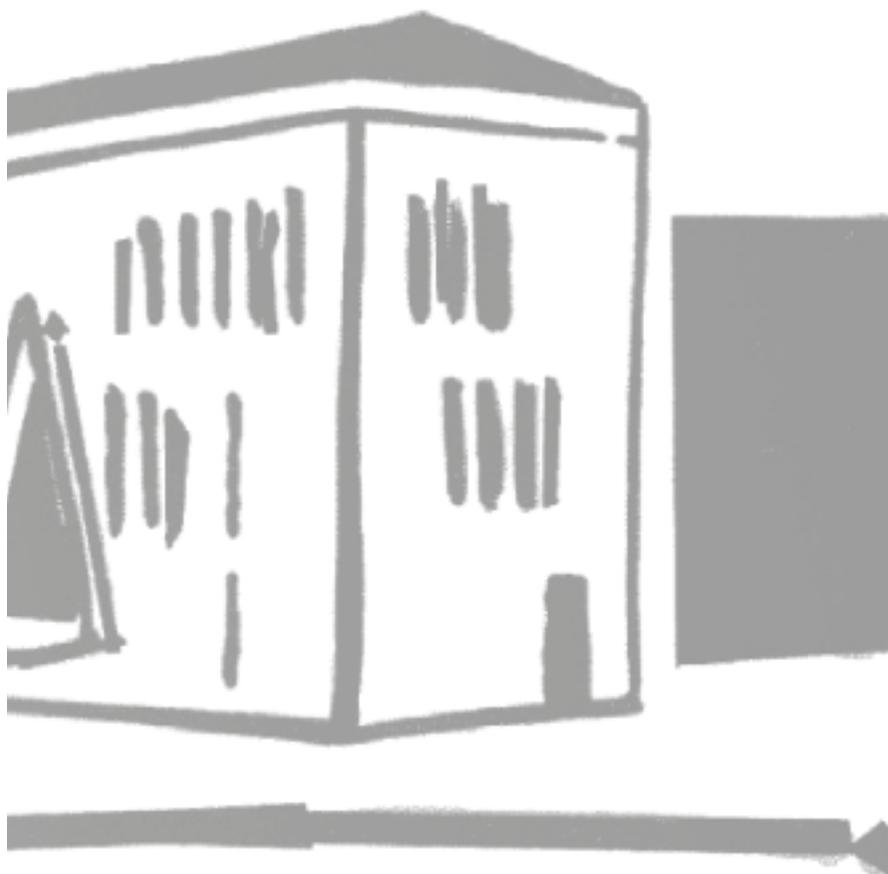


Cadernos de Pesquisa do CDHIS

Revista do Centro de Documentação e Pesquisa em História – CDHIS

Instituto de História

Programa de Pós-Graduação em História



ISSN 19813090

Cad. Pesq. Cdhis	Uberlândia-MG	v.27	n.1	1-236	jan./jun. 2014
------------------	---------------	------	-----	-------	----------------

CADERNOS DE PESQUISA DO CDHIS
REVISTA DO CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA EM HISTÓRIA – CDHIS
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Av. João Naves de Ávila, 2121 – Bloco 1Q – CDHIS – Campus Santa Mônica – Uberlândia – MG
Cep 38400-902 – Telefones: (34) 3239 4204 | 4236 | 4240 | 4501
E-mail: cdhis@ufu.br – www.cdhis.ufu.br

EDITOR

Jean Luiz Neves Abreu

COMITÊ EDITORIAL EXECUTIVO
Velson Carlos de Sousa (UFU/MG)

Valéria M. Q. C. Lopes (Diretora da Memória e Patrimônio Histórico - Uberlândia/MG)

CONSELHO EDITORIAL

Ana Paula Spini (UFU/MG)	Maria Clara Tomaz Machado (UFU/MG)
Artur César Isaia (UFSC/SC)	Maria Andréa Angelotti Carmo (UFU/MG)
Betânia Gonçalves Figueiredo (UFMG/MG)	Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro (UFU/MG)
Daniela Magalhães Silveira (UFU/MG)	Paulo Roberto Staudt Moreira (UNISINOS/RS)
Jean Luiz Neves Abreu (UFU/MG)	Raquel Glezer (USP/SP)
Lucia Lippi (CPDOC/FGV/RJ)	Rebeca Gontijo Teixeira (UFR/RJ)
Mara Regina Nascimento (UFU/MG)	Yara Maria Aun Khoury (PUC/SP)
Marcelo Lapuente Mahl (UFU/MG)	
Maria Beatriz Pinheiro Machado (Arquivo Histórico Municipal/Caxias do Sul/RS)	

CONSELHO CONSULTIVO

Ana Maria Said (UFU/MG)	Marcos Antonio de Menezes (UFG/ Jataí)
Antonio Celso Ferreira (UNESP/SP)	Maria Cristina Nunes F. Neto (PUC/GO)
Cairo Mohamad Ibrahim Katrib (UFU/MG)	Maria de Lourdes de A. Fávero (PROEDS-UFRJ/RJ)
Carlos Henrique de Carvalho (UFU/MG)	Norma Discini (USP/SP)
Cleria Botelho da Costa (UNB/DF)	Newton Dângelo (UFU/MG)
Diva do Couto Gontijo Muniz (UNB/DF)	Robson Laverdi (UEPG/PR)
Jane de Fátima Rodrigues (UNIMINAS/MG)	Wenceslau Gonçalves Neto (UFU/MG)
Kátia Rodrigues Paranhos (UFU/MG)	Yonissa Marmitt Wadi (UNIOESTE/PR)
Luciene Lehmkuhl (UFU/MG)	

DIAGRAMAÇÃO

William Machado / Luciano J. Franqueiro

SETOR DE PUBLICAÇÕES

Thaís Bastos Silva
Rafael Fonseca (estagiário)
Larissa Bagnis (estagiário)

ILUSTRAÇÃO DA CAPA

Autor: Cláudia França
Título do trabalho: Entrevista
Ano de realização: 2007. Museu Universitário
de Arte - MUnA, UFU, Uberlândia.
Fotografia: Antonio Scarpinetti.

CAPA

PROJETO GRÁFICO

Flávio Henrique S. Amorim / NPV – DICULT 2010

TÉCNICA EM LÍNGUA INGLESA

Sandra Chaves Gardellari

DIREÇÃO EDUFU

Humberto Aparecido de Oliveira Guido

Tiragem: 1000 exemplares

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UFU

ISSN 1518-7640

Cadernos de Pesquisa do CDHIS, Edição V.27 N.1 - jan./jun. de 2014.

Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História. Centro de Documentação e Pesquisa em História – CDHIS. Uberlândia, MG: EDUFU.

Semestral

1. Arquivo, Memória, Documento 2. História Local 3. Estudos Históricos.

Indexações: LATINDEX (Portal Iberoamericano); SUMARIOS (<http://www.sumarios.org>)

Sumário

Editorial 5

Apresentação 7

DOSSIÊ: CORPO IMAGEM/IMAGEM CORPO

Corpo, imagem, símbolo13
Adelino Cardoso

Corpo e imagens replicantes 25
Maria Bernardete Ramos Flores

Encontros intersubjetivos entre um corpo e uma porta: análise de uma instalação
pelo viés da corporeidade..... 47
Cláudia Maria França da Silva

Identidad y arte en la diáspora cubana: la estética descolonizante de Coco Fusco y
Ana Mendieta.....69
Adriana Martínez Noriega

ARQUIVO, DOCUMENTO E MEMÓRIA

O que os acervos da FURG conservam sobre a gênese da formação docente no
ensino superior do Rio Grande?..... 99
Josiane Alves da Silveira

ARTIGOS

A invisibilidade ou o vazio como presença125
Grégori Michel Czizewski

Uma análise do *sublime* e do *belo* em *O retrato de Dorian Gray*145
Cláudia Tolentino Gonçalves

Corpo e poder na terra indígena de Ibirama – SC.....159
Antonio Luis Fermino

Lixo extraordinário: a arte de criar, reciclar e representar177
Maria Clara Tomaz Machado e Priscylla Leite de Moraes

Missões Jesuíticas Guaranis: a luta pelo milagre da santa República	199
<i>Junior Ivan Bourscheid</i>	

RESENHA

A ninfa, uma criatura da sobrevivência	
Didi-Huberman, Georges. <i>Ninfa moderna: essai sur le drape tombe</i> . Paris: Éditions Gallimard, 2002. 179p.....	223
<i>Daniela Queiroz Campos</i>	

TRANSCRIÇÃO

O aprendiz de Dom Quixote: uma página sobre Miguel de Unamuno no diário íntimo de Alcides Arguedas.....	231
<i>Cláudio Diniz</i>	

Editorial

No âmbito das ciências humanas e, em particular, da história, o corpo tem sido objeto já faz algum tempo de múltiplas abordagens em que os corpos são pensados como lugar de subjetividades e identidades. As manipulações da ciência e da técnica, as transformações que os sujeitos imprimem em seus corpos e as imagens oferecem um campo vasto de questões e problemas para se pensar as dimensões do corpo ontem e hoje.

O presente dossiê, organizado pelas professoras Maria Elizabeth Carneiro e Luciene Lehmkuhl, coloca em foco a discussão sobre corpo e imagem. O presente volume é constituído de relevantes contribuições de pesquisadores estrangeiros e brasileiros sobre a temática. Nelas se cruzam diferentes olhares e abordagens sobre a corporeidade e suas simbologias, representações, experiências estéticas e subjetividades.

Além dos artigos que compõem o dossiê, esse volume traz igualmente outras contribuições sobre temas de igual importância para a história e áreas afins. Com isso, esperamos que o periódico cumpra seu papel de tratar não só de temas específicos, por meio de dossiês, como também de divulgar trabalhos oriundos de pesquisas de pós-graduação e contribuições sobre práticas de arquivo e preservação da memória.

Esse trabalho só é possível devido à contribuição dos autores, do Conselho Editorial e Consultivo, dos pareceristas, técnicos, estagiários e dos organizadores. Agradeço ao esforço de todos e, especialmente, às professoras Maria Elizabeth Carneiro e Luciene Lehmkuhl, que cuidaram da organização da revista como um todo.

Jean Luiz Neves Abreu

Editor



Apresentação

Corpo Imagem / Imagem Corpo

A proposta do dossiê aqui apresentado é colocar em discussão corpos e imagens e perfazer caminhos que se atravessam e se cruzam em perspectiva histórica: corpos que se transformam em imagens e imagens capazes de criar corpos...Interessa refletir sobre esse trânsito, sobre o percurso trilhado do corpo à imagem e da imagem ao corpo. Toma-se a imagem como qualquer fenômeno visual, como qualquer forma visível, possível, imaginada, diversificada e intercambiável; como a possibilidade de ver um desenho no cinema, uma fotografia na televisão, uma pintura em reprodução, uma experiência na/da tela da/na imaginação.

O contato/uso/apreensão das imagens suscita questionamentos/problemas relacionados com o visível; com aquele/a que vê; com os contextos nos quais o campo da visualidade e da legibilidade se realiza; com o modo como a imagem inscreve significados, objetivações e subjetivações no tempo-espço; com as categorias de imagens. A imagem é, portanto, simultaneamente dependente do fazer e do ver. É nessa simultaneidade que se procura pensar e reinscrever os corpos que são vistos nas imagens, mas também são elaborados/construídos pelas imagens.

O artigo que abre este dossiê intitula-se **Corpo, imagem, símbolo**, de autoria de Adelino Cardoso(CHC/FCSH/Universidade Nova de Lisboa), e propõe interrogar significados do corpo, particularmente no momento em que emerge em diferentes áreas do conhecimento: na teologia, medicina, filosofia e na arte. No século XVI, de acordo com essa abordagem, o renascimento é cenário privilegiado onde artistas e autores de formação e interesses distintos pensam, transitam e partilham de uma visão do corpo como símbolo da ordem social, da beleza e perfeição do universo.

No segundo artigo, Maria Bernardete Ramos Flores (pesquisadora CNPq e professora PPGHI/UFSC) faz uma leitura do corpo que replica, reage, inventa formas de singularizações, imerso em maquinarias de subjetividades em série. No texto **Corpo e imagens replicantes**, a autora dialoga com discursos e visualidades, e propõe analisar os corpos no tecido da história e da cultura humanista. Assim, ela busca re-descrever alguns de seus movimentos possíveis sob os efeitos da ciência e da técnica para pensar performances, jogos, insubordinações, entre alguns vetores e devires de um corpo dançarino.

Claudia França (Instituto de Artes/UFU), em seu artigo **Encontros intersubjetivos entre um corpo e uma porta: análise de uma instalação pelo viés da corporeidade**, aborda a questão da corporeidade tomando os pensamentos de Maurice Merleau-Ponty e de Michel Foucault como apoio para reflexões estimuladas por seu próprio trabalho artístico. Nele, o corpo, a corporeidade e alteridade são ele-

mentos centrais que sugerem a percepção e transformação dos contornos corporais a partir da experiência estética.

No quarto artigo **Identidad y arte en la diáspora cubana: la estética descolonizante de Coco Fusco y Ana Mendieta**, a autora, Adriana Martinez Noriega (San Diego State University/CA/EEUU) nos fala da reconfiguração identitária derivada das experiências com a diáspora vividas por Ana Mendieta e Coco Fusco, artistas cubanas que, ao enfrentarem obstáculos na condição de migrantes, foram capazes de “expor a injustiça e a rigidez do sistema opressor, através de suas obras performáticas”, com as quais puderam explorar o caráter fluido de suas identidades, nas quais seus corpos tiveram papel central.

Os artigos livres, que também compõem a revista, propõem outros diálogos com a temática do dossiê, dando continuidade às reflexões e especulações em torno dos corpos e das imagens. Nessa seção, cinco textos foram selecionados, sendo que alguns deles enriquecem particularmente as possibilidades de se acercar das discussões contemporâneas sobre o assunto.

A experiência do “nada”, na análise de Jean-Paul Sartre; a figura / fundo e a inteligibilidade na perspectiva da Gestalt; o vazio, a recusa dele e o “ilusionismo teatral” concebido por Didi-Huberman; em suma, a figura, a temporalidade em movimento, a fragmentação e a incompletude são elementos e problemas articulados no artigo de Grégori Michel Czizeweski (História/UFSC). Pensar **A invisibilidade ou o vazio como presença**, título do artigo, é a sua proposta para abordar a dinâmica das formas e dos silêncios e apreender a complexidade da construção de sentidos nas imagens e nas Histórias em Quadrinhos.

Uma análise do sublime e do belo em O retrato de Dorian Gray é o título do artigo de Cláudia Tolentino Gonçalves (História/Unicamp). Nele, a autora promove um engenhoso diálogo da História com a Filosofia e a Literatura, ao entrelaçar sentidos que emergem e se articulam na escrita de Edmund Burke e Oscar Wilde. Nessa aventura, ela aborda as reflexões filosóficas do primeiro, em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757), e as imagens construídas pelo segundo, no romance *O Retrato de Dorian Gray* (1890), encarnadas nos personagens centrais, e desvela aspectos daquelas categorias que se materializam como dimensões do corpo e espírito, ou seja, no domínio daquilo que é humano.

