, de festividade, passaria a ser substituído por um mal-estar crescente, consequência das disputas instaladas por um grupo que se assumia real articulador da inovação em movimento. De acordo com suas reivindicações, a ele pertencia exclusivamente a alcunha de Cinema Novo. Para melhor compreender os conflitos que gerariam cisões irreversíveis na crítica, apresentando quem foram seus personagens, antes faz-se necessária uma breve síntese dos pensamentos daquele que, tornando-se liderança cultural, lançaria diáatribes demolidoras contra o senso comum.

No segundo semestre de 1962, Glauber Rocha era um jovem artista e intelectual em ascensão. Em início de carreira, atuando como produtor de filmes independentes na Bahia, Glauber havia dirigido duas obras autorais, *O pátio* (1959) e *Barravento*, ambas marcadas por ousadias políticas e estéticas. Recém-consagrado no Festival Internacional de Karlovy Vary, onde *Barravento* recebeu, em junho daquele ano, o prêmio *Opera Prima*, o cineasta aos poucos transformava-se em principal voz a estimular uma ruptura radical com as heranças industrialistas da cinematografia brasileira. Por meio de uma atuação impactante no cenário cultural e na crítica jornalística, sobressaindo-se como polemista e articulador de um projeto modernista para o cinema nacional, Glauber vinha se tornando liderança decisiva para uma nova geração de realizadores dispostos às práticas artísticas de vanguarda. Nos textos por ele redigidos entre o final dos anos 1950 e o início da década de 1960, destaca-se a figura de um intelectual inquieto, de escrita irônica e programática, cujo furor passava pelo desejo de pensar os caminhos para uma transformação estrutural do cinema brasileiro.

Os artigos que Glauber publicou no *Jornal do Brasil* entre 1959 e 1961, quando iniciou sua atuação em periódicos cariocas, sintetizam as reflexões que o diretor baiano vinha desenvolvendo em torno das perspectivas de renova-

³² Ver BARROS, Luis Alipio de. De filmes, de “gênios”, de turismo & de Santa Catarina. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 5 set. 1962; e PAIVA, Salviano Cavalcanti de. “Cinema novo” descobre Florianópolis. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 set. 1962.

vação cinematográfica. Nesse conjunto de escritos, marcado pelo esforço em mapear tendências do cinema brasileiro, Glauber se posiciona como voz intelectual adepta do entusiasmo nacionalista no campo artístico. Tal qual predominava na crítica cinematográfica à época, convergindo sobretudo com o pensamento de Alex Viany, o realizador voltava-se para a celebração de uma nova filmografia que se unia em torno da “consciência da necessidade de uma temática nacional”.³³ A renovação que vinha se desenhandando desde os anos 1950, marcada pelo realismo de Nelson Pereira dos Santos, Galileu Garcia ou Roberto Santos, erguia-se organicamente como uma descoberta crítica do país, uma guinada rumo às dimensões socioculturais formativas de nossa identidade. Na concepção de Glauber, no entanto, esse deslocamento nacionalista não bastava como elemento cultural para uma transformação profunda da cinematografia brasileira. Em contrariedade à postura hegemônica presente na crítica carioca, o cineasta acreditava que a efetiva renovação não poderia se resumir a um viés artístico difuso no qual diversos filmes passavam a contemplar conteúdos “originalmente” nacionais. Algo a mais fazia-se necessário para a concretização de uma ruptura. Do ponto de vista glauberiano, questão que estará em seu livro *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), o processo de renovação também envolvia o desenvolvimento de uma pesquisa estética revolucionária, para além dos cânones classicizantes e modernistas europeus, por meio da qual os cineastas brasileiros emergiriam como autores independentes e conscientes das demandas sociais de seu tempo. A inovação consistia não somente em trazer o Brasil para as telas, mas também na busca por uma linguagem nova, politicamente rebelde, capaz de confrontar os colonialismos estetizantes originários das cinematografias dominantes.

Ao analisar a situação do cinema nacional no início da década de 1960, Glauber não enxergava em nossas heranças industriais perspectivas para a emergência de uma matéria expressiva revolucionária. Ainda que os marcos industriais instáveis de nossa cinematografia estivessem operando uma abertura rumo às temáticas nacionais, e Glauber tenha celebrado essa guinada, seus escritos à época apontam para uma descrença contundente em relação às possibilidades de ali encontrar a materialização de uma nova estética anticolonialista. Lançando mão de sarcasmos demolidores, o cineasta refutava radicalmente as dimensões hegemônicas do mercado cinematográfico, nelas identificando um lugar caduco, reacionário e submetido aos exotismos formais da dominação cultural. Para o realizador, tal problema não residia apenas na chanchada, gênero habitualmente desprezado pela crítica. Propondo uma insurgência estrutural contra as tendências da indústria cinematográfica brasileira, pois ali seria impossível uma renovação estética e política de fato, Glauber colocava-se em contrariedade aos esquemas de mercado que tentavam apostar em estratégias produtivas herdeiras da Vera Cruz ou em coproduções internacionais contaminadas pela exotização da cultura nacional. De seu ponto de vista, os “filmes sérios [...], [feitos em sistema de estúdio, eram] culturalmente desligados de nossa realidade, covardes nos argumentos e na realiza-

³³ ROCHA, Glauber. “Bossa Nova” no cinema brasileiro. *Jornal do Brasil*, Suplemento Literário, Rio de Janeiro, 12 mar. 1960.

ção quadrinha da imitação de cinemateca ou de Hollywood”³⁴, enquanto as coproduções, caso daquelas dirigidas pelo francês Marcel Camus, resultavam em “filmes comerciais, vulgares, reacionários”.³⁵ Para emancipar o cinema nacional dos colonialismos econômico e intelectual, permitindo seu mergulho em uma “nova linguagem estética e social”³⁶, tratava-se de construir um espaço produtivo inédito, marcado pela independência em relação aos esquemas tradicionais. “A solução industrial”, afirmava o cineasta, “seria o suicídio”.³⁷

Esse lugar a ser reivindicado, em emergência naquele contexto histórico, se tornaria a base daquilo que Glauber começou a nomear, em textos de 1961, como Cinema Novo. Em refutação aos vínculos industriais caducos, o caminho seria desenvolver mecanismos autônomos de realização que garantissem a liberdade expressiva dos cineastas autorais brasileiros. Na esteira da produção “peito e raça”³⁸ articulada por Nelson Pereira dos Santos desde os anos 1950, a solução residia no estímulo a filmes de baixo orçamento que pudessem ser dirigidos em independência às submissões do mercado. Ainda que tal proposta implicasse dificuldades, uma vez que a redução orçamentária exigia abrir mão de tecnologias ou de profissionais do setor cinematográfico, ao mesmo tempo significava a conquista de um livre exercício no qual poderia eclodir a ousadia estética e o comprometimento político. As limitações materiais, para muitos sinônimo de problema, surgiam nos escritos de Glauber como um caminho efetivo para a renovação: aos realizadores autorais, cabia assumir a precariedade e transformá-la em força expressiva de vanguarda revolucionária. Ao invés de vender-se aos meios industriais, com seus filmes de “qualidade” contaminados pela alienação ideológica, tratava-se de assumir um espaço produtivo independente, no qual a precariedade era o domínio do possível. O “cinema consciente do processo emancipatório”, a exemplo de *Arraial do Cabo*, de Saraceni, nascia de uma “nova estética de construção fílmica ajustada à escassez de recursos e de condições de produção”.³⁹ Pertencer ao Cinema Novo, portanto, implicava uma ruptura que ia muito além de deslocar para as telas temáticas brasileiras. Ser cinema-novista significava dotar esse conteúdo de um viés conscientizador, de crítica radical às dominações coloniais e socioeconômicas, alcançando uma forma revolucionária cuja concretização só se tornaria possível a partir de esquemas produtivos independentes.

No decorrer de 1962, as ideias formuladas por Glauber apareceriam de modo marginal na imprensa carioca. Ainda que suas perspectivas de renovação surgissem em uma ou outra matéria redigida por Viany e Paulo Emílio Salles Gomes⁴⁰, o fato é que no meio jornalístico prosseguia preponderante a noção elástica de Cinema Novo como acolhimento a qualquer obra “séria” que incluísse temas sociais brasileiros. Ao que tudo indica, no entanto, em paralelo

³⁴ ROCHA, Glauber. *Arraial*, cinema novo e câmara na mão. *Jornal do Brasil*, Suplemento Literário, Rio de Janeiro, 12 mar. 1961.

³⁵ *Idem*, Cinema novo e cinema livre. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Suplemento Literário, 8 jul. 1961.

³⁶ *Idem*.

³⁷ *Idem*, “Bossa Nova” no cinema brasileiro, *op. cit.*

³⁸ *Idem*, Cinema novo e cinema livre, *op. cit.*

³⁹ REBECHI JUNIOR, Arlindo. Glauber Rocha, crítico da imprensa carioca (1958-65). In: ARAÚJO, Mateus (org.), *Glauber Rocha: crítica esparsa* (1957-1965). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2019, p. 226.

⁴⁰ VIANY, Alex. Vez a negro em “Barravento”, *op. cit.*; GOMES, Paulo Emílio Salles. Perfil baiano. *Jornal do Brasil*, Suplemento literário, Rio de Janeiro, 24 mar. 1962.

ao desenvolvimento dessa postura difusa, as proposições glauberianas começaram a ganhar amplo terreno entre jovens diretores comprometidos com as questões da arte política. A partir das autobiografias publicadas por Saraceni⁴¹ ou Carlos Diegues⁴², é possível inferir que nos bares, apartamentos ou cine-clubes, locais de reunião social dos novos realizadores, adquiriam força as perspectivas de um cinema-novismo revolucionário e anticolonialista. Nesses espaços, foi se constituindo um viés outro de Cinema Novo. Entre julho e agosto de 1962, enquanto cresciam os incômodos em relação ao modo como a imprensa tratava a inovação da cinematografia brasileira, poucas vozes manifestaram divergências nos periódicos cariocas. Aparentemente, apenas Paulo Perdigão⁴³ e Claudio Mello e Souza⁴⁴ evidenciaram desconfortos, contrariando a afirmação de que qualquer filme distante do gênero da chanchada poderia fazer parte da renovação cultural. Tratavam-se, sobretudo, de repúdios pontuais. Em setembro de 1962, porém, o que vinha se consolidando nas conversas entre os novos realizadores chegaria finalmente aos jornais. As ideias de Glauber, acrescidas do mal-estar para com a banalização do Cinema Novo, fermentariam a revolta de jovens diretores que passaram a se posicionar como reais articuladores da transformação artística em movimento. Por meio de textos escritos para o semanário *O Metropolitano*, eles iniciariam um debate que modificaria a forma como o Cinema Novo vinha sendo encarado socialmente.

Disputas em torno da renovação do cinema brasileiro

Com sede na cidade do Rio de Janeiro, propondo uma linha editorial em convergência com o pensamento nacionalista de esquerda, *O Metropolitano* foi um periódico editado pela União Metropolitana dos Estudantes (UME). Sob direção de Artur da Távola durante o ano de 1959, quando voltou a ser publicado após um período de interrupção, o jornal possuía uma tiragem semanal que alcançava 170 mil exemplares, dos quais cerca de 47 mil eram distribuídos como encarte do *Diário de Notícias*.⁴⁵ Circulando entre leitores cariocas para além do meio estudantil, *O Metropolitano* se transformaria em importante lugar de acolhimento para as reflexões que vinham sendo propostas em torno da renovação política e estética do campo cultural brasileiro. Após um período no qual se voltou para os debates acerca da emergência de um teatro militante no país, particularmente entre 1959 e 1960, o periódico passaria a publicar textos sobre o desenvolvimento do cinema nacional independente, promovendo campanhas entusiásticas para filmes como *Os cafajestes* e *Cinco vezes favela*. Abrindo-se para reflexões propostas pelos jovens cineastas engajados, e tendo Carlos Diegues nas funções de redator-chefe ou diretor geral entre janeiro de 1959 e novembro de 1960, *O Metropolitano* ofereceria aos cinema-novistas um espaço de circulação intelectual na imprensa carioca. Em

⁴¹ SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo: minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

⁴² DIEGUES, Carlos. *Vida de cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

⁴³ Ver PERDIGÃO, Paulo. Da palma à cautela. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1962.

⁴⁴ Ver SOUZA, Claudio Mello e. Um pouco de cinema novo, *op. cit.*

⁴⁵ Ver BRUM, Alessandra Souza Malett. A Nouvelle Vague sob o ponto de vista do jornal *O Metropolitano*. *Estudos Históricos*, v. 26, n. 51, Rio de Janeiro, jan.-jun. 2013.

setembro de 1962, quando finalmente eclodiram as disputas em torno da renovação cinematográfica brasileira, o periódico reservaria parte de sua seção cultural para os críticos e realizadores que se posicionavam em contrariedade ao conceito genérico de Cinema Novo. Ali eles se manifestaram contra o que consideravam uma perda de substância nas discussões promovidas pelo meio jornalístico do Rio de Janeiro.

No dia 5 de setembro, um texto significativo para o debate foi publicado em *O Metropolitano*. Redigido por Diegues, o artigo “Um novo cinema em questão” evidenciava os desconfortos em relação às generalizações defendidas pela crítica. Do ponto de vista do autor, àquela altura um jovem cineasta que havia dirigido alguns curtas-metragens, as tentativas da imprensa em definir o que era o Cinema Novo mostravam-se fracassadas. Sob o manto de uma discussão incipiente, que se perdia em positivações abstratas do tipo “cinema honesto, cinema descompromissado [e] cinema autêntico”, vinha sendo construída uma noção banalizada em torno do que efetivamente seria a renovação cinematográfica brasileira. Em sua opinião, os filmes que a crítica posicionava como marcos da inovação – *Os cafajestes*, *O pagador de promessas* e *Assalto ao trem pagador* – eram insuficientes para atestar a ruptura em andamento. Em meio à euforia, chegávamos a setembro repletos de dúvidas e inquietações. Para além das generalizações que esvaziavam o lugar revolucionário do Cinema Novo, causava revolta a malandragem dos oportunistas que tentavam faturar com a nova onda: “temos visto muita ousadia comercial indicando chanchadas do mais baixo nível, embromações tecnicoloridas e supermusicadas, cartões postais para turista ver, como se fossem componentes do novo cinema”. Diante de tais problemas, tornava-se emergencial uma demarcação sólida do que realmente constituía o Cinema Novo. Não bastava afirmar que ele era formado por filmes corretos ou bem feitos, quando fazia-se necessária uma definição outra a partir da qual o movimento seria reconhecido como ruptura dos “dogmatismos [...] [e] academicismo(s)”. Ainda que Diegues não propusesse um conceito alternativo de Cinema Novo, esquivando-se do problema, o fato é que seu texto assumia insurgências contra o olhar hegemônico da imprensa. Mais preocupada em levantar questionamentos do que em oferecer soluções, sua publicação findava com um alerta: caso algo não fosse feito, “o Cinema Novo (o que o público espera e precisa) será uma recordação nostálgica de ‘uma vida que poderia ter sido e que não foi’”.⁴⁶ Duas semanas depois, no dia 19 de setembro, Miguel Borges publicaria em *O Metropolitano* um artigo com problematizações idênticas às levantadas por Diegues, “Afinal, o que é o Cinema Novo?”, anteriormente comentado por mim.

Em 26 de setembro, no entanto, as discussões alcançariam outro estatuto. Se até então os textos encontrados em *O Metropolitano* voltavam-se para a enumeração dos desconfortos, preocupando-se sobretudo em questionar as generalizações vigentes, verifica-se uma mudança fundamental de patamar diante do artigo “Cinema novo, fase morta (e crítica)”, redigido por um combativo Glauber Rocha disposto a colocar os pingos nos is. Em linhas gerais, ele retomava questões já presentes nas análises efetuadas por Diegues e Borges, distribuindo diatribes furiosas em oposição aos jornalistas e aos profissionais



⁴⁶ DIEGUES, Carlos. Um novo cinema em questão. *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 5 set. 1962.

do meio cinematográfico que vinham banalizando os debates sobre a renovação artística. No caso de Glauber, entretanto, a discussão não se limitaria às lamentações. Dada a urgência da situação, face à iminente perda de substância, tratava-se de articular uma definição outra em torno do Cinema Novo, evitando que os filmes dirigidos por jovens realizadores politizados fossem colocados no mesmo lugar que as obras acadêmicas de conteúdo temático nacional. Por meio de uma estratégia incendiária, insistindo em proposições antes anunciadas no *Jornal do Brasil*, Glauber encontrava-se disposto a sepultar um “cinema mistificado pela fé e pela publicidade” que em sua opinião vinha sendo equivocadamente chamado de Cinema Novo. “A briga [...] [é] separar o autor do artesão, separar o autor dilettante do autor empenhado, separar o autor comercial do autor que se opõe a servir às maquinações industriais”.

Para que a verdadeira renovação perdurasse, fazia-se necessário distinguir “o joio do trigo”, assegurando aos cineastas independentes a alcunha de Cinema Novo. Tratava-se, nas disputas do campo cinematográfico, de garantir a conquista de um espaço reconhecido como revolucionário. Nesse sentido, assumindo-se como liderança intelectual, Glauber estabelecia uma divisão drástica no cinema brasileiro do período. De um lado, composto por Anselmo Duarte, Aurélio Teixeira, Carlos Coimbra, Rubem Biafora, Lima Barreto e Roberto Farias, nomes que a crítica alçava ao patamar da renovação, situava-se “um cinema de espetáculo, [...] que ‘dê dinheiro e tire prêmios’”, cujas obras objetivavam reforçar “a tradição do populismo brasileiro, exaltando o romântico e as constantes de uma desastrosa mitologia popular”. De outro, formado por Ruy Guerra, Miguel Torres, Viany, Saraceni, Nelson Pereira e os diretores de *Cinco vezes favela*, havia um projeto que exprimia “a transformação de nossa sociedade” e enfrentava “a violenta pobreza de nossa cultura de elite, mergulhando no complexo e na contradição de toda a cultura popular”. Sem meios-termos, Glauber propunha uma fratura entre duas visões de mundo. Enquanto na primeira materializava-se uma arte caduca, com oportunistas de toda espécie, na segunda emergia uma “expressão substantiva da cultura brasileira” que poderia efetivamente ser considerada Cinema Novo. Ao contrário das generalizações promovidas pela imprensa, a verdadeira renovação encontrava-se nos filmes independentes, anticolonialistas e comprometidos com a revolução social. Conforme explicitava o título escolhido por Glauber para seu artigo, “Cinema novo, fase morta (e crítica)”, tratava-se de sepultar aquilo que vinha sendo difusamente chamado de Cinema Novo. Era preciso enterrar as apropriações indevidas, superar a tal “fase morta (e [construída pela] crítica)”, para que fosse evidenciada a dimensão revolucionária em jogo. Antecipando afirmações presentes no manifesto “Estética da fome” (1965), concluía Glauber em setembro de 1962: “o cinema experimental dos autores [...] enfrentará, para esmagar, o cinema de efeito fácil, a expressão contemplativa da miséria nacional transformada em fonte de renda pelos produtores a serviço de uma ideologia de entorpecimento”.⁴⁷

Obviamente, o artigo de Glauber não deve ser encarado apenas como expressão individual de um artista insurgente, mas sobretudo como proposição de um grupo de realizadores disposto a ocupar espaço dentro do campo

⁴⁷ ROCHA, Glauber. Cinema novo, fase morta (e crítica). *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 26 set. 1962.

cinematográfico brasileiro. Ao redimensionar a definição de Cinema Novo, deslocando-a para outro lugar, Glauber materializava um desejo coletivo entre aqueles que se lançavam à produção fílmica autoral e engajada. Não à toa, em outubro de 1962, na revista *Movimento*, depoimentos concedidos por Ruy Guerra, Diegues e Miguel Borges evidenciavam adesões ao conteúdo presente em “Cinema novo, fase morta (e crítica)”, demonstrando a constituição de um discurso comum em torno do que seria a legítima renovação da cinematografia nacional.⁴⁸ Após inúmeras confusões, os jovens realizadores assumiam como sua a alcunha de Cinema Novo, ressaltando as dimensões inconformistas do movimento artístico em desenvolvimento. O conceito de Cinema Novo, dentro de um viés revolucionário, ganhava força nos meses finais de 1962. No entanto, em meio a esse processo de insurgência, nem todos encontravam-se felizes. No artigo publicado em *O Metropolitano*, Glauber não havia se contentado em dirigir impropérios aos realizadores que segundo ele tratavam temáticas nacionais pelo viés romântico e populista. Em boa medida, seu texto também reservava ataques à crítica jornalística, acusada de dar as mãos àqueles que procuravam estrangular o avanço do cinema independente no país. Com exceção de Viany, José Sanz ou Luiz Carlos Barreto, os integrantes da imprensa eram adjetivados como covardes e preguiçosos, como pessoas omissas ou ligadas a interesses do poder industrial. Glauber sugeria que a crítica, amarrada ao capital econômico ou à “retaguarda de um estetismo agressivo e reacionário”, vinha sabotando a emergência do legítimo Cinema Novo. Tais afirmações provocariam reações tempestuosas.

No dia 3 de outubro de 1962, na *Tribuna da Imprensa*, um texto atravessado por ressentimentos selaria a fratura que vinha se avizinhando. Apesar de posicionado por Glauber como um crítico favorável ao Cinema Novo revolucionário, e que denunciava esquemas espúrios do meio cinematográfico, Ely Azeredo publicaria um artigo sarcástico contra a insurgência promovida pelos jovens realizadores. Se até aquela data Azeredo orgulhava-se de ser tratado como inventor da expressão Cinema Novo, título que muitas vezes alimentou seu ego, ele passaria a refutar tal paternidade diante dos deslocamentos radicais que vinham sendo realizados por Glauber e seus colegas de geração. Para o crítico da *Tribuna da Imprensa*, defensor do conceito elástico de renovação, tudo corria bem até entrar em cena a rebeldia materializada em *O Metropolitano*. A partir desse momento, a situação desandara: “O filho não é meu, perdoem-me. [...] Refiro-me ao ‘Cinema Novo’, menino que deu para se gabar de não tomar banho, de falar mal dos outros [...]. Ninguém quer saber de menino nu, desbocado, sujo”. Como reação ao que lhe parecia uma arrogância juvenil, contra a presunção dos que se afirmavam autênticos representantes da inovação artística, Azeredo lançava em seu artigo uma série de adjetivos perniciosos e descomposturas demolidoras. Ainda que não desejasse mais ser chamado de progenitor da expressão Cinema Novo, transferindo tal título a Glauber, o crítico propunha castigar os jovens insurgentes ao modo de um patriarca que se depara com a desautorização de seu poder: “O tresloucado está cheirando mal. Os insultos de seus porta-vozes não resolvem o problema. Impõe-

⁴⁸ Ver DIEGUES, Carlos. Cinema Novo em discussão. *Movimento*, n. 7, Rio de Janeiro, out. 1962.

se um banho com caco de telhas e água pelando para tirar a crosta da insolência, da burrice, da pseudogenialidade".

Para os debates que vinham sendo travados, no entanto, o ponto mais significativo do texto de Azeredo não se encontrava nas afirmações ressentidas de alguém que se deparava com a insubordinação dos pretensos filhos. Por meio de um artigo que provocativamente intitularia "O defunto cinema novo", o crítico procurava não apenas desassociar seu nome de um movimento artístico que se radicalizava, mas também refutar perspectivas de renovação vinculadas aos filmes realizados pelos jovens cineastas politizados. Apesar de Azeredo ter passado 1962 celebrando a existência de uma transformação substancial da cinematografia brasileira, tornando-se voz ativa em defesa de um viés elástico para conceituá-la, seu texto redigido em outubro marcava uma ruptura em relação ao pensamento que até então orientava suas publicações. Face aos questionamentos, diante das contestações à noção difusa que tanto impulsionara seu posicionamento, o crítico optava simplesmente por rejeitar o Cinema Novo como um movimento artístico de caráter renovador. A partir de uma mudança drástica de rumo, ele decidiria não mais brigar pela definição do que era o Cinema Novo, antes preferindo declarar a morte da expressão como algo apropriado para traduzir o momento vivido pela cinematografia nacional. Ao deparar-se com as inquietações presentes em *O Metropolitano*, sentindo-se contrariado, mas sem energias para disputar o terreno conceitual, Azeredo procuraria deslegitimizar a própria existência do Cinema Novo. De acordo com seu julgamento, fatores como "baixo custo de produção, contato com a realidade [e] procura por temas nacionais", itens que os cineastas auterais ressaltavam como essenciais, e que ele mesmo celebrara durante 1962, não necessariamente constituíam experiências inovadoras. Procurando desautorizar afirmações feitas por Glauber, Azeredo apontaria que Humberto Mauro, no filme *Favela dos meus amores* (1934), já havia mobilizado todos esses aspectos. Além disso, apropriando-se de uma frase lapidar do Cinema Novo revolucionário, concluiria que o próprio Mauro, na década de 1920, havia realizado "cinema com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça".⁴⁹ A partir de referências esparsas ao diretor mineiro, como se identificasse no passado algo que o presente considerava equivocadamente incomum, o crítico propunha uma afronta à definição glauberiana de Cinema Novo: ao invés de fazer uma arte original, os jovens estariam se arvorando em experiências previamente existentes. Se nada de inédito estava acontecendo, logo inexistia um movimento de renovação. O novo era um engodo. Em meio aos rancores crescentes, Azeredo propunha um obituário do Cinema Novo.

Não há dúvidas de que tais argumentos, em sua fragilidade, traduziam sentimentos de aversão às propostas encabeçadas pelos jovens realizadores engajados. Por meio de uma evocação superficial aos filmes dirigidos por Mauro, como se as suas obras já contivessem o projeto estético moderno dos anos 1960, o crítico procurava decretar a falência do Cinema Novo, tratando-o como o defunto mais recente do campo cultural. Ainda que esculpidas em ressentimentos, as afirmações de Azeredo alcançariam outros setores da imprensa nas últimas semanas de 1962. Para além de Cláudio Mello e Souza, que

⁴⁹ AZEREDO, Ely. O defunto cinema novo. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 3 out. 1962.

flertaria com os necrológios, Geraldo e Renato Santos Pereira foram aqueles que mais apostaram na ideia de que a renovação proclamada pelos jovens integrantes do Cinema Novo era na verdade uma grande falácia. Donos de uma coluna no *Diário Carioca*, na qual professavam sua predileção pelo cinema clássico, os irmãos foram entusiastas do projeto nacionalista difuso que propunha uma convergência de nossos filmes com temas “originalmente” brasileiros. Realizadores do longa-metragem *Rebelião em Vila Rica* (1958), uma releitura da Inconfidência Mineira, ambos consideravam *O pagador de promessas* um modelo para o desenvolvimento da indústria cinematográfica no país. Mesmo refratários ao conceito de Cinema Novo, em relação ao qual mantinham distância, eles seguiram a cartilha proposta pela crítica carioca em 1962, saudando as perspectivas de renovação que englobassem dimensões estéticas as mais elásticas possíveis. Em seus textos, evidenciava-se uma aproximação com as ideias de Azeredo, embora demarcassem refutações às práticas criativas independentes e experimentais.

No entanto, o tom pretensamente democrático de seus artigos, no sentido de descrever a pluralidade inovadora da cinematografia brasileira, chegaria ao fim em três de outubro de 1962. No mesmo dia em que Azeredo escreveu “O defunto cinema novo”, os irmãos Santos Pereira publicaram o texto “Cinema novo ou cinema bom?”. Tal qual Azeredo, os críticos do *Diário Carioca* também propunham um necrológio do Cinema Novo. Citados indiretamente por Glauber no artigo presente em *O Metropolitano*, na parte em que ele denunciava o esteticismo reacionário da crítica brasileira, Geraldo e Renato Santos Pereira redigiram um texto agressivo em oposição às ideias defendidas pelos jovens realizadores autorais. Seus argumentos seguiam o mesmo compasso desenhado por Azeredo. Lançando mão de sua autoridade, os irmãos propunham um sobrevoo pela história com o intuito de demonstrar que a renovação proclamada em 1962 nada tinha de realmente inédita. Evocando experiências pretéritas que já continham convergências com temáticas sociais brasileiras, os dois procuravam deslegitimar a originalidade do Cinema Novo. Em sua opinião, Humberto Mauro, Lima Barreto, os filmes da Vera Cruz e da Maristela, a fase inicial da Atlântida, Jorge Iléli, Nelson Pereira, Roberto Farias e Anselmo Duarte, independentemente das diferenças formais, eram portadores de um projeto artístico que os autores do Cinema Novo procuravam assumir como originalmente seu. Ignorando a estética moderna dos jovens realizadores engajados, como se o debate se resumisse aos eixos temáticos dos filmes, os Santos Pereira desdenhavam a ideia de renovação. Para eles, Cinema Novo era letra morta. Desejosos do que chamavam de “cinema de qualidade”, algo profissional e “bom”, os críticos denunciavam o “amadorismo, [o] primarismo, [a] incipiência técnico-artística” do longa-metragem de Saraceni *Porto das Caixas* (1962), tido como o antiexemplo por excelência.⁵⁰ Dias depois, atacando *Baravento*, *Os cafajestes* e *Cinco vezes favela*, eles concluiriam: é preciso “exigir um ponto final às exageradas pretensões de um movimento frustrado e sem qualquer base ideológica e organizativa, a não ser a veleidade de adolescentes despreparados”.⁵¹

⁵⁰ Cf. PEREIRA, Geraldo Santos e PEREIRA, Renato Santos. Cinema novo ou cinema bom?. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 3 out. 1962.

⁵¹ *Idem*, Um lembrete para o debate. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 6 out. 1962.

Nas semanas seguintes, as polêmicas prosseguiriam alimentando desabores na imprensa. Ainda em outubro, o crítico teatral Fernando Peixoto⁵² e o jornalista José Sanz escreveriam textos em defesa das ideias propostas por Glauber. Particularmente no caso do segundo, cujo artigo foi publicado em *O Metropolitano*, a confluência com os jovens autores engajados viria somada a ataques contra a tentativa de Azeredo em deslegitimar o Cinema Novo. Após relembrar que o crítico da *Tribuna da Imprensa* passara o ano orgulhoso por ser chamado de pai do Cinema Novo, nunca reclamando no período em que o movimento “ainda não podia dizer palavrões e cuspir na cara dos ‘superiores ferozes’”, Sanz redige linhas furiosas em oposição ao que lhe parecia um claro exemplo de hipocrisia. Apropriando-se de adjetivos lançados anteriormente por Azeredo, ele afirmaria estar ao “lado do menino nu, desbocado e sujo [...] [que] veste a roupa da coragem e fala a língua pura da verdade”. Em sua opinião, o crítico da *Tribuna da Imprensa* havia entrado em pânico. Com receio de ficar a reboque, ele “pegou andando o bonde do Cinema Novo pensando que fosse aquele de ‘ceroulas’ que a Light [...] botou a serviço dos grã-finos que iam ao Municipal. Viu depois que era um ‘taloba’ e neste viaja sempre a revolução em estado latente”.⁵³

Nas semanas finais de 1962, foi grande o volume de agressões esparramadas na imprensa. Seria possível preencher inúmeras páginas em torno das ironias lançadas no calor dos debates. No entanto, para além de uma história dos desconcertos, o que nos interessa é perceber uma dimensão estrutural relacionada às transformações vividas pelo campo cinematográfico brasileiro na primeira metade dos anos 1960. Por trás dos adjetivos incandescentes, havia uma disputa acirrada pela ocupação do campo cultural. Diante dos jovens realizadores autorais, que se autoploclamavam os verdadeiros cinema-novistas e cujos filmes começavam a obter reconhecimento internacional, setores da crítica procuraram desautorizar as renovações advindas de práticas vanguardistas do cinema nacional. Uma vez que se deparavam com uma perda de poder, com a contestação de suas ideias generalistas, eles optaram por reagir radicalmente contra o conceito de Cinema Novo, considerando-o um movimento artístico precocemente morto. Se, por um lado, Azeredo pararia de utilizar a expressão em seus textos, como se a considerasse superada, por outro os Santos Pereira findariam o ano com balanços negativos sobre o Cinema Novo.⁵⁴ O que esse grupo deixava de perceber, no entanto, é que a morte não rondava o projeto encabeçado pelos jovens realizadores, mas sim boa parte das ideias defendidas pela crítica no decorrer de 1962. Aquilo que estava sendo sepultado desde setembro, a partir dos artigos publicados em *O Metropolitano*, era a definição elástica de Cinema Novo, que subentendia qualquer filme de conteúdo social como exemplar de renovação. Contrariando os necrológios apressados, a definição revolucionária de Cinema Novo, dentro dos marcos propostos por Glauber, a cada dia ganhava maior espaço no interior de um campo cultural atravessado por fraturas. Embora as disputas territori-

⁵² Ver PEIXOTO, Fernando. Festival & cinema novo. *Jornal do Brasil*, Suplemento Literário, Rio de Janeiro, 13 out. 1962.

⁵³ SANZ, José. Cinema Novo: pedra de toque. *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 24 out. 1962.

⁵⁴ Ver PEREIRA, Geraldo Santos e PEREIRA, Renato Santos. Tocaia no asfalto. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 11 dez. 1962.



ais permanecessem acesas até o final do ano, e à época fosse difícil determinar os vencedores e os vencidos, o fato é que o conceito alternativo de Cinema Novo, tal qual entraria para a história, trilhava seu caminho inicial no sentido de afirmar-se artisticamente. Ao invés de morrer ainda jovem, o “menino nu, desbocado e sujo” estava dando os primeiros passos de uma longa existência.

Em 27 de dezembro, Claudio Mello e Souza publicaria no *Jornal do Brasil* um texto sobre os acontecimentos ocorridos no cinema nacional durante os últimos meses. Em meio a um retrospecto positivo de 1962, o crítico reservaria parte de seu artigo para tratar das disputas que atravessavam o campo cinematográfico brasileiro. Com uma serenidade pouco encontrada em publicações da época, Mello e Souza apresentava, em algumas linhas, uma síntese dos conflitos que emergiram em torno do conceito de Cinema Novo. Do ponto de vista do crítico, a despeito de prosseguir cercada por indefinições, a expressão afirmava-se cada vez mais como uma “vontade de cinema [...] [voltada para a] radical mudança de comportamento e de compreensão da câmera cinematográfica”. Após um período de equívocos, no qual o Cinema Novo fora enquadrado em uma generosidade a abrigar “a tentativa do novo e repetição do velho”, chegávamos ao mês de dezembro certos de que tal alcunha referia-se a uma jovem geração que se revoltava “contra a mentalidade colonial e subalterna [...] [das] fórmulas mais caducas de comercialização [...], [defendendo o cinema como] um meio de expressão, um valor cultural”. Distante dos ressentimentos, Mello e Souza concluía que 1962 serviu, entre outras coisas, “para distinguir o que não é o cinema novo do que pretende ser”. A partir de uma arguta observação do tempo presente, seu texto anuncjava um provável desenlace das disputas: tornava-se evidente que o Cinema Novo como movimento radical, nos trânsitos da autoria moderna e politizada, estava alcançando um lugar na história da cultura brasileira. Propondo um aceno ao futuro, o crítico previa para 1963 uma concretização “mais precisa do que vem a ser” a renovação da cinematografia nacional.⁵⁵ Ao fim e ao cabo, sua intuição era certeira. No ano subsequente, em meio à publicação de *Revisão crítica do cinema brasileiro* e à produção dos filmes *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Os fuzis*, de Ruy Guerra, o Cinema Novo, na concepção glauberiana, começaria a se afirmar como uma das principais escolas artísticas do mundo. 1962 tornava-se, com seus conflitos, apenas o início de uma história.

Artigo recebido em 1 de outubro de 2021. Aprovado em 24 de novembro de 2021.

⁵⁵ SOUZA, Claudio Mello e. Sob o signo de O pagador cinema brasileiro é uma boa promessa para 1963. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 dez. 1962.

Turnês teatrais, afinidades identitárias, trocas de interesses, redes de apoio mútuo e usos políticos do tablado (Rio de Janeiro, 1871)



Francisco Alves da Silva
Taborda, s./d., e Francisco
Correa Vasques, 1867,
litogravuras, fotografias
(detalhes).

Silvia Cristina Martins de Souza

Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora dos cursos de graduação e pós-graduação em História da Universidade Estadual de Londrina (UEL) e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG). Pesquisadora do CNPq. Autora, entre outros livros, de *Carpinteiros teatrais, cenas cômicas e diversidade cultural no Rio de Janeiro oitocentista: ensaios de história social da cultura*. 2. ed. Londrina: Eduel, 2017.
smartins@uel.br

Turnês teatrais, afinidades identitárias, trocas de interesses, redes de apoio mútuo e usos políticos do tablado (Rio de Janeiro, 1871)

Identity affinities, exchanges of interests, mutual support networks and political uses of the stage (Rio de Janeiro, 1871)

Silvia Cristina Martins de Souza

RESUMO

Este artigo se insere num campo de pesquisa que investiga as relações teatrais luso-brasileiras oitocentistas como parte de um movimento mais amplo de transformação do teatro em forma cultural transnacional. Escolheu-se como *locus* de observação a digressão do ator português Francisco da Silva Taborda ao Rio de Janeiro, ocorrida em 1871, por ser uma ocasião propícia para colocá-lo num jogo de contrastes com o ator brasileiro Francisco Correa Vasques, ao qual foi comparado nos meios teatrais brasileiros e portugueses. O objetivo deste exercício é compreender como as turnês, ao promoverem momentos de encontros e permutas culturais, permitiram que os sujeitos com elas envolvidos mobilizassem diferentes componentes tais como as trocas de interesses, as redes de apoio mútuo, as afinidades identitárias e os usos políticos do tablado, levando em conta o público prefigurado e o contexto no qual estavam inseridos.

PALAVRAS-CHAVE: História; trocas teatrais; portugueses e brasileiros.

ABSTRACT

This article is part of a field of research that investigates nineteenth century Luso-Brazilian theatrical relations as part of a broader movement to transform theater into a transnational cultural form. The Portuguese actor Francisco da Silva Taborda's tour of Rio de Janeiro which took place in 1871 was chosen as the locus of observation, as it was a favorable opportunity to put him in a game of contrasts with the Brazilian actor Francisco Correa Vasques, to which he was compared in Brazilian and Portuguese theater circles. The objective of this exercise is to understand how the tours, by promoting moments of cultural encounters and exchanges, allowed the subjects involved to mobilize different components such as the exchange of interests, mutual support networks, identity affinities and the political uses of the platform, taking into account the prefigured audience and the context in which they were inserted.

KEYWORDS: History; theatrical exchanges; Portuguese and Brazilians.



Da edição de 27 de julho de 1881 da revista lisboeta *Ribaltas e Gambiarras* consta um longo esboço biográfico do ator brasileiro Francisco Correa Vasques, de autoria do dramaturgo e empresário teatral português Antônio de Sousa Bastos.¹ Nele, as similaridades estéticas e performáticas entre Vasques e o ator português Francisco da Silva Taborda foram sublinhadas em vários

¹ Ver *Ribaltas e Gambiarras*, Lisboa, 27 ago. 1881, p. 298.

momentos e exemplarmente resumidas na frase “dizer Vasques no Rio de Janeiro equivalia a dizer Taborda em Lisboa”. Mas, embora apontasse similaridades entre os dois atores, Sousa Bastos reconhecia diferenças entre eles, tanto que fez questão de mencionar serem “muito diversos os meios em que cada um vive; é principalmente diverso o público para que cada um representa”, o que incidia diretamente na arte que ambos produziam.

Vasques e Taborda, artistas de nomeada nos seus respectivos países, só tiveram oportunidade de encontrar-se uma única ocasião, em 1871, quando Taborda realizou uma breve temporada artística no Rio de Janeiro, já Vasques nunca saiu em digressão artística para fora do país. Esse encontro foi parte de um fenômeno mais amplo iniciado nos anos 1860, quando as artes cênicas deixaram de ser “uma forma cultural definida, praticada e experimentada de forma predominantemente local, para adquirir alcance global”², beneficiadas pelos desenvolvimentos da ferrovia e do navio a vapor, que possibilitaram a ligação entre regiões que antes mantinham pouco ou nenhum contato.