Antonio Luis Fermino (Educação/UFSC), no artigo seguinte, **Corpo e poder na terra indígena de Ibirama – SC**, apresenta os corpos indígenas dos Laktãnõ/Xokleng como um dos meios de manifestar transformações culturais vividas. O autor aponta mudanças de *habitus* e técnicas que se manifestaram a partir do contato com não-indígenas e passaram a atuar sobre os corpos, modificando-os e ressignificando-os a partir das experiências do vivido.

No artigo **Lixo extraordinário: a arte de criar, reciclar e representar**, acerca do vídeo documentário “Lixo Extraordinário” e de obras do artista plástico Vik Muniz sobre o Aterro Metropolitano Jardim Gramacho, a professora Maria Clara Thomaz Machado (PPGHI/UFU) e Priscylla Leite de Moraes (História/UFU) discutem as relações sociais e políticas da vida dos catadores de lixo à luz da produção de obras de arte e das transformações engendradas pela ampla divulgação das atividades realizadas no Aterro.

Implantar uma Santa República Guarani e capturar nativos para o projeto missionário seria uma alternativa promovida pelos jesuítas às *encomiendas* ou ao conflito com os colonizadores espanhóis? Seria uma forma de defesa às incursões bandeirantes da Colônia portuguesa? No artigo **Missões Jesuíticas Guaranis: a luta pelo milagre da santa República**, Junior Ivan Bourscheid (Ciência Política/UFRGS) busca discutir a historiografia acerca do assunto e observa no sistema produtivo e político das Missões um modelo adaptativo, visando o estabelecimento de um poder paralelo ao da Coroa Espanhola e ao da Igreja de Roma.

Daniela Queiroz Campos (História/UFSC) contribui nessa edição com uma *resenha* de um livro de Georges Didi-Huberman - *Ninfa moderna. Essai sur le drape tombe*. Paris: Éditions Gallimard, 2002 -, ainda não traduzido no Brasil, que também apresenta grande interesse ao tema proposto no dossiê organizado. Trata-se da ninfa warburguiana relida por Didi-Huberman. Os dois autores dedicam-se a demonstrar as permanências e as transformações sofridas pela imagem da ninfa na cultura, mais especificamente, na arte ocidental.

Transcrição é a seção que representa para revista uma possibilidade de delimitar seu lugar de fala – a oficina da História -, tanto no que diz respeito ao fazer historiográfico e à importância de suas fontes, quanto à demarcação do território de edição desta publicação – o Centro de Documentação e Pesquisa em História / CDHIS/UFU. Nela, Claudio Diniz (PPGHIS/UFRJ) apresenta aos leitores uma página do diário íntimo do diplomata, historiador e político boliviano Alcides Arguedas, que demonstra a relação de amizade entre este e o filósofo basco Miguel de Unamuno. Um certo tom melancólico é destacado na leitura do documento, cuja redação se deu quando ambos se encontravam em Paris, por diferentes motivos, período no qual puderam estreitar seus laços de amizade e afinidades.

Compõe a seção *Arquivo, Documento e Memória*, espaço garantido e não menos importante nessa publicação do CDHIS, o artigo intitulado **O que os acervos da FURG conservam sobre a gênese da formação docente no ensino superior do Rio Grande?** Ele resulta da pesquisa sobre documentos dispersos encontrados nos acervos do Núcleo de Memória Engenheiro Francisco Martins Bastos (NUME) e no Arquivo Geral da FURG. Nele, a história da Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande, criada em 1960 pela Mitra Diocesana de Pelotas e integrada

à Universidade do Rio Grande em 1969, é objeto da abordagem de Josiane Alves da Silveira (Educação/UFPel/RS), que buscou examinar a formação docente no ensino superior da cidade do Rio Grande/RS e, ao longo dessa reflexão, abordar a importância de se proceder à guarda, organização e conservação de documentos para a pesquisa historiográfica.

Não podemos deixar de registrar, ainda, a contribuição da artista Cláudia Franca, não apenas com o terceiro artigo do dossiê, mas também com a imagem de sua instalação, fotografada por Antonio Scarpinetti, gentilmente cedida para a capa desta edição. **Entrevista** é o título do trabalho realizado em 2007, na Sala de Pesquisas do Museu Universitário de Arte/MUNA/UFU. A instalação foi remontada em 2008, na Galeria da FAV, na Universidade Federal de Goiás/UFG, e em 2010, na exposição "ciclone", realizada na Galeria de Arte da UNICAMP, Campinas/SP. Ela sugere um corpo vazado em folha de madeira que passa a ser elemento de acesso ao interior da sala.

Assim, agradecemos a cada um/uma que contribuíram para que esta edição se concretizasse e, a partir dessa imagem do corpo vazado que possibilita enveredar por caminhos inusitados das formas, das sensibilidades e do pensamento, convidamos os/as leitores/as a adentrar imagens e corpos outros, pensados, cifrados, criados, recriados, remodelados nos textos deste número dos Cadernos de Pesquisa do CDHIS e desejamos a vocês uma boa leitura!

As Organizadoras



*Dossiê: Corpo Imagem/
Imagem Corpo*



Corpo, imagem, símbolo

Adelino Cardoso¹

Resumo: Este trabalho parte da interrogação pelo significado do corpo em geral, para, depois se focar no corpo humano em particular. Ora, significativamente, o corpo joga com ordem, boa forma, ajustamento das partes num todo. De um modo sintético, o autor aborda um período muito especial da história intelectual da Europa, em que o corpo assume uma enorme relevância em áreas tão diferentes como a teologia, a arte, a medicina e a filosofia: o renascimento do século XVI. Os autores aos quais se presta especial atenção, Francisco Georgio, Leão Hebreu, Andreas Vesálio e Francisco de Holanda têm formação, interesses e estilos distintos, mas partilham uma mesma visão artística do corpo humano como a mais admirável obra da Criação, vendo nele um símbolo da boa ordem social e, inclusive, da beleza e perfeição do universo.

Palavras-chave: Renascimento. Corpo. Forma. Ordem. Beleza. Micro e macro-cosmo. Símbolo.

Abstract

This paper begins asking for the meaning of the body in general, and, following, the human body is specifically focused. Now, significantly, the word body plays with order, good form, adjustment of the parts within a whole. In a synthetic way, the author approaches a very remarkable period at the intellectual European history, within which the human body achieves an enormous relevance in so different areas as theology, art, medicine, and philosophy: the period of the renaissance at the sixteenth century. The writers whom is paid special attention to, namely Franciscus Georgius, Leone Ebreo, Andreas Vesalius, and Francisco de Holanda, have distinct academic training, interests and styles, but they have in common a same artistic view of the human body as the most admirable work of the divine Creation, considering it as a symbol of the good social order, and even of the beauty and perfection of the universe.

Keywords: Renaissance. Body. Form. Order. Beauty. Micro and macro-cosmos. Symbol.

¹ CHC / FCSH / Universidade Nova de Lisboa. Foi investigador do Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa (1995-2009) tendo sido membro da sua direcção (2003-2006). Email: cardoso.adelino@gmail.com

“O pintor é um filósofo da ciência natural, um arquitecto e um hábil dissecador.

Nisto radica a excelência do modo como retrata todas as partes do corpo humano.”

CARDANO, Girolamo,
De subtilitate, 1551

Afinidade entre corpo e forma

A hipótese orientadora deste trabalho é que o corpo se revela como um foco de inteligibilidade de cada ser em particular e do próprio universo. O corpo de cada um de nós é o mediador da nossa relação conosco próprios e com os outros, bem como do nosso modo de habitação do mundo. O nosso modo de presença atesta-se pelo corpo: a expressão corporal manifesta o meu estado actual e também o fundo anímico que me predispõe a certo tipo de atitudes ou actos. Pelo seu modo de presença, um corpo irradia uma certa ambiência no espaço envolvente: no contacto imediato e inicial com alguém sentimos um ar de familiaridade, um clima de confiança e algum tipo de afinidade. Um outro modo de presença pode inspirar distância e algum desconforto. Evidentemente que o modo de presença de alguém não é meramente físico, mas o que é admirável é o facto de que a interioridade se manifesta corporalmente. Quantas vezes não interpelamos um colega que chega ao local de trabalho comum, com expressões tais como: “estás com um ar cansado, o que é que se passou?”. Sem dúvida que podemos dissimular o

nosso estado actual, mas também essa dissimulação tem expressão corporal, muitas vezes indisfarçável.

A noção de corpo é uma noção específica, mas não uma noção local, aplicável apenas às coisas materiais. Quando focamos o corpo de uma comunidade organizada ou mesmo de uma comunidade ideal (o corpo místico de Cristo, por exemplo), é-nos revelada uma certa dimensão dessa mesma comunidade. A questão reside em saber qual é essa dimensão intrínseca, que é específica de um corpo enquanto tal.

A palavra corpo transporta consigo uma pluralidade de sentidos, que se prestam a diferentes jogos de linguagem. No uso estereotipado da linguagem, que corresponde aliás ao uso mais típico da modernidade pós-cartesiana, o corpo é uma porção determinada da matéria ou uma subdivisão da extensão. Ora, a aproximação semântica entre corpo e matéria deixa na sombra o lado mais intrínseco e original da significação corpo. De facto, a noção de corpo é uma *noção primitiva*, que significa uma configuração específica. Isso mesmo é atestado pela etimologia da palavra: corpo significa “forma, beleza”². De igual modo, é muito revelador que, no debate setecentista sobre as formas substanciais, alguns pensadores relevantes entendessem que elas deviam ser reabilitadas porque se revelavam imprescindíveis como princípio de dis-

² Cf. ERNOULT-MEILLET, *Dictionnaire Étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 1939, p. 223.

tinção dos corpos. Na formulação de Leibniz, a forma substancial seria necessária para elucidar o que faz de tal ou tal corpo *um corpo* determinado: “Quem poderia não admitir a forma substancial, pela qual a substância de um corpo individual difere da substância de outro corpo?”³

Por razões que se prendem com a estratégia de olhar, mas também com o plano axiológico do valor, positivo ou negativo, atribuído ao corpo em geral e em especial ao corpo humano, a história ocidental pauta-se, em larga medida, pela obliteração do corpo, justificando o diagnóstico crítico de Chantal Jaquet: “No firmamento da filosofia, o espírito luz, mas o corpo brilha pela sua ausência”⁴. Não obstante o bem fundado desta asserção, podemos constatar a presença do corpo com uma enorme força simbólica em certos momentos da história cultural europeia, nomeadamente no período do renascimento. É isso que vamos tentar mostrar em autores tão diferentes como Francisco Georgio, Leão Hebreu, Andreas Vesalio e Francisco de Holanda, mas que partilham um modo de olhar focado num sistema de analogias e correspondências que constitui, na linguagem de Michel Foucault, a *episteme* do século XVII: “Na vasta sintaxe do mundo, os seres diferentes ajustam-se uns aos outros; a planta comunica com o animal,

a terra com o mar, o homem com tudo o que o rodeia. A semelhança impõe vizinhanças que asseguram, por sua vez, novas semelhanças.”⁵ Neste quadro, em que a analogia entre o micro e o macrocosmo assume um papel muito relevante, o corpo humano é visto como uma imagem do universo. No entanto, o estatuto desta imagem varia significativamente.

Imagens do corpo

Para começar, evocamos uma obra pouco lida, até pela raridade dos exemplares disponíveis, mas que representa admiravelmente o modo de olhar típico do renascimento: *De harmonia mundi totius cantica tria (Três cantos sobre a harmonia do mundo inteiro)*⁶. Em diversos tons, a que correspondem diferentes níveis de sentido e diferentes intensidades, o autor afirma a dignidade e excelência do homem, focado na imagem e potencialidades do seu corpo. De facto, na esteira da tradição neoplatónica, Georgio reconhece a superioridade da alma “enquanto uma certa substância divina, emanando das fontes divinas (*divina quaedam substantia, a divinis fontibus emanans*)”⁷ e a sua posição hegemónica em face do corpo: “Também se deve observar que a alma não só vivifica o corpo, mas rege e modera o

³ LEIBNIZ, G. W. *Carta a Jacob Thomasius*, 30. 04. 1669, *Sämtliche Schriften und Briefe*, Reihe II, Band 1, Berlin, 1987, p. 15.

⁴ JAQUET, Chantal. *Le corps*, Paris, PUF, 2001, p. 2.

⁵ FOUCAULT, Michel, *As palavras e as coisas*, tradução de António Ramos Rosa, Lisboa: Edições 70, 1988, p. 74.

⁶ GEORGIUS, Franciscus. *De harmonia mundi totius cantica tria*, Paris, A. Berthelin, 1547.

⁷ *Ibid.*, p. 350.

próprio todo e todas as suas partes”⁸. A alma é mais elevada do que o corpo, no entanto a sua perfeição e harmonia não são diminuídas mas reforçadas pela sua ligação ao corpo, que lhe é inteiramente proporcionado. A abordagem correcta do humano é uma abordagem holista, que não pode ignorar a perfeição do corpo: “Porque o homem completo é um certo todo resultante da alma e do corpo”⁹.

Retomando um topos da tradição filosófico-teológica judaico-cristã, Georgio afirma a perfeição do homem todo na medida em que ele foi o primeiro objecto na mente divina ao conceber o universo criável e, por isso mesmo, foi o último a ser criado, enquanto ponto culminante da criação: “Daí se conclui que a nossa condição é melhor do que a dos anjos. O que é também assinalado pela ordem da produção, já que a última obra de Deus foi o homem, que era o primeiro e mais elevado na mente divina, de acordo com a sentença comum dos filósofos, que diz: o que é o primeiro na intenção é o último na execução”¹⁰.

Ora, perguntamos, onde está patente tal eminente superioridade do humano? Em que é que o homem se

eleva acima dos anjos, por exemplo? A resposta de Georgio é inequívoca, ao afirmar que o homem é superior aos anjos porque tem um corpo apto a exprimir todo o universo material. Ora, o universo é também uma “máquina” com uma ordem e perfeição admirável, como é bem realçado no início da obra de Georgio, onde se ressalta a harmonia e proporção, resultantes de um “cálculo” em que a dimensão estético-moral tem um peso considerável. A harmonia musical das esferas e do mundo em geral excede largamente as proporções da matemática e essa harmonia tem uma dupla expressão: física e mental. O corpo é imagem perfeita do universo e, pela mediação do corpo, o homem logra uma expressão mais elevada do próprio Deus: “(...) porque encerra em si a máquina do mundo, os anjos e o arquétipo, como acima explicámos, e portanto tem uma imagem mais expressiva de Deus, no qual, graças à sua marca belíssima, brilham todas as coisas”¹¹.