As turnês de atores portugueses ao Brasil são assunto conhecido dos historiadores do teatro, embora ainda pouco explorado. Em parte, isso deveu-se ao fato de que por longo tempo os estudos nessa área tenderam a privilegiar a literatura dramática e repertórios. Mas também deve ser levado em conta que as prolongadas e próximas relações teatrais entre estes dois países ligados por um passado colonial levaram a uma certa naturalização nas análises que tenderam a privilegiar as noções de assimilação ou transferência cultural. Desde, porém que os estudos sobre teatro incluíram as perspectivas transnacionais nas suas reflexões, passou-se a dar atenção à circulação de formas e modelos artísticos, agentes e espetáculos entre Brasil e Portugal, e às implicações decorrentes das contaminações, cruzamentos, conexões e integrações por elas propiciados. Circulação, nesta nova perspectiva, se transformou conceito chave por enfatizar a ideia de movimento e troca e por permitir pensar em termos de apropriação cultural.

Este artigo alinha-se a essa nova perspectiva. Nele escolheu-se como *locus* de observação a turnê do ator Taborda ao Rio, realizada em 1871, pelos motivos anteriormente mencionados. Essa escolha não foi feita sem intenções, pois acreditamos que este caso pontual se transforma numa ocasião privilegiada para que, ao colocarmos estes dois personagens num jogo de contrastes, possamos chegar a conclusões mais gerais que ajudem a iluminar zonas opacas de uma época na qual o teatro se transformou uma forma cultural transnacional.³ A partir deste exercício procuramos compreender como as turnês, ao promoverem momentos de encontros e permutas culturais, permitiram que os sujeitos com elas envolvidos mobilizassem diferentes componentes tais como as trocas de interesses, as redes de apoio mútuo, as afinidades identitárias e os usos políticos do tablado, levando em conta o público prefigurado e o contexto no qual estavam inseridos.

² BALME, Christopher. Histórias globais do teatro: modernização, esferas públicas e redes teatrais transnacionais. In: WERNECK, Maria Helena e REIS, Ângela de Castro (orgs.). *Rotas de teatro entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, p. 204.

³ Ver CHARLE, Christopher. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 29.

Dois cômicos chamados Francisco

Francisco Alves da Silva Taborda nasceu em Abrantes, em 1824, já órfão de pai e ainda criança foi entregue aos cuidados de familiares residentes em Lisboa. Lá ele tornou-se aprendiz numa tipografia localizada no Chiado, ocasião em que travou contacto com o mundo do teatro, pois José João da Mota, um dos seus patrões, compunha cartazes para as grandes salas de espetáculo da cidade. Foi neste período, também, que ele começou a frequentar uma sociedade recreativa e dramática amadora de nome O Timbre, situada na Rua do Arco.⁴

Um amigo deste Mota, que era fiscal do Teatro de São Carlos, o convenceu a transformar um barracão localizado perto da sua tipografia em teatro, e se comprometeu a com ele colaborar na gestão do negócio. Foi assim que nasceu o Novo Ginásio Lisbonense, inicialmente destinado a circo de cavaleiros, mas logo convertido em teatro dramático com o nome trocado para Teatro do Ginásio. Foi nele que estreou Taborda como ator profissional, em maio de 1846, no melodrama *Os fabricantes de moeda falsa*, de Cesar Perini de Lucca. A estreia foi bem recebida e a partir de então ele passou a dedicar-se inteiramente à carreira de ator, da qual só se afastou por ocasião da revolta de Maria da Fonte, em função do fechamento dos teatros no período.

Entre 1851 e 1852, recomendado por Almeida Garrett, Taborda requereu e obteve um apoio de D. Fernando para ir a Paris para conhecer de perto a realidade teatral francesa. De regresso a Lisboa e ao Ginásio, em 1852, sua carreira deslanchou. Embora seu nome tenha ficado associado a este teatro, a ponto de dizer-se “Taborda é o Ginásio! O Ginásio é Taborda!”⁵, ele também representou nos teatros D. Maria II, Trindade, Príncipe Real, Recreios, e em teatros do Porto e das províncias.



Figura 1. Francisco Alves da Silva Taborda. Litogravura de Raphael Bordallo, s.d.

⁴ Ver CAMPOS, Ana. Um ator perdido na cidade. *Revista Ibero-Americana de Ciências da Comunicação*, n. 4, Porto, 2014, p. 54.

⁵ *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, n. 4, Lisboa, jul. 1861, p. 186.

Taborda especializou-se na interpretação de farsas, comédias, *vaudevilles* e operetas e, sobretudo, de cenas cômicas. Cenas cômicas eram peças curtas, em ato único, escritas em prosa, versos ou ambos, que se utilizavam de recursos da paródia, da sátira e da música para abordar assuntos do cotidiano. Em todos esses gêneros dramáticos, quando era exigido cantar em cena, ele desempenhou satisfatoriamente as funções de tenor, além de ficarem conhecidas suas caracterizações e transformações fisionômicas que levavam as plateias ao delírio.⁶ Por conta do seu talento e de sua trajetória exitosa, ele foi condecorado com o hábito de São Tiago, em 1865, considerado o mais importante título para a reputação artística concedido em Portugal. Taborda emprestou seu nome ainda em vida ao título do Almanach Taborda, e a uma sociedade teatral – a Sociedade Taborda –, que fundou o Teatro Taborda.

Ele também ficou conhecido por dedicar-se à caridade pública; por defender melhores condições laborais para os atores portugueses e por empenhar-se na construção de uma imagem positiva para eles em Portugal.⁷ Em 1871, Taborda aceitou o convite para se apresentar no Brasil, que lhe foi feito pelo ator português Vale, que fora seu discípulo no Ginásio de Lisboa e que se encontrava no Rio desde o ano anterior, contratado pela companhia dramática de Furtado Coelho. Vale desligou-se desta empresa em setembro de 1870 para formar sua própria companhia teatral, que passou a funcionar no Teatro Ginásio do Rio.⁸ Para compô-la, ele foi buscar em Portugal grande parte do pessoal necessário, como normalmente faziam outros empresários teatrais portugueses que se estabeleceram no Brasil no século XIX.

Taborda foi contratado por Vale para apenas algumas apresentações já que antes de sair de Portugal assinara contrato com Antônio Moutinho de Souza para apresentar-se no Teatro Baquet, do Porto, a partir de outubro daquele ano.⁹ Em maio de 1871, ele embarcou em Lisboa na companhia do “pintor de vistas”¹⁰ Henrique Nunes e da atriz Emília Macedo.¹¹ Para comemorar sua saída da cidade, Júlio César Machado, seu amigo pessoal e folhetinista do jornal *A Revolução de Setembro*, dedicou-lhe um esboço biográfico intitulado *Homenagem a Taborda*, em cuja dedicatória dizia que o “o gênio cômico” não tinha nacionalidade; que o riso se fazia “entender no universo inteiro” e que esta convicção levara “Taborda às plagas do Brasil para saudar seus irmãos pelo trabalho e mitigar-lhes a saudade do torrão que os viu nascer”.¹²

Bom acolhimento por parte dos brasileiros e atenuação da nostalgia da terra natal para os portugueses emigrados foram justificativas recorrentemente alegadas como motivos para o fluxo teatral regular para o Brasil estabelecido a partir da segunda metade do século. A presença de atores portugueses no

⁶ Ver *Semanas Illustrada*, Rio de Janeiro, 25 jun. 1871, p. 4395.

⁷ Ver *Revista do Conservatório de Lisboa*, v. 1, Lisboa, 1842, p. 8. Recorrentemente criticados por serem “cheios de defeitos físicos e morais”; não decorarem os papéis; por não comparecerem aos ensaios; por serem majoritariamente analfabetos e não dominarem a pronúncia da língua portuguesa; por entrarem em cena embriagados e alegarem doenças para faltar aos espetáculos, os atores não gozavam de boa reputação em Portugal.

⁸ Cf. *O Colibri*, Rio de Janeiro, 1 set. 1870, p. 2.

⁹ Cf. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 4 out. 1870, p. 1.

¹⁰ Vistas era o nome dado aos cenários.

¹¹ Cf. *Diario do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 19 jun. 1871, p. 3.

¹² MACHADO, Júlio César. *Homenagem a Taborda: esboço biográfico do actor Francisco A. da S. Taborda*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1871, p. 7.

Rio datava de 1829, quando chegou à cidade a companhia dramática dirigida por Ludovina Soares da Costa, contratada para trabalhar no Teatro São Pedro Alcântara. A situação transformou-se, porém, a partir dos anos 1860, quando essas vindas se tornaram constantes e mais regulares, e assim se mantiveram até inícios do século XX, beneficiadas pelos avanços das tecnologias que permitiram que os navios cruzassem com mais frequência e rapidez mares e oceanos estreitando a ligação entre diferentes regiões. Apenas para que se tenha ideia, em meados do século a travessia da Europa para o Rio, que anteriormente durava 54 dias, passou a ser realizada em 29 dias.¹³ Essa maior facilidade de deslocamento transformou a antiga colônia em mercado atraente para os atores portugueses, pois era para cá que eles se deslocavam, sobretudo nos meses de verão europeu, quando grande parte do público pagante se retirava para as estâncias de veraneio e os que ficavam nas cidades evitavam ir aos teatros em função da sua má ventilação.¹⁴ Durante este período, com os contratos finalizados, eles encontravam nas turnês uma forma de sobreviverem à falta de trabalho e proventos no seu país, até que a situação voltava a se regularizar no inverno, com o começo de uma nova temporada teatral.

Mas as turnês ocorriam também em outras ocasiões, como foi o caso de Taborda. No dia 15 de junho de 1871, o *Diário do Rio de Janeiro* noticiou a chegada, no dia anterior, do paquete francês *Gironde* à capital do império brasileiro, no qual ele se encontrava.¹⁵ Aguardada com ansiedade, desde sua partida de Portugal¹⁶, sua chegada foi amplamente anunciada por jornais portugueses e brasileiros e alardeada “de boca em boca”.¹⁷

Taborda trouxe na bagagem um repertório testado e aprovado em palcos portugueses e em parte já conhecido no Rio, por conta das representações do ator Vale, seu ex discípulo, de algumas das peças por ele encenadas em Portugal. Sua estreia deu-se com a cena cômica *Amor pelos cabelos*, tradução de Paulo Midosi Júnior de um original francês, na qual interpretou seis personagens diferentes¹⁸, com o teatro “entorna[ndo] povo pelos corredores, pelas portas da plateia e pela orquestra”.¹⁹

Sobre a estreia, a folha ilustrada *O Mundo da Lua* disse ter sido uma bela noite em que público e ator ficaram satisfeitos e que a ocasião daria início a uma fase de “noites de esperanças: de lucros para a empresa; de triunfos para Taborda e de prazer para o público”.²⁰ O folhetim do *Jornal da Tarde*, do dia 17 de junho, assinado por França Júnior, foi mais detalhista. Disse França Júnior que quando Taborda apareceu no palco sequer teve tempo de emitir uma palavra, pois o público rompeu em aplausos e bravos. Comovido, o ator Vale desatou em pranto; os atores Francisco Correa Vasques, Antônio José Areas e Germano de Oliveira, que estavam na plateia, subiram ao palco para abraçá-lo, e um certo Sr. Salles Guimarães do seu camarote de segunda

¹³ Cf. HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2005, p. 199 e 200.

¹⁴ Cf. OLIVEIRA, Cláudia Sales. As digressões ao Brasil nas memórias de atores portugueses (séculos XIX e XX). In: WERNECK, Maria Helena e REIS, Ângela. de Castro, *op. cit.*, p. 81.

¹⁵ Ver *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1871, p. 1.

¹⁶ Cf. *Jornal da Tarde*, Rio de Janeiro, 15 maio 1871, p. 1.

¹⁷ *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 19 jun. 1871, p. 3.

¹⁸ Cf. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1871, p. 4.

¹⁹ *Jornal da Tarde*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1871, p. 1.

²⁰ *O Mundo da Lua*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1871, p. 1.

ordem eletrizou o teatro recitando dois poemas de sua autoria especialmente escritos para a ocasião. Passada a comoção inicial, o ator finalmente pôde representar e, ao término, a plateia rompeu em novo aplauso e teve lugar outra cena de abraços.²¹ Como se isso não bastasse, o “público acompanhou o estreante até a casa com vivas e no meio do maior entusiasmo”²²

As demais récitas das quais Taborda participou não foram menos concorridas, e a partir de julho o Ginásio passou a oferecer espetáculos em duas seções, à tarde e à noite.²³ Embora Taborda só se apresentasse nas récitas noturnas, as exposições de quadros do Henrique Nunes alavancaram também a concorrência vespertina transformando aquela sala na mais frequentada da cidade.²⁴ Em início de julho, o sucesso de Taborda na Corte já era de tal monta que contribuía para alimentar um comércio de outra natureza. Livrarias ofereciam sua biografia, a 640 réis²⁵, e retratos “representando os diversos caracteres em que [ele] tem sido recebido nos palcos português e brasileiro”.²⁶

No dia 24 de julho, Taborda retornou a Portugal. Sua passagem pelo Rio ficou registrada na memória dos habitantes da cidade que foram ao teatro, leram os jornais ou ouviram falar das suas representações nas conversas entabuladas pelas ruas, embora tenham deixado o Teatro Ginásio “encaiporado”, havendo mesmo quem sugerisse, de forma brincalhona, que seria necessário benzê-lo para tirar-lhe o mau agouro.²⁷ De maneira inversa, o Teatro Fênix Dramática continuou lotado, não só porque lá atuava o ator Francisco Correa Vasques, um dos que subiu ao palco no dia da estreia do Taborda para abraçá-lo, mas porque ele incorporou parte do repertório do ator português ao seu, alavancando seu sucesso ainda mais.

Em 1870, o ator Vasques já era considerado o mais famoso ator cômico brasileiro. Vasques nasceu no Rio, em 1839, fruto de um relacionamento de uma viúva com um homem casado, no interior de uma família que já contava com quatro crianças. Ele estudou por algum tempo no Colégio Marinho dele saindo aos dez anos para trabalhar na Alfândega do Rio, para ajudar nas despesas da casa, até então supridas por Martinho, seu irmão mais velho comediante da companhia dramática do ator João Caetano, para a qual Vasques entrou em 1857.²⁸ Nela, ele começou a trabalhar como ator e a fazer suas primeiras incursões na dramaturgia na qual se especializou em um gênero dramático: as cenas cômicas. A primeira delas estreou em 1858 e daí por diante ele não mais parou de produzi-las, encená-las e publicá-las, somando sua produção um total de 66 peças, das quais 58 são cenas cômicas e as demais 7 paródias e 1 drama. Tal foi a receptividade à sua produção dramática que embora nunca tenha saído do Brasil ele foi condecorado com o Hábito de Cristo, de Portugal

²¹ Cf. *Jornal da Tarde*, Rio de Janeiro, 17 jun. 1871, p. 1.

²² *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1871, p. 1.

²³ Cf. *idem*, 2 jul. 1871, p. 2.

²⁴ Cf. *idem*, 3 jul. 1871, p. 4.

²⁵ Cf. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 5 jun. 1871, p. 2.

²⁶ *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1871, p. 4.

²⁷ Ver *Correio Fluminense*, Rio de Janeiro, 15 ago. 1873, p. 3.

²⁸ Os dados biográficos sobre Vasques foram retirados de MARZANO, Andrea. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009, e SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *Scenas Comicas de Francisco Correa Vasques*. Curitiba: Prismas, 2019.

e, em 1867, quando participava de uma temporada artística na província de São Paulo, o jornal *Cabrião* atribuiu-lhe o título de “rei das cenas cômicas”.



Figura 2. “Vasques, o rei das cenas cômicas”.
Cabrião, São Paulo, 8 jul. 1867, litogravura de Ângelo Agostini.

Como ator, ele não apenas especializou-se em personagens cômicos, mas também como tenor²⁹, uma vez que, com a expansão dos gêneros de teatro musicado, nos quais ele se especializara, os artistas começaram a cantar, mesmo que suas vozes não estivessem preparadas para tal. Suas representações, ao longo de toda sua trajetória artística, foram consideradas bilheteria certa por provocarem verdadeiras enchentes nos teatros, embora parte da crítica considerasse o gênero teatral de sua preferência – as cenas cômicas – menor e sem qualidade literária e artística. Admirado pelas plateias e visto com restrições pela crítica, esta foi a situação por ele vivenciada durante toda sua vida profissional.

Animado pelo sucesso como ator e dramaturgo, Vasques chegou a montar sua própria companhia teatral, que funcionou no Teatro Fênix Dramática de 1868 a 1870, quando então passou a empresa para Jacinto Heller, com quem continuou a trabalhar até sua morte. Data desta sua experiência como empresário seu maior sucesso teatral, a paródia por ele escrita ao *Orfeu nos infernos*, de Offenbach, a que deu o título de *Orfeu na roça*, que ultrapassou a marca das cem encenações na qual ele se notabilizou no papel de Chico da Venda.

Vasques foi também folhetinista da *Gazeta da Tarde* de José do Patrocínio, entre 1883 e 1884, na qual assinou a série de folhetins intitulada *Scenas Comicas*, em que tratou de assuntos diversos tais como a greve da Guarda Urbana, a campanha abolicionista, o carnaval, a falta d’água e o calor no verão

²⁹ Cf. *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 29 nov. 1883, p. 1.

da cidade do Rio de Janeiro, o entrudo e, como não podia deixar de ser, a vida teatral da capital do império.

Afinidades identitárias, trocas de interesses, redes de apoio mútuo e usos políticos do tablado

Trazer o mais famoso ator português da época ao Rio foi uma atitude ousada do ator Vale, levando em conta que sua companhia fora recém-criada, mas que se demonstrou uma decisão acertada para ator, empresário e uma série de indivíduos diretamente ou não ligados ao fazer teatral. É interessante, nesse sentido, uma nota intitulada “O estabelecimento do Cunha e o Ginásio”, publicada doze dias após a estreia de Taborda. A nota iniciava informando ser surpreendente que este estabelecimento, a pouco tempo inaugurado, caminhasse de vento em popa enquanto outros existentes há anos não conseguissem alcançar o mesmo resultado. Esse sucesso era atribuído a alguns elementos, tais como ser Cunha um “jovem mancebo simpático, atencioso e bondoso”, que sabia saciar o estômago dos seus “patrícios” com o melhor vinho do Porto e sardinhas de Caravela, mas também por ser ele “um entusiasta atilado do nosso eminentíssimo ator Taborda”, do qual possuía retratos os quais corria a mostrar aos fregueses que entravam em seu estabelecimento. A nota finalizava dizendo que Cunha gostava de teatro, mas também de “fazer comércio”, e por isto fazia um apelo aos leitores para que antes de ir ao Ginásio, passassem no seu estabelecimento, localizado “à Rua do Hospício, 159”, para provar as “raras iguarias e diversidade de petisqueiras”.³⁰

Vê-se assim que as notícias e anúncios veiculados pelos jornais serviam tanto para promover Taborda e o Teatro Ginásio, quanto para divulgar atividades de diferentes setores do comércio da cidade nos quais a presença portuguesa era representativa, desvelando outros interesses subjacentes ao universo teatral, notadamente sua dimensão comercial. Interesses estes que, é sempre bom sublinhar, eram do conhecimento dos contemporâneos, no Brasil e em Portugal, tal como explicitado na nota anteriormente citada, mas também em jornais portugueses e brasileiros dos quais selecionamos dois exemplos, dentre outros. No *Diario do Rio de Janeiro* do dia 19 de junho de 1871, podia-se ler que Taborda dirigira-se ao Rio para colher as “suas glórias, a par dos interesses que pode obter”.³¹ E o jornal português *Galeria Theatral*, no seu número inaugural sublinhou ser o teatro uma “ação moral”, mas também um “agente comercial” responsável por sustentar “muita indústria” e por alimentar “milhares de indivíduos”.³²

Os “interesses” que Taborda obteve na sua temporada no Rio foram de natureza diversa. Ficou-se sabendo, quando do seu retorno, que ele levava consigo a quantia “de dezoito contos, não entrando [neste cômputo] o valor das joias ofertadas pelo corpo do comércio e alguns particulares”.³³ Na sua estreia no Rio, ele recebeu uma coroa de fio de ouro, que o ator Gusmão lhe ofereceu “em nome de um cavalheiro desta corte”, feita no “estabelecimento

³⁰ *Diario de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 jun. 1871, p. 2.

³¹ *Diario do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 19 jun. 1871, p. 3.

³² *Galeria Theatral*, Lisboa, 21 nov. 1849, p. 1 e 2.

³³ *Periódico dos Pobres*, Rio de Janeiro, 3 ago. 1871, p. 3.

de M. Souza Bithencourt, à rua Sete de Setembro, n. 96".³⁴ De outras joias, com que ele foi agraciado, deu conta uma nota intitulada "Manifestação de apreço", publicada no *Diario do Rio de Janeiro*, que transcrevemos a seguir:

Por ocasião do benefício do eminentíssimo artista, ator cômico, Francisco A. da Silva Taborda, na noite de anteontem, os cavalheiros abaixo assinados dirigindo-se ao ilustre artista, presentearam-no com um rico anel de brilhante, acompanhado com a seguinte alocução:

Sr. Francisco A. da Silva Taborda. – Se como portugueses nos confessamos reconhecidos a todos os nossos patrícios que por seus méritos exaltam o nome português, mais forte sentimos essa obrigação para com aqueles que, dando aos estranhos alta medida da cultura das artes na nossa terra, longe dela nos vem oferecer os tesouros do seu talento. Sobe, porém, ainda de ponto o gosto de vermos entre nós, Sr. Taborda, quando pensamos que ao prazer de apreciar o artista eminentíssimo podemos juntar o de prestar homenagem sincera ao homem de bem.

Para lembrança dos sentimentos que deixa entre nós, lhe pedimos que aceite a modesta prenda que esta acompanha; ela lhe recordará, quando já de nós estiver distante, que o entusiasmo, com que o aplaudímos, só se podia comparar à cordialidade com que lhe apertávamos a mão.³⁵

Assinavam a declaração vinte e nove importantes comerciantes portugueses da cidade, dos quais dois eram também bacharéis e outros dois condes. Foi possível identificar um pouco mais detalhadamente a vida de três dentre eles, todos brasileiros de torna-viagem, isto é, portugueses que vieram para o Brasil onde enriqueceram e que posteriormente retornaram a Portugal.³⁶ O primeiro deles, o Conde de São Mamede, que veio para o Rio sob a orientação de um tio, casou com uma brasileira, e rapidamente alcançou notoriedade no meio comercial carioca, tendo sido um dos fundadores do Brazilian and Portuguese Bank, depois designado English Bank of Rio de Janeiro, com sede em Londres e filiais no Rio, Lisboa e Porto. Mamede também era membro destacado da Associação Comercial do Rio de Janeiro e presidente da Sociedade Portuguesa de Beneficência.³⁷ O outro era João José dos Reis, Conde de São Salvador de Matosinhos, que ocupou cargos de direção na Companhia Brasileira de Navegação a Vapor, na Associação Comercial do Rio de Janeiro, no Banco Comercial e no Banco do Brasil; fundou a Sociedade Auxiliadora da Indústria Fabril, e várias companhias de seguros, e também foi um dos fundadores do Brazilian and Portuguese Bank, além de atuar em instituições portuguesas de cultura, saúde e caridade sediadas do Rio de Janeiro e outras localidades.³⁸ E, por fim, Joaquim Pinto Leite, descendente da ilustre e abastada casa da Gandarinha, que emigrou com os irmãos para Bahia, onde se dedicou ao comércio e casou-se com Emília Doroteia Monteiro de Sousa, filha de pai português e mãe brasileira, aumentando ainda mais a fortuna da família.³⁹

³⁴ *Diario do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 19 jun. 1871, p. 3.

³⁵ *Idem*, 20 jun. 1871, p. 3.

³⁶ Sobre o assunto, ver MACHADO, Igor José de Renó. O "brasileiro de torna-viagens" e o lugar do Brasil em Portugal. *Estudos Históricos*, n. 35, Rio de Janeiro, jan.-jun. 2005.

³⁷ Cf. PEREIRA, Maria da Conceição Meireles. Os brasileiros Notáveis e... os outros. In: *Os brasileiros de torna-viagem no Noroeste de Portugal*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 2000, p. 363 e 364.

³⁸ Cf. *idem*, *ibidem*, p. 364.

³⁹ Cf. *idem*, *ibidem*, p. 361.

Dias antes da publicação desta “Manifestação de apreço”, Taborda, Vale e Henrique Nunes foram visitar a Sociedade Portuguesa de Beneficência da qual consta terem saído muito bem impressionados com “aquele monumento de patriotismo e dedicação”. Na ocasião, os três almoçaram no local com o Conde de São Mamede e outros membros da diretoria, e ofereceram “os seus serviços em prol do estabelecimento, prontificando-se a dar[lhe] um benefício”.⁴⁰

Benefícios era o nome dado aos espetáculos cujas bilheterias eram revertidas para o beneficiado depois de deduzidas as despesas ordinárias do teatro e eram uma prática amplamente utilizada em Portugal e no Brasil. Em função dos lucros que deles se auferia, sobretudo quando se tratava de um ator renomado, os benefícios passaram a também fazer parte dos contratos verbais ou escritos firmados entre atores e empresários, variando seu número e dia da semana em função da fama do ator. O espetáculo realizado em benefício à Sociedade Portuguesa de Beneficência ocorreu no dia 19 de julho no Teatro Pedro II e dele participaram, além de Taborda, os atores portugueses Emília Adelaide, Furtado Coelho e Luiz Fernandes, e no intervalo o pintor Henrique Nunes expôs “uma vista do edifício do hospital desta sociedade”⁴¹ especialmente produzida para o evento. A récita foi um sucesso, e a renda arrecadada, substantiva.

Mas a presença de Taborda nesse espetáculo foi apenas uma dentre outras ao longo da sua estadia no Rio. Ele também participou dos benefícios da atriz portuguesa Maria José, contratada pela companhia de Furtado Coelho⁴²; de um da Sociedade Dramática Beneficente União Duas Coroas, com Emilia Adelaide⁴³; do da Sociedade Asilo dos Inválidos da Pátria⁴⁴; de um da Real Associação Beneficente dos Artistas Portugueses, e outro para a Igreja de Nossa Senhora da Penha.⁴⁵ Nos anúncios das récitas destes espetáculos era sempre ressaltado, de diferentes formas, sua generosidade em colocar seu talento em “relevo pelo sentimento da caridade”.⁴⁶ Em muitos deles pode-se constatar também que, para além dessa propalada ação caritativa, existiam interesses subjacentes tais como o prestígio social que poderiam ser auferidos pelos comerciantes portugueses bem sucedidos que organizaram e/ou faziam parte de algumas associações, como a já citada Associação Beneficente dos Artistas Portugueses, criada em 1868 com o objetivo de dar pensão à família dos sócios falecidos e que, na ocasião em que Taborda esteve no Rio, tinha como presidente honorário o ministro/cônsul de Portugal no Rio de Janeiro.⁴⁷

Sabe-se que a constituição da chamada “colônia portuguesa” no Rio de Janeiro foi contemporânea à fundação de associações culturais, instrutivas e de beneficência e, mais para o fim do século, mutualistas e desportivas. Elas tinham como objetivo procurar amenizar os poucos recursos da representação

⁴⁰ *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1871 p. 2.

⁴¹ Cf. *Diario do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 17 jul. 1871, p. 4.

⁴² Cf. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 6 jul. 1871, p. 8.

⁴³ Cf. *idem*, 1 jul. 1871, p. 6.

⁴⁴ Cf. *Diario do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 13 jul. 1871, p. 2

⁴⁵ Cf. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 1 jul. 1871, p. 6.

⁴⁶ *Diario do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 13 jul. 1871, p. 2.

⁴⁷ Cf. FONSECA, Vitor Manoel Marques. *A emigração portuguesa para o Brasil*. Lisboa: Cepese/ Afrontamento, 2007.

consular portuguesa e das políticas públicas de acesso à saúde, educação ou bens culturais na capital do Império.⁴⁸ Seus associados e, sobretudo, diretores, eram portugueses que fizeram fortuna no comércio o que significa dizer que aproximar-se delas era interessante em termos de prestígio social e de construção de uma imagem positiva.

Voltemos agora ao Vasques. A primeira das representações de peças do repertório de Taborda aconteceu no Teatro Fênix Dramática, a peça escolhida foi a comédia *Um sarau literário*, e sobre ela o *Jornal da Tarde* teceu o seguinte comentário:

Aqueles que conhecem de quanto é capaz a grande veia do primeiro cômico brasileiro, de que com justo orgulho nos devemos ufanar, poderão imaginar o que ele vai fazer.

As grandes reputações que nos têm vindo da Europa no gênero cômico não puderam ainda ofuscar o merecimento do popular artista da fênix.

Se a este faltam as escolas e as lições dos bons modelos, não lhe falta todavia imenso talento para a cena, onde tem conquistado só por si um nome que o glorifica.⁴⁹

Procurando demarcar uma superioridade do Vasques em relação a Taborda, essa nota revela as tensões presentes nas relações entre brasileiros e portugueses no mundo teatral, das quais um dos exemplos mais significativos talvez seja a criação, em 1863, da Associação dos Artistas Portugueses, que incluía apenas “sócios cênicos”⁵⁰ portugueses, como constava do seu título. Tais tensões não deixavam de se manifestar mesmo quando se tratava de atores que mantinham relações cordiais, como foi o caso de Taborda e Vasques, sobre as quais Sousa Bastos disse: “desde que Taborda visitou o Rio de Janeiro, entre ele e Vasques havia a mais sincera amizade e verdadeira admiração. Nas minhas digressões ao Brasil, à partida de Lisboa, ou na ocasião do embarque no Rio, eu recebia sempre e infalivelmente um estreito abraço do Taborda para o Vasques e outro mais apertado do Vasques para o Taborda”.⁵¹

As encenações com peças do repertório do Taborda pelo ator Vasques tornaram-se um sucesso a mais na sua já bem-sucedida carreira. Mas essa incorporação foi realizada de maneira bastante peculiar pois, ao invés de procurar competir com Taborda, correr o risco de ser a ele comparado e sair perdendo na comparação, Vasques fez da imitação e paródia das performances deste ator o ponto alto das suas, o que levou um certo Z, do jornal *Vida Fluminense* a dizer: “Já vêm os leitores que Vasques não é esse bobo das plateias, como pretendem improvisados críticos, que por aí abundam”.⁵²

As encenações de Taborda e Vasques marcaram época e ficaram na memória dos fluminenses, a ponto de em 1876 ainda serem utilizadas no anúncio de um produto para queda de cabelos, publicado na *Revista Illustrada*, em que aparece uma alusão brincalhona a *Amor pelos cabelos* e *Escorregar não é*

⁴⁸ Cf. ROZEAUX, Sébastien. Presença da “colônia portuguesa” na paisagem cultural e midiática do Rio de Janeiro: o Grêmio Literário Português e o Retiro Literário Português (1855-1885). *Topoi: Revista de História*, v. 17, n. 33, Rio de Janeiro, 2016.

⁴⁹ *Jornal da Tarde*, Rio de Janeiro, 20 set. 1871, p. 1.

⁵⁰ MENCARELLI, Fernando Antônio. *A voz e a partitura: teatro musical e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*. Tese (Doutorado em História Social) – Unicamp, Campinas, 2003, p. 155.

⁵¹ SOUSA BASTOS, Antônio de. *Carteira do artista*. Lisboa: Tipografia Libânia da Silva, 1898, p. 165.

⁵² *Vida Fluminense*, Rio de Janeiro, 11 maio 1872, p. 982.

*cair*⁵³, duas cenas cômicas encenadas por ambos os atores: “A vida pelos cabelos, descoberta do professor capilar Lisboeta, a qual deixa a perder de vista o amor pelos cabelos ditos dos professores Taborda e Vasques. Este utilíssimo produto de indústria nacional não só impede a queda dos cabelos, como nem sequer deixa-os escorregar, apesar de saber-se que escorregar não é cair”⁵⁴

Até o momento em que as revistas de ano ganharam a preferência das plateias, as cenas cômicas foram um dos gêneros que dominaram os palcos portugueses e brasileiros, e tanto Vasques quanto Taborda foram figuras referenciais para o seu enraizamento em seus respectivos países, do que se depreende o porquê da associação imediata dos seus nomes aos títulos de algumas delas.

As notícias sobre as encenações do Vasques atravessaram o Atlântico e foram lembradas em 1881 no esboço biográfico publicado na revista lisboeta *Ribaltas e Gambiaras*, mencionado no início deste artigo. Nele, Sousa Bastos, sublinhava as similaridades entre os dois atores e ia além ao afirmar: “Tirem Taborda do Ginásio e verão fugir toda a concorrência e alegria ao elegante teatro, vizinho do Trindade. Tirem o Vasques da Fênix e verão igual sorte a esta casa de espetáculos”.⁵⁵ Comércio e arte eram naqueles tempos, como se pode ver, duas faces de uma mesma moeda e dimensões prezadas nos meios teatrais sem que se visse tais relações como incompatíveis, embora a crítica sempre procurasse ressaltar que a dimensão de negócio do teatro fosse a negação da própria arte.

Para além das afinidades artísticas e da importância da dimensão econômica do teatro a aproximar os dois atores, um detalhe deve ser mencionado: antes mesmo da chegada de Taborda ao Rio, o ator Vasques já era muito popular entre uma parcela da “colônia portuguesa” da cidade, a composta pelos caixeiros ou rapazes do comércio, como também eram conhecidos. Caixeiros eram jovens portugueses de 14 anos ou menos, com pouca ou nenhuma educação formal, que vinham para o Brasil para trabalhar com parentes ou amigos de suas famílias estabelecidos no comércio, ou que “atravessavam o Atlântico com a cara e a coragem” procurando escapar das parcias perspectivas de futuro no seu país de origem.⁵⁶ Aqui eles empregavam-se nas casas de secos e molhados, casas de pasto, botequins, armazéns e armários de propriedade dos grandes comerciantes portugueses da cidade, trabalhando

*16 ou 18 horas por dia sem descanso semanal, passando os dias e as noites dentro das próprias casas de comércio, e ficavam sob a vigilância constante do patrão. Esses trabalhadores poderiam receber salários ou soldadas, mas frequentemente passavam anos sem ver a cor do dinheiro, ou porque fossem “aprendizes” ou porque o patrão guardasse seu pecúlio até que fosse suficiente para entrar como capital numa sociedade.*⁵⁷

⁵³ Ver Biblioteca Nacional, Coleção Conservatório Dramático, I – 08, 21, 094.

⁵⁴ *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 6 jan. 1877, p. 7.

⁵⁵ *Ribaltas e Gambiaras*, Lisboa, 27 ago. 1881, p. 298.

⁵⁶ Cf. RIBEIRO, Gladys Sabina. Portugueses do Brasil e portugueses no Brasil: “laços de amizade” e conflitos identitários em dois atos (1822 e 1890). In: BIANCO, Bela Feldman (org.). *Nações e diásporas: estudos comparativos entre Brasil e Portugal*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p. 30.

⁵⁷ POPINIGIS, Fabiane. “Todas as liberdades são irmãs”: os caixeiros e as lutas dos trabalhadores por direitos entre o império e a república. *Estudos Históricos*, v. 29, n. 59, Rio de Janeiro, set.-dez. 2016, p. 655.



A história das aproximações entre a autodenominada “classe caixeiral” ou “corpo caixeiral” e o ator Vasques era antiga e datava do período em que ele atuou no Teatro São Januário, após sair da companhia de João Caetano. Não iremos entrar em detalhes sobre esse assunto, por extrapolar as intenções deste artigo.⁵⁸ Para nossos objetivos basta mencionarmos que ele encontrou nos caixeiros uma plateia fiel, e retribuiu-lhes com a mesma lealdade ao representar peças que falavam da situação por eles vivenciadas no trabalho, engrossando o coro dos que, desde os anos 1860, apoiaram o movimento conhecido como “fechamentos das portas”, por meio do qual os caixeiros lutaram por melhores condições de trabalho, jornadas laborais com horários definidos e descanso semanal nos feriados e dias santos. Um movimento que contou com uma grande resistência por parte de seus patrões, os abastados portugueses donos de casas de comércio da cidade.

Os títulos de algumas peças do repertório encenado por Vasques dão uma ideia da sua relação de proximidade com os caixeiros. O anúncio da récita de estreia de *O advogado dos caixeiros*, peça escrita por Vasques, que ocorreu num espetáculo às 4 e meia da tarde, dizia que ele prometera ao público provar “as vantagens que existem para a humanidade com o fechamento das portas” e que a representação finalizaria com a execução de um certo “hino aos caixeiros”⁵⁹, sobre o qual não localizamos maiores informações. No espetáculo ocorrido na récita da noite daquele mesmo dia, a peça encenada por Vasques foi *O fechamento das portas*, de José Joaquim da Maia. Ou seja, em ambos os espetáculos os caixeiros e seu movimento eram contemplados, sem contar que a escolha da estreia *O advogado dos caixeiros* num espetáculo realizado à tarde tinha um significado sugestivo: os espetáculos vespertinos, inaugurados no Rio pelo ator e empresário Florindo de Oliveira no Teatro de São Januário nos anos 1850, tinham em vista atender às demandas dos caixeiros, uma vez que muitos deles se aproveitavam dos momentos que saiam para o trabalho para escaparem às suas tarefas e assistir às representações teatrais às quais não podiam comparecer nos sábados e domingos.⁶⁰ Tais escapadelas eram do conhecimento dos seus patrões, que a elas se referiam em jornais, condenando os empresários teatrais que as promoviam, tal como aparece em uma nota em que se criticava Furtado Coelho, empresário do São Januário após a saída de Francisco de Oliveira do mesmo,

que consentia que alguns moços experientes, que se dedicam à carreira comercial, empregassem as horas que saem para serviço de seus patrões assistindo ensaios [no Teatro São Januário], metendo-se em intrigas de bastidores, formando partidos [...].

*O Sr. Empresário, como bom pai de família, deve sem perda de tempo aconselhar a esses moços [...] que reflitam melhor, que procedam de outra maneira a fim de que para o futuro mereça, de bom crédito entre comerciantes probos.*⁶¹

⁵⁸ Sobre o assunto ver, dentre outros, SOUZA, Silvia Cristina Martins de. O Teatro de São Januário e o “corpo caixeiral”: teatro, cidadania e construção de identidade no Rio de Janeiro oitocentista. *Anais do XXIV Simpósio Nacional de História*, São Leopoldo, 2007.

⁵⁹ *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 6 nov. 1869, p. 4.

⁶⁰ Cf. SOUZA, Silvia Cristina Martins de. O Teatro de São Januário e o “corpo caixeiral”, *op. cit.*, p. 4.

⁶¹ *Idem*, Cultura e política no Rio de Janeiro: os caixeiros e o teatro de São Januário na segunda metade do século XIX. *Revista LPH*, ano 18, n.18, Mariana, 2008, p. 99.

A formação de partidos, de que fala a citação, foi uma prática muito comum no Brasil e em Portugal. Tais partidos agrupavam admiradores de atores e atrizes que se colocavam em confronto com os partidos de atores e atrizes rivais, manifestando-se nos teatros, na imprensa e ruas, às vezes chegando às vias de fato ao protagonizarem episódios de agressão física. A crítica à formação de partidos entre os rapazes do comércio se baseava na noção, comum entre seus patrões, de que as qualidades esperadas dos bons caixeiros eram a morigeração e a probidade, as quais o teatro supostamente contribuía para desvirtuar.

A prática, inaugurada no Teatro São Januário, foi incorporada por Vasques, quando ele se estabeleceu no Teatro Fênix Dramática. Uma semana após subir à cena *O advogado dos caixeiros*, dois anos antes da chegada de Taborda ao Rio, o jornal *Vida Fluminense* diria que a Fênix tinha descoberto a “árvore das patacas” ao escolher essa peça para encenar. Sobre a estreia, esta mesma folha disse que o sucesso fora total, apesar de no mesmo dia ter estreado o Circo Chiarini na cidade, companhia “impacientemente esperada” pela população fluminense, e de o Teatro Lírico ter oferecido um espetáculo com preços de entradas bastante baratos. A nota concluía mencionando que “a sala da Fênix encheu-se até mais não poder ser, retirando-se muita gente por não poder alcançar um cantinho sequer, de onde pudesse aplaudir o inteligente artista e faceto escritor”.⁶²

Vê-se, assim, que embora Vasques admirasse Taborda, tivesse incorporado parte do seu repertório e que existissem semelhanças de *performance* e preferências estéticas entre eles, as redes de relações que ele teceu com certas parcelas da sua audiência foram diferentes das do seu colega. Por ter nascido e sempre residido no Rio, ele estava inteirado e envolvido com as questões que mobilizavam diferentes categorias de trabalhadores urbanos que reivindicavam garantias de direitos e melhores condições de trabalho, assim como do surgimento de um espírito coletivo entre eles, que começou a emergir a partir dos anos 1860, quando começaram a ser criadas associações de auxílio mútuo e de classe, a exemplo da tentativa de “fundar um montepio para atores”⁶³, da qual Vasques compôs a comissão criada para elaborar seus estatutos, ao lado dos atores Reis, Pedro Joaquim do Amaral, Amoedo, Paiva, Gusmão e Militão. Como os caixeiros representavam uma parte representativa do seu público cativo, percebe-se que Vasques lançou mão do teatro como arena para encenação das suas demandas e discontentamentos transformando o tablado em arena de discussão política. E esse seu apoio aos caixeiros estendeu-se até final dos anos 1870, com sua participação na récita oferecida à “nobre e briosa classe caixeiral” para solenizar o ato da Câmara Municipal do Rio, que estabeleceu o fechamento das portas das lojas aos domingos e dias santos.⁶⁴ Já Taborda aproximou-se dos abastados comerciantes portugueses, patrões destes caixeiros, pois seu tempo de permanência na cidade foi curto e as turnês deveriam render lucros imediatos, fossem eles simbólicos ou financeiros. Também é compreensível, em função deste mesmo motivo, que ele tivesse investido mais na caridade pública, participando de espetáculos em benefício de atores e as-

⁶² *Vida Fluminense*, Rio de Janeiro, 13 nov. 1869, p. 1048.

⁶³ *Gazeta da Tarde*, Rio de Janeiro, 20 dez. 1883, p. 2.

⁶⁴ Ver *Jornal da Tarde*, Rio de Janeiro, 21 dez. 1879, p. 3.

sociações portuguesas da cidade, embora em Portugal ele militasse pelo reconhecimento dos direitos dos atores teatrais.

Mas é justamente no acento dado à nacionalidade desse segmento das plateias com o qual os dois cômicos interagiram de forma estreita que podemos constatar, mais uma vez que, embora as rotas teatrais tenham estreitado o contato das audiências com atores e repertórios portugueses, as relações entre portugueses e brasileiros no universo teatral foram permeadas por tensões a despeito da proximidade linguística e da formação dos quadros profissionais. Além disso, a dita “colônia portuguesa”, parte efetiva das audiências, esteve longe de ser um todo homogêneo, e as diferenças nela existentes também contribuíam para tornar mais complexas as relações de dependência entre atores e público pagante, bem como os apelos políticos e simbólicos que as mobilizavam. Conhecedores das potencialidades do tablado como instrumento de comunicação e espaço de interações de efeitos morais e políticos, trocas, circulações, apropriações, cruzamentos e conexões de diferentes naturezas, Vasques e Taborda nelas investiram e as transformaram em um dos segredos do seu sucesso.

Artigo recebido em 18 de janeiro de 2022. Aprovado em 19 de fevereiro de 2022.

O Recife de Cícero Dias, 1929-1930



Gamboa do Carmo no Recife, de
Cícero Dias, 1929, óleo sobre
tela, fotografia (detalhe).

Ana Carolina de Freitas Trindade

Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Bolsista Capes. acarol.ftrindade@gmail.com

O Recife de Cícero Dias, 1929-1930

The Recife of Cícero Dias, 1929-1930

Ana Carolina de Freitas Trindade

RESUMO

Partindo do princípio de que a produção artística de um determinado período pode contribuir para um entendimento mais rico de um momento da história de uma cidade, este trabalho oferece uma reflexão sobre as representações do Recife presentes nas pinturas do artista Cícero Dias (1907-2003), realizadas no final da década de 1920 e início dos anos 1930. Nessa época período, ele pintou uma série de quadros que revelam fragmentos e detalhes da capital pernambucana, explorando a paisagem e introduzindo cenas do cotidiano com seus elementos e personagens. As pinturas remontam a um passado e parecem propositalmente esquecer aspectos do presente, criando paisagens que transitam entre sonho, saudosismo e/ou nostalgia. Seria uma tentativa de frear os efeitos do progresso que começavam a alterar a imagem do Recife? O que impulsionaria o artista a querer preservar aquilo que ameaçava desaparecer? Para responder às questões, buscou-se estudar a trajetória de Cícero Dias, identificando suas influências artísticas e o contexto cultural que acompanhou o processo de modernização da cidade. Assim, busca-se entender que elementos o artista destaca, nega e/ou ressignifica em suas pinturas. Por meio desta análise, acredita-se poder oferecer elementos para um entendimento mais rico e diverso do Recife dos anos 1920 pela pintura.

PALAVRAS-CHAVE: Cícero Dias; Recife; transformação urbana.

ABSTRACT

Assuming that the artistic production of a given period can contribute to a richer and more complex understanding of that same period in the history of a city, this paper reflects on the representations of Recife made by the artist Cícero Dias (1907-2003) from the late 1920s and to the early 1930s. In this period, Dias produced a series of paintings that reveal fragments and details of the city, exploring the landscape and introducing everyday scenes with their elements and characters. These paintings revisit a past and purposefully forgets aspects of the present, creating dream landscapes. Was it an attempt to prevent the effects of progress which were transforming the image of Recife? What would drive this artist to desire to preserve what was threatened to disappear? To answer the questions, we sought to study the artist's trajectory by identifying his influences, the cultural context that allowed the process of modernization of the city. Therefore, we seek to understand what elements of the city the artist highlights, denies and / or resignifies in these paintings.

KEYWORDS: Cícero Dias; Recife; urban transformation.

O intenso processo de modernização urbana nas cidades europeias a partir do começo do século XIX transformou o modo como as pessoas se relacionavam com a cidade. Em um texto clássico, Simmel¹ revelou os sinais de formação de uma nova sensibilidade na grande metrópole. Entre os diversos olhares que se lançaram sobre tal realidade, escritores como Carlyle, Dickens e Baudelaire imortalizaram a situação urbana emergente. O fenômeno também atraiu atenção de pintores, gravadores, chargistas e fotógrafos, que passaram a produzir uma imensa quantidade de registros – muitas vezes em tom de denúncia social – das paisagens, avenidas, fábricas, moradias que despontavam, incluindo outros modos de trabalho e de vivência urbana.

Atentos ao novo cotidiano urbano, os artistas sentiram o dinamismo das cidades, suas variações cromáticas, rítmicas e sonoras em contínua transformação, uma estrutura viva que reunia edifícios, pessoas, envolvendo áreas centrais e suburbanas. Observadores, narradores e críticos privilegiados, eles procuravam captar a essência dessa realidade urbana em ebullição e vislumbraram o enorme repositório de sensações e formas a ser explorado. Nesse passo, eles tiveram, obviamente, um papel relevante na configuração de representações das cidades.

A percepção do movimento formigante de pessoas e veículos, máquinas, fábricas, postes de energia e novas estruturas foi fundamental para a expressão de diversas tendências artísticas de vanguarda, como atestam as pinturas de Boccioni e Delaunay, de Milão e Paris, respectivamente, ao redor de 1910. Elas oferecem pistas sobre como a cidade foi dimensionada pelos artistas, com todo o conjunto de pressões impostas aos indivíduos, em meio a deformações e representações oníricas. Se uma cidade não pode ser compreendida sem se reconstruir ou esboçar a história de suas representações literárias, como nos lembra Marta Díaz², entendemos que ela não pode ser devidamente compreendida sem as pinturas que a retrataram, pois estas são representações que iluminam a relação do homem com o espaço urbano, seus edifícios e estruturas e as maneiras de vivê-los e habitá-los.

Concordarmos com Baxandall que as pinturas constituem um documento pertinente para a história e que “deve-se aprender a lê-lo da mesma forma que deve se aprender a ler um texto proveniente de uma outra cultura”³, razão pela qual sua importância é ainda mais evidente para a história urbana. Por outro lado, o conhecimento do contexto no qual as pinturas foram produzidas pode enriquecer nosso entendimento sobre determinado artista e revelar nuances de seu trabalho antes despercebidas.

¹ Ver SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

² Ver DÍAZ, Marta Llorente. Arte, literatura y ciudad: la palabra literaria frente al espacio urbano. In: CARDOSO, Selma Passos, PINHEIRO, Eloisa Pretti e CORREA, Elyne Lins. *Arte e cidades: imagens, discursos e representações*. Salvador: Edufba, 2015, p. 12.

³ BAXANDALL, Michael. *O olhar renaciente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. São Paulo: Paz e Terra, 1991, p. 225.

A nova realidade urbana logo se estendeu às cidades latino-americanas. De meados do século XIX a metade do século XX, o Recife passou por um amplo processo de modernização e transformação, especialmente na década de 1920. A cidade expandiu-se em direção a áreas suburbanas, graças à construção de pontes, avenidas, praças, palacetes, trilhos de bondes e vias pavimentadas para automóveis, ditando um outro ritmo e outros hábitos, que contrastavam com o centro tradicional e traziam um dinamismo inédito para os antigos e bucólicos arrabaldes.⁴

Souza Barros⁵ e Neroaldo Azevedo⁶ revelaram a dimensão cultural da cidade nos anos 1920; o primeiro, descortinando um quadro do ambiente cultural e social, o segundo focando o embate ocorrido no campo da literatura entre grupos considerados modernos e tradicionais. Antonio Paulo Rezende⁷ apresentou um magistral cenário da emergência de sensibilidades modernas no Recife. Daniel Vieira⁸ estudou a construção dos olhares sobre a urbe e sua paisagem por meio da percepção do ambiente citadino e das suas representações veiculadas pela imprensa. Saraiva⁹ mostrou como os cineastas do Ciclo do Recife (1923-1931) construíram um olhar sobre a cidade e seu processo de modernização. Já, Silva¹⁰, recorrendo à história das intervenções paisagísticas, evidenciou a riqueza dos jardins e praças então projetadas.

Nessa ambiência, o pintor Cícero Dias (1907-2003) nos colocou diante de um Recife que não era dado, mas que era revelado e cristalizado por sua pintura. Explorando as cores, formas, encantos e histórias suas e de outros, suas telas exibem imagens de um mundo mágico e lírico vivido entre o engenho e a cidade. O Recife, tema de muitas de suas pinturas, foi filtrado por sua memória de infância e adolescência, antes de ser submetido a profundas transformações ao longo das décadas de 1920 e 1930. Assim, acredita-se que um estudo sobre o olhar de Cícero Dias pode nos revelar outras dimensões da cidade.

No âmbito das artes, os estudos sobre Dias abordam primordialmente sua vivência no Rio de Janeiro, Paris ou sua infância no engenho da família na Zona da Mata Sul de Pernambuco. Angela Grando¹¹ investigou o processo poético de Dias do “regional ao universal”, ou seja, a proposta de preservar

⁴ Cf. MOREIRA, Fernando e ALCANTARA SARAIVA, Kate. Dos subúrbios coloridos aos horizontes molhados: a expansão urbana do Recife nos anos 1920. *Urbana: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade*, v. 12, Campinas, 2020. Disponível em <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/urbana/article/view/8655956>>. Acesso em 5 out. 2020.

⁵ Ver BARROS, Manoel de Souza. *A década de 20 em Pernambuco*. Recife: Cepe, 2015.

⁶ Ver AZEVEDO, Neroaldo Pontes de. *Modernismo e regionalismo: os anos 20 em Pernambuco*. 2. ed. João Pessoa-Recife: Edufb/Edufpe, 1996.

⁷ Ver REZENDE, Antonio Paulo. *Desencantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte*. Recife: Fundarpe, 1997.

⁸ Ver VIEIRA, Daniel. *Paisagens da cidade: os olhares sobre o Recife dos anos 1920*. Dissertação (Mestrado em História) – UFPE, Recife, 2003.

⁹ Ver SARAIVA, Kate Alcantara. *Recife: cidade e cinema (1922-1931)*. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) – UFPE, Recife, 2017.

¹⁰ Ver SILVA, Aline Figueiroa. *Jardins do Recife: uma história do paisagismo no Brasil (1872-1937)*. Recife: Cepe, 2010.

¹¹ Ver GRANDO, Angela. Cícero Dias ou uma aparição “sur-realista” por excelência. *Anais do XXXII Colóquio Brasileiro de História da Arte*. Porto Alegre, Comitê Brasileiro de História da Arte, 2002. Disponível em <<http://www.cbha.art.br/coloquios/2002/index.html>>. Acesso em 12 out. 2020, e *idem*, Cícero Dias, matrizes para uma poética. *Anais do 26º Encontro da Anpap*. Campinas, PUC-Campinas, 2017. Disponível em <<http://www.anpap.org.br/anais/2017>>. Acesso em 10 dez. 2019.

aquilo que ameaçava desaparecer, fossem eles os bens culturais materiais e imateriais do campo ou cidade. Raquel Czarneski Borges¹², por sua vez, realiza um estudo das representações de algumas pinturas de paisagem urbana a partir das reflexões de Gaston Bachelard sobre imagem e imaginação poética, mostrando como o artista dialoga, em sua pintura, com a cidade. Este artigo, diferentemente, se propõe a analisar os elementos do Recife coletados por Dias, valendo-se, para tanto, do estudo da imagem, procurando conjugar, com base em Walter Benjamin, uma dimensão crítica e outra poética ou temporal da cidade. Nesse esforço, foram selecionadas as pinturas *Gamboa do Carmo no Recife* (1929), *Sonoridade na Gamboa do Carmo* (1930), *Porto do Recife* (1930) e *Viagem romântica do Porto de Recife* (1930).

Tomando as pinturas como documentos históricos e representações passíveis de interpretação, como sustentam Roger Chartier¹³ e Ulpiano Meneses¹⁴, buscou-se interpretar as criações de Dias do final da década de 1920, identificando elementos e personagens apresentados, o contexto local vivido pelo artista, os pequenos detalhes e fragmentos (cacos) de vários tempos. Nessa perspectiva, este trabalho pretende trazer um outro olhar sobre a obra de Dias, iluminado – convém repetir – pelas reflexões de Walter Benjamin, que se dedicou a estudar tanto a experiência da modernidade na cidade como o olhar dos artistas sobre tal fenômeno. Destacamos o aporte dado ao “colecionador”, que, assim como Dias, dirige sua paixão para o mundo das coisas velhas e ordinárias, recolhidas do cotidiano, que se entrelaçam a um lado oposto a um impulso de renovação, deslocando-as do tempo linear e cronológico. Nessa caminhada, texto foi organizado em três partes. A primeira apresenta a figura de Cícero Dias, sua trajetória de vida e carreira artística, ressaltando-se as suas principais influências afetivas e intelectuais; a segunda contextualiza os efeitos da modernização da cidade que ele vivenciou na sua infância e juventude; a terceira compreende a análise das obras mencionadas.

Cícero Dias, um percurso poético

Eu vi o mundo... Ele começava no Recife. O título de uma das mais importantes pinturas de Cícero Dias situa o Recife como o começo de uma vida consagrada à arte. Não era apenas uma referência ao início de carreira ou a seu local de origem, de nascimento ou familiar, e sim o anúncio para o mundo um Recife que continha o que ele imaginava ser o mundo.

Mas que Recife é este que Dias pintou e que permeou várias pinturas ao longo de sua existência? Cícero Dias nasceu em 1907 no Engenho de Jundiá, um dos ricos do estado, localizado no município de Escada, na Zona da Mata pernambucana. Nele foi educado, junto com parentes e crianças locais, pela sua tia e madrinha Angelina, que, utilizando a música e coisas do cotidi-

¹² Ver BORGES, Raquel Czarneski. *Recife lírica: representações da cidade na obra de Cícero Dias*. Dissertação (Mestrado em História) – UFPE, Recife, 2012.

¹³ Ver CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. 2. ed. Lisboa: Difel, 2002.

¹⁴ Ver MENESSES, Ulpiano Bezerra de. *A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico*. *Tempo*, n. 14, Niterói, 2002.

ano, lhe “apresentou o mundo”, o qual definiu como “mágico”. Angelina também era pintora e, por intermédio dela, Dias teve contato com a pintura.¹⁵

O menino cresceu influenciado pela cultura canavieira e pela luz e as cores do Nordeste interiorano, os hábitos dos engenhos de cana-de-açúcar, das casas-grandes e senzalas, das tradições aristocráticas, dos sobrados e do mar do Recife, para onde frequentemente ia. Sem abandonar a pintura e o desenho, aos treze anos (1920) mudou-se para Rio de Janeiro onde continuou os estudos no Colégio São Bento. Aos dezoito anos (1925), iniciou o curso de Arquitetura e, depois, pintura na Escola Nacional de Belas Artes, porém não os concluiu.

O boêmio Dias viveu intensamente a década de 1920: frequentou galeria, bares, restaurantes e rapidamente se integrou à cena composta por Manuel Bandeira, Jayme Ovalle, Dante Milano, Murilo Mendes, Di Cavalcanti, Dodô Barroso do Amaral, Ismael Nery, Josué de Castro e outros mais. Contatou os modernos, como Graça Aranha, de quem escutou histórias de Paris e dos modernos como Blaise Cendrars e Ferdinand Léger. Apesar do convívio nessa arena cultural carioca, Dias lembra sua obra ainda era tida como marginal, e poucos o compreendiam.¹⁶ Isso porque, a despeito do seu rápido entrosamento no meio artístico carioca, a recepção de suas pinturas e desenhos pelos modernistas Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e por Mário de Andrade foi bastante reticente, talvez pela sua excessiva liberdade e seu cunho intuitivo, como explica Mattar.¹⁷ Seja como for, indo assiduamente ao Recife, Dias aproximou-se da cena intelectual pernambucana, em particular dos integrantes do Movimento Regionalista, um projeto também moderno, à sua maneira, que acontecia em Recife, em resposta à Semana de Arte Moderna de 1922.

Utilizando aquarela e papel, Dias apresentou suas primeiras pinturas e desenhos ao grande público. A escolha dos materiais e técnicas quebrava uma tradição da produção acadêmica – ligada à Escola de Belas Artes – que hierarquizava e qualificava as pinturas pelo modo como se pintava e por seu conteúdo. Vista como menos completa ou inferior, as aquarelas de Dias rompiam duplamente esses paradigmas: o conteúdo pintado tratava do seu cotidiano ordinário, e o narrado, do cotidiano alheio (popular). Eram uma outra forma de fazer pintura que situa Dias como um dos precursores da pintura de vanguarda em Pernambuco.

O artista pintou memórias e desejos de algo que não era visível, algo aparentemente experimental, próximo a um universo de sonhos inquietantes. Eram imagens, fragmentos, de seu presente e passado, com personagens e objetos trazidos do cotidiano urbano e rural. Postos na tela, em escalas diferentes das paisagens, tais imagens primavam pela leveza, frequentemente flutuando. O aspecto lúdico e poético de sua pintura desenvolveu-se tanto nos anos 1920 que o levou à ideia do painel *Eu vi o mundo... Ele começava em Recife*: “tudo se mexia na minha cabeça. Imagens do começo da minha vida. Tantas

¹⁵ Cf. DIAS, Cícero. *Eu vi o mundo*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

¹⁶ Ver *idem, ibidem*. p. 45-47.

¹⁷ Ver MATTAR, Denise. Cícero Dias, um selvagem esplendidamente civilizado. *Cícero Dias: aquarelas e pinturas, décadas de 1920-1960*. São Paulo, Simões Galeria de Arte, 2018, p. 12 (catálogo de exposição).

coisas: mulheres, histórias fantásticas, escada de Jacó, as onze mil virgens. Levaria todas essas imagens para dentro de um grande afresco?”¹⁸

Devido à ousadia da iniciativa, o tamanho e material escolhido, o papel *Kraft*, Dias teve que executar seu projeto no ateliê de Santa Teresa, enquanto organizava-se para sua primeira exposição em 1928. Por intercessão de Graça Aranha, a estreia ocorreu no *hall* da Policlínica da Urca, onde foram exibidas suas primeiras aquarelas, sem o painel, em razão da falta de espaço conveniente. O evento contou ainda com apoio de amigos e artistas como Di Cavalcanti, Murilo Mendes e Ismael Nery.¹⁹

Ainda em 1928, após a exposição, Dias seguiu para Pernambuco, onde realizou mais três exposições em 1929; a primeira em Escada, a segunda no Recife, no *hall* do recém-inaugurado Hotel Central, pois o *hall* do Teatro Santa Isabel, local de honra para exposições de arte, lhe fora negado; e a terceira novamente em Escada, esta com apoio de Gilberto Freyre.²⁰ Assim como na Policlínica, as aquarelas expostas faziam uma evocação de um mundo mágico e primitivo, construindo uma estrutura formal de espaço que jamais obedecia às leis da gravidade. Tudo flutuava, movimentava-se sem delimitações, radicalizando-se a alusão ao processo emancipatório da razão. Na contramão dos temas praticados na academia, Dias pintou memórias e desejos da infância à vida adulta, no embalo de uma visão do mundo que era sua, mas, simultaneamente, também coletiva e popular. A atenção dada ao cotidiano ordinário, com seus personagens comuns, conduzia sua pintura à prática da vida. Isso explica, ao que tudo indica, por que suas obras ocuparam um circuito alternativo de exposições, como a Policlínica, no Rio de Janeiro, e o Hotel Central, no Recife.²¹

Em 1931, sua pintura ganhou repercussão nacional com o painel *Eu vi o mundo...*, na 38º Exposição Geral de Belas Artes. Organizado por Lúcio Costa, então diretor da Escola Nacional de Belas Artes, o Salão Revolucionário, como ficou conhecido, abrigou, pela primeira vez, artistas de perfil moderno. De acordo com Costa, “o Salão de 31 foi o canto do cisne da tentativa de reforma e atualização do ensino das artes no país”²²: ele abriu as mostras oficiais à arte moderna, até aquele momento dominadas pelos artistas acadêmicos.

O painel foi apontado como imoral e escandaloso, contudo recebeu o Prêmio Graça Aranha de pintura, no mesmo ano, reafirmando o reconheci-

¹⁸ Sobre essa exposição, ver DIAS, Cicero. *op. cit.*, p. 55.

¹⁹ Cf. *idem*, *ibidem*, p. 57-59.

²⁰ Segundo jornais da época – *A Província* e *Diário de Pernambuco* –, as exposições aconteceram em janeiro, março e julho. Sobre sua primeira exposição, Ascenso Ferreira, numa crítica para o *Diário de Pernambuco*, publicada em 8 de janeiro de 1929, destaca a capacidade libertadora da arte do jovem pintor, tanto pela técnica empregada quanto pela fuga da vida real para uma arte ligada à imaginação e fantasia, como fazia Marc Chagall.

²¹ Se a exposição no Hotel Central dividiu opiniões, a recepção em Escada pareceu mais amigável: “ao som de viola e cheiro de folhas de canela espalhadas no chão e foguetes espocando no céu, o povo humilde do sertão viu o mundo que um dos seus via”. Nas palavras do artista, ocorreu aí algo diferente da recepção das exposições anteriores, quando uma “burguesia com seus preconceitos invioláveis mantinha uma posição negativa. Foi uma vitória do analfabetismo, uma evocação plástica da gente do povo”. DIAS, Cicero. *op. cit.*, p. 75-77.

²² COSTA, Lúcio *apud* VIEIRA, Lucia Gouvêa. *Salão de 1931: marco da revelação de arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

mento por parte dos intelectuais e artistas ligados às concepções modernas.²³ Feito em homenagem a Joaquim Nabuco, ele seguia os mesmos sonhos e devaneios de suas aquarelas. Como um colecionador, Dias reuniu peças, cenas, personagens, lugares seus ou relatados por outros, criando uma montagem de um Recife que era um mundo seu e de todos. O pintor rememorou, mas também ironizou o passado no engenho e, acima de tudo, o erotizou fortemente.



Figura 1. Cícero Dias. *Eu vi o mundo... Ele começava no Recife*, 1929, guache e técnica mista sobre papel, colado em tela, 1.200 x 198 cm.

Pelo olhar e pinceladas de Dias percebe-se a preocupação com a reinvenção da arte sob o impacto de estratégias alimentadas por novas situações culturais, econômicas, sociais e urbanas. Sua obra retrata a importância das artes frente ao processo de modernização e remodelação da cidade desde o início do século XX, quer se trate do Recife ou do Rio de Janeiro. Suas pinturas, logo, não seriam uma expressão nua e crua da realidade, e sim uma interpretação da realidade. As imagens pintadas assumem, portanto, um novo significado ao se tornarem “uma imagem presente em um objeto ausente”.²⁴

No fim da década de 1920 e início dos anos 1930, Dias mergulhou a fundo no cotidiano da sua região, propondo uma pintura de interesse literário, histórico e antropológico, imersa no mesmo ambiente que motivava no Recife as obras de Gilberto Freyre, José Lins do Rego e Ascenso Ferreira. Nas representações que construiu sobre o Recife, ele recorreu ao acervo de experiências, tanto suas como as narradas por outros (as histórias populares), para desenvolver uma série de trabalhos em paralelo: a ilustração para o livro *Casa-grande & senzala*, de Gilberto Freyre e os figurinos para o balé *Maracatu de Chico Rei*, em 1933; os figurinos e a cenografia para o balé *Jurupari* no ano seguinte.²⁵

A densidade cromática foi uma característica marcante nas suas obras, notadamente nas pinturas internas, com cores escuras e cheia de som-

²³ Tal reconhecimento, aliás, já se fizera sentir anos atrás: “Um destaque é este comentário do escritor Manuel Bandeira em correspondência a Mário de Andrade, no mesmo ano de 1928, falando da primeira exposição de Cícero Dias no Rio de Janeiro: ‘A novidade aqui é um rapaz de Pernambuco que vive no Rio – Cícero Dias. Uma arte profundamente sarcástica e deformadora, por exemplo, uma entrada da Barra com o fio do carrinho elétrico do Pão-de-Açúcar preso na outra extremidade ao galo da torre da igrejinha da Glória, e a igrejinha toda torta. Acho muita imaginação e verve nele. Entre os que entendem e pintam está cotado. No meio modernista, claro. Assim como o Goeldi, o Di, o Nery gostaram muito’”. BORGES, Raquel Czarneski, *op. cit.*, p. 42 (a correspondência citada pela autora se encontra em MORAES, Marco Antonio (org.). *Correspondência – Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 393).

²⁴ CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, v. 5, n. 11, São Paulo, abr. 1991, p. 184. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601>>. Acesso em nov. 2019.

²⁵ O balé *Maracatu de Chico Rei* tem música de Francisco Mignone, argumento de Mário de Andrade e coreografia de Maria Olenewal. O balé *Jurupari* é de autoria de Villa-Lobos, com coreografia de Serge Lifar, e foi apresentado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1934.

bras, nas quais Dias mostrava os detalhes de dentro das mobílias, sem perder de vista os hábitos de família, o que, conforme Mattar, “nos faz respirar a pesada atmosfera das casas-grandes”.²⁶ Nos exteriores, as cores se desenrolam mais luminosas, explorando ao máximo sua diversidade: o canavial, os coqueiros, a flora, as casas coloridas, a musicalidade das festas populares. Em 1928, Dias retornou ao Recife e passou a trabalhar no seu primeiro ateliê, na Rua do Fogo, no bairro de Santo Antônio, cuja vizinhança não era aquela esperada para um jovem de sua origem. Por esse motivo, ele mudou-se para o ateliê localizado no Cais Martins de Barros, de onde tinha ampla visão do rio, do mar e do bairro portuário, relembraria o pintor.²⁷ Ainda mais lírico, Dias, utilizou a tinta a óleo e sua produção passou a ser mais narrativa, mais estática e bem construída. A paisagem rural continuava presente nas telas com a vida dentro da casa-grande; e fora dela, o canavial, os trabalhadores, as festas populares foram amplamente explorados, ao lado de cenas internas do convívio familiar e íntimo do artista. Ao mesmo tempo, o Recife, que antes parecia distante como uma referência da proximidade ou distância entre o rural e o urbano, começou a ser representado mais próximo, com vários elementos que caracterizavam a sua paisagem, como os seus habitantes, os sobrados, o mar ou o porto.

A estada em Recife, entretanto, não foi muito longa, devido às suas afinidades políticas com setores das esquerdas, perseguidos após o endurecimento político do governo Vargas, com a instalação do “Estado Novo”.²⁸ Em 1937, encorajado por Di Cavalcanti, viajou para Paris, onde estabeleceu residência até sua morte em 2003. Na França, Dias vinculou-se rapidamente aos meios artísticos, aproximando-se de Georges Braque, Fernand Léger e Henri Matisse, e fez amizade com Pablo Picasso, que marcou profundamente suas obras, que incursionaram por outras formas, algo entre o figurativo e a abstração. Apesar da geometrização a que sua produção tendeu e da distância da terra natal, a cor e forma do canavial, da vegetação, do mar e do Recife jamais abandonaram suas obras. Na Europa, Dias incorporou ao seu trabalho outros temas como a guerra, a saudade, a solidão. A abstração que se vê nas suas pinturas parece trilhar um caminho de distanciamento da temática regional, todavia Pernambuco foi rememorado nas cores estampadas desde as primeiras pinturas, que não deixavam de representar seus sobrados, sua flora e seus personagens.

O Recife em transformação, anos 1920 e 1930

Cícero Dias viveu pouco menos de um terço de sua existência no Brasil. O Rio de Janeiro foi onde passou maior parte desse tempo. Ainda assim, Pernambuco e o Recife foram fundamentais para o desenvolvimento de sua

²⁶ MATTAR, Denise (curadoria). *Cícero Dias: um percurso poético 1907-2003*. São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2017, p. 59.

²⁷ Cf. DIAS, Cícero. *op. cit.*, p. 68 e 78.

²⁸ Com o início da ditadura do “Estado Novo”, em 1937, deu-se a partida, em números significativos, de intelectuais, artistas e profissionais de Pernambuco. Cicero Dias, que tinha ligações com a Liga Sindical e amizade com Josias Carneiro Leão, um elemento histórico de ligação com a Coluna Prestes, foi um dos que saiu do Brasil, assim como Luiz Nunes, Burle Marx, Joaquim Cardoso, João Cabral de Melo Neto.

obra. Mesmo morando no Rio, ele pôde acompanhar e vivenciar um período de grandes transformações do Recife entre os anos 1920 e 1930.

Ao longo do século XX, a cidade experimentou ciclos de modernização que a alteraram profundamente, bem como as formas das pessoas se relacionarem com ela. Logo no começo do século XX, a necessidade de dotá-la de melhor infraestrutura para aumentar a circulação de mercadorias e pessoas impulsionou a modernização do porto e a remodelação do bairro portuário, o bairro do Recife. Além de possibilitar o atracamento de maiores navios e maior quantidade de bens, esse movimento modernizador não se limitou à construção de diques, armazéns, ramais ferroviários, docas e aterros; ele chegou a modelar uma nova imagem de cidade. O redesenho das ruas, lotes, edifícios, áreas livres, iluminação, praças implicou outra maneira de experiência urbana, que seduzia e encantava, ao promover a espetacularização da cidade, como define Benjamin²⁹, ao analisar a Paris de meados do século XIX.



Figura 2. Bairro de Santo Antônio e São José, 1905.

²⁹ Ver BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas, v. III. São Paulo: Brasiliense, 2000, *idem, Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, e *idem, Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e histórica da cultura*. Obras escolhidas, v. I. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.



Figura 3. Edifícios na Praça Afonso Pena, atual Marco Zero, no bairro do Recife em 1925.

O processo de modernização compreendeu ações higienizadoras e embelezamento da cidade, bem como ações que estimulavam a circulação de ideias e pessoas. Além da chegada da luz elétrica nas ruas, bondes elétricos e veículos motorizados começaram a circular pela urbe já na primeira década do século, novidades celebradas pelos jornais e revistas. As forças da propaganda e do consumo, da implantação de indústrias impactavam o cotidiano dos recifenses: cafés, saraus e cinemas agitavam a vida urbana. O *footing* predominava no centro entre lojas e cafés. As faculdades de Engenharia, Medicina e Direito atraíam jovens receptivos à modernidade e à modernização. Como pontua Walter Benjamin, as invenções modernas seduziam, e a cidade era lugar da fabricação da utopia:

nestas imagens de desejo vem à tona a vontade expressa de distanciar-se daquilo que se tornou antiquado – isso significa, do passado mais recente. Estas tendências remetem a fantasia imagética, impulsionada pelo novo, de volta ao passado mais remoto. No sonho, em que diante dos olhos de cada época surge em imagens a época seguinte, esta aparece associada a elementos da história primeva, ou seja, de uma sociedade sem classes. As experiências desta sociedade, que têm seu depósito no inconsciente do coletivo, geram, em interação com o novo, a utopia que deixou seu rastro em mil configurações da vida, das construções duradouras até as modas passageiras.³⁰

As reformas empreendidas modificaram o perfil da antiga cidade e despertaram tensões, que “se expressavam nos debates dos seus intelectuais, nas notícias e opiniões registradas na imprensa, no cotidiano invadido por certas invenções e hábitos modernos”.³¹ O processo de modernização incentivou movimentos culturais em Pernambuco que, inspirados pela Semana de Arte Moderna de 1922, debatiam a formação da nova imagem do Brasil e o papel da arte moderna nesse processo. Por outro lado, outros defendiam a necessidade de preservar traços característicos do passado diante do desapa-

³⁰ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, op. cit., p. 41.

³¹ REZENDE, Antonio Paulo, op. cit., p. 26.

recimento de antigas ruas, edifícios e tradições culturais. Os confrontos entre tradição e progresso estão representados no contraponto entre Gilberto Freyre, fundador do movimento regionalista (1926), e Joaquim Inojosa, simpatizante do modernismo da Semana de 22.

Tal tensão norteou, durante décadas, boa parte das discussões sobre o futuro da cidade, envolvendo intelectuais de diversos campos, como sociologia, história, arquitetura, literatura, artes e até mesmo a religião. Dias não estava alheio a isso tudo, e suas obras, como veremos, pareciam estabelecer um diálogo entre visões distintas, uma espécie de conciliação entre vertentes aparentemente antagônicas.

A convivência entre “modernidade e tradição” foi registrada nas páginas dos jornais, revistas, propagandas, a exemplo do que emergia nas novas diversões que surgiam marcadas pela presença da tecnologia, como o cinema, e anunciam os primórdios da cultura de massa no Brasil.³² Além de sete jornais em circulação, havia boas livrarias, uma imprensa ativa e revistas que acompanhavam a movimentação social e cultural e que davam vazão à propaganda estimuladora do consumo. Pouco a pouco, novos hábitos iam sendo introduzidos no cotidiano, alterando os modos de vida considerados provincianos.

O Recife tinha pressa e principiava a encurtar distâncias, permitindo sua expansão para além da área central.³³ Enquanto o bairro do Recife era identificado como entrada da cidade e centro comercial e de negócios, Santo Antônio, era o centro administrativo e cultural, de onde se irradiou, a partir de 1927, um processo de remodelação que se estendeu por cerca de um quarto de século.

A década de 1920 foi marcada por obras de urbanização, embelezamento e expansão do perímetro urbano.³⁴ A cultura moderna encontrava um terreno fértil e rapidamente se disseminava. A vida cultural se tornava mais ativa e agitada, com peças de teatro, uma expressiva quantidade de salas de cinema. A capital pernambucana se converteria em um dos principais polos de cinema no Brasil, de mostras de pinturas, exposições de artistas locais e estrangeiros. Uma delas, trazida por Vicente de Rego Monteiro e pelo jornalista Géo Charles, diretor da revista *Montparnasse*, reuniu no Teatro Santa Isabel, em 1930, obras de Picasso, Braque, Léger, Guillaume Apollinaire, Juan Gris, André Lhote, Jean Lurçat, Matisse, sem contar as do próprio Vicente e do seu irmão Joaquim.

Pouco a pouco a arte moderna era apresentada à sociedade pernambucana. A pintura de Dias parecia agradar mais aqueles identificados com um forte desejo modernizador. Nas suas pinturas, aflorava a sua tradução da imagem da cidade que transitava entre progresso e tradição, como se pode constatar nas suas pinturas.

³² Cf. SARAIVA, Kate Alcantara, *op. cit.*

³³ A área central da cidade no início do século XX compreendia os bairros do Recife (ilha do Recife), Santo Antônio, São José e Boa Vista.

³⁴ Foi no governo de Sérgio Loreto (1922-26) que ocorreram as obras de urbanização e expansão como a do parque e bairro do Derby, baseado nos princípios das cidades-jardim, a construção da avenida Boa Viagem, paralelamente à reforma de vários largos e praças nos núcleos suburbanos, que vieram a caracterizar todo um impulso de ocupação das áreas suburbanas. Cf. MOREIRA, Fernando Diniz. *A construção da cidade moderna: Recife (1909-1926)*. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) – UFPE, Recife, 1994.

Recordações urbanas

Dias pintou memórias, sonhos e desejos de sua infância e adolescência, contudo não deu as costas ao seu presente. Era uma pintura tecida com linguagem própria e com uma singularidade regionalista autobiográfica e de intensa pernambucanidade, rudeza, leveza, sensualidade e ingenuidade, opositos que eram regidos por uma lógica modernista do encontro com o "novo" e liberta dos temas transformados em cânones europeus. Dias recordou e marcou a presença do Nordeste nas telas, seja com suas cores, temáticas ou elementos figurativos típicos da região e da cultura popular, um mundo que o pintor gostaria que não fosse esquecido. Por isso, sua pintura é também saudosa ou memorialista, adjetivos associados a vários momentos de sua produção, desde os primeiros desenhos e pinturas, na fase mais abstrata e distante do Brasil ou mesmo no final de sua carreira.

Contrapondo as lembranças rurais e de infância e adolescência, Dias, no final da década de 1920 e início dos anos 1930, pôs-se a explorar outros temas relacionados à vida urbana no Recife. Ele se mostrava, nesse momento, mais distante dos conteúdos das aquarelas e mais próximo dos padrões acadêmicos (sua pintura adquire um acento mais narrativo, mais estático, mais bem construída, diferentemente das aquarelas que tinham um cunho imagético e onírico e cuja técnica remetia à falta de acabamento). Nas pinturas do Recife dessa fase, que chamaremos de "recordações urbanas", Dias pinta em maiores formatos e utiliza a tinta a óleo, explorando profundidade, perspectiva, luz, características que poderiam ser lidas como um aparente distanciamento daquilo que o levou a ser classificado como um pintor surrealista.

Foi nesse período que ele se aproximou da cena moderna paulista e carioca, de um lado, e, de outro, dos regionalistas no Recife. Com exposições no Rio de Janeiro, São Paulo, Recife e Escada, a pintura de Dias despertou o interesse dos principais jornais do país. O pintor era tratado como pioneiro em função do conteúdo do seu trabalho e das técnicas que utilizava; sua pintura foi julgada como "a primeira manifestação surrealista no Brasil. O surrealismo é uma libertação ainda mais intensa do que o expressionismo. Esta é a arte actual de Max Ernest, Tanguy, Miró, Man Ray, Arp, que procederam de Chirico, Bracque e Picasso. A elles se junta o pintor Cícero Dias, que com extraordinárias qualidades pictóricas [sic], exprime em seus trabalhos a poesia deliciosa do seu estranho e maravilhoso inconsciente".³⁵

As associações entre a produção de Dias e o surrealismo o acompanharam desde sua emergência até o seu contato direto com as vanguardas em Paris, em 1937. Afinal, as ideias matriciais do Manifesto Surrealista, publicado em 1924, em Paris, já circulavam no Brasil em 1925, sobretudo na produção literária, como salienta Robert Ponge³⁶, com as experiências de Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes, editores da revista *Estética*, cujos artigos ou "experimentos" surrealistas infelizmente não prosperaram. A recepção do ma-

³⁵ ARANHA, Graça. Pintura surrealista. *A Noite*, 18 jun. 1928 (nota sobre a primeira exposição de Cícero Dias na Policlínica).