O corpo exprime todo o universo, todavia não na qualidade de *cópia* ou *imitação* desse mesmo universo. Bem pelo contrário, o corpo é símbolo do universo na qualidade de arquétipo. Trata-se, por conseguinte, de um símbolo primordial: “E mais, o artista supremo fabricou a máquina inteira do mundo simétrica ao corpo humano e toda ela simbólica dele: daí que se jus-

⁸ “Illud quoque observandum est, quod anima non modo vivificat corpus, sed regit, et moderatur ipsum totum, et omnes eius partes” (*Ibid.*, p. 324).

⁹ “Nam homo completus, este x anima et corpore quoddam totus resultans” (*Ibid.*, p. 361).

¹⁰ “Unde et nostra conditio, melior quam conditio angelorum concluditur. Quod etiam declarat productionis ordo: Nam ultimum Dei opus fuit homo: qui primus et excellentior erat in divina mente, ex communi philosophorum sententia, qua dicitur. Quod est primum in intentione, est ultimum in executione.” (*Ibid.*, p. 363).

¹¹ “(...) quia continet in se mundi machinam, angelos, et archetypum, ut supra explicavimus, ideo habet expressiorem imaginem Dei, in quo sua pulcherrima nota relucet omnia” (*Ibid.*, p. 364).

tifique totalmente chamar mundo grande àquele e pequeno a este.”¹².

O artista supremo ajustou “a máquina inteira do mundo” ao corpo humano e não o inverso. Na escala expressiva dos seres, uma e outro não estão no mesmo plano: há um primado do corpo sobre a configuração do mundo.

O confronto com a representação extraordinariamente influente do *Tímeu*, de Platão, é elucidativa da viragem operada por Georgio. De acordo com o *Tímeu*, a boa ordem do cosmo pressupõe um modelo (“paradigma”) perfeito à imagem do qual o cosmo é produzido pelo Demiurgo. Para Platão, esse modelo identifica-se com o próprio mundo inteligível¹³. A reversão teológica, metafísica e epistemológica operada por F. Georgio consiste em deslocar o plano primordial e arquetípico do mundo das ideias para a estrutura do corpo humano, que é assumido como fonte de

inteligibilidade do mundo inteiro. Por conseguinte, o corpo “terrestre, feito de terra” não é uma massa opaca, mas a transparência do mundo, a imagem concentrada da sua ordem, beleza e perfeição.

Numa visão histórica retrospectiva, *De harmonia totius mundi cantica tria* é uma obra que vale a pena revisar. A sua linguagem é a de um artista e de um teólogo maravilhado com as imensas virtualidades do corpo, mas que não deixa de nos interpelar pelo lugar primordial concedido ao corpo.

Num quadro teórico afim do de F. Georgio, regulado por um sistema perfeito de analogias e correspondências entre o micro e o macrocosmo, os *Diálogos de Amor* (1535), de Leão Hebreu, o corpo é igualmente assumido como imagem, símbolo, vínculo no interior de um cosmo regulado pelo amor entendido como força de união: “Sofia – Assim é, porque o amor é um espírito vivificante que penetra todo o mundo e é um laço que une o universo”¹⁴. O amor cósmico universal, exprime-se pela harmonia, música e correspondência no interior de cada ser e nas relações entre eles. Na qualidade de médico e filósofo, Leão Hebreu manifesta uma sensibilidade especial à ligação entre todo e parte, seja à escala de todo o universo, seja de cada indivíduo vivo:

“Fílon – Entre céus, planetas e estrelas há tal conformidade de natureza e essência, que nos seus movimen-

¹² “Imo ipse opifex summus totam mundi machinam, symmetram corpori humano et totam ei symbolicam fabricavit: unde non immerito ille magnus, hic autem parvus mundus nuncupatur” (*Ibid*, p. 335).

¹³ “Mas ainda é necessário que investiguemos o seguinte, acerca do mundo ordenado: a partir de qual dos paradigmas o produziu aquele que o fez, se foi a partir daquilo que é idêntico e igual a si mesmo, ou a partir daquilo que foi gerado. Ora, se este mundo ordenado é belo e se o demiurgo é bom, é claro que ele olhou para o que é eterno; mas se fosse o contrário, coisa que nem é permitido supor, teria olhado para o que é gerado. Mas é evidente para todos que olhou para o que é eterno; porque o mundo é a mais bela de todas as coisas que foram geradas, e o demiurgo a melhor das causas. E assim, aquilo que foi gerado foi produzido pelo demiurgo, a olhar para o que é apreensível pelo raciocínio e pelo pensamento e é idêntico.” (PLATÃO, *Tímeu*, 29 a-b, tradução de Maria José Figueiredo, Lisboa, Instituto Piaget, 2004, p. 66).

¹⁴ HEBREU, Leão, *Diálogos de amor*. Lisboa: INIC, 1983, p. 148.

tos e actos se correspondem com tão grande proporção que, de diversos, se forma uma harmónica unidade: por isso, mais parecem diversos membros de um corpo organizado que diversos corpos separados. E assim como de diversas vezes, uma aguda e outra grave, se gera um canto pleno, suave ao ouvido, e faltando uma delas se corrompe o canto todo, ou seja, a harmonia, assim destes corpos diversos em grandeza e movimento, graves e leves, em virtude da sua proporção ou conformidade, se forma uma composição harmónica tal e tão compacta que, se falhasse a mínima partícula, se dissolveria o todo.”¹⁵ O ajustamento perfeito entre todo e parte a nível cósmico é análogo ao que se encontra num “indivíduo humano, em quem a perfeição de uma das suas partes, como o olho ou a mão, não consiste só, nem principalmente, em serem lindos os olhos ou bela a mão, nem no ver muito dos olhos, nem ainda em fazer a mão muitas habilidades, mas sim, antes de mais e principalmente, consiste em que os olhos vejam e a mão faça aquilo que convém ao bem da pessoa toda, tornando-se mais nobre e excelente pelo serviço que presta a toda a pessoa, já que a própria formosura é acto próprio”¹⁶. A fórmula de Hebreu é insuperável pela concisão, precisão e riqueza de sentido: *a própria formosura é acto próprio*. O que está em jogo é a beleza: beleza da parte, beleza do corpo todo, beleza da pessoa. A beleza não

está na imagem imóvel e fixa de alguma coisa, mas no funcionamento ajustado, na acção que emana dessa mesma coisa e a eleva a um estádio superior de perfeição. Bela é a obra que se realiza na imanência de uma vida plena, intensificada pelo mais puro amor.

Nestes *Diálogos* entre amante (*Fílon*) e amada (*Sofia*), o amor é desejo de união movido pela beleza da amada. Ora, a beleza de Sofia está impressa no seu corpo gracioso, mas ela é uma marca da própria Beleza primordial infinita, que torna belas as coisas que dela participam. Por conseguinte, o corpo da amada é revestido de uma auréola ideal que lhe confere uma maior perfeição. Neste quadro, a imagem fabricada pela imaginação adquire uma força simbólica que o corpo enquanto tal não tem. Efectivamente, a imagem idealizada do corpo inscreve-se num plano de sobre-realidade, em face do corpo físico. A fixação do amante na imagem da amada fabricada pela imaginação é tão forte e impressiva que inibe a percepção de Sofia no seu modo físico de presença pelos sentidos exteriores. A imagem interior assume o estatuto primordial de modelo do corpo físico.

Em páginas de grande beleza literária e intensidade emocional, no início do III Diálogo, Leão Hebreu descreve a fenomenologia do amor, expresso numa alteração do regime normal da percepção. Logo pela manhã, Filon cruza-se com Sofia, mas não vê nem ouve:

¹⁵ *Ibid.*, p. 87.

¹⁶ *Ibid.*, p. 146.

“Sofia – Fílon! Ó Fílon! Não ouves ou não queres responder?”

Fílon – Quem me chama?

Sofia – Não passes assim tão apressado: escuta um pouco.

Fílon – Estás aqui, Sofia? Não te tinha visto: passava adiante sem dar por nada.

Sofia – Aonde vais com tanta devoção, que não falas, nem ouves, nem vês os amigos à tua volta?”¹⁷

Como explicar tamanha desatenção de Fílon, que não reconhece Sofia? Pela contemplação da imagem da “radiante formosura” de Sofia “no coração da mente” de Fílon:

“Sofia – Deixemos isso de eu ter ou não conhecimento das tuas paixões, e diz-me abertamente: o que é que te fazia agora tão pensativo?”

Fílon – Já que gostas que eu exprima aquilo que já sabes, digo-te que a minha mente, recolhida, como costuma, na contemplação da beleza em ti formada e nela por imagem gravada e sempre desejada, fez-me descurar os sentidos exteriores.

Sofia – Ah! Ah! Fazes-me rir! Como se pode com tanta eficácia gravar na mente aquilo que, estando presente, não consegue entrar pelos olhos dentro?

Fílon – Dizes a verdade, Sofia; pois se a tua radiante formosura me não tivesse entrado pelos olhos, não me poderia ter trespassado, como fez, os sentidos e a fantasia, nem, penetrando-me até ao coração, teria tomado por morada eterna, como tomou, a minha mente, enchendo-a da escultura da tua imagem;; que não tão depressa os raios do Sol perpassam os corpos celestes ou os elementos que lhe estão debaixo até à

Terra, como em mim fez a imagem da tua beleza, até se instalar no centro do coração e no coração da mente.”¹⁸

Estamos em face de uma cena alucinatória, em que o investimento do desejo se faz sobre um objecto imaginário. Para Leão Hebreu, não há aí qualquer problema. Como médico e filósofo, conhece ele a verdade do ditado: *o amor é cego, mas vê*. É cego para a aparência imediata, mas não para uma outra forma de realidade, que só pelos sentidos interiores pode ser alcançada. De facto, amar é um modo particular de ser e de ver: o mundo daqueles que amam é diferente do daqueles que não amam. O amor transfigura o olhar, revestindo o corpo de uma auréola simbólica donde irradia uma forma especial de beleza. A imagem da amada não anula a materialidade do corpo, mas confere-lhe uma nova significação. A visão interior da imagem gravada na alma inscreve o corpo físico numa região mais essencial da realidade do eu. O mais íntimo e essencial não se vê.

A relação entre corpo e imagem assume uma forma muito especial na obra inaugural da medicina moderna, *De humani corporis fabrica*, publicada no mesmo ano do *De Revolutionibus orbium coelestium*, (1543), de Copérnico, com que habitualmente se marca o início da revolução científica.

A *fabrica* de Vesálio é uma obra inovadora em que a imagem tem uma função muito importante. Essa relevân-

¹⁷ *Ibid.*, p. 153.

¹⁸ *Ibid.*, p. 154.

cia está patente, desde logo, em que as gravuras são da autoria de Giovanni da Calcar (1499-1546), um artista da escola de Ticiano. De facto, como veremos, a imagem não se limita a ilustrar posto que ela mostra o que é dado na experiência sensível, mas também algo de mais profundo e invisível: a harmonia íntima das partes.

Vesálio combina dois registos distintos: um registo descritivo, em que se apresenta a anatomia dos diferentes sistemas – ósseo, muscular, circulatório, nervoso, digestivo e reprodutor, merecendo o coração e o cérebro especial relevância, o tratamento de cada um deles ocupando todo um livro – e dos órgãos que os constituem, de uma forma muito minuciosa; um registo explicativo, em que se elucida o ajustamento do órgão à função, num quadro fisiológico mas também estético-teológico. A noção de harmonia, que se desdobra em “semelhança” e “união”, tem uma força explicativa muito grande. Isso é muito patente logo no livro I, sobre os ossos, em especial nos capítulos IV e V. Aí o autor coloca-se questões sobre o porquê da fábrica do corpo, que não encaixam naquilo que podemos designar como uma inteligibilidade meramente científica. A título de exemplo, refira-se a questão de porque é que somos constituídos por uma quantidade imensa de ossos com tamanho e forma variáveis, em vez de sermos formados de uma peça única, à maneira de uma estátua: “Não foi possível simultaneamente conceber e construir os ossos do

corpo humano à maneira de um osso único e contínuo, à maneira da pedra de uma certa estátua. Com efeito, embora assim a fábrica do homem estivesse menos sujeita a ofensas, e os ossos da mesma lograssem uma sede mais firme e não pudessem desconjuntar-se nem torcer-se, todavia, porque o homem de modo nenhum devia ser destituído de movimento (que se julga ser o mais próprio do animal) e, posto que o movimento se não efectua sem divisões e juntas, isso levou a que o homem fosse fabricado a partir de muitos ossos”¹⁹.

Esta questão inscreve-se numa abordagem que toma em consideração o estatuto artístico da natureza enquanto produção do artista supremo (*summus opifex*), que é mencionado no início deste livro e aparece recorrentemente, por vezes com o epíteto de “arquitecto do nosso corpo (*corporis nostri architectus*), e. g. ao mencionar a “fábrica” do coração. É uma maneira de olhar que acompanha a obra toda, em que o corpo é frequentemente designado como artificio (*artificium*), quer dizer, o produto de uma arte. Por exemplo, a propósito dos vários elementos que constituem os olhos e respectiva ligação, Vesálio refere “a muito artificiosa costura da fábrica do olho” (*artificiosissima suturae fabricae oculis*)²⁰, ou, a propósito da “admirável estrutura do ouvido”, o autor compara-a à estrutura de um instrumento musical, defenden-

¹⁹ VESALIUS, Andreas. *De humanicorporis fabrica libri septem*. Basileae, Oporin, 1543, p. 11.

²⁰ *Ibid.*, p. 20.

do a maior perfeição do ouvido (*ibid.*, p. 35). A natureza, na qual sobressai pela sua excelência o corpo humano, é obra da arte suprema, divina, incomparavelmente superior à arte humana. A natureza é artística pela sua gênese e também pelo seu modo de operação. Vesálio qualifica-a como genesiaca (*paren-sis*), providente (*providens*), as suas obras são verdadeiramente admiráveis (*admiranda*). Apesar de seguir a explicação tradicional do movimento sanguíneo, cuja beleza fica muito aquém da circulação descoberta por W. Harvey quase um século depois, Vesálio não deixa de se espantar com a perfeição desta fábrica orgânica: “Esforçar-me-ei por expor ordenadamente os órgãos fabricados pela potência incrível e divina do artífice mediante os quais se realizam todas estas coisas e por que razão se consomem estas obras admiráveis da Natureza”²¹.

Qual é, então, a função das muitas imagens que integram a obra? Elas mostram aquilo que o anatomista observa, mas também a proporção e boa ordem do corpo e respectivos órgãos. Harmonia, proporção, ordem e beleza não se vêem, mas dão a ver, na qualidade de princípios imanentes à própria natureza. Isso é muito evidente no mais extenso livro, o II, “Sobre os ligamentos e os Músculos”, onde a imagem supre a insuficiência do dado empírico. As imagens (ver gravuras 1 e 2) não se limitam a ilustrar o dado observado, elas ostentam

tam uma ordem e perfeição que é em larga medida efeito do olhar.

Francisco de Holanda (1517-1585), um pintor que reflecte sobre a sua arte, que partilha a ideia da perfeição do corpo humano enquanto obra da arte divina: “Ora, mais claramente pintou elle [Deus] por sua própria mão tomando limo da terra e formando della a proporção e fabrica do strumento absulutíssimo que é o homem”²². Proporção, fábrica, correspondência, harmonia são conceitos nucleares de Francisco de Holanda, em sintonia com os autores de que falámos anteriormente. O corpo é entendido como uma máquina em que o todo e as partes se ajustam reciprocamente: “Cada parte do edificio devião de ter correspondência com toda a máquina”²³. Na esteira da tradição platónico-aristotélica, Holanda assume a arte como imitação da natureza e muito especialmente do corpo humano. No entanto, a arte significa também invenção, manifestando aquilo que não foi ainda visto por ninguém:

“A pintura diria eu que era uma declaração do pensamento em obra visível e contemplativa, e segunda natureza. É emitação de Deos e da natureza prontíssima. É mostra do que passou, e do que inda será. É imaginação grande que nos põe ante os olhos aquilo que se cuidou tão secretamente da idea, mostrando o que se inda não viu, nem foi por ventura, o qual é mais.”²⁴

²² HOLANDA, Francisco de. *Da pintura antiga*, p. 24.

²³ *Ibid.*, p. 105.

²⁴ *Ibid.*, pp. 26-27.

²¹ VESALIUS, Andreas, *De humanicorporislibris septem*. 2. ed., Basileae, Oporin, 1555, p. 709.

A arte, e mormente a pintura como expressão artística mais elevada, tem a função de reinventar a natureza, elevando-a a um grau de perfeição que se não encontra nas obras imediatamente visíveis da natureza. A arte aperfeiçoa a natureza, revelando a sua dimensão íntima e essencial. A pintura deve, pois, tornar visível o invisível, aquilo que o olhar comum e o próprio olhar científico não podem dar. De facto, é muito interessante que Holanda afirme a necessidade do estudo anatómico por parte do pintor, para apreender as correspondências e proporções, mas a sua tarefa é ir mais longe, penetrar para lá da imediatez dos fenómenos que se oferecem ao olhar objectivante, até ao fundo oculto, donde nasce toda a ordem e harmonia das coisas:

“ E da natumia, ossos e atamentos, músculos e peixes dos corpos humanos, e como está cuberta a carne com a pelle (...) por que não somente o valente debuxador ha conhecer e pintar como stão as suas obras pola superficie exterior, que todos vem, mas inda ha de saber a razão de como no oculto e interior, que não se mostra, stão perfeitamente todas as cousas.”²⁵

O que o artista desvenda no íntimo secreto das coisas não é nada de transcendente nem alguma essência ideal, o que ele desvenda é a forma inicial das coisas que nos fazem ser da maneira que somos e constituem o nosso modo de habitação do mundo. Essa forma inicial, geométrica e bela, tem nome: corporeidade.

²⁵ *Ibid.*, p. 68.

Conclusão

Este trabalho apresenta de uma forma condensada, o esboço de um programa mais vasto, que visa contribuir para uma história ainda muito lacunar. De facto, como assinala um pensador com obra feita, J. Pigeaud, “A história do corpo continua por fazer. Porque é necessário passar ao mesmo tempo pelo interior e pelo exterior.”²⁶ Nele se procurou simultaneamente delinear o quadro geral da visão renascentista do corpo e fornecer exemplos típicos dessa mesma visão.

Sem excluir outras manifestações culturais, nomeadamente filosóficas, é justo reconhecer que a focagem renascentista do corpo se constitui no ponto de articulação entre ciência e arte e muito especialmente entre medicina e pintura. A acção humana tal como a divina tem uma natureza pictórica, segundo um *leitmotif* que molda a visão estético-teológica então predominante, e, por seu lado, o corpo humano é visto como a mais perfeita máquina da natureza, o arquétipo que serve de modelo para compreender a estrutura do universo e o corpo artificial que é a sociedade politicamente organizada. Na expressão lapidar de L. Fuchs, um médico e botânico notável que assume plenamente a validade da obra de Vesálio: “Finalmente, Deus, mediante a própria distribuição das partes do corpo humano, forneceu uma certa imagem

²⁶ PIGEAUD, Jackie. *Poésie du corps*. Paris: Payot, 1999, p. 191.

da polícia e da cidade” (*Ipsa denique partium humani corporis distributione Deus imaginem quandam politiae ac civitatis proposuit*)²⁷.

Fontes

FUCHS, Leonhart. *De humani corporis fabrica epitomes*. Lugduni, 1551.

GEORGIUS, Franciscus. *De harmonia mundi totius cantica tria*, Paris, A. Berthelin, 1547.

HEBREU, Leão. *Diálogos de amor*. Lisboa: INIC, 1983, p. 148.

HOLANDA, Francisco de. *Da pintura antiga,(???)* p. 24.

VESALIUS, Andreas. *De humanicorporis fabrica libri septem*. Basileae, Oporin, 1543.

VESALIUS, Andreas. *De humanicorporis libri septem*. 2. ed., Basileae, Oporin, 1555. (???)

Bibliografia

ERNOULT-MEILLET. *Dictionnaire Étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 1939.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*, tradução de António Ramos Rosa, Lisboa: Edições 70, 1988.

JAQUET, Chantal. *Le corps*, Paris, PUF, 2001.

LEIBNIZ, G. W. *Carta a Jacob Thomasius*, 30.04.1669, *Sämtliche Schrifte und Briefe*, Reihe II, Band 1, Berlin, 1987.

PIGEAUD, Jackie. *Poésie du corps*. Paris: Payot, 1999.

PLATÃO, *Timeu*, 29 a-b, tradução de Maria José Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.

²⁷ FUCHS, Leonhart. *De humani corporis fabrica epitomes*. Lugduni, 1551, p. 17.



Corpo e imagens replicantes

Maria Bernardete Ramos Flores¹

Resumo: *Corpo, imagem, replicantes.* De que forma esses termos se entrelaçam? O corpo vive as implicações culturais que o levam a se reproduzir como cópias, sob o efeito das maquinarias de subjetividades em série. Porém o corpo replica, reage, inventa formas de singularizações. Na atualidade, a mistura entre humano, técnica e ciência reformula cada vez mais as noções herdadas do humanismo tradicional e inventa outras formas de viver, de criar e de imaginar nosso corpo.

Palavras-chave: Corpo. Representação. Replicante. Humanização.

Abstract

Body, image, replicates. How these terms are intertwined? The body lives the cultural implications that lead him to play as copies, under the effect of machineries subjectivities in series. But the body replica, reacts, invents ways to singling. At present, the mix between human, technical and science more and more reformulates inherited notions of traditional humanism and invents other ways to live, create and imagine our body.

Keywords: Body. Representation. Replicates. Humanization.

¹ Doutora pela PUC/SP, com Pós-doutorado na Universidade Nova de Lisboa e University of Maryland, é Professora Titular em História Cultural na Universidade Federal de Santa Catarina UFSC e pesquisadora CNPq.

“Somos historia, somos memoria, somos imagen.”

(José Luis Molinuevo)

“O corpo nunca está pronto, mas também nunca está no rascunho.”

(Denise B. de Sant’Anna)

Quando recebi o convite para fazer uma palestra no *VI Seminários de dança*, fiquei um tanto perplexa diante do tema do evento: *Corpo performático: fazeres e dizeres na dança*². Não sendo eu bailarina, o que poderia dizer sobre dança? Demorei bastante para pensar num título, meu segundo desafio, que fizesse alguma relação. Afinal, o título enuncia, de entrada, as conexões entre conceitos e bases teóricas que façam algum sentido numa fala de 50 minutos, diante de uma plateia de dançarinos, num espaço próprio de artistas. Tentarei, então, juntar os três termos que elegi para compor o título enunciado – *corpo, imagem, replicantes* – que, de modo geral, se ligam às minhas próprias pesquisas e espero que façam, de alguma forma, ressonância com o tema do seminário.

Corpo

Lugar de inscrição, armazenagem e transporte de signos, suporte da memória, o corpo é nosso velho conhecido, embora, paradoxalmente, nunca se deixa conhecer realmente. Se conse-

guíssemos ler o que está nele inscrito, se dominássemos esse tipo de leitura, declara Michel Serres³, poderíamos decifrar sua história, suas atribuições e suas ondulações como se estivéssemos diante de um livro aberto; sobre sua dança, seu desejo e sobre as máscaras e estátuas de sua cultura, poderíamos igualmente decifrar a enciclopédia de suas descobertas. Como um virtual, um devir constante, o corpo é potência, intensidade, fluxos, versátil, adaptável, performático, que recorda e esquece, que pode mais e pode menos do que acredita poder.

Serres afirma que a união da alma ao corpo ou ao que entendemos como somático é tão clara e, ao mesmo tempo, tão difícil de entender quanto a relação do *software* com o *hardware*. As novas informações que um *software* introduz no *hardware* metamorfoseiam o antigo computador em um novo; da mesma maneira o corpo se metamorfoseia por meio de seus gestos e imitações. Gilles Deleuze, ao retomar a questão deixada por Spinoza, de que não se sabe o que pode o corpo, diz que nenhuma pessoa tem condições de saber “o que pode um corpo”, porque ninguém conhece os limites de suas afecções. Seu poder de ser afetado é constante, qualquer que seja a proporção das afeições passivas e das ativas⁴.

² Este texto foi apresentado no Seminário de dança / Festival de dança de Joinville, em julho de 2012.

³ SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004, p. 78.

⁴ DELEUZE apud JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 109.

Imagem

Para expor o que pensei sobre o segundo termo do título, *imagem*, começo fazendo referência a dois relatos míticos que fundam nossa condição de humanos. 1) O mito da caverna: Platão narra a história de alguns humanos que nasceram e cresceram numa caverna, sem nunca sair dali; ficam de costas para a entrada, acorrentados, sem poder mover-se, forçados a olhar somente para a parede do fundo, onde são projetadas sombras de outros homens que estão fora e que mantêm acesa uma fogueira. Das paredes da caverna também ecoam sons, de modo que os prisioneiros pensam que são sons das falas das figuras projetadas. Desse modo, os prisioneiros julgam que as sombras, as imagens projetadas na parede, sejam a realidade. Esse mito acompanha a história do conhecimento no Ocidente. O que vemos à nossa volta, afinal, são imagens ou realidades? Como chegar à realidade por trás da aparência que nossos olhos veem? Ou, a aparência é o próprio real? Será que o Outro que vemos diante de nós não nos aparece como um *tamatguchi*, aquele brinquedinho japonês que consiste em cuidar de um animalzinho virtual que existe por trás da telinha? 2) O relato bíblico do Gênesis traz que Deus criou o homem à sua imagem e semelhança e a mulher à imagem do homem: somos cópias, portanto, e, condenados à propriedade de cópias, vivemos na busca da perfeição, desde a representação de Eva e de Adão no Paraíso, passando por toda a iconografia artística, na história

da arte, até a modelagem de corpos de modelos e misses que servem de parâmetro de beleza no nosso cotidiano. Com base na interpretação dos dois mitos, Molinuevo afiança: “Somos história, somos memória, somos imagem”⁵.

A antropologia e a filosofia da imagem têm demonstrado que “somos bancos de imagens vivos – colecionadores de imagens – e uma vez que as imagens entram em nós, elas não param de se transformar e de crescer”⁶. O projeto de toda a vida de Aby Warburg foi o de compreender o problema da sobrevivência das imagens, ou seja, a reutilização de figuras antigas e a imitação de antigos modelos culturais. Diante dos relevos de Adolf von Hildebrand, Warburg viu, respectivamente, a sobrevivência da Antiguidade nas suas duas acentuações de movimento: a tendência dionisíaca na exageração e a tendência apolínea no autocontrole. As representações de figuras com formas de ninfa na pintura do Renascimento, inspiradas não só na poesia, como também na arte figurativa, suscitaram-lhe a tese da constante irrupção de imagens que sobrevivem ao longo do tempo.

Para Warburg, a razão pela qual a ninfa estava tão intensamente carregada de significado, na sua inesperada reaparição em meio ao mundo florentino burguês, se encontra no fato de que essa figura tinha já um posto no imaginário dos pintores contemporâneos. Os cabelos ondulados e os vestidos levantados pelo vento recordam os detalhes que

⁵ MOLINUEVO, José Luis. *La experiencia estética moderna*. Madrid: Síntesis, 2002, p. 44.

⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire*. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma. Paris: Desclée de Brouwer, 2004, p. 39.

conferem ênfase dramática aos gestos de seus protótipos antigos: as ménades, representadas sobre os sarcófagos e urnas funerárias⁷.

Burucúa nos chama a atenção para não cairmos na tentação de achar que, diante da persistência, no caso da ninfa, nos achemos ante uma regularidade, uma constante da história cultural do ocidente, a qual derivaria de uma espécie de lei geral em termo de encaideamento e de reprodução mecânica de processos psíquicos causados por visão regular da jovem em movimento. Se Warburg, no seu projeto denominado *Mnemosyne*, compôs o Atlas iconográfico das *Pathosformeln* – imagens sobreviventes – do Ocidente, insistiu, contudo, na identificação do particular e próprio que encerra cada citação da ninfa na larga série. Trata-se de descobrir o desvio individual de uma aparição nova da ninfa com respeito às aparições anteriores, para desmontar nelas o que é igual e contínuo dos anteriores e o que é diferente e instala a novidade no mundo. “Porque finalmente la historia humana es esa paradojo de una vida que sentimos ininterrumpida y hasta cíclica pero, al mismo tiempo, siempre nueva, única e irrepitable”⁸.

Didi-Huberman diz que, para Warburg, a imagem constitui um “fenômeno antropológico total”, uma

cristalização, uma condensação particularmente significativa do que se chama cultura em um momento de sua história. Em resumo, a imagem não é dissociada do agir global dos membros de uma sociedade, nem do saber próprio de uma época, nem da crença: ela reside em outro elemento essencial da invenção warburguiana, que foi o trabalho de história da arte no continente negro da eficácia mágica – mas também, litúrgica, jurídica ou política – das imagens. “Façon d’interroger, au cœur même de leur *histoire*, la *mémoire* à l’œuvre dans les images de la culture”⁹.

Replicantes

A palavra replicante vem de réplica, do latim *replicatione*. No dicionário Houaiss, replicante é a pessoa que replica; como termo jurídico: aquele que apresenta a réplica. O verbo replicar: 1 – responder a objeções, a acusações; contestar, refutar; 2 – dizer como réplica ou como explicação; acusar com réplica. No dicionário Aurélio, réplica é ato ou efeito de replicar; replicante: o que se replica, que faz objeção, refutação, replicação. Art. Plásticas: cópia de uma escultura, de uma pintura, etc. Jurado: acusação complementar, uma vez acabada a defesa, e por sua vez, se complementa com a tréplica. Na música: Ritornelo.