³⁶ Ver PONGE, Robert. Notas sobre a recepção e presença do surrealismo no Brasil nos anos 1920-1950. *Alea*, v. 6, n. 1, Rio de Janeiro, jun. 2004. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2004000100005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 15 out. 2020.

nifesto no país gerou críticas quanto ao conteúdo proposto por André Breton, por acalentar ideias de ruptura radical com tradições anteriores e de eliminação das forças e dos dogmas (sociais, econômicos, religiosos e morais) inibidores do homem contemporâneo, como observou Tristão Athayde.³⁷

Apesar das resistências ao movimento surrealista, foi particularmente a força desagregadora dessa arte de vanguarda que atraiu Oswald de Andrade e seus companheiros de antropofagia³⁸, tal como é evidenciado em manifesto que consta da primeira edição da *Revista de Antropofagia*, datada de maio de 1928. Na realidade, surrealistas e antropófagos nutriam um sonho comum. Acreditavam no poder revolucionário de arte e cultivavam o anseio de que a dissolução dos velhos esquemas permitisse o surgimento de formas mais justas e prazerosas de vida. Fascinava-os a possibilidade de verem descortinar-se horizontes livres e desconhecidos. A potência revolucionária surrealista, segundo Walter Benjamin, poderia habilitar a arte para enfrentar a realidade, procedendo à relativização do tempo e ao questionamento do presente vivido.³⁹

No primeiro manifesto surrealista, de 1924, Breton já era contundente: “Acredito na transformação futura desses dois estados, aparentemente contraditórios, que são o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade, se assim se pode dizer”.⁴⁰ Concebiam-se como indiscerníveis sonho e realidade, sonho e vigília. Quanto a Benjamin, ele acreditava num saber ainda não consciente do ocorrido. O ocorrido deixaria de ser um ponto fixo do passado do qual o tempo presente tenta se aproximar; o que se imporia seria uma reviravolta fundamental na qual o ocorrido não era mais visto como algo permanente, acabado, daí passar a ser algo vivo, numa relação dialética com o presente.⁴¹

Mais presente no Recife, em 1928, Cícero Dias começou a trocar cartas com Mário de Andrade e iniciou contato com Oswald de Andrade e o grupo antropofágico, colaborando com a *Revista de Antropofagia* em 1929. Na pintura desse período, como dissemos, a materialidade da cidade ganha protagonismo em suas telas, lado a lado com seus personagens, recordando e mantendo uma urbe que se temia que viesse a desaparecer, uma preocupação similar dos surrealistas e antropófagos.

³⁷ Tristão Athayde se pronunciou em duas edições de sua coluna "Vida Literária", publicadas em 14 e 21 de junho de 1925, no *O Jornal*, do Rio de Janeiro, em que fez críticas incisivas ao Manifesto Surrealista. Por sinal, as propostas do "sobrerrealismo", como era chamado o surrealismo nos seus primeiros anos no Brasil, geraram resistência inicial inclusive de Mário de Andrade, Graça de Aranha e Ronald de Carvalho. Cf. PONGE, Robert, *op. cit.*

³⁸ Oswald de Andrade escreveu o Manifesto Antropófago, cujo conteúdo deu origem à *Revista de Antropofagia* publicada entre os anos 1928-29. Ela conheceu duas fases ou "dentições", como nomearam seus integrantes. A primeira, liderada por Oswald, teve 10 números, enquanto a segunda, sob a liderança de Geraldo Ferraz, se estendeu por 15 números acolhidos no *Diário de São Paulo*.

³⁹ Ver BENJAMIN, Walter. O surrealismo: o último instantâneo de inteligência europeia. In: *Magia e técnica, arte e política*, *op. cit.*

⁴⁰ BRETON, André. *Manifesto Surrealista*. Disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ma000015.pdf>>. Acesso em 12 out. 2020.

⁴¹ É imprescindível frisar o passo adiante dado pelo filósofo em relação ao movimento: a importância do despertar (histórico), ou seja, de um método novo, dialético, de escrever a história.

Ao analisarmos as pinturas sobre o Recife na virada da década de 1920 para a de 1930, as “recordações urbanas”, buscaremos elaborar uma leitura⁴² das telas e sua interpretação. Um passo inicial para análise das obras aponta para a leitura, que, na ótica de Ulpiano Meneses, visa “assinalar alguns traços morfológicos, pois eles contarão em qualquer alternativa, já que definem a especificidade da informação imediata que a imagem pode fornecer”.⁴³ Mesmo utilizando uma fotografia, Meneses sugere alguns caminhos para a análise de pinturas, como o estudo do contexto de produção e por onde as obras circularam. Propõe, por essa via, uma materialização da foto [quadro], assim como a história da arte já o faz, considerando a obra de arte também como um objeto material e não só como um abstrato emissor semiótico, ou seja, entendendo-a como “coisas que participam das relações sociais e, mais que isto, como práticas materiais”.⁴⁴

Como uma prática material, a arte articula-se com o que Roger Chartier⁴⁵ denomina “representações” de uma sociedade e de um imaginário instituído, além de apresentar potencialidade criadora, por poder instituir outros códigos e significados para o mundo. Logo, seguindo a linha de reflexão de Chartier, aquilo representado ou apresentado comprehende o modo pelo qual, em diferentes lugares e momentos, uma realidade é construída e dada a ler por distintos grupos sociais. Essa imagem artística é entendida como documento histórico e como articulação entre sentimento e ideia, como comunicação e representação de um contexto social e cultural específico. Ao interro-garmos uma obra de arte, sabemos que não ouviremos uma única resposta, mas uma variedade de possibilidades expressas em uma imagem complexa. Interrogar uma obra de arte equivale a tentar perceber as histórias e significações que ela pode abarcar, relacioná-las e conferir-lhes sentidos em nossa própria narrativa historiográfica.

E que cidade Dias pintou? Escolhemos quatro pinturas (figuras 4-7), em óleo, que inauguraram uma fase do artista não distante do lirismo das aquarelas anteriores. Ele constrói uma estrutura formal de espaço, na qual a cidade representada ganha realismo, pela proporção e detalhes representados num gesto que procura dar conta do que é visto. Sua pintura, todavia, vai além. Ao explorar os descompassos entre o vivido e desejado, Dias não pintou apenas o que viu: privilegiou igualmente o que desejou que fosse lembrado e guardado, radicalizando a alusão inevitável ao processo emancipatório da razão e do progresso.

Essas pinturas mostram maior proximidade do pintor com a cidade. Nelas se notam se mais detalhes de casas coloniais, sobrados e seus telhados, os jardins, as praças, os pátios, o porto, o mar, as jangadas, os navios, afora os personagens, como trabalhadores e mulheres na rua.

⁴² Ulpiano Meneses realizou um estudo morfológico da fotografia realizada em 1936 por Robert Capa de uma cena da guerra civil espanhola. Tratando-a como documento histórico, Meneses enfatiza os elementos que constroem a cena do ponto de vista técnico como compositivo da fotografia. Portanto, esse estudo da morfologia consistiria num primeiro momento na tarefa do historiador, seguida pela investigação da circulação da imagem, para, então, poder-se entender o processo de transformação da fotografia em imagem emblemática. Ver MENESSES, Ulpiano, *op. cit.*

⁴³ *Idem, ibidem*, p. 133 e 134.

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 143 e 144.

⁴⁵ Ver CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*, *op. cit.*

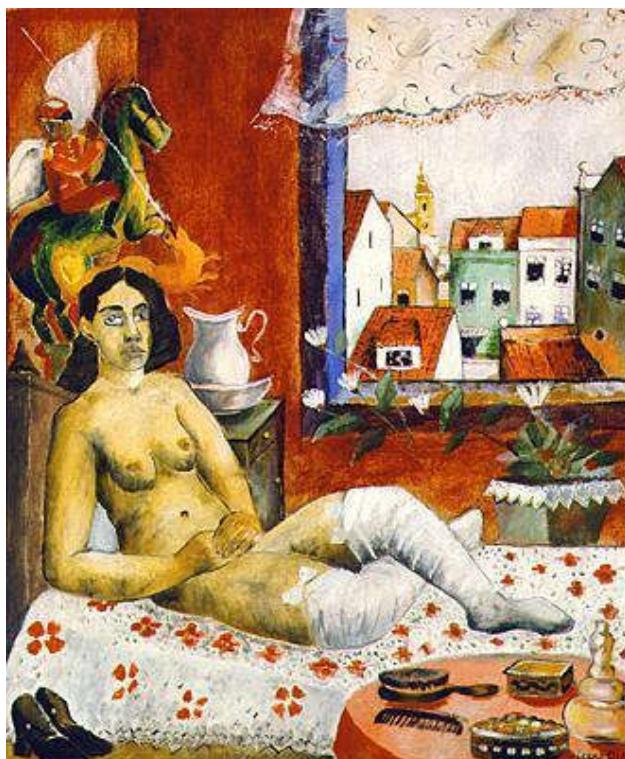


Figura 4. Cícero Dias. *Gamboa do Carmo no Recife*, 1929, óleo sobre tela, 60 x 71 cm.

Em *Gamboa do Carmo no Recife* (1929), o quadro mais antigo da série escolhida, é-nos apresentada uma cena interna, talvez de dentro de um quarto de um alto sobrado, já que da janela avistam-se telhados e empenas de sobrados típicos da região central do Recife (figura 4). Dias realiza um retrato de intimidade de uma mulher sobre sua cama, provavelmente seu quarto, a julgar pela presença de objetos tidos como tipicamente femininos dispostos em variados planos da tela.

Sua pose e a ausência de roupas remetem a um tema clássico, a Vênus, amplamente revisitado por pintores, tanto os ligados às práticas tradicionais como os modernos, a exemplo de Manet, que propôs a modernização de temas canônicos. para o presente. A Vênus de Dias não é idealizada; antes. é uma mulher real numa ambição real – um quarto no centro da cidade –, e poderia ser ela uma amante ou uma prostituta, personagem urbana que adquiriu protagonismo nas pinturas modernas.

A obra é organizada em planos que cuidadosamente revelam a intimidade e a presença feminina no local. A cada camada, físgam-se detalhes que o atestam, como utensílios, móveis ou objetos decorativos que nos contam particularidades sobre os hábitos culturais da época. A cena é minuciosamente montada de tal maneira que nela tudo, incluído o trabalho de alternância das cores, cria linhas invisíveis que convergem para um ponto de fuga, a cidade. A mulher que nela figura, vestida tão somente com meias $\frac{3}{4}$, deitada sobre a cama e posando para o artista, tem ao fundo uma janela aberta que emoldura a paisagem do Carmo, como o título da pintura enuncia. O foco do quadro não é a modelo, que a um primeiro olhar parecia ser o objeto primeiro de interesse. A posição da modelo nos conduz, acima de tudo, a apreciar a cidade.

É patente o cuidado na composição do artista ao posicionar a modelo no canto da tela. Cria-se um primeiro plano ou uma segunda moldura que direciona o olhar do observador para o que se passa lá fora, a cidade. A cena é rica em minúcias. O ambiente vermelho aparenta ser um quarto, pela presença da cama e de objetos decorativos e de uso íntimo. Seria ele, no entanto, um ateliê ou alguma casa de tolerância? Os sapatos de salto junto à cama, o pente, a escova e algumas caixas sobre a mesa com toalha vermelha, denotam a presença feminina no local. De pele clara e cabelos pretos e levemente presos, a jovem mulher está sentada com as pernas sobre a cama forrada com colcha branca de flores vermelhas. Ela parece confortável nessa situação, embora suas mãos cruzadas sobre o ventre demonstrem, quem sabe, um certo pudor ou inibição em deixar revelar seu corpo por inteiro. A luminosidade do corpo desnudo sobre a cama se contrapõe ao ambiente encarnado. Acima da mulher, vê-se a imagem de São Jorge, que parece flutuar num ambiente de prazer e pecado que contrasta com a claridade da janela e a presença da torre de uma igreja como marco na vista. Dias expõe, delicadamente, conflitos culturais e religiosos arraigados no cotidiano.

Pela janela se avistam os altos sobrados, o casario e uma igreja, elementos típicos da cidade colonial e ainda predominantes na paisagem do bairro de Santo Antônio no final dos anos 1920. A vista é contemplativa: sem pessoas a povoar o espaço exterior, avulta a materialidade da arquitetura colonial, que estaria ameaçada nos anos seguintes. A estaticidade da pintura como que congelar um tempo, um instante, uma cena do cotidiano quebrada exclusivamente pelo movimento da cortina ao vento.

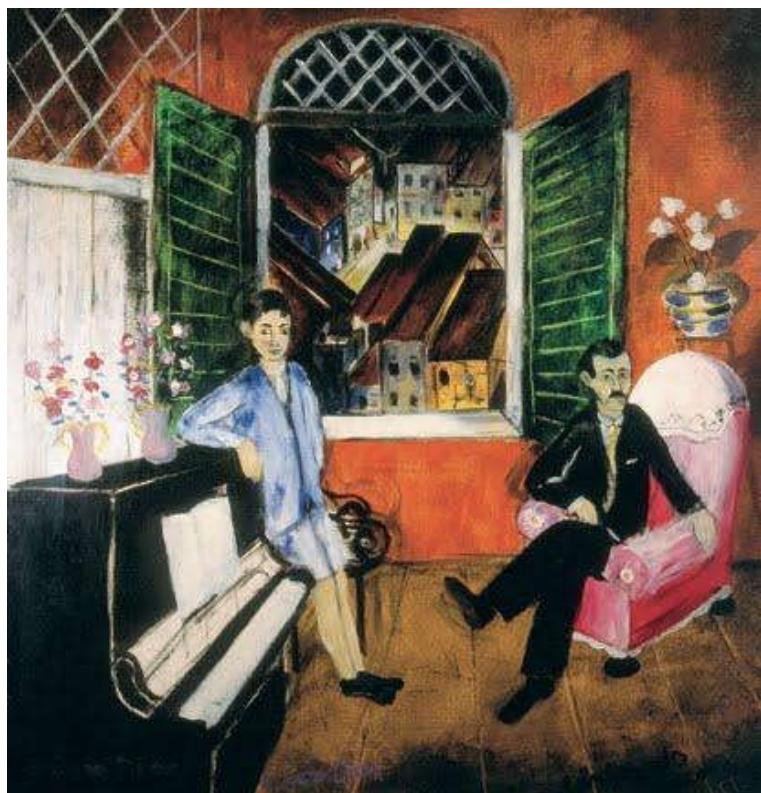


Figura 5. Cícero Dias. *Sonoridade na Gamboa do Carmo*, 1930, óleo sobre tela, 75 x 78 cm.

Em outra cena interna, *Sonoridade na Gamboa do Carmo* (figura 5), produzida no seu ateliê na Rua do Fogo, em Santo Antônio, Dias mostra um homem sentado em uma poltrona e um menino apoiado sobre um piano preto, separados por uma janela aberta que dá para a cidade. As paredes também são vermelhas e instalam uma ambência mais sombria que a representação da tela anterior. A presença de jarros de flores indica que aquele lugar é frequentemente utilizado, talvez o ambiente social do ateliê.

Com janela centralizada, a composição é construída seguindo as linhas da perspectiva e reforça a distância entre os personagens. Pela fisionomia, o homem sentado assemelha-se ao artista; seria o menino uma representação sua enquanto criança? Seria a mesma cidade de menino e de adulto? Aquela cidade conteria o tempo de menino e adulto? A posição dos corpos guia o olhar do observador para a janela; o Recife parece querer entrar naquele ambiente. Os telhados inclinados recebem maior atenção e escurecem a tela, em contraste com o colorido das fachadas e da luminosidade ressaltada pelo que seria, talvez, um pátio. Na rua estreita, típica do traçado colonial, há pessoas que despontam em meio aos telhados escuros, despertando a curiosidade sobre o que acontece no chão. Assim como a pintura anterior, mesmo com a riqueza de detalhes do ambiente privado, a cidade é a grande protagonista, um elogio a esta que estaria prestes a desaparecer.



Figura 6. Cícero Dias. *Visão romântica do Porto de Recife*, 1930, óleo sobre cartão, 228 x 124 cm.

Em *Visão romântica do Porto de Recife* (figura 6), pintada em 1930, Dias retrata a paisagem do Porto de Recife. Como um panorama, com a linha do horizonte bem demarcada, a visão do artista é diferente das clássicas imagens panorâmicas que dividem a cidade em duas metades. Aqui, ela vai se revelando, são fragmentos, telhados, os ornamentos da arquitetura, a praça, as jangadas, o mar, a geografia, trabalhadores, músicos, mulheres. Dias vai mais além e remonta o cotidiano das ruas com seus personagens e detalhes.

Ele pinta do íntimo ao coletivo, aproximando-os. O íntimo do quintal privado da mulher e da criança que distraidamente conversam, sentadas no banco e de costas para a cidade, é também o local do trabalho dos homens

que transportam bananas num barco, ou do músico sob às árvores, com a viola nos braços, e ainda das mulheres que conversam na rua e dos que observam, elementos que representam a vida nos subúrbios, traços de uma Recife suspensa no tempo. Percebe-se uma compressão de planos que fazem partes da cidade próximas. Vê-se um esforço do artista em aproximar realidades distantes de uma mesma cidade, na medida em que as cenas em primeiro plano sugerem acontecer nos arrabaldes do Recife. Num segundo plano, alinharam-se os sobrados coloridos que delimitam o desenho das ruas e uma quadra da cidade, mesmo cortada pela água de um rio, tudo dando ritmo ao horizonte até encontrar o mar. A concentração de jangadas ou barcos à vela ao fundo quebra a dança dos telhados e anuncia a presença do porto do Recife. Assiste-se a uma exaltação à vocação marítima e comercial da cidade, numa evocação de diversas experiências sociais e culturais que a dinâmica de um porto proporciona ao desenvolvimento de um centro urbano, desde a convivência de variados tipos humanos, as constantes trocas comerciais e a efervescência cultural, econômica e social. Na visão romântica, os sobrados e a vista do porto preenchem parte da tela, porém sobra lugar para o verde do quintal, o muro colorido com os guardiões de pedra, elementos comuns dos casarões distantes da área central.

A pintura é uma representação dos bairros do Recife e Santo Antônio bem diferente do que seriam eles nos anos que foi pintada. Dias expõe uma paisagem bucólica e, como o título propõe, romântica do cotidiano ou do que o gostaria que fosse, uma vez que, nos anos 1930, a região já sofria acentuada remodelação. O bairro portuário apresentado pelo pintor remontava ao Recife de outros tempos, como se pode verificar nos registros fotográficos de Manoel Tondella (figura 2) ou de Francisco du Bocage, ao apreender a região entre os últimos anos do século XIX e primeiras décadas do século XX, cuja materialidade arquitetônica e urbana são ainda do período colonial.

Dias congela na sua pintura hábitos, personagens e cenas do cotidiano de uma cidade que se modernizava. Suas pinturas podem ser consideradas uma imersão da prática artística no ordinário e, assim, um convite à cidade. Ela expressa aquilo que Michel de Certeau⁴⁶ designou de “artes do fazer”, “astúcias sutis”, “táticas de resistência”, que alteram a disposição de objetos e os códigos, estabelecendo uma (re)apropriação do uso do espaço ao jeito de cada um. Trata-se, ainda nas palavras de Certeau, de maneiras de “caça não autorizada”, que escapam silenciosamente da conformação a uma determinada ordem das coisas, o que configura uma abordagem crítica sobre a cidade moderna.

Nesse quadro não nos deparamos as máquinas, as chaminés das fábricas, as vitrines, o movimento turbulento da multidão e dos bondes. Não vemos o caos, a falta de serviços públicos, a pobreza, mas, sim, uma cidade cujas ruas são estreitas e tranquilas, as casas, simples, pequenas, agrupadas, passando a impressão de uma cidade pequena, onde tempo não é ditado pelo compasso das máquinas. Portanto, a nosso ver, tal representação constitui um elogio saudoso à cidade que o Recife vinha deixando de ser.

⁴⁶ Ver CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*, v. 1: Artes de fazer. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2001, *passim*.

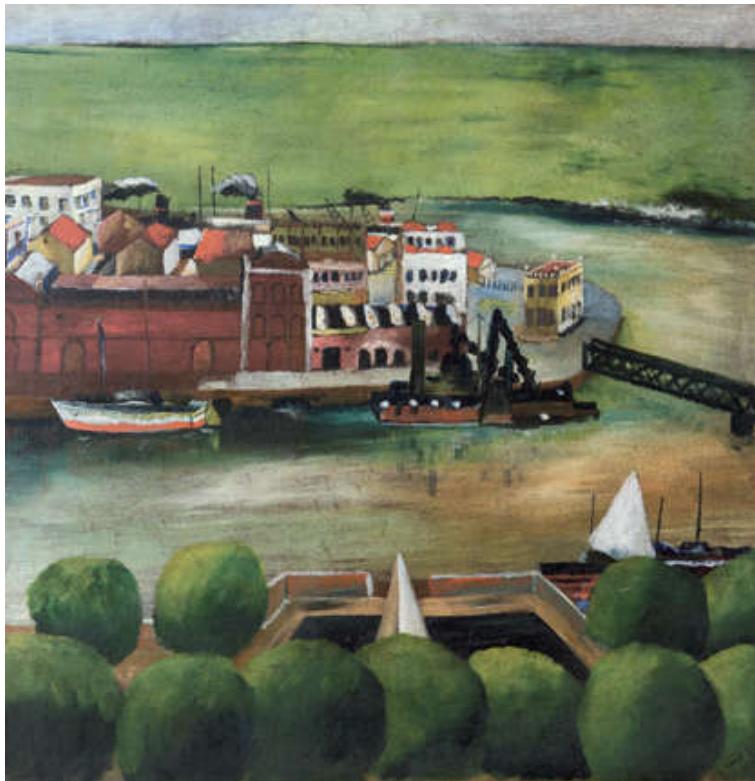


Figura 7: Cícero Dias. *Porto do Recife*, 1930, óleo sobre tela, 105 x 105 cm.

Em *Porto do Recife* (1930), novamente o bairro portuário é pintado a partir de um ponto de observação similar ao da pintura anterior; nela, contudo, a representação nostálgica e colorida do passado cede espaço à modernização e à função econômica do porto. Na figura 7, as jangadas e barcos a vela dão lugar aos navios com chaminés expelindo fumaça. Sem a mesma diversidade cromática das outras telas, a vista de parte do porto divide atenção com o protagonismo concedido ao encontro do Rio Capibaribe com o mar, e o pintor exalta a função econômica do bairro como local de circulação de mercadorias. Atracados no porto, navios e barcos a vapor com suas chaminés ativas indicam movimento. Nesse porto de Dias, a fisionomia da cidade fica segundo plano. Ele destaca as novidades tecnológicas como a ponte giratória⁴⁷, que permitiu a navegação entre o rio e o mar.

O quadro explora a relação do Recife com suas águas, como fonte de sustento e meio de transporte. Nele a presença humana está ausente: não se veem os personagens que habitam e dão vida e sentido ao local, ao contrário de suas telas anteriores. São os navios, os vapores e a infraestrutura portuária os personagens que dominam a paisagem, por mais que persistam as tradicionais jangadas. Afinal, a cidade moderna, proposta por Dias, também seria um acúmulo de tempos.

⁴⁷A ponte giratória ligava o bairro do Recife ao bairro de São José. Inaugurada em 1923, a ponte integrou o projeto de modernização do Porto do Recife nos anos 1920, quando se sentiu a necessidade de construção de uma ponte rodoviária de vão central giratório para favorecer a passagem das embarcações veleiras entre o porto e os cais próximos e favorecer ao transporte ferroviário para o porto.

A vista do porto Recife foi feita a partir do Cais Martins de Barros, próximo do segundo ateliê de Dias. A arborização densa abaixo esconde o que seria a Praça Dezessete, construída em meados do século XIX em homenagem à Revolução de 1817 e que abriga importantes monumentos históricos. O Recife pintado é a cidade da fluidez, do comércio, da circulação de mercadorias, do trabalho. Daí por que nela a presença da figura humana é substituída pelas invenções modernas: o navio, os passeios públicos ajardinados, edifícios altos, cenário quebrado apenas pelas jangadas que enaltecem o trabalho braçal.

O artista colecionador

Como assinalamos, Dias foi um artista de vanguarda, e sua pintura propunha um reencontro e fazia emergir certas singularidades seja pela sua arquitetura, personagens ou hábitos cotidianos, características que o aproximam dos princípios do surrealismo. De acordo com Walter Benjamin, a atitude surrealista trilhava um caminho que, desde suas origens, destinava-se ao enfrentamento no sentido de “transformação de uma postura extremamente contemplativa em uma oposição revolucionária”.⁴⁸ O filósofo capta algumas pistas das “energias revolucionárias” que os surrealistas deixam transparecer “no ‘antiquado’, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los. Esses autores compreenderam melhor que ninguém a relação entre esses objetos e a revolução”.⁴⁹

Foi por meio de personagens ordinários que Benjamin buscou capturar a essência da experiência da cidade; não a cidade dos grandes monumentos, mas a cidade vivida ao nível do chão. Ele elegeu certos personagens anônimos como o *flâneur*, o dândi, o trapeiro, o detetive, o colecionador, a prostituta, como aqueles capazes de desafiar as regras do jogo social. Tais figuras representavam a contradição e o espírito da modernidade e permitiam uma outra maneira de compreender os sujeitos no espaço da cidade, uma chave de leitura desse novo tempo. Benjamin pensou a cidade como uma extensão da casa e, quiçá, da existência; a “rua como *intérieur*”.⁵⁰ Sim, a rua era igualmente *intérieur* por ser vista como o lugar em que mora o coletivo, a massa, as pessoas em conjunto. Elas se identificam e se formam nessa paisagem: a dos corredores, das ruas, das empresas, dos automóveis, das praças, do asfalto. Esses são lugares que ecoam, reverberam a condição de vida das cidades e de seus moradores.

Nas pinturas, Dias coletou das ruas e da vida íntima elementos que pareciam contrastar com o ritmo que o processo modernização imprimia à cidade. O pintor apropriou-se do passado com a intenção de trazê-lo de volta ao presente e identificá-lo por meio da reconstrução de outras imagens como emblema, dotando os fragmentos de outros tempos de novos significados, a exemplo do que faz com os objetos o colecionador, que, segundo Benjamin⁵¹,

⁴⁸ Ver BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*, op. cit., p. 28.

⁴⁹ Idem, *ibidem*. p. 25.

⁵⁰ Idem, *Passagens*, op. cit., p. 462.

⁵¹ Ver *idem*, *ibidem*. p. 240.

compreende o verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las em nosso espaço (em vez de nos representar no espaço delas). O ato de colecionar está, portanto, relacionado à memória e à história. Para esse autor, “é decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. [...] É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção.⁵²

O colecionador, “para quem as coisas se enriquecem através do conhecimento de sua gênese e sua duração na história”, luta contra a dispersão promovida pelo progresso, ressalta Benjamin.⁵³ O ato de colecionar está, portanto, relacionado à memória e à história. O colecionador benjaminiano possui os objetos quase que como peças de quebra-cabeças, que se relacionam entre si e que, juntas, “montam” algo: “o colecionador [...] reúne as coisas que são afins; consegue, deste modo, informar a respeito das coisas através de suas afinidades ou de sua sucessão no tempo”.⁵⁴ Ele retira os objetos de suas relações funcionais, tal como Dias retira elementos do cotidiano, uma vez que eles, para o pintor, são para o mundo. Além do mais, “o grande colecionador é tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão em que se encontram as coisas do mundo”.⁵⁵

A imersão no ordinário ou o encontro com a vida são as maneiras como Benjamin visualizou a modernidade. Como um sonho coletivo ou um modo de opressão e poder, ele buscou apresentar os encantos e desencantos da nova condição. Ao revelar essas outras histórias e outros personagens anônimos, o filósofo induz à desconfiança dos feitos burgueses que na arquitetura se materializam em construções em ferro, estações de trem, vitrines, passeios e praças ajardinadas. Esse processo, como argumenta Willi Bolle⁵⁶, abarca o despertar de um sonho, visto que muitos desses feitos repercutiam no imaginário coletivo na defesa de uma emancipação social ou de uma fantasmagoria idealizadora.

É a noção de imagem criada, ou a percepção dela, que Benjamin consegue captar nas expressões da fantasmagoria na modernidade.⁵⁷ É a negação dessa imagem criada para o Recife, que tinha a Paris haussmaniana como modelo, que Dias sustenta ao recorrer a imagens do passado como forma de frear o descolamento entre sujeito e cidade. Ao questionar as novas estruturas, a pintura do artista pernambucano envereda não só por um apelo saudosista; ele critica o processo de modernização que alterava de vez as relações sociais e culturais do Recife.

Dias descortina Recifes que vão além do discurso modernista-regionalista que nunca chega a um termo comum sobre o elogio à modernidade ou à tradição. Esses dois elementos não se excluem, pelo contrário, acabam emprestando significado um ao outro, e é esta a tentativa do movimento que

⁵² Idem, *ibidem*. p. 239.

⁵³ Idem, *ibidem*. p. 245.

⁵⁴ Idem.

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ Ver BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 64.

⁵⁷ Ver BENJAMIN, Walter. *Passagens, op. cit.*, p. 56.

se pode perceber nas pinturas: a busca por reunir numa mesma imagem de cidade ou num mesmo discurso a tradição, o antigo, o passado – concebido como primitivo, autêntico ou típico – e a modernidade cosmopolita, elo com o mundo desenvolvido que colocaria o Recife nas rotas das relações internacionais, do progresso e da civilização

Dias pintou uma cidade afetiva que povoava sua memória de infância e adolescência. Uma cidade da magia, do mito, do sonho, a despeito das suas regras, modos, leis e sentidos próprios. Uma cidade cristalizada na memória, resultante de uma soma de elaborações que, embora se referissem ao “real”, à sua materialidade histórica, criavam um discurso transformador sobre ela.

Como um grande colecionador, Dias voltou seu olhar para aquilo que resistia ou que gostaria que sobrevivesse, o mundo das coisas velhas, como quem cava uma brecha no presente ou em um futuro iminente, no qual o passado esquecido é libertado e renasce com uma nova face, a face da recordação. Foi no cotidiano ordinário, com seus personagens anônimos e elementos destituídos de valor, que o artista encontrou as imagens da modernidade, cuja representação transpunha o debate entre tradição e progresso.

Artigo recebido em 22 de outubro de 2021. Aprovado em 20 de fevereiro de 2022.

História e artes marciais chinesas no Brasil: desafios de pesquisa e de escrita



Material de divulgação de apresentação de artes marciais chinesas em Uberlândia/MG, 1987, cartaz, fotografia (detalhe).

Guilherme Amaral Luz

Doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), onde atua nos cursos de graduação e no Mestrado Profissional em Ensino de História (ProfHistória). Autor, entre outros livros, de *Flores do desengano: poética do poder na América portuguesa*. São Paulo: Fap-Unifesp, 2013. guilhermealuz@gmail.com

História e artes marciais chinesas no Brasil: desafios de pesquisa e de escrita¹

History and Chinese martial arts in Brazil: challenges of research and writing

Guilherme Amaral Luz

RESUMO

Este artigo aborda os desafios para a escrita da história das artes marciais chinesas e sua difusão global no Brasil. Para além das dificuldades práticas ou metodológicas, centra nas questões epistemológicas referentes aos leitores potenciais e às motivações para a realização de tais estudos. Defende que o tema precisa ser abordado na fronteira entre o acadêmico e o não acadêmico por meio de pontes e diálogos entre praticantes de artes marciais e analistas profissionais metodologicamente “distanciados”, tendo em conta se tratar de assunto que envolve corporificação de culturas e a história do tempo presente. Instiga a investigação da história das “artes marciais em si” e não somente das suas instituições, comunidades e discursos autorrepresentacionais.

PALAVRAS-CHAVE: artes marciais chinesas; contemporaneidade; historiografia.

ABSTRACT

This article approaches the challenges of writing the history of Chinese martial arts and of its global dissemination in Brazil. Rather than approaching its practical and methodological difficulties, it focuses on epistemological matters concerning the potential readers and the motivations for these studies. It claims that this subject should be approached in the frontier between the academic and the non-academic through links and dialogues between martial arts practitioners and methodologically “distant” professional analysts, since it deals with a topic which entails both embodiment of cultures and history of the present. It encourages the investigation of “the martial arts themselves” and not only of their institutions, communities, and self-representational discourses.

KEYWORDS: Chinese martial arts; contemporaneity; historiography.



De agora em diante, “o problema não é mais da tradição e do vestígio, mas do recorte e do limite”. Falemos antes de limite ou de diferença do que de descontinuidade [...]. É preciso dizer, então, que o limite se torna, “ao mesmo tempo instrumento e objeto de pesquisa”. Conceito operatório da prática historiográfica, ele é o instrumento do seu trabalho e o lugar do exame metodológico.²

Escrever sobre a história das artes marciais chinesas envolve enormes desafios. Ainda maiores quando se trata de compreendê-la nas suas dimen-

¹ Dedico este artigo à memória dos mestres Roque Severino e Chan Kwok Wai, importantes difusores de artes marciais chinesas no Brasil, que nos deixaram recentemente.

² CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 51

sões globais, para além da China, incluindo os praticantes, professores e mestres que, há dezenas de anos, vêm expandindo a fruição desta atividade para além dos limites das comunidades étnicas e nacionais de origem e transformando-a em muitos sentidos. Nas últimas cinco décadas, vasta bibliografia internacional tem investido na construção de um campo acadêmico de estudos sobre as artes marciais, dentre as quais, as chinesas, tanto nas suas comunidades de origem quanto na sua difusão mundial.³ No Brasil, mais recentemente, sobretudo, a partir do início do século XXI, estudos acadêmicos também vêm surgindo. Porém, além de serem iniciativas iniciais e isoladas de pesquisadores “solitários”, focalizam, principalmente, os grandes centros urbanos, a partir dos quais elas se expandiram no país; sobretudo, a cidade de São Paulo.⁴

3 Um excelente balanço desta produção bibliográfica, da década de 1970 até a primeira década do século XXI, encontra-se presente em FARRER, D. S. and WHALEN-BRIDGE, John (eds.) *Martial arts as embodied knowledge: asian traditions in a transnational World*. New York: State University of New York Press, 2011. A título de exemplo, vale também mencionar algumas iniciativas internacionais relacionadas à reunião de publicações científicas a respeito deste campo, como são os casos da revista polonesa *Ido Movement for Culture: Journal of Martial Arts Anthropology* e da americana *Martial Arts Studies Journal*, respectivamente lideradas pelos acadêmicos Wojciech J. Cynarski e Paul Bowman. O primeiro volume da revista *Martial Arts Studies Journal*, lançado em 2015, traz diversos artigos referentes a tentativas de constituição de um campo acadêmico específico para os estudos das artes marciais; destacam-se: BOWMAN, Paul. Asking the question: is martial arts studies na academic field? *Martial Arts Studies Journal*, n. 1, Cardiff, 2015; Wetzler, Sixt. Martial arts studies as Kulturrewissenschaft: a possible theoretical framework (*idem*); e FARRER, D. S. Efficacy and entertainment in Martial Arts Studies: anthropological perspectives (*idem*).

4 Sobre a história da difusão das artes marciais asiáticas no Brasil e particularmente a respeito das artes marciais chinesas, merecem referência quatro teses/dissertações acadêmicas, cujas pesquisas também foram e ainda vêm sendo desdobradas em novos artigos e outras teses/trabalhos em andamento. Pioneiro entre tais trabalhos é *Shaolin à brasileira* (APOLLONI, Rodrigo Wolff. *Shaolin à brasileira*: estudo sobre a presença e a transformação de elementos religiosos orientais no Kung Fu praticado no Brasil. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – PUC-SP, São Paulo, 2004). O segundo destes trabalhos não se restringe apenas ao Kung Fu, mas o aborda em conjunto com outras artes marciais asiáticas no contexto de emergência de uma cultura corporal de “caminho oriental” na cidade de São Paulo, na segunda metade do século XX (MARTA, Felipe. *A memória das lutas ou o lugar do “Do”*: as artes marciais e a construção de um caminho oriental para a cultura corporal na cidade de São Paulo. Tese (Doutorado em História) – PUC-SP, São Paulo, 2009). Note-se que também a dissertação de Apolloni, embora, no título, enuncie se tratar de “kung fu praticado no Brasil” e, em certa medida, aborde a temática na região sul, o foco principal é o Shaolin do Norte, centrado na figura do mestre Chan Kowk Wai e a sua Academia Sino-Brasileira, de São Paulo. O terceiro trabalho focaliza igualmente experiências tipicamente paulistanas, trabalhando com a trajetória de vida e atuação de cinco mestres chineses atuantes em São Paulo desde a década de 1960: Wong Sun Kueng, Chan Kwok Wai, Thomas Lo, Li Wing Kay e Li Hon Ki (FERREIRA, Fernando. *A inserção do Kung Fu no Brasil na perspectiva dos mestres pioneiros*. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – UFPR, Curitiba, 2013). Por último, menciono o único trabalho a devotar mais atenção a trajetórias de mestres nascidos no Brasil. Ainda assim, todos os personagens abordados residem e atuam/atuaram em São Paulo, na capital e eventualmente no interior, ainda que uma parte deles tenha vindo de outros estados do Brasil, como o pernambucano Paulo José da Silva e o cearense Francisco Nobre: TRALCI FILHO, Márcio Antônio. *Artes marciais chinesas: histórias de vida de mestres brasileiros e as tensões entre a tradição e o modelo esportivo*. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – USP, São Paulo, 2014. Há outros trabalhos importantes que poderiam ser citados por abordarem aspectos da história das artes marciais chinesas no Brasil (em São Paulo), entretanto seus temas centrais não são esta história, utilizada mais como contexto ou pano de fundo para outras questões de ordem mais prática ou pedagógica. Várias dessas produções situam-se no campo da Educação Física, dialogando com perspectivas da Sociologia do Esporte, da Antropologia do Corpo e com métodos de História Oral e de História de Vida, como CORREIA, Walter Roberto e FRANCHINI, Emerson. Produção acadêmica em lutas, artes marciais e esportes de combate. *Motriz: Journal of Physical Education*, v. 16, n. 1, Rio Claro, 2010. Particularmente importantes para a compreensão da história das artes marciais chinesas “internas” no Brasil, sobretudo o Tai Chi Chuan, são os trabalhos de Matheus Oliva da Costa, sobre a Sociedade Taoísta do Brasil: COSTA, Matheus Oliva da. *Transplantação do daoismo ao Brasil através da Sociedade Taoísta do Brasil e da Sociedade Taoísta de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – PUC-SP, São Paulo, 2015, e de José Bizerril Neto sobre a linhagem taoísta de Liu Pai Lin em São Paulo: BIZERRIL NETO, José. *Retornar à raiz: tradição e experiência em uma linhagem taoísta no Brasil*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – UnB, Brasília, 2001. Esses dois trabalhos, apesar de terem como tema central o taoísmo como um todo, abordam a atuação de pelo menos três importantes mestres de Tai Chi

O tratamento específico da presença dessas práticas no interior do país ainda é bastante incipiente. Há alguns estudos já realizados nesse sentido, porém, são textos “menores”, frutos de trabalhos de graduação e de apresentações em congressos, por exemplo.⁵ Mesmo sobre os grandes centros de desenvolvimento das artes marciais chinesas no Brasil sabemos muito pouco. São Paulo, campeã de estudos atualmente, ainda merece muitos trabalhos de investigação – não só em relação à capital, mas também em relação a municípios do interior do estado e da região metropolitana, como Santo André, Campinas, Ribeirão Preto, Piracicaba, Valinhos e outras. Sobre o Rio de Janeiro, quase não há estudos. Brasília, Goiânia, Porto Alegre, Curitiba, Florianópolis, Recife, Belo Horizonte são capitais com muita representatividade em termos de prática de artes marciais chinesas e quase não há nada também sobre elas. Em Minas Gerais, Contagem, Itajubá, Uberaba, Juiz de Fora, Uberlândia, Patos de Minas, Montes Claros e muitas outras cidades do interior têm algo a contar sobre o desenvolvimento das artes marciais chinesas.⁶ Quase ninguém, na academia, contudo, tem dado atenção a elas. É necessário refletir sobre a falta de estudos relativos à história local das artes marciais chinesas no Brasil, o que implica dialogar com a sua possível relevância ou não e, conjuntamente, com os desafios que estão colocados para o seu desenvolvimento. Esperamos que, em algum momento, o acúmulo de trabalhos sobre a temática, no interior do Brasil, permita o estabelecimento de comparações e sínteses mais abrangentes; o que, por hora, é impraticável.

Uma característica própria dos estudos sobre história das artes marciais, não só no Brasil, mas em todo o mundo, é que eles atraem muito mais o interesse de pessoas das comunidades marciais do que de historiadores.⁷ Por conta disso, há, entre os seus estudiosos, pesquisadores com pouca ou mesmo

Chuan e outras artes marciais internas no Brasil: Wu Chaoxiang, Wu Zhicheng e Liu Bailing. Recentemente, começaram a aparecer, no país, teses e dissertações sobre as artes marciais chinesas na própria China. Destacamos a dissertação de mestrado de Carlos Alberto Bueno dos Reis Junior sobre a reformulação das políticas públicas chinesas para o desenvolvimento do Wushu no início da era maoísta: REIS JUNIOR, Carlos Alberto Bueno dos. *Processos de institucionalização do Wushu na era maoísta: considerações a partir da análise de manuais elaborados pela Comissão de Esportes e Cultura Física da República Popular da China entre 1958 e 1963*. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – UFPR, Curitiba, 2019.

5 A título de exemplo, destaco um estudo sobre o Kung Fu na capital gaúcha: MAIDANA, Wagner. *Os primórdios do Wushu em Porto Alegre*. Trabalho de Conclusão de Curso em Educação Física – UFRGS, Porto Alegre, 2009. Outro exemplo é um trabalho sobre o Jeet Kune Do (JKD) na cidade norte-mineira de Montes Claros: COSTA, Matheus Oliva da. Religiosidade oriental e artes marciais: um estudo de caso dos praticantes de Jeet Kune Do (comunicação apresentada no XII Simpósio da Associação Brasileira de História das Religiões, Juiz de Fora, 2011), GT 14: Religiões orientais: entre a “invenção” e o “real”.

6 Por algo a contar nos referimos à presença, desde, pelo menos, os anos 80, de escolas especializadas em artes marciais chinesas; mestres brasileiros ou chineses que ensinam ou ensinaram regularmente nessas cidades; formação de associações, federações e outras instituições voltadas à prática; organização de eventos, feiras, campeonatos e outras atividades para a divulgação dessas artes.

7 Como escreveu Patrick Daly, em 2012 (de lá para cá, pouco mudou neste cenário): “For such an internationally iconic aspect of Chinese traditional culture, there is a remarkable lack of academic historical and cultural studies about kung fu and its role within Chinese society over the centuries – at least for non-Chinese speaking audiences. There are massive amounts of material about kung fu within the non-academic domain, with thousands of books, pamphlets, websites, and magazines dedicated to kung fu. However, almost all of this has been produced by and for enthusiasts and practitioners and concerns the histories of specific styles or instructional material, leaving a distinct lack of social analysis. Most of the academic focus on kung fu has been within media and film studies, focusing upon kung fu within movies and popular culture”. DALY, Patrick. Fighting modernity. Traditional Chinese martial arts and the transmission of intangible cultural heritage. In: DALY, Patrick and WINTER, Tim (ed.). *Routledge handbook of heritage in Asia*. London-New York: Routledge, 2012, p. 351 e 352.

nenhuma formação em história. Alguns dos grandes especialistas sobre o tema, autoridades incontornáveis neste campo, são autores “independentes”, tal como se define, por exemplo, Stanley Henning. Apesar deste autor ser formado em História (BA pelo Virginia Military Institute), trata-se de um oficial militar especializado em questões do “extremo oriente”. Aprendeu Mandarim a ponto de dominar o idioma com fluência; atuou, inclusive, como professor de inglês e de literatura na China e pode, assim, ter acesso direto a muitas fontes primárias relevantes à história das suas artes marciais. Praticante apaixonado de Taijiquan e Xingyiquan, dedicou-se (como ainda vem se dedicando) fortemente ao estudo das raízes históricas das artes marciais chinesas a partir de documentos. Sua abordagem historiográfica propriamente dita, entretanto, distancia-se muito daquelas mais atuais do campo acadêmico. Sua perspectiva é bastante documental, ou mesmo “positivista”, aproximando-se mais de preocupações como aquelas de historiadores “modernistas” chineses do século XX, em particular, Tang Hao, cuja obra é um marco decisivo e polêmico de mudança na forma chinesa de encarar a história das suas próprias artes marciais.

Kai Filipiak oferece uma rica contextualização dos estudos acadêmicos sobre as artes marciais chinesas a partir do início do século XX em artigo publicado em 2010, no periódico *Journal of Asian Martial Arts*. Ele situa algumas transformações importantes na historiografia das artes marciais nos próprios manuais escritos por alguns mestres mais intelectualizados, como Sun Lutang e Chen Weiming, ambos ligados ao Taijiquan e às artes ditas “internas”, *neijia*. Nos seus escritos, respectivamente, de 1917 e 1925, está presente uma tendência de eliminar, da narrativa dos fatos históricos, elementos mitológicos e lendários característicos da tradição do gênero. Neste contexto, o autor apresenta os trabalhos de Tang Hao (1897-1959) como de importância definitiva. Conforme Filipiak, Tang Hao foi um dos pioneiros no uso de métodos científicos para reconstruir a história das artes marciais. Sua principal colaboração teria sido a localização e o uso de fontes históricas por métodos válidos para analisar pessoas, escolas, armas e técnicas de artes marciais.⁸

Stanley Henning, por sua vez, ao discorrer sobre o contexto intelectual da historiografia das artes marciais chinesas nos anos 30, é mais contido que Filipiak quanto à sua modernização. Ele vê autores como Tang Hao e Xu Je-dong muito mais como exceções em um cenário ainda muito marcado pelos mitos e lendas do que como a regra do momento. Para Henning, é apenas após o período da ocupação japonesa (1937-1945) que haveria mudanças mais significativas. Isso seria intensificado já no regime maoísta, durante a Revolução Cultural, quando os vestígios “feudais” da prática de artes marciais passaram a ser combatidos e, junto com isso, uma leitura mítica de sua história.⁹

Outro importante acadêmico estadunidense nos estudos sobre as artes marciais chinesas é Douglas Wile. Assim como Henning, um dos principais requisitos que o capacitaram para isso foi a competência linguística. Professor de Chinês e literatura chinesa na City University of New York (no Brooklin),

⁸ Ver FILPIAK, Kai. From Warriors to sportsman: how traditional chinese martial arts adapted to modernity. *Journal of Asian Martial Arts*, v. 19, n. 1, Erie, 2010, p. 39 e 40.

⁹ Ver HENNING, Stanley. The chinese martial arts in historical perspective. *Military Affairs*, v. 45, n. 4, Washington, 1981, p. 177.

Wile é doutor em línguas asiáticas, com formação nas universidades de Stanford e de Wisconsin. Embora sua formação não seja em história, ele próprio define os seus trabalhos como de história intelectual chinesa, com ênfase nas artes marciais. Como Henning, Wile é praticante conhecedor de várias artes marciais, principalmente de Taijiquan estilo Yang. Em artigo recente, Douglas Wile demonstra algumas das questões mais fundamentais relacionadas à historiografia das artes marciais chinesas (neste caso, em particular, o Taijiquan) na própria China ao longo do século XX e, em certa medida, permite considerar o quanto tais questões – principalmente quando mal conhecidas – podem impactar o modo que tratamos essa história no “ocidente”.¹⁰

Abordando achados documentais relacionados à história do Taijiquan, o autor discorre a respeito das polêmicas entre modernistas e tradicionalistas na China. Para os segundos, o esforço para o estabelecimento de uma historiografia “científica” ou “documental”, desde a primeira metade do século XX, faz parte de um projeto de destruição das tradições chinesas e, com ela, dos valores mais fundamentais da sua cultura e do seu *ethos*. Estes historiadores, dentre os quais Tang Hao (como um dos pioneiros) seriam tratados como “traidores”. Para os tradicionalistas, a memória oral, as histórias míticas de origem e as versões familiares sobre o desenvolvimento das artes, escolas e estilos têm valor de verdade e todo achado documental que contrarie as versões constituídas são alvos de desconstruções e disputas eruditas. Por outro lado, os historiadores “modernistas” questionam a compreensão mítica da história das artes marciais, buscam fazer crítica interna e externa de documentos que sustentam versões oficiais e denunciam o seu caráter supersticioso e pseudocientífico.¹¹

Se estas questões são bastante vivas na China e envolvem dimensões políticas e culturais bastante centrais para os chineses, a forma que elas chegam aos leitores que não dominam a língua e não conhecem todo o debate é parcial e os seus sentidos culturais mais próprios, diluídos. Wile exemplifica esta visão parcial das questões historiográficas chinesas e dos documentos originais com um texto escrito pelo estudioso dinamarquês Lars Bo Christensen. Como resultado do desconhecimento do conjunto mais abrangente relacionado à história do Taijiquan, nas palavras de Wile, Christensen caiu na “aceitação acrítica das visões de um campo e as representou ao leitor como verdade estabelecida”.¹² A “verdade histórica” sobre o Taijiquan é algo que está em disputa entre os próprios chineses e que, a cada achado documental, desperta diversas polêmicas. Ela, não raramente, é tratada de maneira superficial e esquemática por estudiosos com pouco conhecimento específico. Disso nasce um primeiro grande problema nos estudos sobre as artes marciais chinesas fora da China: seus estudiosos são, principalmente, praticantes de artes marciais, nem sempre com competências linguísticas e acadêmicas suficientes para a realização de tais trabalhos. Acaba sendo frequente, nestes trabalhos de “autorepresentação”, uma visão apologética de sua própria arte marcial, confir-

¹⁰ Ver WILE, Douglas. Fighting words. Four new document finds reignite old debates in Taijiquan historiography. *Martial Arts Studies Journal*, n. 4, Cardiff, 2016.

¹¹ Cf. *idem*, *ibidem*, p. 20-23.

¹² *Idem*, *ibidem*, p. 31.

mada por fragmentos documentais e bibliográficos que não formam senão uma parte do quadro mais complexo sobre o assunto.

Autorrepresentação e autojustificação

Rodrigo Apolloni refere-se aos produtos culturais brasileiros sobre as artes marciais chinesas, nas décadas de 80 e 90 do século XX, como “literatura de autorrepresentação”. Isso se dá em um momento no qual professores não-chineses passam a abrir academias e precisam situar o seu pertencimento ao universo do Kung Fu. Consolida-se um mercado de revistas especializadas sobre artes marciais asiáticas no país, academias passam a publicar suas apostilas, novos livros são lançados, por fim, surgem blogs e sites institucionais e pessoais com informações históricas e genealógicas sobre as artes marciais chinesas em geral ou sobre estilos em particular. Esta autorrepresentação, formada por elementos gerais de fontes variadas, que envolviam relatos orais de mestres chineses, referências do cinema e da literatura e de livros de divulgação, entre outras, marcou um processo de nacionalização do Kung Fu com raízes próprias, em diálogo com esquemas ocidentais de pensamento e sem conexão muito profunda com os valores da cultura chinesa erudita, fosse no campo da filosofia ou das religiões. Por isso, o autor defende a tese de um “Kung Fu à brasileira”, cujos “conteúdos não corporais” possuiriam uma “plasticidade semântica”, transmitida através dessa literatura de autorrepresentação.¹³

Paul Bowman, um dos expoentes contemporâneos dos estudos acadêmicos das artes marciais, demonstra como a literatura científica recente tem gerado conflitos com a autorrepresentação das artes marciais tradicionais. Ele ilustra este conflito com a própria hostilidade recebida por um de seus trabalhos junto a um mestre (cujo anonimato ele preserva), que, em tom beligerante, nas redes sociais, questionou a sua autoridade e a pertinência em si de haver estudos acadêmicos sobre as artes marciais tradicionais. Um dos motivos que o autor levanta para esses conflitos é que, nas suas palavras: “uma historiografia diligente tem revelado que muitas linhagens marciais não são tão lineares assim, que muitas histórias são primárias e muitas tradições são, na melhor das hipóteses, desconexas ou mesmo, muito comumente, inventadas”.¹⁴ E isso não se refere apenas àquelas artes ou estilos “falsos” ou “novos” criados no “ocidente” ou às “variantes”, tais como seria um “kung fu à brasileira”, nos termos de Apolloni. O mais problemático é que os trabalhos acadêmicos, muitas vezes, têm apontado a fragilidade das construções culturais e da memória oficial de escolas de prestígio e reconhecida “tradição”. Mesmo não sendo objetivo dessa produção atingir a reputação de qualquer destas escolas ou famílias marciais, ela acaba competindo em autoridade com as instituições de saber poder que representam, afetando configurações simbólicas que sustentam as suas hierarquias e o reconhecimento de laços supostamente muito profundos e sólidos com culturas “milenares”.



¹³ Cf. APOLLONI, Rodrigo Wolff, *op. cit.*, p. 89-120.

¹⁴ BOWMAN, Paul. Making martial arts history matter, p. 17. Disponível em <https://www.academia.edu/20039382/Making_Martial_Arts_History_Matter_v1>. Acesso em 4 nov. 2019.

Há enormes mal-entendidos entre as concepções acadêmicas e autorrepresentacionais da história das artes marciais tradicionais. Eles derivam de modos distintos de compreender e encarar os “mitos de origem” ou, mais propriamente, os “mitos de autenticidade” e as suas relações com a “veracidade histórica”. Para os praticantes de artes marciais tradicionais, não há “mitos”, mas histórias verdadeiras contadas e preservadas no interior de suas escolas, transmitidas oralmente de mestres para discípulos, numa cadeia de autoridade que independe de confirmação exterior. São histórias que informam a prática e o seu modo ortodoxo, a ser seguido e passado a diante para futuras gerações. Levada ao “fanatismo”, esta perspectiva serve a uma estrutura de poder alienante e não raro abusiva entre professores e alunos. Entretanto, suas funções mais amplas dizem respeito à construção de uma “comunidade imaginada”, cujos efeitos psíquicos apontam para o desenvolvimento do coletivismo e do sentimento de pertença, o que, para praticantes de artes marciais tradicionais, pode ser tão ou mais importante do que o aprendizado técnico por si mesmo.¹⁵

Por outro lado, numa perspectiva historiográfica mais documental ou “positivista”, os mitos tendem a ser descartados como formas arcaicas ou inferiores de compreensão do passado e, portanto, algo a ser superado pela narrativa “correta” dos fatos. No seu extremo, esse paradigma não permite perceber a própria “verdade” contida no “mito”, seja a “verdade” social e política que o institui como instrumento ideológico justificador do *status quo*; seja a sua “verdade” cultural, de valor simbólico, carregado de ambiguidades e prenhe de múltiplas representações possíveis e latentes. Os “mitos” das artes marciais tradicionais (e das suas variantes “à brasileira”) não são “falsificações” do real. De uma perspectiva acadêmica, seja ela sociológica, antropológica, política ou histórica, eles são dados tão reais com o qual se deve trabalhar quanto as histórias documentadas ou quanto as técnicas ensinadas pelos mestres e professores. Esses “mitos” possuem estruturas próprias recorrentes, carregam valores e símbolos tradicionais ressignificados; fundamentam-se em práticas, rituais e referências culturais dinâmicos; geram e não param de gerar representações e sentidos variados; e talvez, mais importante, corporificam-se em sujeitos particulares (individuais ou coletivos), que se apropriam da “fantasia” para o seu processo vivo de construção de *persona*.¹⁶

No Brasil, a pequena bibliografia acadêmica produzida já disponível sobre artes marciais chinesas também foi escrita, em grande maior parte, por praticantes de artes marciais.¹⁷ Não obstante a qualidade de uma boa parcela

¹⁵ Cf. PARTIKOVÁ, Veronika and JENNINGS, George. The Kung Fu family: a metaphor of belonging across time and place. *Revista de Artes Marciais Asiáticas*, v. 13, n. 1, León, 2018, e PARTIKOVÁ, Veronika. Psychological collectivism in traditional martial arts. *Martial Arts Studies Journal*, n. 7, Cardiff, 2018.

¹⁶ Cf. WETZLER, Sixt. Myths of the martial arts. *Jomec Journal*, n. 5, Cardiff, 2014. Disponível em <<https://jomec.cardiffuniversitypress.org/articles/abstract/10.18573/j.2014.10276/>>. Acesso em 10 out. 2017.

¹⁷ Rodrigo Apolloni é professor formado no Sistema Sino-brasileiro de Shaolin do Norte, tendo sido aluno dos mestres Lee Chung Deh, Chan Kwok Wai e do brasileiro Jorge Jefremovas, por exemplo. Ele mantém-se ativo como professor de Taijiquan e de Esgrima Chinesa em Curitiba-PR. Márcio Antônio Tralci, quando concluiu a sua dissertação, definiu-se como “praticante-pesquisador”, estando ligado ao sistema Garra de Águia (Sistema Lily Lau), no Centro de Treinamento de Kung Fu Shao Lin (CTKS), sendo aluno do Mestre Dagoberto Luís de Souza. Cf. TRALCI FILHO, Márcio Antônio, *op. cit.* Fernando Dandoro Castilho Ferreira foi (lamentavelmente, Fernando foi vítima de uma grave doença que levou à sua morte ainda jovem, quando realizava seu doutorado) praticante de Wing Chun do Grão-Mestre Moy Yat, representado, no Brasil, pelo Mestre Léo Imamura, a quem dedicou a sua dissertação. Felipe Eduardo Ferreira Marta é o

destes trabalhos, há de se reconhecer os seus limites. Primeiro, nenhum dos autores mais importantes sobre a temática por aqui é tão proficiente em língua e literatura chinesas quanto especialistas do porte de Stanley Henning ou Douglas Wile, por exemplo. No Brasil, o próprio estudo do Mandarim (ou de outros dialetos, como o Cantonês) é algo que só despertou interesse muito recentemente para além da própria comunidade de imigrantes e descendentes de chineses. São raros os trabalhos de pesquisadores brasileiros que trazem documentos chineses originais a serem considerados e problematizados.¹⁸

Como, geralmente, os estudos brasileiros focalizam a prática no Brasil, a partir dos mestres que imigraram para cá, e as primeiras gerações de mestres brasileiros, este limite tem efeitos minimizados. Ainda assim, bibliograficamente, acaba ocorrendo uma dependência muito grande em relação a obras editadas na Europa e nos Estados Unidos, onde o tratamento da história das artes marciais chinesas é filtrado por vieses próprios, sobretudo, por uma perspectiva afinada com o “modernismo” chinês, mais palatável ao saber acadêmico. Por outro lado, o contato com a própria comunidade marcial chinesa e com representantes oficiais de famílias acaba trazendo, para a narrativa, elementos do tradicionalismo e concepções de história a ele vinculadas. Como os pesquisadores, muitas vezes, são vinculados aos seus mestres de modo hierárquico e mesmo ceremonioso, muitos destes trabalhos esbarram em concepções difíceis de transpor e em “verdades” com as quais pode ser delicado entrar em choque.

É muito interessante reparar, por exemplo, nas dedicatórias e agradecimentos destes trabalhos. O de Fernando Dandoro C. Ferreira, por exemplo, uma dissertação de mestrado defendida na UFPR, traz a seguinte dedicatória: “Ao meu *Sifu* (師父), Mestre Léo Imamura, em comemoração ao seu cinquentenário”. Nesta curta formulação, há um conjunto imenso e complexo de subentendidos. Primeiro, podemos notar a grafia escolhida para a palavra *Sifu*. O autor optou por redigir o ideograma 師 na sua forma tradicional e não na simplificada: 师 (“professor” ou “modelo”). Além disso, preferiu 師父, com denotações familiares (父 está associado à “paternidade”), a 師傅, com denotações mais ligadas à reverência à habilidade ou à “maestria”, num sentido de “competência”, de alguém experiente. As duas expressões são utilizadas para “mestre” no meio do Kung Fu, mas a primeira deixa mais evidente um compromisso de “filialidade”, *xiao* (孝), valor confucionista que implica forte relação hierárquica de lealdade.

único desses quatro pesquisadores que não é praticante de Kung Fu, entretanto é praticante de Taekwondo, arte marcial coreana também estudada em sua tese de doutorado e objeto mais específico de sua dissertação de mestrado. Enfim, o próprio autor deste trabalho, eu mesmo, escrevo a partir da prática de artes marciais chinesas e, somente depois de iniciar-me nelas, vislumbrei a possibilidade de estudá-las academicamente.

¹⁸ Começa a haver, recentemente, sinais de maior especialização e surgem alguns trabalhos que recorrem a textos originais em chinês. É exemplar, neste caso, APOLLONI, Rodrigo Wolff. A Suprema Cumeeira: considerações de Sunlùtáng sobre o Tàijíquán (Tai-Chi-Chuan). *Rever: Revista de Estudos da Religião*, v. 18, n. 1, São Paulo, 2018). Este artigo apresenta um comentário interpretativo de escritos do Mestre Sun Lutang, traduzidos diretamente da sua versão original. Para isso, Apolloni recorreu não somente aos seus conhecimentos de língua chinesa, mas à assessoria de professores de Mandarim do Centro Ásia, mesma escola em que ensina Taijiquan em Curitiba.

A dedicatória destaca ainda a idade redonda completada pelo seu mestre, transformando o texto numa espécie de respeitoso presente. Trata-se de uma dedicatória bastante atenta à etiqueta marcial, à *wude* (武德), no seu sentido mais “ritualístico” confuciano. Léo Imamura é um dos mestres brasileiros que mais valorizam este tipo de atenção ao rito, conhecido pela sua sofisticação intelectual e relações com a academia. No meio marcial brasileiro, chega a ser tomado como “elitista” e pouco “prático”, “marcial”, mais interessado em questões filosóficas, éticas e culturais.¹⁹ Ferreira o utiliza, inclusive, como uma importante referência bibliográfica, conferindo aos seus escritos uma central autoridade. Percebe-se, neste caso, com muita força, o quanto as abordagens acadêmica e de “autorrepresentação” podem caminhar lado a lado e como esse imbricamento pode ser também problemático em termos metodológicos.²⁰

A transformação histórica das tradições em questão

Ferreira já havia concluído o seu mestrado e realizava pesquisa de doutorado quando foi diagnosticado com câncer, teve que interromper os trabalhos para fazer tratamento e, na sequência, acabou lamentavelmente falecendo. Esta circunstância trágica acabou tendo como resultado um interessante texto, postumamente publicado pelo seu orientador, Wanderley Marchi Junior, e um colega, Juliano de Souza. O interessante deste artigo está no fato da tese de Ferreira ter sido retrabalhada por dois autores que não possuem nenhum vínculo de compromisso com o Kung Fu. O resultado foi, neste texto, a produção de um distanciamento crítico que talvez não fosse tão simples de ser realizado pelo autor original.

Refiro-me ao artigo “O processo de difusão do Kung Fu no Ocidente: entre o sentido da perda e a inevitabilidade da perda do sentido”. Com abordagem teórica explicitamente ancorada na sociologia de Eric Dunning e Norbert Elias, seus autores reconhecem que: “as artes marciais chinesas, tanto em seu berço de origem quanto no ‘Ocidente’, enfrentam um peculiar problema que a própria civilização chinesa se põe a refletir, qual seja, a capacidade de avançar diante das perspectivas modernas, globalizantes e capitalistas, sem perder de vista suas tradições e bases filosóficas”.²¹ Neste artigo, é dada uma ênfase nas artes marciais chinesas tradicionais como “configurações históricas” dinâmicas. Quando elas se disseminam para fora da China, sobretudo, na segunda metade do século XX, isso se deu graças a processos de modernização ou de adaptação à modernidade que já estavam em curso. Tal processo, conforme os autores, envolveu:

(1) a apropriação e difusão da prática marcial pelo Estado chinês; (2) a centralidade de grupos de especialistas que impuseram um sentido terapêutico-medicinal a essa prática e assumiram o papel de difundi-la a partir desses códigos; e (3) a lógica de divulgação dessa arte marcial através da indústria cinematográfica. Imperativo ressaltar

¹⁹ Sobre Léo Imamura, ver TRALCI FILHO, Márcio Antônio, *op. cit.*, p. 86-108.

²⁰ Cf. FERREIRA, Fernando, *op. cit.*, dedicatória.

²¹ FERREIRA, Fernando, SOUZA, Juliano de e MARCHI JUNIOR, Wanderley. O processo de difusão do Kung Fu no Ocidente: entre o sentido da perda e a inevitabilidade da perda do sentido. *Motrivivência*, v. 29, n. 51, Florianópolis, 2017, p. 25.

que esses três processos [...] sinalizam para a conformação estrutural de um núcleo particular de relações de poder pela qual se constituiu a dinâmica configuracional do Kung Fu na China e, acima de tudo, pela qual essa prática se espalhou através de uma lógica pré-mercantil primeiramente no interior da própria sociedade chinesa, lhe predispondo, então, já nesse contexto de produção original da prática, como um produto passível de adquirir contornos mercadológicos sem os quais seria impossível, em período subsequente, sua própria difusão massiva em escala global.²²

Patrick Daly também aborda o “sentimento de perda” presente em mestres de artes marciais chinesas radicados no sudeste asiático, em países como Malásia, Indonésia e Cingapura, o que se aplica analogamente a partes “autônomas” da China, como Hong Kong e Taiwan. Há, nestes casos, uma percepção destes mestres de que os modos de transmissão das artes marciais chinesas tradicionais não são viáveis no contexto das práticas contemporâneas e que esta inviabilidade tem levado estas artes à extinção. Isso porque tais modos de transmissão seriam constitutivos desta prática cultural, sendo supostamente insubstituíveis por outros mecanismos, inclusive aqueles da preservação do patrimônio cultural intangível. Neste contexto, afirma Daly: “os mestres que entrevistei são rápidos em apontar uma variedade de motivos exteriores pelos quais as suas tradições estão desaparecendo, mas muito menos inclinados a ser criticamente reflexivos sobre os seus papéis neste processo como potenciais obstáculos à adaptação”.²³

A Ásia, no entanto, no sentido exposto acima, é muito diferente do contexto de difusão do kung fu no “Ocidente”. Se, na Ásia, as forças da globalização ameaçam a demanda pela “autenticidade” das artes marciais tradicionais, Daly argumenta que, em outras partes do mundo, a demanda por esta “autenticidade” é crescente, abrindo, inclusive, oportunidades mercadológicas para os mestres asiáticos. Daly evita entrar neste ponto em maiores detalhes, mas evidencia que famílias marciais tradicionais vêm se expandindo neste mercado por “autenticidade” que existe no exterior. Mais do que isso, tais famílias, sem renunciar àqueles elementos distintivos que as autorizam como autênticas, tais como as genealogias, o sobrenome e os rituais de iniciação de discípulos, por exemplo, vêm fazendo concessões importantes em relação a modos de transmissão que, no sudeste asiático, seriam tabus, tais como a participação em competições e exibições públicas, a adoção de padrões de progressão e certificação e a correlata sistematização de currículos técnicos prefixados.

Modernas tradições marciais e a somatização da interculturalidade

Estas artes marciais chinesas tradicionais adaptadas à modernidade ou, ousamos dizer, estas “modernas tradições marciais”, presentes no mundo global há algumas décadas, inclusive no Brasil, são recriações contemporâneas fundamentadas e legitimadas em símbolos, mitos, rituais e hierarquias aos quais se atribui antiga – por vezes, antiquíssima – duração. Os adeptos ou praticantes que buscam estas artes e se identificam com elas não são, obvia-

²² *Idem, ibidem*, p. 25 e 26.

²³ DALY, Patrick, *op. cit.*, p. 358 e 359.

mente, sujeitos fora de seus tempos. São sujeitos históricos cujas demandas e expectativas situam-se na realidade em que vivem. A “autenticidade” que buscam não se resume necessariamente à busca pelo “orientalismo exótico”. Ainda que o fetiche pelo exótico e a romantização do “outro” tenha o seu apelo e, em alguns momentos, possa ter sido decisivo para a difusão da “moda do kung fu”, há razões históricas e culturais para o fenômeno, inclusive para o próprio “orientalismo” e suas diferentes manifestações. Conforme Paul Bowman, quando asiáticos ou não asiáticos procuram práticas marciais tradicionais há uma demanda específica em evidência. Em suas palavras, “se nós nos dirigimos ao dojo local ou ao dojang ou kwoon, ou se nos juntamos ao grupo de Taiji no parque, parte do que estamos procurando é o sentimento de como é fazer parte de uma cultura antiga – fantasiar o envolvimento com esta cultura em sua ancestralidade – e sentir o seu saber incorporado nos seus sistemas técnicos de movimento, sua sabedoria em nossos membros, em nossos movimentos e em nossa pulsação”.²⁴

A literatura autorrepresentacional, as histórias, os mitos e as memórias das artes marciais tradicionais são respostas culturais a esta demanda por corporificação de antigas culturas e saberes. São frutos de um desejo de fruição integrada do corpo, da mente e da cultura. Por meio dela, sujeitos contemporâneos, imersos numa sociedade de consumo, na cultura do individualismo e da competição, encontram mecanismos alternativos de constituição de laços comunitários, de sentidos para a vida e de estetização da própria existência. O universo simbólico, ritualístico e mitológico deste modo específico de fruição das artes marciais é constitutivo do caráter representacional das artes marciais como disciplinas somaestéticas. Trata-se, conforme a teoria de Shusterman, de meios exteriores que guiam a postura corporal de modo a proporcionar uma experiência mais significativa.²⁵

Estes elementos representacionais, “fantasiosos” ou não, pouco importa, têm efeitos práticos reais sobre a performance das artes marciais, suas interações e, consequentemente, sobre o sujeito que as realiza. Como escreve Daniel Mroz em um interessante artigo: “quando interagimos com um parâmetro, seja outra pessoa, um ato cultural, como uma figura teatral, ou uma narrativa religiosa, ou uma série de movimentos impessoais variáveis, nosso foco é em algo fora de nós mesmos. Isto nos fornece o espaço que precisamos para interagir com as múltiplas variáveis que o *taolu*²⁶ reclama”.²⁷

²⁴ BOWMAN, Paul. Making martial arts history matter, *op. cit.*, p. 13 e 14.

²⁵ Ver SHUSTERMAN, Richard. *Consciência corporal*. São Paulo: Realizações, 2012, p. 59.

²⁶ Taolu (套路): forma padronizada de movimentos marciais que reúnem sentidos marciais (de aplicação em luta) além de conotações literárias, filosóficas e/ou religiosas. Nas artes marciais chinesas, há vários nomes pelos quais são conhecidas as “formas” ou “rotinas”, contendo técnicas e movimentos ordenados: *taolu* (套路), “*kati*” ou *jiazi* (架子) ou ainda *quantao* (às vezes grafado como 拳套, “rotina de punhos”, ou como 全套, “conjunto completo”). *Quantao* não se resume a uma “coreografia”. Estas “formas” trazem consigo como o próprio termo *tao* (套) sugere, uma coleção. No caso, uma coleção de *quanfa* (拳法), isto é: de técnicas marciais de mãos livres. Não que sejam apenas técnicas literalmente de punhos, mas envolvem todo o corpo na execução de movimentos eficientes voltados para luta. Estes movimentos são, genericamente, chamados de *Si da ji ji fa* (四大技击法), “quatro técnicas principais de combate”, a saber: *ti* (踢), “chutar”; *da* (打), “bater com os punhos”; *shuai* (摔), “arremessar”; *na* (拿) “agarrar”. O *quantao* tem, por objetivo, apresentar possibilidades de técnicas (*quan fa*, 拳法) e aplicações (*shi yong*, 使用), ordenadas conforme alguns sentidos gerais, aos quais podemos chamar de “princípios” ou de “lógica interna” (*li*, 理). Tais princípios são a base



De certa forma, a bibliografia acadêmica sobre a história das artes marciais no Brasil, surgida a partir dos anos 2000, não deixa de ser um desdobramento ou um processo de sofisticação da literatura “auto representacional” que vem circulando na forma de livros, apostilas, sites e revistas não acadêmicas desde os anos 80 e 90 do século XX. Ela denota claramente um esforço da parte de alguns praticantes para saírem da superfície de lugares comuns e histórias anedóticas, enfrentando a complexidade e a efetiva historicidade deste campo. Trata-se de uma via intelectualizada de fruição da própria marcialidade. Os pesquisadores do tema são (somos...) eles próprios artistas marciais com um certo perfil. Para além de pura especulação intelectual, tais trabalhos servem à perspectiva de fruição crítica de uma prática. Nesse sentido, eles, por si só, constituem uma das vias modernas de apropriação das tradições marciais chinesas.

Não é nenhum pecado que estudos acadêmicos tenham como motivação a legitimação ou a fruição crítica de uma prática. O que cabe fazer, neste caso, é tomar consciência da questão e de suas possíveis implicações sobre a pesquisa e sobre a análise dos seus resultados. Colocamo-nos, assim, na situação típica do historiador do tempo presente, frente ao qual ele é tanto sujeito e autor quanto objeto e testemunho de sua investigação.²⁸ No caso do estudo de uma prática corporal, como é o caso das artes marciais chinesas, a investigação acaba sendo fortemente mediada pelo próprio corpo do pesquisador.²⁹

de “estilos” (*shi*, 式) de artes marciais chinesas. Por isso, “forma” e “estilo”, ambos podendo ser chamadas de *shi* (式), mantêm uma relação de interdependência. Em estilos tradicionais de artes marciais chinesas, tais como aquelas constituídas no interior de “famílias” (*jia*, 家) ou “clãs” (*shi*, 氏) marciais, o conjunto das suas “formas” ou *quantao* (seja de punhos ou com armas específicas) respeita sempre os mesmos “princípios”. Elas fazem sentido juntas, cada qual acrescentando ou aprofundando um pouco mais no seu entendimento. Ademais, as formas, rotinas e os movimentos nelas contidos possuem ou podem possuir nomes que fazem referência à cultura artística, histórica, literária, religiosa e lendária da China e/ou de suas várias etnias. Muitos movimentos marciais estão ligados às artes da dança e da narrativa teatral da ópera tradicional. Sobre o assunto, ver PHILLIPS, Scott Park. *Possible origins: a cultural history of chinese martial arts, theater and religion*. San Francisco: Angry Baby Books, 2016.

²⁷ MROZ, Daniel. Taolu: credibility and decipherability in the practice of Chinese martial movement. *Martial Arts Studies Journal*, n. 3, Cardiff, 2017, p. 48.

²⁸ François Dosse inscreve a sua noção de história do tempo presente no tempo da “contemporaneidade”, isto é, “na espessura temporal do ‘espaço de experiência’ e no presente do passado incorporado”. Fazendo referência à Hannah Arendt, Dosse comprehende o “tempo presente” não como continuidade entre passado e futuro, mas como a sua lacuna. A história do tempo presente, antes de possuir um *telos*, detém um *kairós*. Isso significa que ela é, de certa maneira, pragmática, indeterminada, uma oportunidade para a ação. Seu futuro, tal como em Reinhardt Koselleck, é “horizonte de expectativa” e a sua visada ao passado, seguindo Paul Ricoeur, relaciona-se ao conceito de “tradicionalismo”: “a distância temporal que nos separa do passado ‘não é um intervalo morto, mas uma transmissão geradora de sentido’”. DOSSE, François. História do tempo presente e a historiografia. *Tempo e Argumento*, v. 4, n. 1, Florianópolis, 2012, p. 5 e 22. Em outros termos, o historiador do tempo presente é sujeito capaz de interferir no rumo da história e na geração dos seus sentidos; ao mesmo tempo, ele é uma incorporação do “passado”. A hermenêutica histórica desse passado incorporado, portanto, apresenta-se como via pragmática para a sua ressignificação e a sua reorientação, sintonizada com expectativas de futuro.

²⁹ Ainda de acordo com Dosse, a história do tempo presente não se confunde com a “história imediata”, pois insiste na constituição do presente numa longa duração, como algo construído pelo tempo, impondo mediações. *Idem, ibidem*, p. 6. Quando enxergamos o corpo (ou o *soma*, como preferimos) como uma dessas mediações, indicamos que ele próprio é uma construção temporal indissociável do presente, lacuna entre o passado e o futuro, entre a experiência e a expectativa.

Questão de método: o corpo do historiador

A mediação corporal da pesquisa incide sobre dimensões que extrapolam o puramente fisiológico e se lança ao conjunto das sensibilidades (*estesia*) e formas de visão de mundo que a acompanham (ou podem acompanhá-la). Elas são conscientes de que o sujeito integral resultante de tais práticas, forjado nas suas disciplinas, é um sujeito enraizado numa história. Historiadores profissionais estão desacostumados a perceber a história como instituição fabricada e fabricante de corpos. O lapso temporal que nos torna distantes dos corpos do passado nos fez substituir a velha autópsia dos gregos pela necrópsia positivista dos arquivos. A questão verdadeiramente histórica a ser formulada aqui, é: que história é esta? Como ela incide sobre os corpos dos praticantes de artes marciais e, por sua vez, como estes novos corpos (ou sujeitos) a vêm transformando? A questão a ser lançada é sobre corpos vivos, plásticos, em movimento. Sem dúvida isso impõe sérias questões de ordem metodológica e de reconstrução de experiências passadas. Certamente, esbarram nos limites dos suportes que registram/registrararam as vidas desses corpos. Mas é exatamente nas dificuldades e nos limites da memória social que está situado o melhor trabalho do historiador.

O enfrentamento dos desafios metodológicos de uma história do corpo vivo envolve um recorte ao mesmo tempo “biográfico” e de história local. No plano microscópico, seu lugar é o próprio corpo (do sujeito-objeto da pesquisa). Qualquer arte marcial depende de um corpo vivo para existir. Fora do corpo, ela forma tão somente abstrações conceituais ou literárias do passado.³⁰ A arte marcial viva é aquela que está corporificada em um sujeito particular. Por isso mesmo, na sua forma ágrafa, a “biblioteca” de uma arte é a figura do mestre, e os seus “livros” são as sequências ou rotinas corporais que ele memorizou (e “comenta”) em seu corpo: os *taolu*, com as suas múltiplas variáveis experienciais e representacionais.

Este corpo que “guarda” uma arte marcial, com as suas técnicas, aplicações, formas e funções, com os seus “segredos” e “essências”, é um sujeito circunscrito na vida e, portanto, nos seus limites próprios de tempo e espaço. É, ao mesmo tempo, um corpo em constante mutação, exigindo de si mesmo um constante reaprendizado daquela arte que guarda em si. Este corpo é, por definição, uma realidade espacial, matéria que circula em determinados ambientes e se relaciona particularmente com um conjunto de outros corpos. Mesmo se apelarmos para a sua constituição genética, ela é algo que depende do conjunto de interações que foram possíveis entre corpos em espaços singulares de circulação. O “corpo do artista marcial” mantém uma relação indissociável com a “história local” ou, em outros termos, com as experiências particulares vivenciadas por ele nos lugares pelos quais efetivamente passou.

³⁰ Concordamos, neste ponto, com D. S. Farrer e John Whalen-Bridge, de acordo com os quais, “Considering knowledge as ‘embodied’, where ‘embodiment is an existential condition in which the body is the subjective source or intersubjective ground of experience’, means understanding martial arts through cultural and historical experience; these are forms of knowledge characterized as ‘being-in-the-world’ as opposed to abstract conceptions that are somehow supposedly transcendental. Embodiment is understood both as an ineluctable fact of martial training, and as a methodological cue”. FARRER, D. S. and WHALEN-BRIDGE, John (eds.), *op. cit.*, p. 1.

Essa arte corporificada foi legada (no passado) por um outro corpo e pode ser transmitida (no futuro) para outros, porém, corpos não são como papéis em branco. Pessoas não são caixas vazias a servirem de repositório de abstrações. Corpos são estruturas biopsicossociais em movimento na história. São produtos de relações sociais e de poder nas quais os sujeitos se colocam ativa e passivamente. Corpos são educados/disciplinados na prática social por meio dos hábitos de vida, de alimentação, de condicionamento mental, de padrões estéticos, de valores morais, de tabus religiosos, de regras culturais, de acesso aos bens materiais entre outros condicionantes.³¹

Por uma história das “artes marciais em si”

O grande desafio para a escrita da história das marciais chinesas no Brasil (e, ouso dizer, em qualquer outra parte do mundo, inclusive na China) não é reconhecer ou negar as conexões que elas tenham com a sua “verdadeira origem”. Este seria um trabalho puramente sobre as representações e as (re)produções de discursos e práticas a respeito da marcialidade chinesa. Poderíamos chamar esta história de história das instituições ou das culturas marciais, mas não das artes marciais em si. O grande desafio, em nossa maneira de ver, está em reconhecer a dupla face da experiência e da representação no diálogo corporificado que cada artista marcial (brasileiro) desenvolve com a sua “China imaginada”, à qual se vê, de algum modo, como pertencente. Esta história não buscaria a verdade ou ilusão deste pertencimento, mas o modo subjetivo pelo qual se constroem *pari passu* a identidade do praticante e a alteridade daquele “lugar” com o qual ele procura interagir.