Portanto, a palavra replicante

⁷ WARBURG, Aby. *El renacimiento del paganismo*. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Madrid: Alianza, 2005, p. 23.

⁸ BURUCÚA, José Emilio. *História, arte, cultura*. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg. México: FONDE de Cultura, 2002, p. 131.

⁹ DIDI-HUBERMAN, George. *L’image survivante*. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002, p. 48.

remete tanto à ideia de cópia ou duplicata como à de resposta ou contestação. Mas a inspiração para o termo replicante presente no título desta palestra me veio do filme *Blade Runner*, de Ridley Scott (1982), adaptação de uma novela de Philip K. Dike (1968). Replicante é o nome dado aos seres artificiais, aos androides, indivíduos construídos à imagem e semelhança do homem. Em certo momento do filme, um grupo deles torna-se insubordinado e parece adquirir cada vez mais características humanas, enquanto os humanos parecem adquirir características não humanas. Ao fim, as questões que afligem os replicantes – querer ter mais anos de vida – acabam por se tornar as mesmas que afligem os humanos. Num diálogo da androide Pris, ela diz: “Não somos computadores, somos seres vivos”. E J. F. Sebastian, um dos criadores dos replicantes, sofre de envelhecimento precoce (síndrome de Matusalém) e, tal como os androides, tem poucos anos de vida.

Deslizamentos

Com o nó que enlaça, portanto, corpo e imagens replicantes, pretendo refletir sobre nossa condição de humanos, sobre a condição de nosso corpo, que ao fim e ao cabo é o que temos de mais concreto. O corpo sofre as determinações culturais que o levam a se replicar, a se reproduzir como cópias, sob o efeito das maquinarias de subjetivida-

des em série. Porém o corpo replica, reage, inventa formas de singularizações. Filmes como *Blade Runner* (1982), *Matrix* (1999), *Inteligência artificial* (2001) representam uma reflexão científica que interroga sobre a realidade da figura humana e pulveriza a noção de humano. Juntamente com as invenções de androides, ciborgues, homens-máquina e pós-humanos, os estudos culturais com as discussões sobre práticas e representações, os estudos pós-colonialistas com a afirmação de que não existe alma negra ou alma branca, os estudos feministas com a declaração de que não se nasce mulher, torna-se mulher, provocaram uma ruptura epistemológica, com impacto no pensamento sobre o descentramento dos eixos identitários do século XIX e do sujeito cartesiano.

Homi Bhabha¹⁰, ao analisar o livro de Jacqueline Rose, *Pele negra, máscaras brancas*, aponta três condições subjacentes ao processo de identificação: existir é ser chamado à existência em relação a uma *alteridade*, visível na troca de olhares entre Eu e o Outro, entre o nativo e o colono, por exemplo; o próprio lugar da identificação é um espaço de *cisão*; finalmente, a questão da identificação nunca é a afirmação de uma identidade pré-dada, nunca uma profecia autocumpridora – é sempre a produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem. Bhabha trabalha com a ideia dos

¹⁰ BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998, p. 76 e seguintes.

interstícios culturais – o *entre-lugares* –, lugar onde se pode introduzir a “atividade negadora” da cultura colonialista, da violência racista, das identidades hierarquizadoras de gênero, classe etc. “De que modo se formam sujeitos nos *entre-lugares*, nos excedentes da soma das *partes* da diferença (geralmente expressas como raça / classe / gênero, etc.)?”¹¹.

Na fronteira – lugar por excelência da alteridade –, lugar do encontro da diferença, há um terreno deslizante, próprio para “a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade”¹². Nos *entre-lugares* pode-se interrogar, contestar e descobrir que as fronteiras do ser “estão perpetuamente em mudanças. Elas variam entre os indivíduos e no mesmo indivíduo, segundo os momentos do dia ou da noite, segundo as fases da sua vida, e elas encerram conteúdos diferentes”¹³. Nos *entre-lugares* pode-se questionar a identidade do sujeito cartesiano, racional, pensante e consciente, soberano e homogêneo, fechado, coerente e permanente na sua subjetividade; identidade que culminou na carteira de identidade, que faz de cada indivíduo uma entidade que tem um nome, um sexo, um endereço e uma profissão e também uma etnia,

que é um estrangeiro, um imigrante¹⁴.

Segundo Maffesoli, o indivíduo só pode ser definido na multiplicidade de interferências que estabelece com o mundo circundante. A pessoa constrói-se na e pela comunicação, com todas as potencialidades humanas: a imaginação, os sentidos, o afeto, e não apenas a razão. É isso o que permite falar de “abertura” da pessoa, abertura aos outros, abertura às diversas características do Eu¹⁵.

Daí a importância da noção de performance ao conectar diferentes formas de ação humana, em diferentes âmbitos – no teatro, nas artes em geral, e também, especialmente, na vida cotidiana, por meio das práticas incorporadas. Vivemos criando e projetando imagens a todo o momento diante das demandas variáveis de identificação, isto é, ser para um Outro, o que implica práticas, sempre provisórias, a construírem representações de si na ordem diferenciadora da alteridade e na ordem das competências que estamos dispostos a desempenhar. A performance artística, ademais, com suas exacerbações, talvez seja o que melhor possa responder à questão “O que pode o corpo?”.

Metamorfose

O nacionalismo moderno com seu cortejo de práticas e discursos (imperialismo, militarismo, industrialismo,

¹¹ Ibidem, p. 19.

¹² Ibidem, p. 19.

¹³ ANZIEU, Didier. *Eu-pele*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989, p. 102.

¹⁴ MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis, 1996, p. 305-306.

¹⁵ Ibidem, p. 201.

racismo), que se instaurou no Ocidente no período que vai da segunda metade do século XIX até a Segunda Guerra Mundial, fez emergir um rol de investimentos sobre a *perfectibilidade* humana. Se a perfeição pode ser incrementada, se o homem pode, pouco a pouco, num ilimitado grau, melhorar a si e sua espécie, o ideal de perfeição devia ser colocado como objetivo a ser alcançado na vida cotidiana, gradativamente. O liberalismo já havia apostado na *auto-perfectibilidade* para formar o caráter do indivíduo. O nacionalismo investiu na perfectibilidade da nação, mediante a política de raça, ou seja, por intermédio daquilo que Foucault denominou biopolítica, que consiste na intervenção no corpo da população para a melhoria da espécie. A perfectibilidade individual passa a ser vista, então, como parte da perfectibilidade da espécie humana, o que traz em seu bojo os princípios da teoria racial e a conseqüente, *nonsense*, classificação da humanidade em raças superiores e inferiores.

Quando, em 1869, Francis Galton publicou *Hereditary genius*, não desencadeou apenas a crença de que o controle da hereditariedade dos genes fosse garantia para a melhoria da espécie. Imprimiu também uma engenharia social que não colocava em dúvida de que a raça humana podia e devia ser metamorfoseada, melhorada, física, mental e moralmente. Outra contribuição, não menos importante, para a formulação da doutrina moderna de perfectibilidade veio do biologista francês

Lamarck, cuja obra, no início do século XIX, assegurou que os organismos animais podem ser classificados conforme uma hierarquia dada pela complexidade de seu esquema corporal, a partir do mais baixo ao mais alto nível de vida, e que cada órgão se desenvolve com o uso repetitivo, ou, ao contrário, seu não uso poderá enfraquecê-lo e até atrofiá-lo. Se o lamarkismo significa que o desenvolvimento dos órgãos é proporcional aos exercícios que executam, então o indivíduo pode consciente e substancialmente modificar seu esquema corporal e, ainda, passar para sua prole o grau de melhoria adquirido¹⁶.

Réplicas humanas

A descoberta da peculiaridade plástica do corpo humano, do fato de que ele pode ser reparado, educado, fabricado, metamorfoseado, se por um lado foi vista de forma positiva como condição para a melhoria da espécie humana, por outro criou a sensação de insegurança diante das possibilidades abertas. Junto da noção de perfectibilidade, aparece um sentimento de incerteza diante da figura humana. O Dr. Frankenstein (1818), de Mary Shelley, feito de pedaços de cadáveres, é a metáfora, por um lado, do desejo da perfeição (uma espécie de super-homem é possível, ainda que na ficção). Por outro, Frankenstein não representa

¹⁶ FLORES, Maria Bernardete Ramos. *Tecnologia e estética do racismo* – ciência e arte na política da beleza. Chapecó, 2007.

apenas o poder de criação de um ser artificial. Nele também repousam algumas das principais questões que angustiaram os homens do século XIX: teme-se de que o conhecimento sobre a criação da vida seja proibido, já que o homem feito em laboratório se transformou num monstro assassino; teme-se de que a artificialidade da vida leve o homem à ruína; há o temor de que a criatura se volte contra seu criador e, ainda, de que a criatura se reproduza por conta própria.

O conto de Mary Shelley faz parte do movimento de proliferação de autômatos, considerados réplicas de humanos ou de animais – pássaros de madeira que cantam para marcar as horas no relógio da parede, pianistas de madeira que movimentam mecanicamente o teclado do piano, e tantos outros exemplos. Esses artefatos incidem sobre a crença na capacidade da máquina em simular um ser vivo. Autômatos, brinquedos animados e outros objetos mecânicos, museus de cera com suas figuras sinistras, as *fantasmagorias* (espetáculos cujas personagens eram silhuetas recortadas em papel, iluminadas por trás, e que se movimentavam por trás de uma tela branca transparente, que Benjamin tomou como paradigma para refletir sobre a modernidade) criaram um fascínio no homem do século XIX e ao mesmo tempo a dúvida sobre a própria realidade humana¹⁷.

¹⁷ O capítulo V – “A vida dos simulacros” – do livro *O corpo impossível* (MORAES, 2002) traz excelente abordagem desse contexto.

Nas letras, nas artes, na filosofia aparece o tema das incertezas em relação ao humano, expressando uma crise de identidade. No conto *O homem de areia* (1817), de Hoffmann, Natanael foi tomado por uma terrível loucura ao descobrir que havia se apaixonado perdidamente por uma boneca mecânica; o medo alastrou-se por toda a cidade, pois os amantes não tinham mais certeza se estavam diante de uma mulher verdadeira ou de uma boneca de madeira. *O médico e o monstro* (1886), de Stevenson, problematiza o misterioso deslocamento da sensualidade amorosa para a criminoso, violando a tênue fronteira entre o bem e o mal. No Dr. Jekyll embute-se em seu nome o médico assassino – *I kill* – em Mr. Hyde – *hidden* – esconde-se o mistério da conjunção entre o desejo de matar e amar. Indaga-se, assim, sobre os limites das necessidades humanas, sobre a ideia da supremacia do homem no universo, repercutindo numa recusa das formas seculares do antropomorfismo; recusa que, pelo menos desde o fim do século XVIII, entrando pelo século XIX, funda uma crise na representação da figura humana no pensamento europeu, dando asas à imaginação e a novas sensibilidades em relação às incertezas diante do corpo humano.

As mentiras convencionais da nossa civilização (1900), de Max Nordau, denuncia a sensação de que o mundo estava se desmoronando sob a perda da *função* da arte em representar o real. O mal traduzia-se em todas

as manifestações do espírito humano; dele estariam atacadas a arte, a literatura, a filosofia, a ciência positiva, a política e a ciência econômica. A literatura deixara de reproduzir a realidade; a arte deformara tudo; o pessimismo é a moda filosófica; Schopenhauer é o Deus da época¹⁸. Quando Otto Weininger se suicida, aos 23 anos de idade, em 1903, seis meses após a publicação de *Sexo e caráter*, Max Nordau foi o primeiro grande escritor a lhe render homenagem. Os dois comungavam do “desespero” de sua época, *pari passu*, com vários outros intelectuais. Um sentimento de crise de identidade estaria informando toda a arte de vanguarda, tanto como domínio da imaginação e da pura sensação quanto como manifestação de rebeldia contra as normas tradicionais.

Schreber, antigo presidente do Senado de Dresden, culto, inteligente e preparado para exercer a profissão de juiz, tinha passado sete anos como paranoico internado em várias clínicas quando tomou a decisão de colocar por escrito com todos os detalhes o que o mundo lhe pareceria no seu sistema de delírio. *As memórias de um neuropata* (1903), na acepção de Elias Canetti (1998), é um dos documentos mais fecundos para perceber como aquilo que parece o mais nítido está lá onde aparentemente se limita. “Eu também sou apenas um homem”, diz Schreber no início, “e por isso também estou sujeito

aos limites do conhecimento humano”. E projeta para si cinco futuras existências. E se metamorfoseia em várias; em uma delas aparece como mulher. Mas, para desespero de Schreber, sua intenção de fixar-se como mulher não durou muito tempo. O mundo desmoronava-se, “toda a humanidade tinha sucumbido”. Schreber considerava-se o único *real* sobrevivente. Ele acreditava que as poucas figuras humanas que continuava vendo – seu médico, os enfermeiros do estabelecimento ou outros pacientes, por exemplo – eram simples aparências. Eram “homens rapidamente esboçados”, que somente lhe eram simulados para deixá-lo confuso. Vinham como sombras ou como imagens e se dissolviam outra vez; ele naturalmente não as levava a sério. Todos os verdadeiros homens tinham sucumbido. Deus, se quiser ser eterno, só pode ser nervos, alma. Se se torna corpo, perecerá. Se se aproximar dos vivos poderá contaminar-se de corporeidade. Por isso, Deus gosta tanto dos cadáveres¹⁹.

Manequins

Se as réplicas inquietaram no século XIX, na perspectiva da potência criadora que se descobre sobre o corpo, nas primeiras décadas do século XX aparece o tema dos manequins, que, congelados na imobilidade de um espaço praticamente fechado, acabam por

¹⁸ NORDAU, Max. *As mentiras convencionais da nossa civilização*. [1900]. Lisboa: Francisco Luiz Gonçalves, 1909, p. 13.

¹⁹ CANETTI, Elias. *Massa e poder*. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: Ed. da UnB, 1998, p. 497-498.

transformar o corpo em coisa, conforme analisa Eliane Moraes²⁰. Nele, a figura, particularmente a feminina, podia ser evocada como uma mera ilusão, um simulacro, para ser infinitamente repetida pelas ruas da cidade. Os manequins – associados aos autômatos – como se pode ver na obra *A grande autômata* (1925), de De Chirico – provocam sorrisos entre os surrealistas que os têm como seres mais mortos que os mortos, que reclamam prerrogativas de vida, que geram sentimentos inquietantes, que fazem interrogar sobre a realidade da figura humana. A grande mulher, como nos manequins, apresenta um rosto sem feições e o seu corpo gigantesco, composto de uma *assamblagem* de diferentes ferramentas: régua, esquadros, segmentos de molduras – parece um cavalete fragmentado. O artista oferece-nos a imagem de um monumento estruturado geometricamente, mas ao mesmo tempo nega a ordem, a volumetria e a simetria, das estátuas da Antiguidade.

Para De Chirico, o motivo do manequim não só servia para representar uma metáfora do corpo ou um meio de alcançar a coisa que é referida como humana, como também para trivializar as estátuas²¹. *As musas inquietantes* (1924), sobre o qual escreveu Valsecchi.

talvez seja o quadro mais célebre de De

Chirico. [...] É a hora do crepúsculo e sombras oblíquas são projetadas pelas estranhas figuras, estátuas decapitadas, manequins, colunas esculpidas, junto com instrumentos coloridos de um rito mágico e irônico. Há algo de absurdo nessas aparições; as cidades do silêncio são povoadas por criaturas de pesadelo ou de memória erudita que o sonho altera num ar de angústia e incerto escárnio²².

Na leitura de Argan, no quadro *As musas inquietantes*,

é inútil procurar significados recônditos, relações profundas: o significado, o princípio de relação é a negação de qualquer significado ou relação, a conversão consciente da realidade em não-realidade, do ser em não-ser. A pintura é especulação sobre a nulidade do ser; e, como especulação, não pode ter qualquer função²³.

Sobrevivências

“O corpo nunca está pronto, mas também nunca está no rascunho”, disse Denise Sant’Anna²⁴. Sim, é verdade. Porém existem imagens que se colocam no nosso horizonte como miragens gravitacionais. Imagens de musas e de Apolos infinitamente retornam como fantasmas. *O nu – um estudo sobre o ideal em arte* (s.d.), de Kenneth Clark, traça a história do nu masculi-

²⁰ MORAES, Eliane. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p.105.

²¹ FLORES, Maria Bernardete R. Imagem e memória: as musas inquietantes. In: RAMOS, Alcides; PATRIOTA, Rosângela; PESAVENTO, Sandra (Org.). *Imagens na história*. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 108.

²² VALSECCHI, Marco (Direção). *Galeria Delta da pintura universal*. Rio de Janeiro: Delta S.A., 1972, p. 734.

²³ ARGAN, Giulio Carlo. *A arte moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 496.

²⁴ SANT’ANNA, Denise B. de. Horizonte do corpo. In: BUENO, Maria Lúcia; CASTRO, Ana Lúcia de (Org.). *Corpo, território da cultura*. São Paulo: Annablume, 2005.

no e do feminino desde a Antiguidade grega até o modernismo europeu. Clark chama a atenção para o fato de que o padrão de perfeição, encontrado na forma visível da geometria, com expressão na escultura e na pintura, proporcionado ao espírito do homem ocidental desde o Renascimento até o século XX, é a memória do tipo físico peculiar que se cultivou na Grécia, entre os anos 480 e 350 a.C.²⁵

O livro de Clark teve várias edições e traduções desde que foi publicado pela primeira vez, em 1956, na Inglaterra. Segundo Lynda Nead (1998), situa-se entre as obras que garantem o discurso histórico sobre a arte. Nele, a tradição clássica e idealizadora da representação adquire a força de uma norma cultural geral. Outros modos de representar – o nu-gótico, barroco, não europeu – são categorizados como transgressivos, como um “outro” cultural. Curiosamente, diz a autora, há pouco interesse em revisar ou rechaçar o “último clássico” sobre o tema do nu artístico²⁶.

Nas primeiras décadas do século XX, a crença na possibilidade de intervenção no corpo para melhorá-lo, embelezá-lo, purificá-lo, seguindo os padrões da beleza clássica, ganha nova ênfase por meio das políticas nacionais, de cunho étnico-racial, passando pelo nazismo, os fascismos, os chamados estados novos como Brasil, Portugal, Espanha, Grécia, e até as chamadas

democracias liberais, como França, Inglaterra, Estados Unidos. Imagens da Antiguidade, de musas e de Apolos, são consideradas modelos de imagem ideal de homens e mulheres de carne e osso.

As teorias raciais formuladas no século XIX, que vinham perdendo credibilidade científica, ganham novos investimentos políticos, médicos e educativos na década de 1920. Em vários países, notadamente na Alemanha, na Inglaterra e nos Estados Unidos, o discurso da “regeneração racial” imiscuíra-se em vários programas político-institucionais, cuja aplicação prática passava a ser imprescindível para a “salvação da nação”²⁷. Em 1925, *Mein Kampf*, de Hitler, fora publicado; *Hereditary genius*, de Galton, reeditado; algumas profecias anunciadas por Spencer, Wallace, os Darwin e, sobretudo, Haeckel e as Ligas Monistas tiveram sua reentrada no cenário político-literário²⁸. Leonard Darwin, filho de Charles Darwin, dividia seu tempo entre combater a legislação de amparo aos pobres e promover a instalação de leis eugênicas já praticadas na América. Não só se tornara o líder do movimento eugênico na Grã-Bretanha, como também fora eleito presidente da Federação Internacional das Sociedades Eugênicas, em 1921. Em 1926, com a sociedade para a Educação Eugênica transformada em herdeira da Sociedade de Eugenia, fundada em 1907, Leonard Darwin publicou o tratado *The*

²⁵ CLARK, Kenneth. *O nu* – um estudo sobre o ideal em arte. Lisboa: Ulisseia, s.d, p. 34-35.

²⁶ NEAD, Lynda. *El desnudo femenino*. Arte, obscenidad y sexualidad. Madrid: Tecnos, 1998, p. 27.

²⁷ BIZZO, Nélío Marco Vincenzo. *Meninos do Brasil: ideias sobre reprodução, eugenia e cidadania na escola*. Tese (livre-docência) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994, p. 96.

²⁸ *Ibidem*, p. 91.

need of eugenic reform, concluindo: “Se a raça está deteriorando por causa de elevada taxa de multiplicação dos tipos mal-adaptados [...] o Estado tem o dever de evitar a procriação...”²⁹.

Na arte, a escultura tornou-se o veículo mais visível do retorno da beleza clássica, como se pode ver nos nus de Aristid Maioll, o grande escultor do entre-guerras, do movimento estético denominado “retorno à ordem”. Na Alemanha os famosos nus de Arno Breker recriam a beleza helênica, representativa do homem viril como símbolo da pureza racial. No filme documentário *Olympia – Os deuses do estádio*, sobre as Olimpíadas de Berlim, de 1936, Leni Riefenstahl associa estátuas da Antiguidade clássica aos atletas. E o próprio complexo olímpico era ornamentado por inúmeras obras de arte, altares e estátuas de deuses e heróis, vencedores olímpicos, reis e generais da Grécia antiga. A beleza extraída de esculturas gregas contextualizada a elementos germânicos tornava-se uma espécie de emblema mítico, a celebração da beleza da forma humana. Ao mesmo tempo, corpos dos atletas, talhados pelos exercícios físicos, considerados continuadores ou restauradores da tradição, serviam de modelo para a escultura. Arno Breker usava como modelo atletas da equipe alemã. Por exemplo, a obra *Sege-rin*, esculpida para ornamentar o estádio, teve como modelo a lançadora de dados Otilia Fleicher, que ganhou medalha de ouro na sua modalidade³⁰.

²⁹ Ibidem, p. 87.

³⁰ CORNELSEN, Elcio Loureiro. *Olimpia a serviço de Germânia: a recepção da arte e da tradição olímpica da Grécia antiga no contexto dos Jogos*

A técnica

Porém, se no otimismo de *Olympia*, Leni aproxima corpos de homens e mulheres esculpidos na pedra aos corpos dos atletas como cópias da beleza grega, criando um vínculo estético entre passado, presente e futuro, no filme de Fritz Lang, *Metrópolis* (1927), o medo da mecanização moderna põe em dúvida, por sua vez, o futuro do humano. O enredo é ambientado no século XXI, numa grande cidade governada autocraticamente por John, um poderoso empresário. A classe abastada e privilegiada vive na superfície, enquanto os operários, escravizados pelas máquinas, vivem em extrema miséria no subterrâneo da cidade. A metáfora é, por demais, evidente. A máquina conduz à destruição do indivíduo. Rotwang, um inventor louco que está a serviço de John, informa que seu trabalho está concluído: criara um robô à imagem do homem. Não haverá mais necessidade de trabalhadores humanos e, em breve, ninguém conseguirá diferenciar um ser vivo de um robô.

Antes mesmo da entrada em cena do robô, Freder acusara o pai de transformar as máquinas em novos deuses. Entre os trabalhadores, surge uma líder espiritual, Maria, com uma mensagem de esperança e de paz, que exorta os operários a aguardar por um intermediário que virá dialogar com a classe governante e libertará os operários da sua

Olimpícos de Berlim. *Classica*, v. 19, n. 2, p. 196-223, 2006.

existência miserável. John, então, ordena ao inventor que seu robô tenha a imagem de Maria e que se infiltre entre os operários para semear a discórdia e destruir a confiança que sentem por ela. Porém, cumprindo-se os planos de Rowtwang, não é só entre os operários que o robô Maria implanta a discórdia. Ao dançar de forma sedutora nas festas dos ricos, suscita um sentimento de luxúria e desejo que conduz a comportamentos humanos autodestrutivos; entre os operários o robô apela, ironicamente, à morte das máquinas. Privados das palavras apaziguadoras da boa e verdadeira Maria e incitados pelo ódio instilado pela Maria robô, os operários dão azo a toda uma série de atos violentos, destruindo as máquinas que alimentam e sustentam toda a *Metrópolis*, incluindo a Cidade dos Operários, que fica totalmente inundada.

Contudo, se a técnica assusta pela mecanização humana, há outro mito que aflige a humanidade: ao perder o Paraíso, o homem recebeu o castigo de ter de ganhar a vida com o suor do rosto. Desde então, sua natureza passou a ser a constante auto-criação para superar a vida animal. “El hombre empieza cuando empieza la técnica”, diz Ortega y Gasset³¹ em *Meditación de la técnica*. Para o filósofo espanhol, a vida do homem é inventada, como se inventa uma novela ou uma peça de teatro. A vida humana seria então, na sua dimensão, uma

obra de imaginação? – pergunta o filósofo. Seria o homem uma espécie de novelista de si mesmo? É ele que forja sua figura fantástica e, ao realizar essa obra, faz-se técnico. A vida não é só contemplação, pensamento, teoria. A vida é produção, fabricação, portanto, há latente no homem a técnica, e não se pode afirmar que o mundo corporal seja a-mecânico³².

Os efeitos da técnica sobre as coletividades e os indivíduos vinham causando inquietações filosóficas, antropológicas e sociológicas e se transformando em tema do pensamento dos maiores intérpretes da crise pela qual passava a Europa, nos albores do século XX, como Spengler, Heidegger, Simmel, Ortega y Gasset, Keyserling, os quais, de modo geral, tiraram a seguinte conclusão: já que a técnica é inexorável e, ao mesmo tempo, contraditória, escravizadora de homens e promessa de felicidade iluminista, o que resta esperar? Que a técnica na sua potência libere o homem do fardo do trabalho.

Como exemplo, vemos o autômato do filme *A invenção de Hugo Cabret* (2011), ambientado nos anos de 1930, em Paris. Hugo herdara do pai a capacidade de consertar quaisquer coisas e, também, um autômato que havia sido achado em um museu junto com um diário que o pai escrevera sobre como consertá-lo. Hugo passa seu tempo livre tentando achar peças para colocar sua herança a funcionar; ele se rela-

³¹ ORTEGA y GASSET, José. *Meditación de la técnica*. Madrid: Revista de Occidente, 1957, p. 45.

³² *Ibidem*, p. 33.

ciona com o autômato como a querer descobrir nele um fio de humanidade, uma mensagem ou a reconquista de um afeto perdido com a morte do pai. Hugo não é seu inventor, mas quer ajudá-lo, quer consertá-lo, quer salvá-lo para salvar-se a si mesmo. Nós, espectadores, sentimos que a qualquer momento se rompa a finalidade predeterminada da máquina, que o autômato se humanize e que preencha o vazio que atormenta a vida do menino que perdera o pai. E, de fato, a capacidade de desenhar do autômato, a semelhança de seu criador, conecta Hugo com a memória perdida.

Os ciborgues

Se os robôs representam o fato de que as máquinas recebem qualidades humanas, fazem confundir as fronteiras entre humano e artefato técnico, como se viu em *Blade Runner* e, agora, na recente novela *Morde e assopra* (2011), de Walcir Carrasco. O robô dessa novela, criado por Ícaro à imagem de sua falecida esposa, representada pela atriz Flávia Alessandra, é programado com as mesmas lembranças da mulher. Toca piano e, aos poucos, vai adquirindo personalidade e sentimentos.

Já nos ciborgues, frutos da cibernética, é o próprio corpo, é o próprio humano que recebe a potência da técnica e da ciência. A mistura entre humano, técnica e ciência reformula cada vez mais as noções herdadas do humanismo tradicional e inventa outras formas de viver, de criar e de imaginar

nosso corpo. No filme *Mulheres perfeitas* (2004), os homens da cidade, por meio de um programa computadorizado, implantam *chips* no cérebro das suas mulheres e as transformam em ciborgues. Elas se tornam eternamente felizes, obedientes, belas, potencializadas em suas qualidades, corrigidas de seus defeitos, o que resulta num alto desempenho, tanto sexual quanto como esposa e dona de casa, dentro de um padrão estético. O tema do filme é uma crítica feminista à sociedade patriarcal norte-americana, mas podemos tomá-lo como exemplo para pensar que a era da revolução digital tem consequências profundas para a vida humana e nos leva a concluir que a potência do corpo humano é sem limites.

A noção de ciborgue como homem-máquina fascina a uns e assusta a outros. O ciborgue anuncia a imagem performática do pós-humano, como resultado das promessas da ciência e da tecnologia. No nosso cotidiano, o corpo ideal do *body building* – atlético, *sexy* e *clean* – tem sido analisado como reflexo desse pensamento cibernético com impacto numa nova postura estética do corpo que toma forma ante a valorização da performance: o que é belo está, cada vez mais, relacionado com o desempenho desejado. Na perspectiva da performance, as máquinas de musculação, as próteses estéticas, as intervenções cirúrgicas, a toxina botulínica, a cosmética, os anabolizantes, os complementos alimentares, os *diet* e *light* são meios que a tecnologia disponibili-

za para atingir um corpo de alto desempenho, essencialmente performático e que se anuncia como pós-humano ou corpo-passagem de informações, e não corpo-invólucro ou recipiente de uma substância pensante.