Quando conseguirmos fazer este tipo de história das artes marciais chinesas no Brasil – o que envolve encarar muitos desafios a serem talvez arrolados em um outro texto específico –, teremos conseguido aproximar a historiografia da preocupação de pesquisadores de outras áreas, que já vêm percebendo o potencial do estudo das artes marciais corporificadas. Cito, por exemplo, os interessantes trabalhos desenvolvidos por Mariana Baruco Machado Andraus, que vêm realizando experimentos e reflexões sobre a prática de Tanglangquan³² na improvisação em dança. Em um desses trabalhos, Andraus afirma que

As artes marciais asiáticas vêm despertando interesse de pesquisadores de áreas diversas (Artes, Educação, Educação Física, Estudos da Religião), e que, para além de discussões teóricas sobre as relações interculturais ou implicações filosóficas ou sociológicas do contato com culturas asiáticas, esses pesquisadores estão muitas vezes, atentos à arte marcial em si, à dimensão do conflito que ela possibilita trabalhar arquetipicamente e que se faz tão necessário ao ser humano, especialmente em tempos frenéticos

³¹ Cf. SHUSTERMAN, Richard, *op. cit.*, p. 52-54.

³² Literalmente, “Punho do Louva Deus”, uma das artes marciais chinesas mais praticadas e conhecidas em todo o mundo. No caso de Mariana Andraus, trata-se da variante Bei Tanglanquan, “Punho do Louva Deus do Norte”, difundido mundialmente, a partir dos EUA (San Francisco) no final do século XX, pelo Mestre Brendan Lai.

*nos quais a pressa em se chegar a resultados se sobrepõe à busca de qualidade presuposta no fazer artístico.*³³

Antes de renunciarmos às discussões teóricas nos âmbitos da sociologia, da filosofia, da antropologia ou da história, podemos tornar as suas abordagens mais atentas a isto que Andraus nomeia como “arte marcial em si”; isto é: o trabalho objetivo-subjetivo pelo qual o artista marcial encontra caminhos para enfrentar os desafios da vida na contemporaneidade. Quando estivermos mais preocupados com isso e menos distraídos com a conversaoca das disputas identitárias, talvez tenhamos um terreno mais fértil para o desenvolvimento deste campo de pesquisa no Brasil.

Diálogos entre academias

Disso decorre uma reflexão correlacionada: como promover um diálogo efetivo, sincero e potencialmente útil com a memória dos próprios participantes de comunidades marciais? Brincamos, assim, com o termo “academia”, pois ele pode ser referente à escrita científica e universitária ou ao espaço das “academias de artes marciais”. Vimos o quanto a própria pesquisa universitária sobre o assunto, no Brasil, deriva de perspectivas de praticantes de artes marciais chinesas. Porém, também vimos que a sua história muitas vezes entra em conflito com a memória difundida por escolas tradicionais, cujas hierarquias e formas de exercício de poder dependem de certa representação do passado.

Entre 2017 e 2018, fomos muito ativos na experiência de escrever textos voltados principalmente para a comunidade marcial, porém fincados em uma perspectiva bastante acadêmica. O que fizemos não é nenhuma novidade. Fora do Brasil, há diversas iniciativas semelhantes, muitas das quais bem mais estruturadas e com muito mais colaboração entre cientistas do que a minha. A mais relevante talvez seja a do site /blog *Kung Fu Tea*, do professor Ben(jamin) Judkins, ligado à Universidade de Cardiff, no Reino Unido, e à revista acadêmica, *MAS – Martial Arts Studies*. No *Kung Fu Tea*, boa parte das matérias são condensações ou adaptações de artigos publicados em periódicos acadêmicos. São textos muitas vezes longos, densos e com referências bibliográficas, não muito diferentes do que estamos acostumados nas universidades.

Fora da Internet, também podemos elencar uma série de iniciativas que se situam na fronteira entre as duas academias. Provavelmente, a mais importante é a editora californiana, Blue Snake Books, ligada à North Atlantic Books, de Berkeley, nos Estados Unidos. Inaugurada em 2005, tornou-se, conforme a própria editora se autoproclama: “one of the largest publishers of internal and historical martial arts books in the world” (uma das maiores editoras de livros sobre artes marciais internas e históricas do mundo). De fato, caso observemos o catálogo da Blue Snake, encontraremos desde manuais e tratados sobre artes marciais escritas por mestres de artes marciais sem necessária formação acadêmica (tais como Fu Zhongwen, Zhang Yun, Mark Chen

³³ ANDRAUS, Mariana Baruco Machado (ed.). *Martialidade e a cena: técnicas e poéticas nas relações tradição-contemporaneidade*. Curitiba: Prismas, 2016, p. 26.

ou Yang Chengfu), quanto obras dedicadas ao estudo acadêmico sobre a história destas artes, com todo o rigor científico e metodológico (por exemplo, livros de autores como Robert Smith, Jess O'Brien, Brian Kennedy e Elizabeth Guo). Muitas vezes, as obras de mestres são edições críticas, preparadas e/ou traduzidas por acadêmicos ocidentais (caso, por exemplo, dos manuais de Yang Chengfu ou de Fu Zhongwen, ambos traduzidos por Louis Swaim).

Em 2018, três destes “intelectuais de fronteira”, situados entre as duas academias, reuniram-se para discutir a respeito do mercado editorial das artes marciais na contemporaneidade. O resultado dessa conversa foi publicado no próprio *Kung Fu Tea*, ao qual já nos referimos. Nessa discussão, enquanto Gene Ching e Mark Wiley começaram focalizando o colapso do mercado editorial de livros no final dos anos 90 e a mudança de foco de interesse de artes tradicionais para estratégias de combate de lutas como MMA e BJJ³⁴, Louis Swaim, de modo um pouco mais otimista, acrescentou um fenômeno importante:

*O crescimento dos estudos acadêmicos sobre as artes marciais elevou o patamar de exigência para os autores de livros de artes marciais. Nem todo livro de artes marciais é escrito por acadêmicos, nem são necessariamente voltados para eles. Porém, há uma grande expectativa editorial de que os livros de artes marciais trarão escrutínio cuidadoso do seu assunto, com olhos atentos à autenticidade, correção, enraizamento em linhagem genuína ou em experiência prática testada.*³⁵

No Brasil, em tempos bem recentes, uma revista voltada para a comunidade marcial que se enquadra muito bem nestes requisitos assinalados por Swaim é a *Tai Chi Brasil*, editada por Levis Litz, de Curitiba-PR. No seu quarto número, de 2010, Rodrigo Wolff Apolloni, um dos professores de artes marciais no Brasil com experiência acadêmica substancial, faz uma reflexão muito semelhante: “tenho percebido, em tempos recentes, uma postura mais crítica por parte dos praticantes. Parece que muitos, dentre eles, deixaram a ‘infância marcial’ e chegaram a um estágio diferenciado de questionamento sobre a sua prática”.³⁶

Para Apolloni, esse “estágio diferenciado” se caracteriza por demandas que envolvem entendimento mais preciso da história das artes marciais, não se contentando com perspectivas lendárias ou simplistas. Também está ligado à busca pelo entendimento da língua chinesa, para melhor interpretar as tradições associadas à arte marcial e aos seus aspectos teóricos e filosóficos mais sutis. Esses praticantes que superaram a “infância marcial” buscam realizar leituras mais densas e criteriosas, tais como as mencionadas por Louis Swaim.

Apesar dessa impressão de Apolloni, o mercado editorial brasileiro não parece, desde então, convencido da ideia. Ele próprio participou de um bem-sucedido lançamento pela editora Perspectiva, quando foi um dos tradu-



³⁴ MMA – Mixed Martial Arts; BJJ – Brazilian Jiu-Jitsu.

³⁵ SWAIM, Louis *apud* <<https://chinesemartialstudies.com/2018/02/22/the-state-of-the-martial-arts-publishing-industry-today-a-roundtable-discussion/>>.

³⁶ APOLONI, Rodrigo Wolff. Arte marcial chinesa, espírito crítico e docência no Brasil. *Tai Chi Brasil*, n. 4, Curitiba, 2010, p. 21.

tores do livro *O mosteiro Shaolin*, de Meir Shahar.³⁷ Porém, este é um dos raros exemplares de obra acadêmica sobre artes marciais publicados no Brasil. O praticante/leitor brasileiro exigente a que se refere ainda é bastante refém das publicações estrangeiras, como as da Blue Snake Books, e dos periódicos acadêmicos, como o MAS. São pessoas de boa formação cultural, capazes de ler em inglês, e bom nível socioeconômico, com poder aquisitivo suficiente para comprar livros importados e pagar mensalidades de boas escolas de artes marciais. Não representam o conjunto dos praticantes de artes marciais no Brasil, mas uma elite intelectual e econômica neste meio.

Limites de público

Talvez a média do praticante brasileiro de artes marciais chinesas não esteja nem nessa elite nem na “infância marcial”. Não seja nem o leitor de Douglas Wile e Meir Shahar, nem os leitores de fantasias marciais dos anos 80... Um *best seller* no Brasil é *Breve história do Kung Fu*, publicado pela editora Madras, em 2011, e esgotado.³⁸ Ele é da autoria tripla de William Acevedo, Carlos Gutiérrez e Mei Cheung. Apesar de ser um livro que atende muito razoavelmente à profundidade exigida por estes leitores mais “maduros” referidos por Swaim e Apolloni, esta publicação tem um caráter muito mais de divulgação do que de pesquisa original. Há busca de objetividade, correção e científicidade, porém a narrativa é excessivamente simplificada, percorre séculos ou milênios em poucas páginas e, até por isso, cai em generalizações e possui uma visão pouco problematizadora da história. Sua adesão a versões “modernistas” sobre o desenvolvimento das artes marciais chinesas agrupa uma aura de autoridade científica extra no texto, mas a própria desconsideração dos conteúdos ideológicos presentes em tais versões demonstra certa superficialidade acadêmica. Por fim, os autores do livro, embora tenham formação acadêmica e sejam estudiosos sérios do assunto, não são historiadores treinados, mas praticantes de artes marciais formados em engenharia, em educação física e em língua chinesa.

Livros como *Breve história do Kung Fu* parecem atender bem às demandas do praticante médio de artes marciais chinesas no Brasil. Ele não se preocupa com as lacunas, com controvérsias, com as dificuldades de demonstração, com problemas de método envolvidos na escrita da história das artes marciais. Ele não busca formular perguntas sobre esta história. Antes, ele parece muito mais ávido por informações genéricas que possam ser tomadas como confiáveis. Busca certezas, não as dúvidas e os problemas. A Madras parece ter compreendido quem é este leitor e possui um catálogo bem amplo de artes marciais, a maior parte formada por traduções de obras estrangeiras (como a própria *Breve história do Kung Fu*, originalmente espanhola). Ela também oferece bons manuais (também generalistas) sobre pensamento chinês e religiões da Ásia, o que se articula, ao mesmo tempo, ao seu foco editorial mais central: os livros de esoterismo, orientalismo e misticismo “nova era”.

³⁷ Ver SHAHAR, Meir. *O mosteiro Shaolin: história, religião e as artes marciais chinesas*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

³⁸ Ver ACEVEDO, William, GUTIERREZ, Carlos e CHEUNG, Mei. *Breve história do Kung Fu*. São Paulo: Madras, 2011.

Essa linha editorial continua, enfim, no campo da literatura autorrepresentacional, ainda que seja literatura autorrepresentacional de boa qualidade. Nesse cenário, pouquíssimo (para não dizer nenhum) espaço abre-se à publicação de obras acadêmicas sobre as artes marciais no Brasil. Nas universidades, o interesse em desenvolver pesquisas originais voltadas ao tema é muito pequeno. Como resultado, ainda temos uma visão de que a história das artes marciais chinesas no Brasil não interessa. Que o sentido “verdadeiro” dessas artes se encontra no seu “passado chinês”. Que o Brasil é um “acidente” nessa história estrangeira, a qual conhecemos, nas melhores das hipóteses, por meio da leitura de textos em inglês. Trata-se de uma visão, como esperamos ter demonstrado, tacanha e equivocada, pois incapaz de perceber as artes marciais chinesas do tempo presente como um fenômeno global, do qual o Brasil tem feito parte há, pelos menos, 50 anos. Ignorar, deliberadamente, essa história torna invisíveis aspectos relevantes e originais do diálogo intercultural corporificado na sociedade brasileira contemporânea.

Artigo recebido em 7 de março de 2022. Aprovado em 15 de abril de 2022.

Assombrando o arquivo: a Biblioteca Nacional e o homoerotismo na Coleção Alair Gomes



Imagen extraída da série
Beach, 1975-1980, fotografia,
gelatina e prata, p&b
(detalhe).

Bruno Pereira

Mestre em Psicologia pela Universidade Estadual Paulista
(Unesp-Assis). brunpy@hotmail.com

Assombrando o arquivo: a Biblioteca Nacional e o homoerotismo na Coleção Alair Gomes¹

Haunting the archive: the National Library and the homoeroticism in the Alair Gomes Collection

Bruno Pereira

RESUMO

A partir da compreensão de que o registro e a preservação da história dos sujeitos dissidentes das normativas de gênero e sexualidade são um direito epistêmico, neste artigo busco apontar algumas notas de uma cartografia que realizei na Coleção Alair Gomes, da Biblioteca Nacional. Alair Gomes (1921-1992) é considerado o precursor do homoerotismo na fotografia brasileira. Criada entre as décadas de 1960 a 1980, sua obra vai desde as imagens do corpo masculino jovem seminu nas praias de Ipanema, trabalho pelo qual ele é mais conhecido, até as fotografias de práticas esportivas, carnaval e botânica. Além do conjunto de 16 mil fotografias e 150 mil negativos, a Coleção Alair Gomes é composta por manuscritos relacionados às suas atividades acadêmicas, artísticas e diários íntimos. Trata-se aqui de indagar como uma instituição pública da memória, como a Biblioteca Nacional, se relaciona com esse tipo de arquivo.

PALAVRAS-CHAVE: arquivo; Alair Gomes; Biblioteca Nacional.

ABSTRACT

Based on the understanding that the record and preservation of the history of subjects dissenting from gender and sexuality norms are an epistemic right, in this article I seek to point out some notes from a cartography that I made in the Alair Gomes Collection, in National Library of Brazil. Alair Gomes (1921-1992) is considered the precursor of homoeroticism in Brazilian photography. Created between the 1960s and 1980s, his work ranges from images of the young male body half naked on the beaches of Ipanema, a work for which he is best known, until photographs of sports, carnival and botany. In addition to the set of 16,000 photographs and 150,000 negatives, the Alair Gomes Collection is composed of manuscripts related to his academic, artistic and intimate diaries activities. This text is about asking how a public institution of memory, as the National Library, relate to this archive?

KEYWORDS: archive; Alair Gomes; National Library.



A homossexualidade assombra o "mundo normal".

Guy Hocquenghem

O registro e a preservação da história dos sujeitos dissidentes das normas hegemônicas de gênero e sexualidade envolvem, sem dúvida, um

¹ Este artigo foi escrito com apoio de bolsa concedida pela Capes.

direito epistêmico.² Com base nisso, este artigo se apoia numa cartografia que teve como objeto a Coleção Alair Gomes disponível na Biblioteca Nacional (BN), sediada no Rio de Janeiro. Alair de Oliveira Gomes (1921-1992) é reconhecido como o precursor do homoerotismo na fotografia brasileira. No entanto, ele foi invisibilizado na historiografia dominante das artes visuais, tendo sido “redescoberto”, mais recentemente, por conta de uma grande exposição em 2001, em Paris, na Fondation Cartier pour l’art contemporain, com a curadoria de Hervé Chandès.³

Apesar de ser conhecido por seu trabalho na fotografia, produzido entre as décadas de 1960 e 1980, Alair transitou por diversos espaços. Engenheiro de formação, dedicou-se à escrita de diários íntimos, foi biofísico e ganhou uma bolsa de estudos na Fundação Guggenheim no campo de estudos History of Science and Technology para a Latin America & Caribbean. Alair também ofereceu cursos sobre arte e fotografia, além de atuar como crítico de arte. Se a sua trajetória perpassou espaços aparentemente paradoxais, ela atesta sobre tudo sua capacidade de estar em permanente processo de (re)invenção de si.⁴ Entre os trânsitos, contudo, uma constante em sua vida era o desejo pelo “corpo masculino, jovem e belo”. Foi justamente desse desejo que veio a necessidade de fixar tais experiências, o que o levou inicialmente a tentativas na escrita, pintura, desenho e, por fim, à fotografia, o meio que ele acreditava ser ideal para seus objetivos, por causa da facilidade de produção de um número volumoso de imagens compatíveis com a intensidade de seu desejo.⁵

Alair Gomes nasceu em Valença, no sul do estado do Rio de Janeiro, no início da década de 1920. Perceber-se como “diferente”, nessa época, evidenciaria uma vulnerabilidade diante da homofobia reinante na sociedade brasileira, dado que as homossexualidades eram relegadas às zonas abjetas da desejabilidade.⁶ Por isso, quando Alair começou a fotografar, seu trabalho adquiriu um incontornável caráter político-estético, ainda que não estivesse inteiramente consciente de tal fato. Afinal, ele foi o primeiro fotógrafo brasileiro a representar o desejo homoerótico para além de uma moldura que enquadrava o homoerotismo como sinônimo de crime, pecado ou doença.

A despeito das dificuldades enfrentadas pela busca de reconhecimento de sua obra em seu próprio tempo, como veremos, Alair insistiu na preservação de sua produção, hoje reunida na Coleção Alair Gomes, da BN. Mais do que a pesquisa que realizei no mestrado sobre uma das séries de imagens criadas pelo artista, o tema deste artigo surge do próprio ato de pesquisar em si, pois foi no decorrer do meu esforço cartográfico que comecei a refletir em tor-

² Cf. CVETKOVICH, Ann. Queer archival futures: case study Los Angeles: on the subject of archives. *E-Misférica*, v. 9, n. 1-2, New York, 2012. Disponível em <<https://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-91/cvetkovich>>. Acesso em 3 nov. 2020.

³ Sem menosprezar a importância dessa exposição, cabe destacar a persistência do sintoma colonial na cultura brasileira que ainda é dependente do olhar europeu na validação de artistas nacionais.

⁴ Cf. COELHO, Maria Claudia e CAVALCANTI, Lauro. De la dublimation au sublime: un récit biographique sur Alair Gomes. In: CAUJOLLE, Christian e CAVALCANTI, Lauro (orgs.). *Alair Gomes*. Paris: Actes Sud, 2001.

⁵ Cf. GOMES, Alair. Joaquim Paiva entrevista Alair Gomes, 1983. *Zum: Revista de Fotografia*, n. 6, São Paulo, 22 ago. 2014. Disponível em <https://revistazum.com.br/revista-zum_6/alair-gomes-joaquim-paiva/>. Acesso em 3 nov. 2020.

⁶ Cf. MISKOLCI, Richard. *O desejo da nação: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2013, e TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

no das implicações das relações entre arquivos e diferenças, em especial aqui, as relacionadas às obras marcadas pelas dissidências sexuais.

Assim, dividirei a discussão em três partes fundamentais. Na primeira, “Um cartógrafo nos arquivos da Biblioteca Nacional”, apresentarei uma pincelada histórica sobre a BN, para discutir qual a relação da instituição com a fotografia, o erotismo, e como Alair Gomes se tornou parte de seu arquivo. Na sequência, em “Arquiva-me”, discorrerei sobre as tentativas que o próprio artista empreendeu, desde a década de 1970, para preservar sua obra, ao buscar instituições no exterior que pudessem aceitá-la e o porquê de o fotógrafo não pensar em acervos, interessados em seu trabalho, em seu próprio país. Por fim, no tópico “Biblioteca Nacional fora do armário?”, problematizarei as tensões derivadas do encontro entre arquivos tradicionais e outros oriundos das práticas artísticas de sujeitos transgressores dos regimes predominantes de gênero e sexualidade.

Um cartógrafo nos arquivos da Biblioteca Nacional

Quando estive na Biblioteca Nacional, em setembro de 2015, para conhecer a Coleção Alair Gomes, mesmo que não fosse a primeira vez comparecia ali, ainda me impressionava a suntuosidade de sua arquitetura. Localizada na praça da Cinelândia⁷, na Avenida Rio Branco, ao seu redor estão o Museu Nacional de Belas Artes e o Theatro Municipal do Rio de Janeiro. O luxuoso conjunto arquitetônico nos mostra, logo de cara, que as artes são importantes dispositivos de poder. Afinal, conforme o pensador decolonial Walter Mignolo, o vocábulo grego *museion*, derivado da palavra musa, significa “lugar de estudo” e remete-nos à figura de Mnemósine, deusa da memória.⁸ Daí por que, para o autor, a relação entre espaço museístico e lugares de saber é decisiva na construção da identidade da civilização ocidental tal como hoje a conhecemos, sendo os museus locais onde foram implantados, organizados e apresentados os arquivos Ocidentais como espaços de conhecimento.

A biblioteca, que teve como gérmen de sua criação um terremoto em Lisboa, em 1755, fez parte de vários brasis: um Brasil colônia, um Império e um República. Porém, seu objetivo seria contar a história de quem? Schwarcz, por exemplo, afirma que “as monarquias se apresentavam a partir de suas livrarias, como se a cultura projetada nesses acervos projetasse a própria cultura dos soberanos”.⁹ Já na segunda metade do século XIX, o conceito de biblioteca nacional estaria vinculado à ideia de um lugar de preservação da memória documental de um país.¹⁰ Mas quem integrará o arquivo da nação? Quais histórias poderão ser contadas, vistas? E quais serão silenciadas e invisibilizadas, partindo do pressuposto de que a memória é um território em disputa?

⁷ Ironicamente, a Cinelândia, no começo do século XX, era um ponto de pegação “gay”. Cf. GREEN, James. *Além do carnaval: a homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

⁸ Ver MIGNOLO, Walter D. *Trayectorias de re-existencia: ensayos en torno a la colonialidad/decolonialidad del saber, el sentir y el creer*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2015.

⁹ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à Independência do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 71.

¹⁰ Cf. CORRÊA, Irineu E. Jones. Notas sobre uma coleção invisível: a censura e as obras clássicas no acervo da Biblioteca Nacional. *Anais Biblioteca Nacional*, v. 122, Rio de Janeiro, 2007, p. 242.

Num primeiro momento, estranhei que a Coleção Alair Gomes estivesse em posse da seção de iconografia da BN. Não que ela não dispusesse de condições para tanto, pois é inquestionável a capacidade da BN como instituição pública da memória. Além do mais, como salienta Portella, “a Biblioteca Nacional é considerada oficialmente, pela Unesco, a oitava maior do mundo, pelo seu valor histórico e pela quantidade de peças do seu acervo”.¹¹ O meu estranhamento se justificava por saber que a BN abriga as grandes narrativas da história de nosso país. Por tal razão, seria para mim inimaginável que uma obra de caráter não convencional, fora da gramática sexual normativa, figurasse entre os primeiros mapas confeccionados pelos cartógrafos portugueses no correr da colonização; ou entre as gravuras e desenhos dos integrantes da Missão Artística Francesa, como Jean Baptiste Debret; ou ainda, entre os Photographos da Casa Imperial, como Augusto Stahl, Alberto Henschel, ou da Marinha Real, como Marc Ferrez.¹² Seja como for, tal estranhamento talvez se devesse a certa ingenuidade de minha parte, na época, ainda pautada em binarismos dos quais busco me desvencilhar, por mais que, com Foucault, me lembre que os silêncios e o invisível compõem os mesmos dispositivos, a mesma produção discursiva.¹³

Nas consultas ao acervo de Alair Gomes, na seção de iconografia, da mesa em que costumava me debruçar sobre seu trabalho, podia mirar o retrato de D. Pedro II, produzido pelo fotógrafo Joaquim Insley Pacheco, como se o olhar soberano, de alguma forma, ainda pairasse sobre aquele espaço (figura 1). Sua presença ali não é sem motivo. Como observa Lilia Moritz Schwarcz, em *As barbas do imperador*, Dom Pedro II foi o primeiro fotógrafo brasileiro, mas também o primeiro soberano-fotógrafo do mundo. Não só possuiu o daguerreótipo¹⁴, apenas alguns meses após o anúncio da invenção da fotografia em 1839¹⁵, na França, como foi uma figura importante na divulgação dessa nova tecnologia aqui no Brasil, por exemplo, tendo criado em 1851 a função de fotógrafo da Casa Imperial.¹⁶ Além de aliar-se à “modernidade”, o monarca viu na imagem fotográfica uma forma eficiente de divulgar sua imagem num país de dimensões continentais. De mais a mais, a BN já foi a “sua” biblioteca.

Segundo Augusto, a biblioteca “de Pedro” “possui valiosas obras em seus arcanos, inclusive uma bíblia de Gutemberg, mas nunca chegou a dispor de um ‘inferno’, como a de Paris”; ao contrário, “o que de seu acervo, por algum tipo de pudor, é mantido fora do alcance público faz jus, no máximo, a

¹¹ PORTELLA, Célia Maria. Releitura da Biblioteca Nacional. *Estudos Avançados*, v. 24, n. 69, São Paulo, 2010, p. 249. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10524>>. Acesso em 1 maio 2021.

¹² Sobre a seção de iconografia da BN, ver SANTOS, Renata; RIBEIRO, Marcus Venicio e LYRA, Maria de Lourdes Vianna. *O acervo iconográfico da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

¹³ Ver FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

¹⁴ Antigo aparelho fotográfico inventado por Daguerre (1787-1851), físico e pintor francês, que fixava as imagens obtidas na câmera escura numa folha de prata sobre uma placa de cobre. Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 345-355.

¹⁵ Cf. ROUILLE, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.

¹⁶ Consta do Livro de Receitas e Despesas da Casa Imperial que Dom Pedro II gastou, entre 1848 e 1867, 18 contos e 796 mil-reis com fotografias e 22 contos e 528 mil-reis com álbuns comprados de outros fotógrafos. Mesmo que esses números nos soem estranhos, eles correspondem a trinta vezes mais do que o imperador teria como o orçamento de 1846. Cf. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador, op. cit.*, p. 529.

um ‘purgatório’¹⁷ [...] Que anônimas titilações pornoeróticas afinal compõem o ‘purgatório’ da Biblioteca Nacional?”¹⁸ Se o olhar do soberano provocou em mim certo incômodo, não seria Alair Gomes que hoje assombraria o Imperador? À moda de Suely Rolnik, poderíamos dizer que a memória do corpo contamina a Biblioteca Nacional.¹⁹



Figura 1. Pedro II, Imperador do Brasil: retrato, 1883, platinotipia, p&b, 37, 5 x 29, 2.

¹⁷ No “purgatório” da BN, entre as obras que apresentam explicitamente cenas homoeróticas masculinas, encontramos O conto do Gouveia, publicado em 1914, na coleção Contos rápidos do jornal *O Rio Nu*. Para maiores informações sobre a literatura pornográfica salvaguardada pela BN, ver EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Contudo, diferentemente da literatura, a fotografia tem a particularidade de historicamente haver sido encarada como um documento fiel à realidade, embora hoje não subsistam dúvidas de que uma imagem fotográfica possa ser tão ficcional como uma obra literária. De todo modo, para os cruzados morais, no contexto do homoerotismo, a fotografia assombra tanto pelo imaginário de sua evidência indiciária de exposição de algo que pela lente heteronormativa não deveria ter ocorrido quanto pela crença de sua força de contágio que, no limite, poderia desencadear uma espécie de “pandemia homossexual”, como se fôssemos despossuídos de agência e alvos de uma cultura visual determinista altamente poderosa. Cf. BUTLER, Judith. *Excitable speech: a politics of the performative*. New York and London: Routledge, 1997.

¹⁸ AUGUSTO, Sérgio. Purgatório da Biblioteca Nacional do Rio. *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!, São Paulo, 9 jul. 1995, p. 9. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/7/09/mais!/17.html>>. Acesso em 5 nov. 2020.

¹⁹ Ver ROLNIK, Suely. Memória do corpo contamina o museu. *Concinnitas*, v. 1, Rio de Janeiro, 2008.

Nos dias atuais, vivemos noutra situação. Assim, como comenta Corrêa, por decorrência da “normativa do depósito legal, que determina a entrega de um exemplar de cada obra editada no país à Biblioteca Nacional, [...] pertencer àquele acervo deixa de ser uma escolha despótica e discriminante do princípio e de seus prepostos e se transmuda um ritual burocrático estatal, neste sentido, republicano e democrático”.²⁰ Desde 1994, por meio de uma doação de seus herdeiros, os arquivos de Alair Gomes integram o acervo da seção de iconografia da BN e, em 2004, os originais de seus manuscritos foram doados por Aíla de Oliveira Gomes, sua irmã.

A Coleção Alair Gomes é composta, ao todo, por 16 mil fotografias e 150 mil negativos. Ainda que o eixo central da obra de Alair seja as imagens do corpo jovem e masculino, como nas fotografias tiradas na praia de Ipanema, sua atenção se voltou para uma multiplicidade de temas, mesmo quando eles apareçam conectados, em sua grande maioria, à questão do corpo masculino. O artista produziu imagens de nus masculinos, como em *Symphony of erotic icons*²¹, de práticas esportivas, de cenas urbanas e do carnaval. Somam-se a essas outras que documentam suas viagens, desde o registro das estátuas de museus e monumentos europeus, como em *A new sentimental journey*, até de toureiros, quando esteve na Espanha.²² A coleção não se detém aí: ela abarca igualmente os manuscritos referentes às suas atividades acadêmicas e artísticas, diários íntimos (figura 2), estudos sobre matemática, física, filosofia e arte, planos de aulas, correspondências, cartões-postais²³, recortes de jornais e impressos diversos, sem contar objetos, como sua câmera fotográfica.²⁴

O fato de a Coleção Alair Gomes estar, atualmente, em posse da BN não significa que sua recepção na instituição não enfrentou contratempos. Como esclareceu o colecionador de arte Gilberto Chateaubriand, amigo de Alair, em uma entrevista a Cláudia Assef, “não fossem os esforços do Paulo Herkenhoff [...] o material provavelmente nem teria sido aceito lá”.²⁵ De acordo com Alexandre Santos, “foi ideia de [Maurício] Bentes doar o legado artístico de Alair para a Biblioteca Nacional, protegendo a sua obra de deterioração e do esquecimento ao fazê-la integrar o acervo da principal instituição nacional ligada à memória iconográfica do país”. Por essa via, “a doação da obra de

²⁰ CORRÊA, Ireneu E. Jones, *op. cit.*, p. 122. Embora a lei brasileira de depósito legal não inclua o documento fotográfico, D. Pedro II fez uma “doação” à instituição de um conjunto de mais de vinte mil fotos de sua coleção particular. Intitulada Coleção D. Thereza Christina Maria, esta é “a maior e mais abrangente coleção de documentos fotográficos brasileiros e estrangeiros do século XIX existente numa instituição pública de nosso país”. ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *A coleção do imperador: fotografia brasileira e estrangeira no século XIX*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional e Centro Cultural Banco do Brasil, 1997, p. 4.

²¹ A *Symphony of erotic icons* data das décadas de 1960 e 1970, e foi considerada pelo próprio fotógrafo seu trabalho mais radical. Ela engloba um total de 1.767 fotografias de nus masculinos. Diante do volume gigantesco de imagens que acumulou ao longo de quase dez anos, Alair inspirou-se na música clássica ao estruturar uma sequência de fotos em cinco partes: *allegro, andantino, andante, adagio* e *finale*.

²² Ver GOMES, Aline Ferreira. Toros: o erotismo da tauromaquia nas fotografias de Alair Gomes. *Revista Visuais*, v. 5, n. 2, Campinas, 2019. Disponível em <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/issue/view/553>>. Acesso em 10 maio 2021.

²³ Ver GOMES, Aline. A coleção de cartões-postais de Alair Gomes. *Anais do XXXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Florianópolis, 2018.

²⁴ Ver *Alair Gomes, muito prazer*, Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional/Coordenadoria de Editoração, 2016 (catálogo de exposição).

²⁵ ASSEF, Cláudia. Paris vê garotos de Ipanema de Alair. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 15 mar. 2001.

Alair à Biblioteca Nacional passa a ser um marco imprescindível para a efetiva inserção de seu nome na história oficial das imagens no Brasil".²⁶

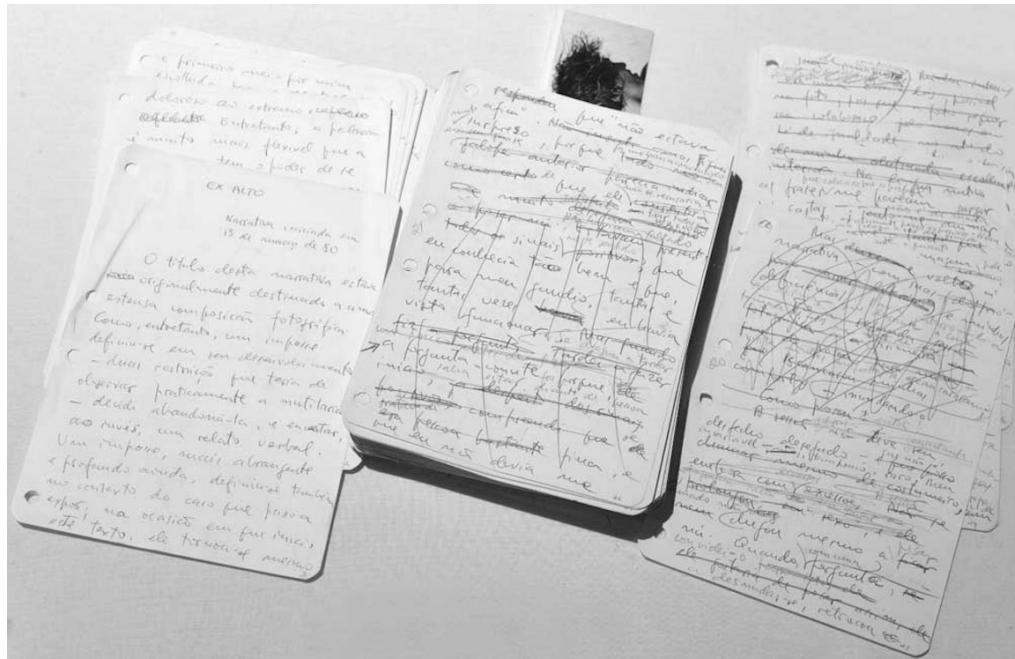


Figura 2. Diário íntimo EX-ALTO I, [198-]. Intimate diary EX-ALTO I, [198-].

Arquiva-me!

O destino da obra de Alair Gomes já era uma preocupação do fotógrafo, desde pelo menos o final da década de 1970, quando escreveu uma carta na qual perguntava a Sam Wagstaff²⁷ se aceitaria examinar sua série *Symphony of erotic icons* com a finalidade de incorporá-la a seu acervo.²⁸ Alair explicitou, com absoluta clareza, que o seu intuito era "a de preservação da obra no futuro. Considero que, como um todo, meu trabalho tem caráter experimental, e que pelo menos em função desse caráter deve ser preservado integralmente na forma que para ele desenvolvi".²⁹ Essa preocupação fora antecedida por cuidados que acompanharam a própria produção das imagens da série, revelados por meio de determinados procedimentos para que as fotografias perdurassem por longo tempo.³⁰

²⁶ SANTOS, Alexandre Ricardo dos. *A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo-outro*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – UFRGS, Porto Alegre, 2006, p. 287.

²⁷ Sam Wagstaff ficou conhecido tanto por seu relacionamento amoroso com Robert Mapplethorpe quanto por ser mentor do fotógrafo. Wagstaff foi curador e um eminente colecionador de fotografias. Cf. GEFTER, Philip. Sam Wagstaff: the photographer. *Getty Research Journal*, n. 2, Chicago, 2010.

²⁸ Cf. GOMES, Alair de Oliveira. Terms for the transference of ownership of a photographic composition with 1767 photos, entitled *Symphony of erotic icons*, by Alair Gomes, Rio de Janeiro, to the photographic collection of Mr. Sam Wagstaff, New York. Coleção Alair Gomes, Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, 1979.

²⁹ GOMES, Alair. On the symphony of erotic icons. Rio de Janeiro, march, 1979. Coleção Alair Gomes, Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional (texto inédito, s./p.).

³⁰ Cf. *idem*, Opus 3: acerca da sinfonia dos ícones eróticos (ou composição erótica em três movimentos). Coleção Alair Gomes, Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, 4 out. 1975.

Ciente de seu valor, Alair cogitou ainda doar sua obra para outras instituições como o International Museum of Photography (do qual era membro desde 1978), ao New York Cultural Center ou “qualquer outro museu ou fundação de boa categoria nos USA ou Europa”.³¹ E, caso nenhuma instituição admitisse acolhê-la, ela deveria ser direcionada para o Kinsey Institute for Sexual Research, da Universidade de Indiana. Embora não fosse uma instituição devotada às artes, o fotógrafo acreditava que esse instituto ofereceria possibilidades de conservação de sua produção.³²

Como informa Santos, em 4 de agosto de 1983 Alair registrou seu testamento em cartório. Seus bens materiais – entre eles um apartamento em Ipanema e sua biblioteca – foram deixados à sua irmã, todavia seu espólio artístico, que inclui toda sua obra literária e fotográfica, bem como os direitos autorais delas, foi doado a dois homens relativamente desconhecidos em sua biografia: Lawrence Christy III, residente em Berkeley, e Antônio Jordão Motta Vecchiatti, de New York.³³

Na Coleção Alair Gomes me deparei com outras pistas que demonstram a preocupação do fotógrafo com o seu legado artístico, como, por exemplo, nos recortes de uma edição publicada no n. 447, de 27 de maio de 1986, da revista *The Advocate*, nos quais Alair sublinhou o nome de Jim Kepner, um dos fundadores do ONE National Gay & Lesbian Archives, em Los Angeles. A propósito, vejamos o que Ann Cvetkovich escreveu sobre arquivos como aqueles que Kepner ajudou a fundar:

*Muitos dos arquivos LGBT atualmente em bibliotecas públicas e universidades, como o ONE National Gay & Lesbian Archives da Universidade do Sul da Califórnia, tiveram a sua origem como arquivos populares coletados não só por organizações homófilas de libertação gay, mas por indivíduos que insistiram que suas vidas e os registros que deixaram para trás eram história, mesmo quando o resto do mundo, incluindo os arquivos públicos, não se importava ou não quisesse saber.*³⁴

Alair Gomes fez parte desse grupo de pessoas que acreditaram que suas vidas importavam. Assim, em 1989, ele enviou uma relação de toda sua produção ao Harry Ransom Humanities Research Center³⁵, da Universidade do Texas, como mais uma tentativa de doar sua obra, pois a instituição possuía, então, como ainda possui, um dos maiores acervos de fotografia do mundo.

³¹ *Idem*.

³² *Idem*.

³³ Ver SANTOS, Alexandre Ricardo dos, *op. cit.*, p. 239. Santos afirma, com base em uma entrevista com Fábio Settimi, que Lawrence Christy III era professor de Literatura e teria mantido correspondência com Alair por alguns anos. Sobre Antônio Jordão Motta Vecchiatti, o pesquisador nada menciona; eu, por outro lado, pouco encontrei, com exceção de uma menção no site do Pan American Musical Art Research (Pamar), na qual a fundadora da instituição, Polly Ferman, faz uma dedicatória a ele por ocasião da realização da First Annual Latin American Cultural Week, em 2006, em New York. Além de dedicar o encontro à sua memória, ressaltando o compromisso que mantiveram com a música da América Latina, Ferman apenas diz que Antônio Jordão foi um brasileiro que nasceu em 1962 e faleceu em Nova York em 1986. A segunda e última referência a ele que localizei é do próprio Alair, que lhe dedica *A new sentimental journey*: “To Antônio Jordão and to all those that in the present hard times became victims of their devotion”. Disponível em <<https://bitly.com/OPGGU>>. Acesso em 10 maio 2021.

³⁴ CVETKOVICH, Ann. The queer art of the counterarchive. In: FRANTZ, David and LOCKS, Mia (orgs.). *Cruising the archive: queer art and culture in Los Angeles, 1945-1980*. Los Angeles: ONE National Lesbian and Gay Archives, 2011, p. 32 (tradução do autor).

³⁵ Para maiores informações, veja o site da instituição <<http://www.hrc.utexas.edu/>>.

Três anos depois dessa última tentativa, ele seria assassinado em seu próprio apartamento, no dia 2 de agosto de 1992, um crime cuja resolução não se deu até hoje. Desse modo, o artista assim, deixou-nos sem saber qual seria o destino da obra que nutriu durante quase toda a vida.