O pós-humano

A primeira ordem de perguntas que nos vem à mente seria: Quais os perigos a serem avaliados diante da possibilidade ilimitada de intervir no corpo? No que estamos nos tornando? Adorno temeu a emergência de uma sociedade totalmente administrada pelo poder da informática e da mídia; Horkheimer, o domínio da razão instrumental; Marcuse, a redução ao homem unidimensional. As reflexões mais recentes, diante dos novos processos advindos da digitalização do corpo e da engenharia genética, com as implicações nas composições híbridas entre homem e máquina, orgânico e inorgânico, clonagens e manipulações genéticas, tendem para os discursos ligados ao universo pós-orgânico, pós-biológico e pós-humano. Ainda se mostra válido persistirmos dentro das margens tradicionais do conceito de homem? – pergunta Paula Sibilia³³. Ou, pelo contrário, seria talvez preciso reformular essa noção herdada do humanismo liberal e inventar outras formas, capazes de conter as novas possibilidades que estão se abrindo? O corpo

humano, como uma figura orgânica, é obsoleto? Paula Sibilia considera que não é tão simples assim. “O corpo biológico ainda se ergue. E a sua materialidade se rebela: por vezes, ele parece ser orgânico, demasiadamente orgânico. A teimosia do sensível persiste, o homem parece estar enraizado em sua estrutura de carne e osso. Ao menos, talvez, por enquanto”³⁴.

Laymert Garcia dos Santos, por sua vez, considera que essas novas tecnologias apontam para a emergência do Além-do-Homem nietzscheano, a liberação da vida no próprio homem em benefício de outra vida. Afinal, diz ele, a história humana não pode ser modelada pela história natural porque seus mecanismos de seleção sempre foram não naturais. A evolução do humano se faz por processos artificiais. O homem torna-se humano quando, ao lutar contra suas feridas, complementa seus processos fisiológicos, recorre a toda sorte de artifício, inventando instâncias reparadoras e criadoras – técnica, cultura e linguagem – que superam as fragilidades de seu organismo. A evolução do humano se dá não na adaptação darwinista e na conservação, mas em sua desadaptação, em sua exposição às afecções e na acumulação de forças que resistem dentro de si e buscam uma resolução³⁵.

O filósofo Michel Serres também apresenta argumentos otimistas. Ele considera que, com as novas tecnologias, esta-

³³ SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 18.

³⁴ *Ibidem*, p. 94.

³⁵ SANTOS, Laymert Garcia dos. *Polítizar as novas tecnologias*. O impacto sócio-técnico da informação digital e genética. São Paulo: 34, 2003, p. 314-315.

mos entrando numa nova sociedade, a “sociedade pedagógica”, em que qualquer um pode ter acesso a um número muito grande de informações, em qualquer lugar. A “era do conhecimento”, maravilhosamente, coloca-se diferente da “sociedade de controle”, pensada por Deleuze, das coleiras eletrônicas, própria da sociedade de consumo, e diferente também da “sociedade disciplinar”, pensada por Foucault, do homem produtivo, da sociedade industrial. A internet, afirma Serres, veio para dar acesso a todos à informação. As universidades à distância, em toda a parte e sempre presentes, substituirão os *campi*, guetos fechados para adolescentes ricos, campos de concentração do saber. Pode-se viver agora, conforme o filósofo, como Robin Hood. Na floresta, fora do espaço jurídico, num espaço do não direito, toda espécie de criação é possível. Nas florestas, à noite, o oposto das Luzes, diz ele, viveram as bruxas, mulheres camponesas, excluídas das universidades, que, no entanto, chegaram a certo número de plantas desconhecidas do farmacêutico, venenos, remédios etc. De certa maneira, há uma bruxa nas novas tecnologias, conclui Michel de Serres³⁶.

A biopolítica tinha como meta capturar a vida para controlar, disciplinar e medicalizar os corpos dos indivíduos para transformá-los em força produtiva e signo racial, deixando-os morrer ou fazendo-os viver³⁷; a biotecnologia

aponta para a criação da própria vida, combinando orgânico e inorgânico, natural e artificial, alternando o código genético, criando novas espécies, fazendo clonagens. Assistimos à passagem do homem-máquina para o homem-informação. O homem supera as suas próprias limitações biológicas. A vida, decifrada pelo manual de instrução inscrito no código do DNA, com a ajuda dos instrumentos digitais, deixou de ser um mistério. A morte, momento final irreverente irreversível, agora é declarada tecnicamente, com decisões a serem tomadas: interromper o suporte artificial, autorizar a extração de órgãos para transplante, efetivar o enterro ou conservá-lo por meio da criogenia.

No entanto a capacidade de a vida poder ser artificialmente manipulada possibilitou aos eugenistas operacionalizarem técnicas biológicas para programarem a melhoria das “raças”, no contexto dos nacionalismos étnicos. Conhecemos o ápice dessa política: os experimentos nazistas e os campos de concentração. Mas esses não foram os únicos. Todas as nações, desde os totalitarismos, passando pelas ditaduras estados-novistas até as democracias liberais, colocaram em prática os meios para a “melhoria racial”, investindo na geração da prole saudável, bela e branca, excluindo, reprimindo e estigmatizando os feios (diga-se, os braquicéfalos, os mais escuros, os de menos estatura), os loucos, epilépti-

³⁶ GRUPO HEC MANAGEMENT. Nuevas tecnologías y lo virtual. Acta de la intervención de Michel Serres. *Revista de Extensión Cultural*, p. 75-81, dez. 2010.

³⁷ FOUCAULT, Michel. *Genealogia del racismo*.

De la guerra de las razas ao racismo de Estado. Madrid: La Piqueta, 1992, p. 249.

cos, homoeróticos, sífilíticos, tarados, as prostitutas, os masturbadores, todos enquadrados na categoria “degenerados”, portadores de “anomalias”. Se há potência na artificialidade da vida, corremos também riscos na sua manipulação.

À guisa de conclusão

Sueli Rolnik³⁸ afirma que a arte “constitui um manancial privilegiado de potência criadora ativo na subjetividade do artista e materializado em sua obra”. Ou como lembra Forest Pyle³⁹, “quando fazemos ciborgues – ao menos quando o fazemos nos filmes – também fazemos e desfazemos nossas concepções sobre nós mesmos”. Nos anos de 1930, Hans Bellmer produziu uma série de bonecas desmembradas, de beleza mórbida contida no cenário de decadência urbana, erotismo e abuso físico. Todavia as bonecas eram também uma arma de combate ao fascismo da época, uma ofensiva crítica a uma ideologia do perfeito e puro nazista⁴⁰. A aparência das bonecas assemelha-se a autômatos desequilibrados, reproduções humanas de contornos roliços, e mesmo fálicos, ou simplesmente seres mecanizados

sem força motora para agir nem capacidade para lutar pela sua vida e dignidade. O mais fascinante nelas, ou o mais chocante, são as suas anomalias que produzem corpos sem nenhuma construção narrativa das esculturas. As suas anomalias configuraram corpos plásticos e fragmentados com personificações móveis, passíveis, adaptáveis, articuláveis e incompletas.

Entretanto hoje, citando mais uma vez Sueli Rolnik, a anomalia dos artistas é festejada! Ela faz girar o mercado da arte. Sua obra tende a ser clonada, esvaziada do problema vital que ela cartografou. Ela agrega valor de *glamour* cultural à moda. Ao artista não clonado restam, em geral, poucas saídas para fazer circular sua obra. O destino de muitos é trabalhar nos departamentos de criação das agências que produzem as identidades *prêt-à-porter*, *design*, publicidade etc. No meio da arte o capitalismo renovado vai encontrar os artífices de suas clonagens. “A mesma desestabilização que intensifica as misturas e pulveriza as identidades implica também na produção de *kits* de perfis-padrão de acordo com a órbita do mercado”⁴¹.

De minha parte, no entanto, gostaria de concluir esta fala lembrando Deleuze, citado no primeiro dia deste VI Seminários de Dança, por Hélia Borges. Para Gilles Deleuze, a arte cria pensamento. O objetivo da arte seria o de dar acesso ao corpo aquém da organização, à vida não estabilizada, à vida como força inorgânica. A pintura de

³⁸ ROLNIK, Sueli. Despachos nos museus. Saiba-se lá o que vai dar. In: RAGO, Margareth et al. (Org.). *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p. 311.

³⁹ PYLE, Forest. Making cyborgs, making humans: of terminators and blade runners. In: BELL, David; KENNEDY, Barbara M. *The cybercultures reader*. Londres: Routledge, 2000, p. 124.

⁴⁰ Informação disponível em: <<http://absurdmoment.blogspot.com.br/2006/11/as-bonecas-de-bellmer.html>>.

⁴¹ ROLNIK, S. Op. Cit., p. 310-312.

Francis Bacon, desfazendo o rosto e o organismo, em vez de correspondências formais, constitui zonas de indiscernibilidade, de indecidibilidade, ao plasmar na figura humana a potência inorgânica que anima o corpo⁴². Em *Mil platôs*, Deleuze e Guattari conceberam o corpo sem órgão, o corpo inorgânico, um corpo-devir, como luta contra a subjetividade hegemônica, contra as identidades fixas, contra a lógica binária/dualista ligada à reflexão clássica da “árvore-raiz, o pensamento vertical. Em oposição, nosso pensamento deve ser ‘rizoma’, que se espalha, que se derama, feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado por intensidades”⁴³. Somente intensidades passam e circulam. E o devir dançarino é a condição de todo devir, talvez aqui pensando em Nietzsche, que somente acreditava num deus que soubesse dançar. Só na dança percebemos a leveza do ser. Deleuze diz que é preciso passar por um devir-dançarino para mergulhar num processo de devir, pois o devir é dançarino. A dança liga o corpo ao mundo. Não é o sujeito que renasce no mundo – a relação sujeito/objeto é até negada –, é o corpo-mundo que se apresenta como acontecimento único. A dança é o desafio lançado ao impossível⁴⁴. A dança, pura emoção sem nada querer comunicar, é o que melhor fala do corpo, escre-

ve Paul Valéry⁴⁵. “A dançarina tem algo de socrático, ensinando-nos a andar, a nos conhecer um pouco melhor”⁴⁶. Seu corpo desenraizado arranca-se sem cessar da própria forma; seus membros parecem querer disputar entre si a terra e o ar; sua cabeça parece ocupar o lugar de uma perna e a perna o lugar da cabeça. “Penso no poder do inseto, cuja inumerável vibração das asas segura indefinidamente a fanfarra, o peso, e a coragem!...”⁴⁷.

Não somos uma fantasia organizada? [...] E nosso sistema vivente não é uma coerência que funciona, e uma desordem atuante? [...] Os acontecimentos, os desejos, as idéias, não se intercambiam em nós do modo mais necessário e incompreensível? Que cacofonia de causas e de efeitos!...⁴⁸.

Aqui encontramos Pina Bausch. Na interpretação do filósofo português José Gil, também citado por Hélia Borges, Pina faz correr um fio que serpenteia entre todos os gêneros de espetáculos (ou performances). Para uma só peça, pode convocar elementos provenientes do balé clássico, da dança moderna, do *music-hall*, do circo, da dança étnica, do teatro de rua, da festa de salão ou da festa de feira. Trata-se de uma obra rizomática, cuja composição é alcançada depois de muitas ramificações. Os devires pululam nos jogos,

⁴² DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007, p. 29.

⁴³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Rio de Janeiro: 34, 1995, v. 1, p. 13.

⁴⁴ GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004, p. 197.

⁴⁵ VALÉRY, Paul. *A alma e a dança*. Rio de Janeiro: Imago, 2005, p. 42.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 28.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 37.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 35-36.

nas mudanças bruscas de atitudes corporais e nas falas das personagens. Os espetáculos de Pina oscilam permanentemente entre processos de subjetivação que tendem a enrijecer os corpos segundo modelos pré-fabricados (gestos brutais masculinos, andar *sexy* dos corpos das mulheres) e movimentos de devir que quebram esses modelos libertando forças que iriam, talvez, no sentido da formação de subjetividades singulares. Há uma oscilação – diz José Gil – entre vetores de subjetivação e vetores de singularidades. A lógica geral visa à coexistência, à tensão e à passagem de um ao outro dos polos dos paradoxos – dançados ou representados ou representados-dançados⁴⁹.

A dança de Pina, repetindo modelos e saltando para fora deles, fazendo o corpo dançante, entrega-se como abertura ao mundo por meio da recusa dos critérios determinantes dos modelos de representação; talvez possamos perceber o jogo dos replicantes, na sua inteira noção: copiamos, replicamos, somos réplicas de modelos culturais, mas não de forma sujeitada. Também somos replicantes rebeldes; sujeitos, nosso corpo é insubordinado, inventa novas “artes de ação” (performances), singularizadas.

⁴⁹ GIL. Op. Cit., p. 179-182.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire*. Escrits sur l’image, la danse et lê cinema. Paris: Desclée de Brouwer, 2004.

ANZIEU, Didier. *Eu-pele*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989.

ARGAN, Giulio Carlo. *A arte moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

As Bonecas de Bellmer. Absurd moment. 19 nov 2006. Disponível em: <<http://absurdmoment.blogspot.com.br/2006/11/as-bonecas-de-bellmer.html>>. 07 mai. 2014.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BIZZO, Nélio Marco Vincenzo. *Meninos do Brasil: idéias sobre reprodução, eugenia e cidadania na escola*. Tese (livre-docência) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

BURUCÚA, José Emilio. *História, arte, cultura*. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg. México: Fonde de Cultura, 2002.

CANETTI, Elias. *Massa e poder*. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: Ed. da UnB, 1998.

CLARK, Kenneth. *O nu – um estudo sobre o ideal em arte*. Lisboa: Ulisseia, s.d.

- CORNELSEN, Elcio Loureiro. Olímpia a serviço de Germânia: a recepção da arte e da tradição olímpica da Grécia antiga no contexto dos Jogos Olímpicos de Berlim. *Classica*, v. 19, n. 2, p. 196-223, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- _____; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Rio de Janeiro: 34, 1995, v. 1.
- DIDI-HUBERMAN, George. *L'image survivante*. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.
- FLORES, Maria Bernardete R. Imagem e memória: as musas inquietantes. In: RAMOS, Alcides; PATRIOTA, Rosângela; PESAVENTO, Sandra (Org.). *Imagens na história*. São Paulo: Hucitec, 2008.
- _____. *Tecnologia e estética do racismo – ciência e arte na política da beleza*. Chapecó, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Genealogia del racismo*. De la guerra de las razas ao racismo de Estado. Madrid: La Piqueta, 1992.
- GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GRUPO HEC MANAGEMENT. Nuevas tecnologías y lo virtual. Acta de la intervención de Michel Serres. *Revista de Extensión Cultural*, p. 75-81, dez. 2010.
- JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis, 1996.
- MOLINUEVO, José Luis. *La experiencia estética moderna*. Madrid: Síntesis, 2002.
- MORAES, Eliane. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- NEAD, Lynda. *El desnudo femenino*. Arte, obscenidad y sexualidad. Madrid: Tecnos, 1998.
- NORDAU, Max. *As mentiras convencionais da nossa civilização*. [1900]. Lisboa: Francisco Luiz Gonçalves, 1909.
- ORTEGA y GASSET, José. *Meditación de la técnica*. Madrid: Revista de Occidente, 1957.
- PYLE, Forest. Making cyborgs, making humans: of terminators and blade runners. In: BELL, David; KENNEDY, Barbara M. *The cybercultures reader*. Londres: Routledge, 2000.