Tudo indica que Alair não pudesse imaginar que ela, enfim, permaneceria apenas pouco mais de dez quilômetros, tão próxima de Ipanema, onde viveu por muito tempo, na biblioteca em que, quando jovem, devorava autores como Rimbaud e D. H. Lawrence. Por que o artista não cogitou em legar todo o esforço de seu trabalho a uma instituição brasileira? Isso se explica pelos mesmos motivos pelos quais parte significativa dos escritos de Alair foi redigida na língua inglesa. Após a sua morte, Aíla, sua irmã, escreveu um pequeno livro intitulado *Alair de Oliveira Gomes, 1921-1992: relevant data concerning his intellectual life*, no qual enfatiza que *A new sentimental Journey* (com conteúdo de cunho íntimo) foi escrito na língua inglesa, porque, “por motivos óbvios, ele nunca concebeu a possibilidade de publicá-lo em seu próprio país”.³⁶

Quais são esses “motivos óbvios”? Luciana Muniz, então responsável pela Coleção Alair Gomes na BN, em entrevista para Martí, conta que “ele adotou o inglês para ocultar informações”, pois Alair se “sentia exilado em seu próprio país”.³⁷ Para Alexandre Santos, a escrita talvez tenha sido “a primeira fuga possível [...] inaugurando um exílio voluntário de expressão pessoal”.³⁸ Tal exílio seria, efetivamente, tão voluntário? Talvez possamos entendê-lo de forma análoga ao território institucional da arte, já que nos parece que este espaço não estava pronto para recebê-lo.

Biblioteca Nacional fora do armário?

A Coleção Alair Gomes não está inserida nos arquivos LGBTs mencionados anteriormente, e, sim, na Biblioteca Nacional. Ela, a rigor, como aponta Cvetkovich, se introduziu aí como uma espécie de “contra-arquivo queer” (“queer pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário. Mas a expressão também se constitui na forma pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais”³⁹). Nas palavras de Guacira Lopes Louro,

Este termo, com toda sua carga de estranheza e de deboche, é assumido por uma vertente dos movimentos homossexuais precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e de contestação. Para esse grupo, queer significa colocar-se contra a normalização – venha ela de onde vier. Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade [...]. Queer representa claramente a

³⁶ GOMES, Aíla de Oliveira (org.) *Alair de Oliveira Gomes, 1921-1992: relevant data concerning his intellectual life*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1995, s./p. (tradução do autor).

³⁷ MUNIZ, Luciana *apud* MARTÍ, Silas. Fotógrafo assassinado tem seus retratos de garotos das praias do Rio na Bienal. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, 30 set. 2012, p. 1.

³⁸ SANTOS, Alexandre Ricardo dos, *op. cit.*, p. 15.

³⁹ LOURO, Guacira Lopes. Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação. *Revista Estudos Feministas*, v. 9, n. 2, Florianópolis, 2001, p. 546. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/ref/a/64NPxWpgVKT9BXvLXvTvHMr/abstract/?lang=pt>>. Acesso em 10 maio 2021.

*diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora.*⁴⁰

Que implicações isso gera à BN? Se concordarmos com Cvetkovich – para quem o ativismo, relacionado aos arquivos *queer*, “insiste que o arquivo não serve apenas como um repositório para salvaguardar objetos, mas também como um recurso que ‘sai do armário’ ao mundo para realizar intervenções públicas”⁴¹ – restaria indagar: a BN saiu do armário? Ou, pelo contrário, ela se tornou um armário para obra de Alair?

De acordo com Eve Kosofsky Sedgwick, “o armário é a estrutura definidora da opressão gay no século XX”.⁴² Miskolci assinala que Sedgwick foi uma das primeiras autoras a criticar o regime de visibilidade vigente, ao compreender a homossexualidade e os imperativos do “assumir-se” para além do quadro liberal dos indivíduos e suas vontades, e ao compreender as constituições históricas que associam segredo e desejo homoerótico a partir de enquadramentos opressivos que demandam a “invisibilidade no espaço público, no trabalho e, sobretudo, na vida familiar”.⁴³ Segundo o autor,

*Na esfera da sexualidade, regime de visibilidade é uma noção que busca sintetizar a maneira como uma sociedade confere reconhecimento e torna visível certos arranjos amorosos, enquanto controla outras maneiras de se relacionar por meio de vigilância moral, da coibição de sua expressão pública, em suma, pela manutenção dessas outras formas amorosas e sexuais em relativa discrição ou invisibilidade. Um regime de visibilidade traduz uma relação de poder sofisticada, pois não se baseia em proibições diretas, antes em formas indiretas, mas altamente eficientes, de gestão do que é visível e aceitável na vida cotidiana. Assim, um regime de visibilidade é também um regime de conhecimento, pois o que é visível e reconhecido tende a estabelecer as fronteiras do pensável.*⁴⁴

Se trago a noção de “armário” – que historicamente tem sido pensada como uma questão individual – e a relaciono à Biblioteca Nacional, é porque, na esteira de Sedgwick e Miskolci, comprehendo que as instituições estão envolvidas diretamente na produção e manutenção dos regimes de visibilidade. Vem daí que ao me referir a regimes de visibilidade e à gestão do que deve ser ocultado/revelado, é inevitável atentarmos para o fato de que preservar não significa, necessariamente, tornar visível. Ora, a visibilidade não é uma categoria em si; a análise crítica das relações entre visibilidade e poder continua a ser imprescindível mesmo quando a “representação” requerida por alguns grupos é supostamente alcançada.⁴⁵ A constatação de que uma instituição pública abriga obras de diversos grupos destoantes das regras sociais dominantes de gênero e sexualidade não implica, por sua vez, que ela

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ CVETKOVICH, Ann. *The queer art of the counterarchive*, *op. cit.*, p. 32 (tradução do autor).

⁴² SEDGWICK, Eve Kosofsky. *A epistemologia do armário*. *Cadernos Pagu*, n. 28, Campinas, 2007, p. 26. Disponível em <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644794>>. Acesso em 10 maio 2021.

⁴³ MISKOLCI, Richard. Negociando visibilidades: segredo e desejo em relações homoeróticas masculinas criadas por mídias digitais. *Revista Bagoas: Estudos Gays, Gêneros e Sexualidades*, v. 8, n. 11, Natal, 2014, p. 67. Disponível em <<https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/6543>>. Acesso em 10 maio 2021.

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 62.

⁴⁵ Cf. *idem*.

esteja engajada em práticas que visam *queerizar* o arquivo. Afinal, uma obra pode ser inviabilizada dentro dos mesmos aparatos que, em tese, estariam envolvidos na sua ativação. Essa questão é passível de análise, no caso da BN, tanto pelo modo como ela conserva, trata e, principalmente, como divulga a Coleção Alair Gomes.

Como vimos, inicialmente, em 1994, a BN opôs resistências à aceitação da coleção. Comecei minha investigação sobre a obra do fotógrafo em 2014, e nesse interim de vinte anos, ela ganhou projeção especialmente por conta de uma exposição em 2001, em Paris, como reconheceu a BN no catálogo da exposição *Alair Gomes, muito prazer*. Esta foi realizada na BN, entre agosto e outubro de 2016, com a curadoria de Luciana Muniz, Andréa da Silva Barboza e Lorrane Sezinando. Na sua apresentação se lê: “Integrando os eventos culturais que comemoram as Olimpíadas do Rio de Janeiro de 2016, a Biblioteca Nacional, instituição pública de memória, conhecimento e reflexão, apresenta um de seus mais importantes acervos contemporâneos, representativo da vida e da obra de um fotógrafo muito particular”.⁴⁶

Essa parece ter sido a maior estratégia de divulgação da obra de Alair Gomes na qual a BN se envolveu não apenas na colaboração – já que exposições dedicadas ao fotógrafo, possivelmente, têm a colaboração da instituição, por ser ela detentora de quase todo seu acervo – como na tomada de iniciativa. Acresça-se a isso a escolha das datas da exibição coincidirem com os Jogos Olímpicos, evento que atraiu milhares de pessoas ao Rio de Janeiro. E mais, merece destaque o caráter crítico da curadoria, evidenciado por Luciana Muniz: “Os dispositivos disciplinares impõem os sentidos normativos contra os quais devemos lutar. Em Alair, a passagem do ato íntimo para a potência artística/filosófica construiu a singularidade de sua obra; espaço de resistência erótico/política, para além dos gêneros e identidades socialmente definidas”.⁴⁷

À parte a exposição “física”, o *site* da Biblioteca Nacional Digital contém uma página sobre as exposições realizadas nos últimos anos, na qual o visitante tem acesso a elas virtualmente. O mesmo ocorre com *Alair Gomes, muito prazer*, que disponibiliza ainda objetos como a câmera utilizada por Alair.⁴⁸ Contudo, na exposição virtual as fotos de nudez foram subtraídas. Já o catálogo impresso, embora timidamente, apresenta três imagens de nus. Apesar dessa discrição, convém ressaltar a coragem da BN ao escolher a obra de Alair para integrar as atividades culturais dos Jogos Olímpicos (figura. 3).

⁴⁶ *Alair Gomes, muito prazer*, op. cit., p. 5.

⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 7.

⁴⁸ A exposição digital se acha disponível em <<https://www.bn.gov.br/acontece/exposicoes/2016/08/alair-gomes-muito-prazer>>.



Figura 3. Imagem extraída da série *Beach*, utilizada na capa do catálogo da exposição *Alair Gomes, muito prazer*, 1975-1980, gelatina e prata, p&b.

Em 2016, quando retornei ao Rio de Janeiro, para requisitar a permissão para reproduzir as imagens de Alair Gomes em minha pesquisa, como de praxe, obtive a autorização mediante a assinatura do “Termo de Responsabilidade para utilização de imagens do acervo da Fundação Biblioteca Nacional”. Porém, no que toca às imagens de nus masculinos, a despeito de elas estarem à disposição para consulta de pesquisadores e pesquisadoras, foi proibida a reprodução daquelas nas quais o rosto dos fotografados é visível. Conforme a observação escrita à mão no “Termo de responsabilidade...”, “é proibida a utilização de imagens que destaque rostos dos retratados para identificação dos mesmos em situação comprometedora de acordo com a lei que protege o direito de imagem”.

Por outro lado, no catálogo da exposição *Young male* – realizada em 2016, em São Paulo – dedicada a Alair, o seu Eder Chiodetto, ao comentar sobre a *Symphony of erotic icons*, escreveu: “Essa série nunca foi mostrada integralmente e dificilmente o será”.⁴⁹ Chiodetto se refere às questões jurídicas relativas ao direito de imagem dos modelos. Na década de 1970, o próprio Alair se preocupava em buscar a autorização dos modelos, porém, como os termos de consentimento nunca foram formalizados, atualmente eles são desfiliados de qualquer valor legal. Tal preocupação é visível na série de imagens mencionadas por Chiodetto. Nelas Alair incluiu, no encerramento da composição, uma foto acompanhada da seguinte anotação: “Há apenas um característico comum no relacionamento entre o autor desta composição e seus figu-

⁴⁹ CHIODETTO, Eder. *Young male: fotografias de Alair Gomes*. São Paulo, Casa Triângulo, 2016, p. 2 (catálogo de exposição).

rantes: o consentimento destes em posar. Nisto consistiu em diversos casos a intimidade da relação”.

Não desconsidero as questões jurídicas e suas implicações, como se fossem apenas desculpas legais para barrar a circulação de parte da produção artística de Alair Gomes, todavia impõe-se questionar quais os marcos que determinam o que é uma situação constrangedora, bem como por que outras imagens do fotógrafo, quando os retratados possuem seu rosto visível em ambientes fechados, não têm sua publicização negada. Quais critérios balizam a concessão ou não de autorização para a circulação de certas imagens? A nudez masculina, notadamente no contexto do homoerotismo, é o elemento constrangedor?

Quanto a situações constrangedoras, lembro-me de um episódio ocorrido em novembro de 2016. Dada sua importância histórica, a BN, além de um espaço dedicado aos estudos e pesquisas, converteu-se igualmente em ponto de referência turística. De hora em hora, é comum a chegada de um grupo de turistas acompanhados de um ou uma guia para conhecer o local. Em 2015, quando lá estive pela primeira vez para levar adiante minha investigação, não havia ainda as portas de vidro, que encontraria no ano seguinte, que impediam a entrada de meros turistas. Em um dos dias da segunda ida à BN, posteime diante de uma grande mesa na seção de iconografia, na qual foram dispostas as fotos de Alair, requisitadas para reprodução. Comecei o processo de fotografiação. Nesse momento, um grupo de jovens uniformizados apareceu para realizar uma pesquisa escolar. Como eram numerosos, inexistiam mesas suficientes para acomodá-los, e como eu ocupava uma mesa relativamente grande, muitos deles começaram a sentar-se ao meu lado, onde fotografava as imagens de Alair. Eram nus dos corpos jovens e masculinos, fotografias que apresentavam homens sem qualquer pudor: pênis, pelos, pernas, pés, todo o corpo..., mãos, costas, mamilos, braços, torsos, peito, ânus; enfim, toda uma cartografia que conduzia o espectador a uma viagem através do corpo masculino. Ao contrário do despudor de Alair, na verdade fiquei um tanto constrangido com a curiosidade juvenil acerca desse conjunto “inusitado” de imagens. Não mais constrangido que uma das funcionárias da BN, que logo correu para perguntar se eu não me importava em trocar de mesa, uma mesa não muito mais afastada, mas seguramente mais reservada em relação à curiosidade alheia. Consumada a troca, mais jovens chegaram e, desinformados, sentarem-se à mesa que havia acabado de ocupar. E, de novo, a funcionária da BN, rapidamente, sem que eles tivessem tempo de se acomodar, pediu para que se realocassem em outro lugar: “Deixem o pesquisador tranquilo aqui!”.

Para além das questões legais a respeito do fato de adolescentes entrarem em contato com materiais considerados “inadequados” para pessoas de pouca idade, nesse questionamo-nos sobre os desafios que obras como as de Alair Gomes suscitam. O constrangimento silencioso, mas certamente compartilhado, fez-nos refletir também nas possíveis dificuldades enfrentadas pelas equipes de instituições voltadas à preservação da memória em função do contato com produções artísticas que lidam com o desejo, a sexualidade e o erotismo, principalmente quando se trata do homoerotismo. Em 2016, ao questionar uma das arquivistas recém-contratadas pela BN sobre como era sua relação e a de outros profissionais da instituição com a Coleção Alair Gomes, ela contou que, em seu caso, era “tranquila”. Entretanto, quando lhe in-

formaram que iria trabalhar com a coleção (e, na época, a funcionária nada sabia sobre Alair), muitos colegas comentaram: “Ah, você vai trabalhar com a Coleção do Alair Gomes...”. Era, implicitamente, como se dissessem: “coitada, você não sabe o que te espera”, ou, como se dessem um aviso: “boa sorte!”

Isso não exclui as indagações sobre a sexualidade das pessoas que decidem pesquisar obras como as de Alair: provavelmente, sua própria sexualidade será colocada sob suspeita. Nossa sociedade ainda é marcada pela presunção de que todos(as) somos as heterossexuais. O pressuposto heterossexual é acompanhado de uma vigilância constante; qualquer “desvio” das expectativas sociais, no âmbito da sexualidade, pode ser visto como um alarde. Nessas circunstâncias, o pesquisador também é requisitado a “sair do armário” como decorrência mesma da construção da ciência como sinônimo de uma visão que vê na heterossexualidade a própria neutralidade.

Respondo a essa interpelação tendo a “loca-lização” como um guia ético na cartografia que conduzimos nesta investigação. “Loca-lizar” é um conceito da antropóloga estadunidense, de origem colombiana, Marcia Ochoa.⁵⁰ *Loca*, nos países latino-americanos é uma palavra utilizada pelas comunidades dissidentes da heterossexualidade por alusão às “bichas”, de igual maneira como Brasil se usa a expressão “bicha louca”.⁵¹ Daí a “loca-lização” como uma das possibilidades de assumir a posição corporizada de investigador, do corpo como método.

Memória em disputa, desafios do presente

Conforme escreveu Paul B. Preciado, “vivemos em um momento contrarrevolucionário”.⁵² Estamos diante de uma cruzada moral, na qual conservadores buscam impedir avanços e reverter as conquistas emancipatórias de LGBTs, mulheres, negros, comunidades indígenas e outros grupos subalternizados. No contexto brasileiro, temos na presidência Jair Bolsonaro, conhecido por suas declarações homofóbicas, tais como as de que é “preconceituoso, com muito orgulho”⁵³ ou a de que preferiria ter um filho morto a um filho gay⁵⁴, ele que, de resto, se valeu de uma *fake news* sobre o que chamou de “kit gay”⁵⁵, transformando-a em uma das bandeiras privilegiadas de sua campanha eleito-

⁵⁰ OCHOA, Marcia. Ciudadanía perversa: divas, marginación y participación en la ‘localización’. In: MATO, Daniel (coord.). *Políticas de ciudadanía y sociedad civil en tiempos de globalización*. Caracas: Faces/Universidad Central de Venezuela, 2004.

⁵¹ Cf. PELÚCIO, Larissa. Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer. *Contemporânea: Revista de Sociologia da UFSCar*, v. 2, n. 2, São Carlos, jul.-dez. 2012, p. 412.

⁵² PRECIADO, Paul. B. La izquierda bajo la piel. Un prólogo para Suely Rolnik. In: ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 Edições, 2018, p. 11.

⁵³ BOLSONARO, Jair. Sou preconceituoso, com muito orgulho. *Época*, Rio de Janeiro, 2 jul. 2011. Disponível em <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI245890-15223,00-JAIR+BOLSONARO+SOU+PREC+ONCEITUOSO+COM+MUITO+ORGULHO.html>>. Acesso em 10 maio 2021.

⁵⁴ Ver *idem*, Prefiro filho morto em acidente a um homossexual. *Terra*, São Paulo, 8 jun. 2011. Disponível em <<https://www.terra.com.br/noticias/brasil/bolsonaro-prefiro-filho-morto-em-acidente-a-um-homossexual,cf89cc00a90ea310VgnCLD200000bbcce0aRCRD.html>>. Acesso em 10 maio 2021.

⁵⁵ Ver MARANHÃO FILHO, Eduardo Meinberg de Albuquerque, COELHO, Fernanda Marina Feitosa e DIAS, Tainah Biela. *Fake news acima de tudo, fake news acima de todos: Bolsonaro e o kit gay, ideologia de gênero* e fim da família tradicional. *Correlatio: Revista da Sociedade Paul Tillich do Brasil e do Grupo de Pesquisa Paul Tillich da Umesp*, v. 17, n. 2, São Paulo, 2019, p. 65. Disponível em <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/COR/about/contact>>. Acesso em 10 maio 2021.

ral em 2018. Para citar apenas três ações contrarrevolucionárias recentes no campo das artes, lembremos: a suspensão, sob intervenção de Jair Bolsonaro, de filmes com temática LGBT pré-selecionados em um edital para receber apoio da Ancine, Agência Nacional do Cinema⁵⁶; a tentativa de censura do então prefeito do Rio de Janeiro, Marcelo Crivella, ao enviar um grupo de fiscais da Secretaria Municipal de Ordem Pública para recolher livros com temas LGBT dos estandes da Bienal do Livro do Rio de Janeiro⁵⁷; e, após pressão de segmentos conservadores como o Movimento Brasil Livre (MBL), em 2017, o “encerramento antecipado” da mostra *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*, com curadoria de Gaudêncio Fidelis, em Porto Alegre, pelo Santander Cultural. Neste último caso, a mostra censurada, que tinha Alair Gomes entre os artistas em exibição, abordava questões de gênero e sexualidade e foi acusada de promover blasfêmia contra símbolos religiosos e de fazer apologia da zoofilia e da pedofilia.⁵⁸

Assim, apesar de Santos, como vimos, haver afirmado que a BN, ao aceitar a Coleção Alair Gomes em seu acervo, inseriu efetivamente o nome do fotógrafo na história oficial das imagens no Brasil, no momento que vivemos pesam sérias ameaças sobre obras como as de artistas como ele devido à cruzada moral empreendida pela extrema-direita brasileira. No enfrentamento dos desafios da atualidade, são urgentes as discussões sobre o entendimento de que preservar a memória e a história para além da moldura heterossexual é um direito epistêmico, pois “o que é visível, presente nos documentos oficiais e historicizado, frequentemente é o que era socialmente reconhecido, segundo a moralidade reinante e o que permitia o ‘bom funcionamento’ da ordem social”.⁵⁹ A memória da nação continua a ser um território em disputa.

A exposição *Alair Gomes, muito prazer* talvez tenha sido um dos modos pelos quais a Biblioteca Nacional “saiu do armário”, se bem que de forma discreta, como salientamos no que concerne, por exemplo, à questão da subtração de fotografias de nus masculino na exposição *on-line*. Apesar do caráter crítico da curadoria e da atitude muito oportuna da instituição na escolha da obra do artista para integrar as atividades culturais dos Jogos Olímpicos, a BN, em relação a Coleção Alair Gomes, precisa, se possível, tentar resolver o problema da proibição da circulação das imagens de nus masculinos nas quais o rosto do retratado é apresentado. Por que a nudez masculina é considerada como um constrangimento e por que ela esbarra na censura que coíbe sua publicação ou exibição? Esse tipo de prática coercitiva impede, entre outras coisas, que a maior e mais provocativa série de fotografias de Alair, a *Symphony of erotic icons*, seja exibida na íntegra, algo que nunca aconteceu até hoje.

A reativação do arquivo de Alair Gomes no presente, certamente, não é de exclusiva responsabilidade da BN. Outras estratégias em curso impulsio-

⁵⁶ Ver MARTINELLI, Andréa. Governo Bolsonaro cumpre promessa e suspende edital com filmes de temática LGBT. *Huffpost Brasil*, São Paulo, 21 ago. 2019.

⁵⁷ Ver JUCÁ, Beatriz. Justiça veta censura homofóbica de Crivella na Bienal do Livro do Rio. *El País*, Madri, 7 set. 2019. Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/06/politica/1567794692_253126.html>. Acesso em 10 maio 2021.

⁵⁸ Ver MENDONÇA, Heloísa. Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo. *El País*, Madri, 13 set. 2017. Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html>. Acesso em 10 maio 2021.

⁵⁹ MISKOLCI, Richard, *op. cit.*, p. 64.

nam esse processo, como exposições, pesquisas (das quais destaco os trabalhos de Santos⁶⁰, Gomes⁶¹ e Pitol⁶²), além da realização de uma peça de teatro e documentários, para me ater aqui a alguns exemplos. Se, como frisa de Guy Hocquenghem, “a homossexualidade assombra o ‘mundo normal’”⁶³, mais potente seria valermos-nos da experiência da abjeção advinda do *queer* como um modo de “ressignificação do estranho, do anormal como veículo de mudança social e abertura para o futuro”⁶⁴. A Coleção Alair Gomes é uma pista que nos direciona a esse caminho.

Artigo recebido em 10 de agosto de 2021. Aprovado em 22 de novembro de 2021.

⁶⁰ SANTOS, Alexandre Ricardo dos, *op. cit.*

⁶¹ GOMES, Aline Ferreira. *A fotografia de Alair Gomes*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Unicamp, Campinas, 2017.

⁶² PITOL, André Luís Castilho. *“Ask me to send these photos to you”: a produção artística de Alair Gomes no circuito norte-americano*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – USP, São Paulo, 2016.

⁶³ HOCQUENGHEM, Guy. *O desejo homossexual*. Rio de Janeiro: A Bolha, 2020.

⁶⁴ MISKOLCI, Richard. *Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 63.

Brasil, 1964: a bem da verdade, as ideias postas no lugar



Estevão C. de Rezende Martins

Doutor em Filosofia e História pelo Ludwig-Maximilians, da Universität München/Alemanha. Professor emérito da Universidade de Brasília (UnB). Pesquisador do CNPq. Autor, entre outros livros, de *Teoria e Filosofia da História: contribuições para o ensino de História*. Curitiba: W. A. Editores, 2017.
echarema@gmail.com

Brasil, 1964: a bem da verdade, as ideias postas no lugar

Brazil, 1964: in fact, the ideas put in place

Estevão C. de Rezende Martins

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Passados presentes: o golpe de 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021, 335 p.



Em seu conhecido livro *Eichmann em Jerusalém*¹, no qual relata o julgamento do carrasco nazista em 1961, Hannah Arendt (1906-1975) enuncia um conceito estratégico para explicar (mas não justificar) inúmeros fenômenos dramáticos do século 20: a banalidade do mal. A filósofa defende que, como resultado da massificação da sociedade, se criou uma multidão incapaz de fazer julgamentos morais, razão por que aceitam e cumprem ordens sem questionar, seguindo assertivas sem fundamento, aceitando – tal como um rebanho aprisionado por antolhos ideológicos e por alienações as mais diversas – qualquer coisa que se lhes impingisse.

Um dos males persistentes há muito, e que parece haver-se espraiado sem entraves pelo século 21 adentro, por toda parte, é a banalização da mentira como uma das perversões da sociedade contemporânea. As redes sociais e seu uso indiscriminado, sem critérios, sem cuidados e sem escrúpulos, imprimiram um crescimento exponencial ao mundo da mentira, travestido de alegações que pretendem, como dizem não poucos, “restabelecer a verdade”, porém criam versões fantasiosas, defendem cenários ilusórios, inventam mundos paralelos. Desavergonhadamente propagam-se incontáveis fábulas, sobretudo políticas – mas igualmente raciais, religiosas, étnicas, de gênero e sabe-se lá quantas mais.

No Brasil atual, mais acentuadamente desde 2019, difundem-se intencionalmente representações falsas da história política recente do país, em particular acerca da vida nacional após 1946 até o golpe de 1964 e sua ditadura (e mesmo quanto ao período subsequente). Grassam sem peias, como pragas do fim do mundo, esgrimas semânticas (golpe ou revolução?), piruetas verbais (salvação do perigo comunista ou aborto de reformas almejadas?), argumentos pretensos (demonização da política ou neodespotismo civil-militar?), preconceitos grosseiros (país sob ameaça do apocalipse econômico e da desordem pública?) – dentre inúmeros aspectos que se pode considerar desde o fim do período getulista até o colapso do governo João Goulart.

O pensamento histórico é um dos modos de nos precavermos contra a contaminação do espaço público pela mentira, pela infâmia, pela calúnia, pela

¹ ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: uma reportagem sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

manipulação de informações e de pessoas. Toda reflexão histórica requer que se esclareça, com acurácia, os antecedentes do período ou episódio estudado, para bem se conhecer o contexto em que as ações ocorrem e entender-lhes razões, motivos, causas e efeitos, consequências, desdobramentos.

A história política contemporânea brasileira viveu, no golpe de 1964, uma reviravolta que não caiu subitamente do céu e não se esvaiu em um piscar de olhos. Mesmo os que foram participantes ou espectadores do período 1964-1985 precisam do apoio reflexivo da pesquisa histórica para não cederem à tentação das aparências e das preferências.

O livro de Rodrigo Patto Sá Motta é fruto de estudo longo, cuidadoso e pormenorizado de um amplo e sólido conjunto de fontes – dos mais variados tipos: testemunhais, documentais, jornalísticos, analíticos – que resultou em uma síntese crítica clara, de leitura escorreita, em que dados são coligidos para sustentar argumentos claros para descrever, explicar, interpretar e avaliar a vida dos brasileiros no palco da política entre 1946 e 1964.

O autor é um historiador conhecido e reconhecido por sua especialização na história política recente do Brasil, em particular no fremente século 20. Sua tese de doutorado na Universidade de São Paulo, *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil*², publicada em 2002, tornou-se um clássico da historiografia política brasileira. Dentre os muitos livros que escreveu e organizou, pode-se lembrar ainda *Autoritarismo e cultura política*³, coordenado em parceria com Luciano Aronne de Abreu, publicado em 2013, que contextualiza o fenômeno autoritário no espaço sul-americano, para mostrar como a hidra estendia seus tentáculos.

A recidiva autoritária recente levou Rodrigo Patto Sá Motta a reagir, esteado em sua competência, para colocar, em um livro magistral, os pingos nos ii indispensáveis à boa memória e à pertinente análise do que foi o golpe de 1964. “Deixar os historiadores para lá”, como ousou dizer o candidato à presidência da República em 2018, e em seguida eleito, foi a ocasião que exigia justamente recolocar senso – e bom senso! – na consciência histórica e na cultura política dos brasileiros.

Como diz logo em sua introdução, o autor explicita que “o propósito deste livro é mostrar por que os historiadores são devem ser ‘deixados para lá’ e, ao contrário, merecem ser lidos” (p. 15). Com efeito, a qualidade científica do saber historiográfico presta um serviço inestimável à sociedade, ao informar e esclarecer – com fundamento em investigação acurada das fontes, com atenta interpretação crítica dos acontecimentos e do comportamento dos protagonistas, ao longo do conturbado período desde a renúncia de Jânio Quadros à presidência da República até a deposição de João Goulart.

Motta está bem consciente da responsabilidade social do historiador em colocar, ante os olhos da sociedade, a mais cuidadosa explicação dos eventos, como forma de cumprir seu compromisso de assegurar a veracidade do conhecimento e a exigência ética de sua exposição e sustentação. O livro combina, assim, de forma hábil, narrativa e análise, como deve fazer todo bom

² MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil*. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2002.

³ *Idem* e ABREU, Luciano Aronne de (orgs.). *Autoritarismo e cultura política*. Porto Alegre-Rio de Janeiro: Edipucrs/Editora FGV, 2013.

livro de História (p. 17). Comprometido com os valores da democracia, com o respeito da verdade e com a exigência de rigor metódico e reflexão crítica e independente, ao longo de seus onze capítulos são relatados adequadamente os acontecimentos relevantes sobre os quais se debruça, de modo que o leitor, familiarizado ou não, dispõe de um quadro bem informado para acompanhar a pertinência empírica e a qualidade interpretativa da narrativa crítica que lhe é oferecida.

Os temas que *Passados presentes* percorre permitem bem entender o cenário brasileiro da cultura política das gerações que se sucederam de 1945 até nossos dias. Na atualidade, há inúmeros aparentes intérpretes que falam sobre o período 1964-1985 carregados de ideias preconcebidas, primando por ignorância dolosa e por *aprioris* descolados da realidade. Equilibradamente, Motta repõe as ideias em seu devido lugar.

Da análise do fantasma do “perigo vermelho”, agitado nos anos 1960 como ameaça apocalíptica pesando sobre a sociedade brasileira, passando pela conjuntura internacional e pelo jogo político das zonas de influência da Guerra Fria no hemisfério ocidental (em especial o ativismo estadunidense) e chegando a examinar o contexto social e político do Brasil (com os muitos apoiadores do golpe), Rodrigo Motta traça o perfil político do candente espaço público brasileiro até 1985.

Evidencia que muitos protagonistas da vida política nacional se aliaram para viabilizar o golpe de 1964, que reuniu lideranças civis (políticas, econômicas, religiosas) e boa parte do topo da hierarquia militar do país, notadamente do Exército. Ao explicitar os interesses, as intrigas e os objetivos político-ideológicos do período, Rodrigo Motta combate com eficácia metódica e austera, com estilo conciso e direto, as manobras de desinformação tóxica e de falseamento da história patrocinadas nos dias atuais não apenas por indivíduos que atuam nas redes sociais, campeões da alienação política e histórica, mas igual e infelizmente nos mais altos níveis da estrutura governamental – péssimos exemplos de distorção da cultura política do país.

A esclarecida análise que o autor faz, das correntes nacionalista e reformista no Brasil após 1945, bem como do conservadorismo político e econômico, da cultura do atraso e do imobilismo governamental, abre as portas ao entendimento dos embates enviesados que se multiplicam já no governo Kubitschek (1956-1961) e que se entrechocam com mais e mais virulência a partir da desastrosa passagem de Jânio Quadros pela presidência (fevereiro-agosto de 1961): “Assim, parte do impulso conservador que levou ao golpe não se deveu à avaliação de que a esquerda era muito forte e precisava ser reprimida, mas ao medo de perder privilégios e à reação contra o protagonismo político das classes populares” (p. 46). O livro recorre com maestria aos mais recentes debates historiográficos, ricos em informações e investigações que desvelam as muitas variáveis necessárias ao entendimento e à explicação do período. O leitor ganha aqui um fio condutor precioso para orientar-se na leitura sobre o tema.

O plano internacional em que se move a cena política interna é também oportuna e adequadamente inserido na análise: a Revolução Cubana (1959), a crise dos mísseis (1962), o contexto de Guerra Fria, no qual os “blocos socialista e capitalista” se contrapunham numa concorrência feroz, em meio à qual o Brasil passa a navegar pragmaticamente – malgrado a histeria dos dis-

cursos exaltados que dividiam o mundo em metades maniqueisticamente irreconciliáveis.

Rodrigo Motta mergulha com circunspecção nas fontes e percorre as sendas da máquina política da ditadura (cap. 4), do apoio social que esta angariou (cap. 5), dos dilemas que angustiaram a sociedade (cap. 6: aderir, resistir, acomodar-se?), das disparidades da violência de um lado e de outro (cap. 7), da alegação de erradicar a corrupção – muito falada pouco combatida (cap. 8), do “milagre” econômico e de sua brevidade (cap. 9), do desembarque da decadência da ditadura (cap. 10), da precariedade da (re)democratização (cap. 11).

Todos os capítulos estão dotados de um arremate, ao respectivo final, que resume cada argumento analisado. É de grande utilidade para o leitor, para consolidar sua reflexão. O epílogo (p. 305-309) nos recoloca em 2021, com suas contradições e seus desvarios, alertando para o fato de que o estudo histórico do golpe de 1964 de modo algum falaria em favor de qualquer outra aventura golpista – seja lá onde, quando e por que fosse.

Numa democracia, por cambaleante que possa ser, importa respeitar e manter seus princípios políticos e morais, para que todo e qualquer cidadão seja reconhecido e respeitado em sua dignidade inalienável. O último parágrafo do livro exorta o leitor sem medo: “Assim, um olhar mais atento – e crítico – sobre a história da ditadura pode ajudar a exorcizar certos fantasmas. E também a ensinar o valor positivo das instituições e da convivência democráticas, o que implica, necessariamente, o respeito ao pluralismo político e à diversidade de ideias. Ditadura não. Nunca mais” (p. 309).

Resenha recebida em 15 de fevereiro de 2022. Aprovada em 28 de fevereiro de 2022.

Construção e ruína: viagens urbanas ao conceito de patrimônio



CIDADE É PATRIMÔNIO
Uma viagem

Lúcia Lippi Oliveira



FGV EDITORA

Bernardo Borges Buarque de Hollanda

Doutor em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Professor da Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas (FGV), do Rio de Janeiro, e do Programa de Pós-graduação em História, Política e Bens Culturais da mesma instituição. Pesquisador do CNPq. Coorganizador, entre outros livros, de Música e sociedade: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2019. bernardobuarque@gmail.com

Construção e ruína: viagens urbanas ao conceito de patrimônio

Buildings and ruins: urban journeys on the concept of heritage

Bernardo Borges Buarque de Hollanda

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Cidade é patrimônio: uma viagem*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2022, 268 p.



[...] aqui tudo parece que ainda é construção, mas já é ruína.
Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*

Fruto de anos de leitura e escrita, o mais novo livro de Lúcia Lippi evi-
dencia algumas das virtudes já identificadas na obra dessa socióloga-
historiadora: o caráter interdisciplinar e, por assim dizer, orgânico de sua
abordagem, a articular a dimensão material à simbólica dos seus objetos; a
curiosidade intelectual que vai ao encontro de outras frentes de investigação, a
sair de certa zona de conforto de seus domínios tradicionais; e a amplitude de
visão nos seus temas de pesquisa, por meio de abordagens panorâmicas, a
identificar os fenômenos na diacronia e na longa duração. A esses aspectos,
somam-se outros, presentes em publicações anteriores, cuja marca do que em
princípio a autora chama de “divulgação de conhecimento” aparece em *O
Brasil dos imigrantes*¹ e *Cultura é patrimônio: um guia*.² Este último, aliás, consti-
tui uma espécie de mote inaugural, espelhado, continuado e ainda mais en-
corpado em *Cidade é patrimônio: uma viagem*.

Entre as características da escrita e do método de trabalho de Lippi,
pode-se destacar a sua forma expositiva. Como se estivesse a conversar, ou a
ministrar um curso em sala de aula, sua escrita é capaz de transmitir o fun-
damental, sem enredar o leitor em digressões extenuantes, em excessos teóri-
cos ou em notas de pé de página, o mais das vezes dispersivas. Ressalta-se
em especial a leitura certeira da bibliografia selecionada e a capacidade de
eleger interlocutores acadêmicos à altura das questões enfrentadas, trocando
em miúdos o que querem dizer e se desvencilhando de exegeses mais empo-
ladas ou herméticas.

Se o trabalho da autora já era conhecido pelo modo de articulação en-
tre a Sociologia e a História, graças aos estudos dos intelectuais na tradição
das interpretações do Brasil e do Pensamento Social, área da pós-graduação de
que é uma das pioneiras no Brasil e na Anpocs, a exemplo da pesquisa sobre
Guerreiro Ramos e sobre a institucionalização do campo das Ciências Sociais

¹ OLIVEIRA, Lucia Lippi. *O Brasil dos imigrantes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

² Idem, *Cultura é patrimônio: um guia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.

no Rio de Janeiro, o presente livro resulta de outra interface. Desta feita, trata-se de articular as Ciências Sociais às áreas do Urbanismo e da Arquitetura, e por que não da Geografia também, a fim de mostrar suas intersecções e de que maneira uma pode trazer rendimentos analíticos a outra.

Em realidade, tal proposta, como Lippi destaca na apresentação, está colocada há vinte anos, desde 2002, com a organização de *Cidade: história e desafios*.³ Depois deste, seguiram-se outros dois livros, resultantes de entrevisas de História Oral, realizadas por ela e Américo Freire, com dezenas de arquitetos e urbanistas, bem como disciplinas seriadas na pós-graduação da FGV CPDoc, intituladas “Cidade e Patrimônio”, que pavimentaram o caminho para a lida com a literatura aqui compulsada, apropriada e “traduzida”, para ficar com a palavra empregada pela autora.

Com mais de 260 páginas, *Cidade é patrimônio* está disposto em doze capítulos. Grosso modo, embora não haja divisão formal entre as partes, dividem-se três centros de gravitação da obra. O primeiro é a conceituação histórica de arquitetura, de arte e de patrimônio na Europa. Tais conceitos, no entanto, distanciam-se do debate cerrado da teoria pela teoria ou de uma história da arte *stricto sensu*. Buscam-se nessas definições teórico-conceituais elementos que fundamentaram decisões de cunho material-operacional, vinculadas a políticas públicas, a políticas culturais e a políticas patrimoniais, via de regra divididas entre as ações de destruir, de restaurar e de preservar.

O segundo núcleo gravitacional de Lippi diz respeito à história das cidades nos chamados Velho e Novo Mundo. Longe de uma abordagem encyclopédica ou maçante, pinçam-se aqui marcos das conformações citadinas na história antiga e medieval, islâmica e renascentista, bem como na história moderna e contemporânea (ou pós-moderna), para concentrar-se no âmago de seus interesses: as reformas urbanas europeias dos séculos XIX e XX. Se Londres e Paris são capitais incontornáveis, epicentro irradiador das mudanças revolucionárias da modernidade, a autora mobiliza mais três casos para compor o rol de cidades modelares no conjunto de intervenções reformadoras, empreendidas por engenheiros e arquitetos no decurso desse período: Barcelona, Berlim e Viena.

O terceiro eixo em que orbita o livro remete ao universo brasileiro, com a eleição de cidades capazes de evidenciar as linhas de força do passado e do futuro nacionais, que por sua vez empuxam mudanças, ativam resiliências e aguçam conflitos em seu processo de modernização periférica e/ou conservadora. Quatro centros urbanos galvanizam as atenções e são cotejadas em forma de duo – Rio de Janeiro/Brasília, Ouro Preto/Belo Horizonte – ainda que, pela necessidade de um recorte, Lippi justifique a ausência, mas reitere a importância dos casos de Recife e São Paulo. Em horizonte sempre dilatado, a escolha desses cases não significa restrição do olhar para a realidade circundante.

Ao contrário, sempre que possível, a autora faz remissão a perspectivas comparadas com outras cidades do Brasil (Goiânia, Palmas, Salvador), da América Latina (Buenos Aires, Bogotá, Caracas, Cidade do México, Lima) e dos Estados Unidos (Washington, Chicago, New York, Los Angeles e San

³ *Idem* (org.). *Cidade: história e desafios*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

Francisco, entre outras). Na mesma proporção, as cinco cidades europeias analisadas no primeiro eixo são, aqui e ali, contraponteadas com informações sobre outras, haja vista as menções a Lisboa e Porto, a Marselha e Lyon, a Gênova e Florença, a Bilbao e Amsterdã, a Dresden e Varsóvia.

Os limites espaciais próprios de uma resenha impedem de dar conta da miríade de contribuições aportadas por essa obra. Desse modo, cinjo-me a seguir na seleção de alguns pontos considerados mais relevantes e determinados aspectos que podem se desdobrar da agenda de pesquisa de Lippi. Como salientei três eixos fundamentais do livro, dedicarei um comentário geral para cada um deles.

O primeiro ponto que chama a atenção é a diáde conceitual arte-arquitetura, explorada mediante interlocução de Lippi com um amplo repertório bibliográfico, brasileiro e estrangeiro, e uma longeva tradição erudita e acadêmica. A reconstituição deita raízes nas escolas artístico-arquitetônicas que variam ao longo do tempo, do classicismo ao romantismo e deste ao neoclassicismo; o gótico, o rococó e o barroco, sendo que este último por si só abarca um conjunto de debates estilísticos e ideológicos com consequências para a constituição da identidade nacional e da chamada cultura brasileira; e os estilos característicos da modernidade constitutiva e disruptiva das vanguardas europeias, tais como a *art nouveau* e a *art déco*, mais francófonas, até a escola de *design* alemã *Bauhaus*.

Junto a essas correntes, o ecletismo e a arquitetura neocolonial parecem-me também pontos altos da abordagem de Lippi, pelas implicações que trazem à discussão sobre a história brasileira no imaginário do século XX e pelas tensões suscitadas em torno das definições do tradicional, do nacional e do moderno no país. A autora dá elementos concretos para pensar tais estilos no Brasil, ao focar a trajetória e as ideias do engenheiro português Ricardo Severo; do médico pernambucano José Mariano Filho; e de seu discípulo da Escola Nacional de Belas Artes, Lúcio Costa, acolhedor, na sequência, do modernismo lecorbusiano.

Amparado na bibliografia especializada, Lippi mostra de que modo, dos anos 1930 em diante, o suíço Le Corbusier e seus epígonos tornam-se hegemônicos no Brasil. Com efeito, isto se materializa na monumentalidade e na funcionalidade de novos prédios, como o do Ministério da Educação e da Saúde (1934), no Rio de Janeiro; de novas frentes de ocupação urbana, como o bairro da Pampulha, no início dos anos 1940, em Belo Horizonte; e mesmo de cidades inteiras, erguidas do zero, como Brasília, em fins da década de 1950. Tal hegemonia permite a coexistência tanto do revivescer do neocolonial, presente em residências e prédios escolares, quanto da implantação das linhas de força da modernidade arquitetônica, para quem “uma casa é uma máquina para se viver”.

Ainda nesse primeiro ponto, o mérito de Lippi vai além da contextualização do debate canônico entre o funcional e o ornamental na arquitetura, entre a autonomia e a dependência na obra de arte, entre a dimensão estética e a dimensão social no urbanismo. O acompanhamento da atuação paradigmática de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer permite expor o avesso da utopia da cidade moderna, com elementos de uma crítica endereçada ao modo pelo qual o dito “bom urbanismo” e a “boa arquitetura” foram internalizados e conven-

cionados na esteira da consagração desses arquitetos que absorvem o legado corbusiano.

Para tanto, mobiliza-se o criticismo de autores como o antropólogo estadunidense James Holston e o arquiteto brasileiro Carlos Nelson Ferreira dos Santos, a inscrever o campo da arquitetura sob a égide do nacional-desenvolvimentismo e de seus efeitos indesejados ou perversos, a reproduzir as disparidades sociais e a agravar as exclusões espaciais, a exemplo das cidades-satélites brasilienses. Tais ponderações suscitam questionamentos acadêmicos ao icônico projeto da capital federal, sonho republicano antigo, que Lúcia retraça tendo por parâmetro a constituição de Washington D.C., capital norte-americana inaugurada em 1800, erguida na sequência da Revolução Americana de 1776.

Se tais questões são levantadas pela academia em princípios dos anos 1980, gostaria de sublinhar e de adicionar aqui que a crítica à execução do planejamento urbanístico já estava presente na linguagem das artes, notadamente no discurso da geração do Cinema Novo em décadas anteriores, se observamos o argumento de Joaquim Pedro de Andrade em 1967, quando da realização do curta-metragem *Brasília, contradições de uma cidade nova*, bem como o documentário de Leon Hirszman, de 1973, intitulado *Megalópoles*.

Depois do par arte-arquitetura, o segundo eixo estruturante do livro que gostaria de brevemente comentar é a conjunção “cidade e patrimônio”. Aqui também o escopo se afigura vasto e são inúmeras, quase labirínticas, as vias tomadas pela autora. A abordagem norteadora é a da Sociologia da Cultura, porquanto mapeia o lastro do pensamento social na Europa e suas incidências sobre o campo patrimonial. Percebe assim uma certa história intelectual dos agentes e das correntes que se debruçaram sobre as propostas de intervenção no espaço público, com acento para a relação, nem sempre evidente ao senso comum, de teóricos, técnicos, profissionais e políticos *vis-à-vis* as reformas urbanas e as “paisagens urbanas”, para falar com a socióloga estadunidense Sharon Zukin, dela resultantes.

Nesse sentido, a conformação das identidades profissionais dos atores que intervêm no espaço urbano é um dado demonstrado pela autora na passagem dos séculos, ao reconhecer a posição estabelecida dos engenheiros desde o Oitocentos, seguida pela progressiva legitimação dos arquitetos no Novecentos. A ascensão corporativa e a autonomia crescente da arquitetura moderna se dão no bojo do associativismo internacional da categoria, a se reunir em congressos mundiais desde pelo menos 1928 e a projetar nomes de ponta pelo mundo, como Frank Lloyd Wright, Mies Van der Rohe e Walter Gropius, entre muitos outros.

Aqui também as representações não descuram das práticas e tampouco as ideias deixam de se articular aos processos materiais e aos projetos ideológicos que dão substrato às ações intervenientes na realidade e concretude ao espaço físico-social. Lippi parte de questões elementares para interrogar o essencial: como definir o que preservar, o que restaurar e o que demolir? Quem formula e quem decide? O que merece ser chamado de patrimônio? Em dicção pontualmente foucaultiana, ou *à la Michel de Certeau*, está em jogo o saber-poder de pensar e de tomar as decisões que incidem sobre toda a vida das coletividades. Trata-se de compreender de que maneira Estado e sociedade, em cada circunstância e em determinado momento, lidam com o bem co-

mum e com os chamados “artefatos da cultura”, que povoam o passado, o presente e o futuro das cidades.

À luz desse princípio, a autora discorre sobre as capitais europeias matriciais nas transformações urbanísticas e reconstitui as vicissitudes políticas em que cada uma delas operou seus projetos de transformação e como cada um deles se concretizou na experiência histórica europeia dos séculos XIX e XX. No plano das representações, a atenção incide no espetáculo criado pelas feiras mundiais e pelas exposições universais, a cobrir desde as suas edições originais no Palácio de Cristal londrino, em 1851, até as congêneres parisenses, passando igualmente pela espetacularização ocorrida em cidades norte-americanas como Filadélfia (1876), Saint Louis (1904) e Nova Iorque (1939), sem esquecer de Barcelona em 1929 e, como veremos em seguida, do Rio de Janeiro em 1922.

Ao amarrar pontas menos evidentes, Lippi mostra em que medida a envergadura dessas mudanças proporcionadas pela revolução técnico-científica é acompanhada de um movimento reativo, qual seja, o da consciência da necessidade de salvaguarda dos vestígios do passado que essa mesma modernidade forceja por apagar. Dessa forma, a autora retrata a gênese do discurso acerca do patrimônio histórico e cultural, na decantação da assim chamada “beleza do morto” ou ainda de uma certa apologia das ruínas, que as habitações particulares e os edifícios públicos remanescentes passam a encarnar e a simbolizar. De modo esquemático, pode-se dizer que a missão romântica dos intelectuais nas definições de preservação e de conservação na Europa embasa as discussões patrimoniais e antiquaristas ocorridas no século XIX em França e Inglaterra, sejam as posições protecionistas e arcaizantes de William Morris e John Ruskin, sejam as diferenças mais matizadas em relação àqueles ingleses por parte do revivalismo do arquiteto francês Viollet-le-Duc.

Junto ao paralelismo arte-arquitetura e cidade-patrimônio, meu terceiro e último comentário recai sobre a parte da obra dedicada à dimensão urbanística do Rio de Janeiro. Este é visto em perspectiva histórica, na esteira de uma série de reformas urbanas, umas mais outras menos conhecidas, num arco temporal que vai do prefeito Pereira Passos em princípios do século XX ao prefeito Eduardo Paes nas primeiras décadas do século XXI. Se a história política do Rio integrou uma importante agenda de pesquisas do CPDoc durante um período significativo de tempo dessa instituição e envolveu uma geração notável de historiadores, a contribuição própria de Lúcia nesse terreno volta a se concentrar nas articulações entre cidade, cultura e política, em chave sempre ampliada e macroscópica.

A “viagem” empreendida em torno dessa cidade repisa seu processo de urbanização e de configuração arquitetônica no decurso de um século, articulando as esferas nacional e municipal como escalas integradas de análise. Lippi atualiza a vasta literatura acumulada sobre a reforma Pereira Passos, dá destaque ao Plano Agache em fins dos anos 1920 e acompanha as alterações substantivas da fisionomia carioca entre a “era Vargas” e o interregno do estado da Guanabara (1960-1975), com a descrição do impacto que as obras de Lacerda vêm a ter na cidade progressiva e exponencialmente adensada, expandida e conflituada.

Se a influência francófila nos planos urbanísticos do Rio de Janeiro é central, a autora também mostra o crescimento de importância de projetos

influenciados por cidades norte-americanas, como pode-se notar na gestão do prefeito Henrique Dodsworth (1937-1945), interventor durante o Estado Novo varguista. Contudo, Lippi salienta o legado de arquitetos e engenheiros locais e enfatiza suas obras e trajetórias de vida, a exemplo do casal Affonso Reidy e Carmen Portinho. Destaca a participação destes na edificação de novos prédios e de novos espaços da cidade, tal qual o conjunto residencial do Pedregulho, o Museu de Arte Moderna (MAM) e o projeto urbanístico da Avenida Chile, na região central do Rio.

No final das contas, o mote do livro é frisar a urbe como um sítio arqueológico, uma espécie de museu a céu aberto, em meio à sucessão temporal e à superposição espacial de estilos coexistentes cujo ecletismo se converte, nos termos provocativos de Monteiro Lobato em princípios do século XX, em um “carnaval arquitetônico”. Por fim, a temática de uma suposta decadência do Rio, ante a perda de capitalidade para Brasília nos idos de 1960, é retomada, com a contextualização das décadas de 1980 e 1990, quando do incremento das políticas de tombamento e do processo de valorização dos bens culturais na cidade e no país. Esse contexto em que se inscreve o Rio é favorecido por uma conjuntura, nacional e internacional, propensa à regulamentação de políticas urbanísticas, culturais e patrimoniais, por sua vez associadas às estratégias emergentes do turismo globalizado e à revitalização dos espaços urbanos degradados.

Destaque-se ainda a ação de figuras marcantes da época, como a do *designer* Aloísio Magalhães em fins dos anos 1970, que passa a valorizar o patrimônio tradicional do Sphan-Iphan, aquele de pedra e cal, a exemplo das ruínas jesuíticas de São Miguel das Missões, tombado na década de 1930 e convertido em patrimônio da humanidade nos anos 1980. Mas é Aloísio também quem participa de um movimento internacional da Unesco e quem participa no Brasil do reconhecimento de outra sorte de bens, os simbólicos, aqueles da cultura intangível e imaterial, dirigida a festas e rituais, a comemorações e manifestações culturais as mais diversas.

No tocante ao Rio, o livro termina com a aparente reemergência do protagonismo carioca no século XXI e a tentativa de retomada do seu discurso de centralidade cultural, por meio dos megaeventos esportivos, ao menos quando se considera a realização dos Jogos Olímpicos Rio 2016, a primeira cidade da América do Sul a receber as Olimpíadas em mais de 120 anos de história dos esportes modernos. Alçada à condição de cidade global, com os potenciais e as contradições inerentes a tal *status*, o apanhado atento da autora tematiza as ações governamentais no sentido de reinvenção da cidade nos preparativos para esse e outros megaeventos, seja o imaginário que a reconcilia com seu passado colonial e republicano, tal qual a revitalização da zona portuária, com o projeto Porto Maravilha, seja a projeção futurista da sua própria identidade citadina, materializada e simbolizada na construção do Museu do Amanhã.

Lippi conduz de forma equilibrada as controvérsias e cizâncias sobre o Rio no cenário das cidades pós-modernas do século XXI, sem incorrer nas armadilhas de adesão a “apocalípticos” ou a “integrados”. Finaliza, assim, seu livro respondendo às perguntas-guias que a motivaram a escrevê-lo. Às suas questões de fundo – que é uma cidade? Como falar da cidade hoje? – sucede o caso do Rio de Janeiro, em uma prospecção e em uma projeção a mostrar tal

cidade no horizonte um tanto brumoso do século XXI. Nessa espécie de arqueologia da cidade, tal como fizera, acrescento eu, o cineasta Frederico Fellini ao filmar a Roma dos idos de 1970, situando a capital italiana como seu personagem filmico principal, Lippi salienta um Rio de Janeiro ao mesmo tempo colonial e pós-moderno, dinâmico e petrificado, excludente e “paranoico”.

Encerro este texto dizendo que as observações acima são apenas um dos itinerários possíveis dessa fascinante viagem que Lúcia nos convida a fazer. Se, de acordo com a epígrafe do livro, de autoria de Machado de Assis, “viajar é multiplicar-se”, concluímos com a sensação, ao fim e ao cabo da leitura, de que *Cidade é patrimônio* verdadeiramente nos faz viajar e multiplicar. Parabéns, Lúcia! Boa viagem, leitor!

Resenha recebida em 26 de fevereiro de 2022. Aprovada em 19 de março de 2022.

Indisciplina como ferramenta, ou como arma



Gabriel Gonzaga

Doutorando em História pela Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro (Unirio). gabrielgonzaga93@hotmail.com

Indisciplina como ferramenta, ou como arma¹

Indiscipline as a tool, or as a weapon

Gabriel Gonzaga

AVILA, Arthur. *A História no labirinto do presente: ensaios (in)disciplinados sobre teoria da história, história da historiografia e usos políticos do passado*. Vitória: Milfontes, 2021, 202 p.



A História no labirinto do presente é o primeiro livro que o historiador Arthur Avila assina sozinho. Professor na graduação e no programa de pós-graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Avila possui uma formação voltada para a área de História da América, História dos Estados Unidos, História da Historiografia e Teoria e Filosofia da História. Sua tese sobre a historiografia dos Estados Unidos e a questão da fronteira ao Oeste (temática que sempre retorna em seus textos) venceu o prêmio Capes de melhor tese em História, em 2012. Seu recente trabalho, publicado pela Milfontes, é resultado de um circuito de debates iniciados em meados de 2015, em meio à crise política da Nova República, a exemplo dos seminários realizados em Porto Alegre até 2018.² Nesse entremeio, Avila escreveu e interveio em diversas oportunidades, a partir de artigos, de entrevistas e de falas públicas e em canais digitais, sobre o significado da indisciplina histórica. Seu livro reúne suas principais produções desse período, com o adendo de dois capítulos inéditos.

Avila é um historiador recém-inserido entre as referências nos debates da Teoria da História. Junto dele, poderíamos nomear outros/as que comparecem nos mesmos círculos sociais e intelectuais. Eles/as estão entre os/as herdeiros/as de José Honório Rodrigues e Manoel Salgado Guimarães, dois entre os nomes que institucionalizaram o debate da História da Historiografia no Brasil. Essa “segunda geração”³ de teóricos/as herdou as bases epistemológicas e metodológicas da geração anterior e trabalhou arduamente pela criação de associações e congressos que, hoje, alicerçam uma subdisciplina. Independ-

¹ Confesso que esta resenha se valeu de muitas conversas com amigos/as, mais do que sou capaz de lembrar. Agradeço especialmente a Vicente Detoni, Allan Pereira, Sandro Marques e Pedro Batistella por lerem versões anteriores a este texto e contribuírem com correções e palavras de incentivo, aos quais acrescento um dos pareceristas mobilizados pela editoria da *ArtCultura*, que formulou sugestões bastante pertinentes.

² Ver a coletânea resultante dos encontros: AVILA, Arthur, NICOLAZZI, Fernando e TURIN, Rodrigo (orgs.). *A História (in)disciplinada: teoria, ensino e difusão do conhecimento histórico*. Vitória: Editora Milfontes, 2019.

³ Recordo o texto de editorial de Temístocles Cezar em sua despedida da revista *História da Historiografia*, quando confessa estar entre duas gerações. CEZAR, Temístocles. Geração e/ou gerações? *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, v. 13, n. 34, Ouro Preto, 2020.

dentemente da vontade dos seus membros mais radicalizados, como Avila, atualmente essa subdisciplina compõe uma comunidade fechada e superespecializada. Contudo, arriscaria dizer que certo cansaço se instalou nesse meio, seja pelos/as historiadores/as de outras áreas darem poucos ouvidos ao que esse grupo tem a dizer sobre as práticas disciplinares, seja por um desejo de utilizar as ferramentas teórico-metodológicas aprendidas em projetos ambiciosos que dialoguem com a totalidade da ciência e demais produções de conhecimento. Provavelmente assistimos a um movimento de expansão da “analítica da historicidade” proposta por Valdei Araújo.⁴

Vejo o projeto de Avila tomar forma nesse contexto, embora compartilhe da mesma herança. A indisciplina⁵ é um basta dentro de uma ciência que parece estar convencida de que quanto mais lapidar seu método, melhor enfrentará ataques externos e desgastes internos. Avila está convencido do contrário, e mobiliza uma retórica de manifesto na maioria dos capítulos que integram seu livro. Lembro que o expediente do “manifesto” tem sido usado à exaustão desde os anos 90, como no afamado *Theses on Theory and History* do Wild On Collective⁶, e parte também de um movimento internacional em torno da indisciplinarização da historiografia. Nesta resenha, busco estender tal movimento de “ironização” das bases disciplinares a fim de aproveitar melhor os aparatos que Avila apresenta, bem expressos particularmente nas análises que o autor faz dos debates públicos sobre a história nos Estados Unidos. É desse modo que acredito que a indisciplina de Avila – vista como ferramenta – pode cair nas mãos certas, as dos/as discentes, e deixar de ser somente mais um grito de insatisfação sob o impacto da “destruição” já em curso dos alicerces coloniais da História. Assumo, de partida, que minha geração é outra.

Por indisciplina, Avila comprehende um exercício imaginativo que se desprende dos protocolos disciplinares tradicionais, ainda calcados em um “realismo ontológico” que atualiza a todo momento a fé nos métodos e nas fontes. Uma operação saturada e nauseante da pesquisa historiográfica. A principal justificativa para esse revisionismo na “imaginação histórica” é primeiramente política. É o que Avila argumenta no primeiro capítulo, um dos melhores do livro. O historiador detalha um diagnóstico que se tornou lugar-comum nos debates da Teoria da História: as bases políticas que sustentaram a historiografia profissional do século XIX foram desgastadas justamente pelos processos sociais, políticos e econômicos que ela, a disciplina, costuma apelidar de “históricos”. Parafraseando Avila, os/as historiadores/as que desejam historicizar tudo e todos pouquíssimas vezes historicizam suas próprias práticas. Por conta disso, seguindo o filósofo afro-estadunidense Lewis Gordon, o autor defende a “recuperação da historicidade reprimida” pelos sonhos de imortalidade (p. 21). E, nesse sentido, seu texto assume que a História foi utilizada pelos Estados-nações modernos como um dispositivo de sincronização temporal, uma “tecnologia do self”, que dotava a cidadania de uma identidade

⁴ ARAÚJO, Valdei Lopes de. História da historiografia como analítica da historicidade. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, v. 6, n. 12, Ouro Preto, 2013.

⁵ Uso o termo numa acepção ligeiramente diferente de Avila, que prefere colocar parênteses e sublinhar a ambiguidade do seu projeto – (in)disciplina. Minha utilização visa enfatizar tensões e conflitos e não apenas a maleabilidade de um regime disciplinar. Esse uso faz parte do modo próprio como leio Avila.

⁶ KLEINBERG, Ethan; SCOTT, Joan Wallach e WILDER, Gary. *Theses on Theory and History*. Wild On Collective, 2018. Disponível em <<http://theoryrevolt.com>>. Acesso em 24 nov. 2021.

nacional e buscava empurrar esses indivíduos para o tempo moderno vazio, homogêneo e unidirecional. Em parte, a crise da historiografia se deve ao fato de sujeitos disruptivos, difamados como “identitários”, tensionarem a temporalidade moderna ao afirmarem seus próprios passados ordenados por suas matrizes epistemológicas e ontológicas não modernas ou contramodernas. Por outro lado, é o próprio desenvolvimento tecnológico e econômico do capitalismo que deseja se desfazer das humanidades e automatizar respostas aos problemas que eram originalmente da competência de historiadores/as, sociólogos/as, antropólogos/as, cientistas políticos e adjacentes. A expectativa de resolução na encruzilhada em que se encontra a Nação, e a História, se concentra no Mercado.

É o Mercado, e seu crescente setor de serviços e consumo, que instrumentaliza memórias e narrativas e oferece aos usuários das redes sociais identidades hipostasiadas, substancializadas pela lógica recursiva algorítmica de abastecimento. Desse modo, o Mercado, notadamente o capitalismo de plataforma, protagoniza a sincronização temporal e espacial em uma espécie de “operação historiográfica neoliberal”, termo que Avila toma emprestado de Rodrigo Turin. Essa operação ataca os postos de trabalho estáveis da universidade, sua autonomia de investigação e de criação e suas políticas de fomento, transformando a vida universitária em uma intensa competição produtivista entre acadêmicos “empresários de si”. Como bem sintetiza o autor, pretendendo-se transformar a vida acadêmica em um “enorme *Twitter*, sem qualquer regulação que não a dos interesses privados dos investidores e indivíduos, onde o que é mais rentável ou popular se impõe à verificação rigorosa e à responsabilidade investigativa” (p. 53). Por isso, Avila assume a precaução de, acima de qualquer exercício indisciplinado, defender a autonomia da universidade e, principalmente, da historiografia, ainda que ela precise provar mais uma vez sua legitimidade perante a sociedade sobre e a qual fala. São essas reticências que o forçam a usar a grafia “(in)disciplina”, salientando a ambiguidade da expressão.

Os capítulos seguintes da obra desdobram a tarefa dessa indisciplina se apropriando de outros teóricos e filósofos. A começar pelo conceito de “passado prático” de Hayden White, que possui uma forte influência na trajetória de Avila. O pragmatismo de White, sugere o autor, o leva a desvelar o tempo impensado pelos/as historiadores/as: o presente. O passado deve deixar de ser uma substancialização de fatos e passar a ser reconhecido como uma prática sempre presente e engajada. White exigiria também que se admitisse de uma vez por todas que o relato do passado não é propriedade dos/as historiadores/as, e, por sua vez, a verdade científica produzida pelos protocolos disciplinares está longe de ser a única possível e disponível. Não há saída, portanto, para a pluralização historiográfica que avizinha as agendas de investigação dos departamentos de História. Também não há escapatória para o enfrentamento público sob o qual os/as historiadores/as precisam negociar suas produções. É nisso que se baseia o projeto de Avila: demonstrar que as bases da imaginação que formaliza os textos acadêmicos são políticas e precisam ser consideradas em suas consequências éticas. É isso que o autor chama, com ajuda de Fredric Jameson, de performatividade da escrita da História: uma prática que opera o tempo ao passo que o constrói, oferece corpo, direção, sentido e age diretamente no dinamismo corrente das transformações

sociais; “uma periodização ou uma temporalização específica auxiliam na conformação da compreensão acerca dos ‘tempos em que vivemos’ e é parte fundamental das lutas políticas que nos ajudam a definir a tessitura do próprio presente” (p. 95).

Em entrevista ao canal do Laboratório de Estudos em Teoria, Historicidade e Estética (Lethe), da Unirio, Allan K. Pereira e Marcello Assunção, dois historiadores negros e teóricos no Brasil, defenderam que a indisciplina é um pressuposto na intelectualidade negra, o que corresponde à produção da vida frente à racialidade da herança “ontoepistemológica” ocidental.⁷ Arthur Avila não rejeita esse argumento, e demonstra tal posição abarcando essas tradições como exceções ao protocolo disciplinar – como o caso da historiografia contemporânea sobre a escravidão, muito influenciada por intelectuais negros/as que utilizam uma metodologia chamada de “fabulação crítica”.⁸ Nos capítulos finais de seu livro, Avila oferece análises empíricas para uma avaliação das “políticas de tempo” que disputam as narrativas sobre o passado, o ensino da História e a autoridade das práticas historiográficas. Destaca-se o último capítulo, no qual Avila discorre sobre o Project 1619 do jornal *New York Times*.⁹ Tal projeto defendeu que fora a escravidão, e não a guerra de independência e a democracia, que forneceu os alicerces de construção ética e moral do país norte-americano. Esse argumento não é uma novidade, ao menos não na tradição crítica afro-estadunidense. Ainda assim, o enredo narrativo assumido pelo jornal estadunidense – introduzido no conjunto de produções midiáticas, desde ensaios, fotografia e podcasts que rechearam o projeto – disparou um amplo debate em 2019. “De certa maneira”, avalia Avila, “esses ensaios compõem um todo narrativo que, a despeito de alguns paradoxos e tensões internas, *realmente* almeja reformular a imaginação histórica dos Estados Unidos” (p. 160). Como ele afirma, essa reformulação se mostra presente nos trabalhos de boa parte das correntes críticas da historiografia afro-estadunidense. O autor olha para o Project 1619 à sombra desses empreendimentos imaginativos da “tradição radical negra” – algo atestado por seu conjunto amplo de citações a autores/as como Ralph Ellison, Christina Sharpe, Cedric Robinson, Robin D. G. Kelley, James Baldwin, Saidiya Hartman. A partir disso, Avila é capaz de concluir que o próprio evento da escravidão é transformado em uma “temporalidade repetitiva”, que oferece os recursos para a atualização das práticas de terror e violência contra corpos negros em toda estrutura política americana, como é o caso das políticas de vigilância e de encarceramento em

⁷ ASSUNÇÃO, Marcello Felisberto Morais e PEREIRA, Allan Kardec. *Teoria da história e a questão racial*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Of2jqZMvHNA>>. Acesso em 24 nov. 2021. Os autores desenvolveram esse argumento em artigos recentes. Ver ASSUNÇÃO, Marcelo Felisberto Morais e TRAPP, Rafael Petry. É possível indisciplinar o cânone da história da historiografia brasileira? Pensamento afrodiáspórico e (re)escrita da história em Beatriz Nascimento e Clóvis Moura. *Revista Brasileira de História*, v. 41, set.-dez. 2021, e PEREIRA, Allan Kardec. Escritas insubmissas: indisciplinando a História com Hortense Spillers e Saidiya Hartman. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, v. 14, n. 36, Ouro Preto, 2021.

⁸ Entre outras, ver HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. *Revista ECO-Pós*, v. 23, n. 3, Rio de Janeiro, 2020.

⁹ Inspirando-se no Project 1619, será lançado este ano no Brasil o Projeto Querino, uma parceria entre a revista *Piauí*, a Rádio Novelo e o Instituto Ibirapitanga, liderada pelo jornalista Tiago Rogero. A tradução da iniciativa estadunidense demonstra a importância do debate proposto por Avila.

massa. Este é o melhor exemplo do que Avila defende como uma política performativa da temporalidade para a História.

O mérito do autor consiste em incorporar, como uma espécie de mistura, as críticas ao cânone em busca de uma síntese que configure uma resposta à abertura ao múltiplo. De alguma forma, Avila vagueia pelas trincheiras e encontra nas lutas locais aquilo que enriquece uma “totalidade-mundo”¹⁰, conceito de Édouard Glissant que me ajuda a desenhar o restante desse parágrafo. A indisciplina, acredo, é arma e ferramenta que pode ser levada às nossas lutas e aos nossos trabalhos, não apenas os de escrita, mas igualmente aqueles “artesanais” ou “mecânicos”, como os de extensão e orientação. Como tal, a indisciplina mira os territórios disciplinados, áridos e saturados onde os viventes esqueceram-se – ou foram forçados a esquecer – que, caso não diversifiquem a cultura, o solo empobrecerá. Os transeuntes que passam por tais territórios, que lá topam com uma ou outra coisa valiosa, conseguem apenas lamentar a seca, a mordaça e a grilagem. Nesses espaço-tempo, o trabalho acadêmico é transformado em um latifúndio.¹¹ Como arma e ferramenta, a indisciplina é oferecida aos povos que lutam pela terra, para cultivar o alimento e compartilhar suas benesses. O mundo que antes oferecia censura, desaparecimento e ocultação de cadáver, poderá receber os/as estrangeiros/as, proporcionar-lhes abrigo, cuidar de seus ferimentos e limpar seus pés. E o/a estrangeiro/a poderá compartilhar da terra, introduzir nela sua cultura e dividir seus proventos. Em outras palavras, segundo Gliassant, a indisciplina pode cumprir o papel de abrir sua contraparte à imprevisibilidade da Relação. Portanto, sairíamos de um pensamento sistêmico, no qual disciplina e indisciplina funcionam como dois polos que se estabilizam.¹²

Essa potente mistura metodológica de Avila sofre, porém, de uma deficiência de escuta e de sensibilidade. Seu abstracionismo humanista desconsidera que o corpo importa tanto quanto a mente, qualquer que seja o projeto teórico. Quando a indisciplina do autor tematiza a liberação do poder criativo, da força estética do texto, ela esquece os corpos generificados e racializados que o encaram, atentamente, em sala de aula. Esses corpos se amarroram no transporte público, muitas vezes dividindo itinerário com um trabalho precarizado, além de precisarem driblar as vigilâncias patriarcas e supremacistas que rodeiam e preenchem o *campus*. Por conta disso, é necessário repensar o trabalho da indisciplina sem fugir das tensões e conflitos que a vida impõe. Como arma, ou como ferramenta, a indisciplina pode ser pensada não apenas como poética, mas também como protética: ela estende os membros e os auxiliam em suas tarefas, como faz um ancinho que ajuda as mãos a arar a terra no preparo do plantio. Em outros contextos, ela pode ser usada como proteção, como reconhecimento do direito à resistência e à sobrevivência na vida acadêmica e intelectual. De qualquer modo, a indisciplina deve andar junto ao corpo; do contrário, corre-se o risco de fazermos dela outra terra de garimpo

¹⁰ GLISSANT, Édouard. *Poética da Relação*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. Agradeço imensamente a Gabriela Mitidieri pelas conversas sobre a obra de Glissant.

¹¹ Penso na metáfora do latifúndio quando recordo conversas com o professor Rodrigo Turin.

¹² Tal argumento foi levantado no volume que a revista *História da Historiografia* dedica ao tema da indisciplina. Ver MUDROVCIC, María Inés, AVELAR, Alexandre de Sá e RODRIGUES, Lidiane Soares. *Rebelia disciplinada? Introdução à “História como (in)disciplina”*. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, v. 14, n. 36, Ouro Preto, 2021.

para extração de textos acadêmicos. Se assim acontecer, seu nome perderá sua força combativa e passará a simplesmente preencher os currículos Lattes. Tornar-se-á, então, um artifício ilusório para os/as jovens que ainda creem na pesquisa e na ciência como prática de uma boa vida.

Arthur Avila está entre os responsáveis por esticar a corda do projeto da indisciplina no Brasil, algo que segue um movimento amplo e internacional de revisão dos pilares epistemológicos e ontológicos nas ciências humanas. Os textos que integram sua obra guiam o/a leitor/a em meio a caminhos tortuosos, labirínticos, de um presente que escapa à nossa compreensão. A prática que Avila oferece deve, no entanto, ser estendida, ou desapropriada, e propiciar alternativas para aqueles/as privados/as dos frutos da terra. A indisciplina pode ser assumida como uma recusa cética diante das promessas produtivistas das disciplinas tradicionais. Como arma, ou ferramenta, a indisciplina é um ponto de partida na construção de novas misturas que reorientam nossas agendas em torno não somente do que é político, como também do que constitui nossas vidas.

Resenha recebida em 28 de abril de 2022. Aprovada em 15 de junho de 2022.

Referências das imagens

- Capa WARPECHOWSKI, Eduardo sobre fotografia da Livraria Lello (Rua das Carmelitas, n. 144, centro histórico da cidade do Porto/Portugal). *Facebook/Livraria Lello*, 5 dez. 2021, montagem (detalhe). Disponível em <<https://www.facebook.com/LivrariaLello/photos/2116203225209672>>. Acesso em 10 abr. 2022.
- p. 9 CERVANTES, Miguel de. Página de rosto da primeira edição de *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, 1905, fotografia (detalhe). Disponível em <https://pt.frwiki.wiki/wiki/Don_Quichotte>. Acesso em out. 2021.
- p. 23 Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius, s./d., fotografias, montagem (detalhes). Disponível em <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Spix_Johann_Baptist_von_1781-1826.png>, e <https://pt.wikipedia.org/wiki/Carl_Friedrich_Philipp_von_Martius>. Acesso em 18 out. 2021.
- p. 43 WARPECHOWSKI, Eduardo sobre fotografia da Livraria Lello (Rua das Carmelitas, n. 144, centro histórico da cidade do Porto/Portugal). *Facebook/Livraria Lello*, 19 ago. 2021, montagem (detalhe). Disponível em <<https://www.facebook.com/LivrariaLello/photos/2031946410302021>>. Acesso em 10 abr. 2022.
- p. 61 LIMA, Fernando de Castro Pires de. *A “Nau Catrineta”*: ensaio de interpretação histórica. Lisboa: Portucalense Editora, 1954, capa do livro, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://www.iberlibro.com/NAU-CATRINETA-PIRES-LIMA-Fernando-Castro/30061405851/bd#&gid=1&pid=1>>. Acesso em 12 out. 2021.
- p. 76 PARREIRAS, Antonio. *Bênção das bandeiras da Revolução de 1817*, s./d., óleo sobre tela, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Antonio-Parreiras/350961/Bencao-das-bandeiras-da-Revolucao-de-1817.html>>. Acesso em 18 jan. 2022.
- p. 103 CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2011, capa do livro, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://www.alianzaeditorial.es/libro/bibliotecas-de-autor/el-reino-de-este-mundo-alejo-carpentier-9788420609652/>>. Acesso em 12 abr. 2022.
- p. 117 MAGRITTE, René. *O tempo trespassado (La durée poignardée)*, 1938, óleo sobre tela, 147 x 98,7 cm, fotografia (detalhe). Disponível em

<<https://www.arteeblog.com/2017/11/analise-da-pintura-de-rene-magritte.html>>. Acesso em 22 abr. 2022.

- p. 134 GAMBONI, Dario. *La destrucción del arte: iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra, 2014, capa do livro, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://www.hoyesarte.com/wp-content/uploads/2014/03/Las-destrucci%C3%B3n-del-arte.-Dario-Gamboni.jpg>>. Acesso em 22 jun. 2022.
- p. 157 BUARQUE, Chico. *Os anos de chumbo: e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, capa do livro, fotografia (detalhe). Disponível em <https://www.companhiadasletras.com.br/livro/9786559213078/anos-de-chumbo-e-outros-contos?idtag=8b590d5a-7d0b-42b9-ac24-6a7a936d017c&gclid=EAIAIQobChMI2-7bofr--AIVD-mRCh3XLADgEAAYAiAAEgL_r_D_BwE>. Acesso em 10 mar. 2022.
- p. 160 PETTORUTI, Emilio. *Quinteto*, 1927, óleo sobre tela, 149,5 x 131,5 cm, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://www.epdlp.com/pintor.php?id=334>>. Acesso em 10 mar. 2022.
- p. 182 ZINGG, David. Cineastas brasileiros reunidos em 1967: da esquerda para a direita, Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Joaquim Pedro de Andrade, Walter Lima Júnior, Zelito Viana, Luiz Carlos Barreto, Glauber Rocha e Leon Hirszman. *Facebook/Cinema Novo*, 26 abr. 2020, fotografia (detalhe). Disponível em <https://www.facebook.com/CinemaNovoBrasileiro/photos/a.1164982003612858/2805876942856681/?type=3&_rdr>. Acesso em 28 jan. 2022.
- p. 207 BORDALLO, Raphael. Francisco Alves da Silva Taborda, s./d., litogravura, fotografia (detalhe). Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em <<https://purl.pt/11549/3/>>. Acesso em 7 out. 2021.
- p. 211 AGOSTINI, Ângelo. "Vasques, o rei das cenas cômicas". *Cabrião*, São Paulo, 8 jul. 1867, p. 381, litografia, fotografia (detalhe).
- p. 227 DIAS, Cícero. *Eu vi o mundo... Ele começava no Recife*, 1929, guache e técnica mista sobre papel, colado em tela, 198 x 2100 cm. *Enciclopédia Itaú Cultural*, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2689/eu-vi-o-mundo-ele-comecava-no-recife>>. Acesso em 18 ago. 2021.
- p. 229 TONDELLA, Manoel. Bairro de Santo Antônio e São José, 1905, fotografia (detalhe). Villa Digital Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj). Disponível em <<https://villadigital.fundaj.gov.br/>>. Acesso em 18 ago. 2021.
- p. 230 Edifícios na Praça Afonso Pena, atual Marco Zero, no Bairro do Recife em 1925. *Revista Pernambuco*, n. 11, ano 2, Recife, maio 1925, s./p., fotografia (detalhe).

- p. 235 DIAS, Cícero. *Gamboa do Carmo no Recife*, 1929, óleo sobre tela, 60 x 71 cm. *Enciclopédia Itaú Cultural*, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1692/gamboa-do-carmo-no-recife>>. Acesso em 18 ago. 2021.
- p. 236 DIAS, Cícero. *Sonoridade na Gamboa do Carmo*, 1930, óleo sobre tela, 75 x 78 cm. *Enciclopédia Itaú Cultural*, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1698/sonoridade-da-gamboa-do-carmo>>. Acesso em 18 ago. 2021.
- p. 237 DIAS, Cícero. *Visão romântica do Porto de Recife*, 1930, óleo sobre cartão, 228 x 124 cm. *Enciclopédia Itaú Cultural*, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2686/visao-romantica-do-porto-de-recife>>. Acesso em 18 ago. 2021.
- p. 239 DIAS, Cícero. *Porto do Recife*, 1930, óleo sobre tela, 105 x 105 cm. *Enciclopédia Itaú Cultural*, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2691/porto-do-recife>>. Acesso em 18 ago. 2021.
- p. 243 Material de divulgação de apresentação de artes marciais chinesas em Uberlândia/MG, 1987, cartaz, fotografia (detalhe). Acervo do Laboratório Caminhos Marciais, Humanidades e Educação Integral (Educam)/ Instituto de História (Inhis)/ Universidade Federal de Uberlândia (UFU).
- p. 267 PACHECO, Joaquim Insley. Pedro II, Imperador do Brasil: retrato, Rio de Janeiro, 1883, platinotipia, pb, 37,5 x 29,2, fotografia (detalhe). Disponível em <<https://brasilianafotografica.bn.gov.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/508>>. Acesso em 11 jul. 2021.
- p. 269 GOMES, Alair de Oliveira. Diário íntimo EX-ALTO I, [198-]. Intimate diary EX-ALTO I, [198-]. *Alair Gomes, muito prazer* (exposição), Biblioteca Nacional Digital. Disponível em <<https://bndigital.bn.gov.br/exposicoes/alair-gomes-muito-prazer/?tipo=todos-objetos&pg=8>>. Acesso em 11 jul. 2021.
- p. 274 GOMES, Alair de Oliveira. Imagem extraída da série *Beach (Beach: sonatina four feet)*, utilizada na capa do catálogo de exposição *Alair Gomes, muito prazer*, Rio de Janeiro, 1975-1980, fotografia, gelatina e prata, p&b (detalhe). Disponível em <<https://bndigital.bn.gov.br/exposicoes/alair-gomes-muito-prazer/?tipo=todos-objetos&pg=10>>. Acesso em 11 jul. 2021.

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