- ROLNIK, Suely. Despachos nos museus. Sabe-se lá o que vai dar. In: RAGO, Margareth et al. (Org.). *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- SANT'ANNA, Denise B. de. Horizonte do corpo. In: BUENO, Maria Lúcia; CASTRO, Ana Lúcia de (Org.). *Corpo, território da cultura*. São Paulo: Annablume, 2005.
- SANTOS, Laymert Garcia dos. *Politizar as novas tecnologias*. O impacto sócio-técnico da informação digital e genética. São Paulo: 34, 2003.
- SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- VALÉRY, Paul. *A alma e a dança*. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- VALSECCHI, Marco (Direção). *Galeria Delta da Pintura Universal*. Rio de Janeiro: Delta S.A., 1972.
- WARBURG, Aby. *El renacimiento del paganismo*. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo. Madrid: Alianza, 2005.
- WEININGER, Otto. *Sexe et caractère*. Lausanne: L'Age d'Home, 1975.



Encontros intersubjetivos entre um corpo e uma porta: análise de uma instalação pelo viés da corporeidade¹

Cláudia Maria França da Silva²

Resumo: O texto discute aspectos da corporeidade, que é basicamente, a relação corpo-mundo. São abordados aspectos da corporeidade fenomenológica em Merleau-Ponty e da corporeidade construcionista em Michel Foucault, de modo a percebê-las em manifestações em arte contemporânea, notadamente dos anos 1960/1970. Tais considerações, por sua vez, são a base para a discussão de um trabalho artístico realizado pela própria autora do texto, a instalação *Entrevista*, apresentada entre 2007 e 2010 em Uberlândia, Goiânia e Campinas.

Palavras-chave: Corporeidade. Arte contemporânea. Processo de criação.

Abstract: This text presents aspects of embodiment, that is the relation between the body and his ambient, basically. Here, are studied phenomenological embodiment's Merleau-Ponty, as well as constructionist embodiment, came from Michel Foucault's thoughts. The purpose is the perception of how these manners of embodiment constituted some contemporary artworks of 1960/1970 decades. These considerations are used for taking basis of discussion about *Entrevista*, an installation made by the author of this text. This artwork was presented at 2007 at Uberlandia, and represented at 2008 and 2010, at Goiânia and Campinas.

Keywords: Embodiment. Contemporary art. Process of creation.

¹ Este texto é fragmento de parte da tese defendida em 2010. SILVA, Cláudia Maria França. Deslizamentos e desnudamentos do sujeito, ao ritmo de sístoles e diástoles do tempo: análise processual de objetos autor-representacionais. 2010. 357 p. (Tese de Doutorado em Artes). Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP, 2010.

² Artista visual, Doutora em Artes pela UNICAMP, Mestre em Artes Visuais pela UFRGS e Bacharel em Artes Plásticas pela UFMG. Professora Adjunta pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), atuando na Graduação em Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes. Email: claudiamfsg@yahoo.com.br

Considerações iniciais

O enfrentamento do corpo tem sido uma das grandes questões do viver contemporâneo, cujos avanços tecnológicos nos permitem dizer de um “adeus ao corpo”³. O corpo, para David Le Breton, tem sido pensado como “rascunho”, algo a ser corrigido para que se atinja nele uma “pureza técnica”, distanciando-o da fragilidade e da morte. Isto pelo excesso de interferências físicas corporais, o que tem retirado grande parte de seu naturalismo. Diariamente os meios de comunicação noticiam avanços em técnicas e procedimentos científicos capazes de deter doenças radicais e de desenvolver drogas que tornem o corpo humano mais resistente aos problemas gerados pelo mesmo avanço científico. Percebido como “máquina”, nosso corpo fisiológico presta-se como objeto científico, cuja dinâmica interna tem sido esquadrihada, monitorada, reconfigurada pela tecnologia científica. As atuações da engenharia genética têm ocupado posição de destaque nas pesquisas e em sua divulgação; sendo o modo mais invasivo de manipulação corporal, podem mapear o genoma humano, gerar clones e outras alterações gênicas, ao nível da estrutura elementar do corpo.

Francisco Ortega comenta que é a biomedicina que mantém hoje a utopia modernista de que a ciência resolverá

os grandes problemas da humanidade. Ortega diz: “apesar das interpretações pós-modernas dos recentes avanços da biomedicina, a medicina é ainda um projeto moderno, no qual verdade, ordem e progresso continuam sendo as virtudes cardinais”⁴. Além de nos fazer crer que os recursos da medicina manterão a saúde, a longevidade e a potência do corpo, até mesmo sua transformação completa e autonomia em relação aos ciclos da natureza - o discurso científico suplanta a eficácia de outras instituições em seus desejos de normatização do comportamento humano:

embora família, religião, trabalho ou política não funcionem mais como meta-relatos transcendentais com força normativa universal, a ciência (e mais especificamente a medicina) ocupa hoje o lugar do universal, falando em nome da “Verdade” e fornecendo regras de comportamento moral válidas para todos⁵.

Mesmo diante desse quadro, David Le Breton percebe que o homem contemporâneo tem os mesmos recursos corporais básicos de que dispunha o homem do Neolítico. Tais recursos permitem-lhe as mais simples ações, como caminhar, por exemplo. O que mudou foi a relação corpo-mundo, ou seja, a corporeidade. Se antes o corpo mediava a relação do homem com a

³ LE BRETON, David. Introdução: o corpo no rascunho. In: _____. *Adeus ao corpo*: antropologia e sociedade. Campinas: Papyrus, 2003.

⁴ ORTEGA, Francisco. *O corpo incerto*: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Garamond, 2008, p.217.

⁵ ORTEGA, Francisco, Idem., p.217.

natureza, hoje, “a ancoragem corporal da existência perde seu poder”⁶, visto que as próteses técnicas exteriores ao corpo - como as escadas rolantes, por exemplo - fazem com que utilizemos pouco nosso corpo sensorial (e o processamento reflexivo dessas sensações), reduzindo experiências como as sensações de cansaço, calor, resistência e outras. Ao comentar sobre suas práticas de alpinismo e caminhada, o filósofo Michel Serres alinha-se ao dizer de Le Breton:

Quando saem de seu automóvel-concha, o que é raro, os homens contemporâneos caminham sobre o terreno plano e, com isto, suas cabeças permanecem na lua, ou seja, separadas de suas pernas, que caminham automaticamente. Faz muito tempo que as técnicas eliminaram das calçadas até mesmo os mais tênues obstáculos⁷.

Serres continua, descrevendo uma caminhada na montanha, em que deve haver a concatenação do olho com o pé:

o passo constrói um ciclo cujo bom funcionamento une a visão ao toque das plantas dos pés para, em seguida, reenviá-lo rapidamente a ela que, depois de algum controle e antecipação, o projeta novamente no circuito; o olho acaricia a rocha antes que, em resposta à velocidade dos deslocamentos, o toque a confirme. [...] Segunda inversão: a visão toca e o tato vê. Se romperem por um só momento este ciclo, vocês

cairão. A visão caminha ou a vida cessa. Quem não sabe andar, coloca um pé na frente do outro, quem sabe coloca um olho diante de cada sapato⁸.

Destacamos, nesses comentários dos filósofos, tanto a necessidade do uso mais consciente dos sentidos quanto a percepção fragmentária do corpo, mesmo em tarefas simples, quando estas foram facilitadas pelas próteses. Estes autores nos fazem pensar sobre a despotencialização do uso do corpo desde a modernidade, pelo excesso de mediações entre o corpo e o mundo. A questão é: podemos ainda vivenciar o mundo simplesmente por meio de nosso corpo? Até que ponto estamos excessivamente mediados por dispositivos supostamente facilitadores de nossa vida diária? Tais mediações têm restringido ou não nossa percepção das experiências mais simples e corriqueiras?

Este texto se propõe a refletir sobre o corpo, tema tão extenso e tão genérico, mas importante ponto de toque entre várias ciências e, de modo singular, na arte. Refletir sobre o “corpo” implica saber que há várias acepções, conceitos e possibilidades signílicas que coabitam a mesma unidade física. Mesmo concordando com David Le Breton, quando ele equaliza o homem primitivo ao homem atual (ambos possuindo a mesma estrutura corporal) – consideramos que cada época da história construiu uma ideia própria de “corpo”. Embora o corpo humano seja antes de

⁶ LE BRETON, David. Op. cit, p. 20.

⁷ SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004, p. 27 et seq.

⁸ SERRES, Michel. Idem.

tudo uma realidade biológica, ele também é um produto cultural e relacional; sua realidade responde a uma série de questionamentos - dicotomias históricas - internos e externos ao ser. Algumas dessas acepções são radicalmente distintas entre si; são essas relações dialéticas que complexificam o conceito, bem como a diversidade de maneiras em que é abordado, em todas as áreas do conhecimento. Viver essa multiplicidade e experimentá-la na própria “pele” é um fato. Compreendê-la em sua totalidade é uma utopia.

Nesse sentido, importa questionar novamente: *de que “corpo” se fala aqui?*

A complexidade do século XX trouxe diversos modos de perceber e estudar o corpo, não somente em seu aspecto fisiológico, mas como modo de construir relações com o mundo. Conforme Francisco Ortega, o pensamento do corpo como “máquina” leva ao que ele denomina de “cultura somática”, cultura em que são exacerbados os cuidados com a forma e a saúde do corpo, revelando, nesse extremo, uma “suspeita [...] que se transfigura em “pavor da carne”, desconfiança da materialidade corporal e desejo de sua superação”⁹. Tais cuidados, ao deixarem de ser meios para uma qualidade de vida melhor, tornam-se fins em si mesmos. A “cultura somática” de Ortega equivale-se à expressão “extremo contemporâneo”, de David Le Breton. Para o autor francês, o extremo con-

temporâneo refere-se ao conjunto de discursos contemporâneos entusiastas de uma ideia de que o corpo tende a ser melhor, se submetido às novas tecnologias. O extremo contemporâneo “faz do corpo um lugar a ser eliminado ou a ser modificado”¹⁰ por meio de um conjunto de técnicas e ações da ciência, que tendem a provocar alterações radicais nas sociabilidades e em nossas sociedades.

À luz de José Cabral Filho, é muito difícil nos dissociarmos de algumas dessas manipulações tecnológicas na vida contemporânea, “pois todos nós somos de uma forma ou de outra, cyborgues pela aceitação da invasão tecnológica sobre nossas vidas”¹¹. Mesmo conscientes dessa colocação e da dominância do discurso tecnocientífico (com suas ramificações) sobre as práticas e reflexões sobre o corpo, gostaríamos de acenar para outras possibilidades de leitura do corpo, admitindo-o em sua plasticidade própria e no caráter relacional com outros sujeitos.

Buscamos definir certos lugares desde os quais o texto fluirá: 1) modos de lidar com a corporeidade. Para tal, gostaríamos de apontar a *corporeidade fenomenológica*, com base no pensamento de Merleau-Ponty, e a *corporeidade deconstrucionista*, com base em Michel Foucault. Tais eixos não são aleatórios: são indicados por meio da ob-

⁹ ORTEGA, op. cit, p. 13.

¹⁰ LE BRETON, David, op. cit., p.15.

¹¹ CABRAL FILHO, José dos. Sacrifício digital: cinco aforismos sobre o corpo no espaço tecnológico. In: LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilton (org). *Corpo & Imagem*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002, p. 247.

servação do processo de criação de uma instalação, produzida por mim e nomeada de “Entrevista” - apresentada em Uberlândia, Goiânia e Campinas, entre 2007 e 2010. Essa relação define outro lugar importante: 2) a relação dessas corporeidades com um momento da produção em arte contemporânea (anos 1960/70), o que por sua vez determina outro campo ainda mais específico: 3) o autor do texto é o mesmo autor do trabalho artístico em exame, e por isso ele se vale do uso do pronome pessoal reto, primeira pessoa do singular, para descrever ações e estabelecer inferências. Em outras áreas do conhecimento afins à arte e mesmo no interior do campo da pesquisa em arte, ainda não é ponto pacífico a permissão de que o artista se expresse textualmente sobre o fazer de seu próprio trabalho, embora ele seja o agente que mais tem conhecimento sobre esse fazer. Confundem-se ainda as atribuições da crítica de arte e da estética com as análises críticas do processo, persistem temores acerca de uma “subjetividade extremada” no texto do artista, o que destituiria seu texto de uma função social. Não cabe ao artista fazer juízos de seus objetos artísticos; cabe-lhe descrever etapas, relacionar objetos aparentemente distantes, contextualizar seu fazer. O uso dos pronomes pessoais “eu”, “meu”, “minha” são bastante temidos no meio acadêmico. Abolimos essas normativas, acreditando que o artista está apto sim a realizar análises processuais, inferências e reflexões acerca de um trabalho de sua

própria autoria; o jogo da distância e da proximidade é um indicativo da complexidade desse trabalho, em que é possível tramar com as figuras do eu-autor do texto com o eu-autor do trabalho.

A expectativa é que a singularidade desses lugares anunciados - o ponto de vista pessoal na análise do objeto, algumas relações de objetos de arte contemporânea e a corporeidade fenomenológica + foucaultiana- possa tocar o sujeito que lê o texto, cujo conhecimento provém de outras áreas do conhecimento, ou mesmo do campo da arte.

Corporeidades e a arte contemporânea dos anos 1960/70

Pode-se afirmar que há, por parte do artista contemporâneo, um enfrentamento do corpo. A autonomia do trabalho em relação ao seu autor é um dado que diferencia os profissionais de Artes Plásticas de áreas afins, como a Música, a Dança ou o Teatro. Estes últimos vinculam o trabalho à própria imagem do autor, por conta mesmo da *performance*, que viabiliza o contato presencial do intérprete com a presença da manifestação.

Historicamente, o trabalho de um artista plástico poderia estar em um lugar e ele em outro; o que indicaria sua presença seria qualquer outro índice e não sua presença física nele. Essa presença em outros índices nos remete à prática do autorretrato, subgênero que tem suas normativas. A condição posta no fazer tradicional de um autorretrato

é a coincidência de um mesmo artista duplicando seus papéis nesse fazer: o artista que se autorrepresenta, é o ator que executa essa imagem e ao mesmo tempo, o modelo a partir do qual se dá essa representação. Essa imagem, por sua vez, deve ter um grau de correspondência formal com o modelo de tal modo que satisfaça, na percepção de um espectador, o conhecimento que ele tem do sujeito (artista) em representação. Com relação ao modo de construção dessa imagem autorrepresentacional e considerando-se como seu próprio modelo, o artista necessita do uso de próteses para captar a sua imagem; valendo-se normalmente de um espelho para captá-la, “o eu reconhece-se através do outro, que é a própria imagem-reflexo”¹².

A partir da modernidade do século XX, a desterritorialização de vários conceitos fundamentais à práxis - memória, subjetividade, autoria e mesmo a mimese – promoveu a abertura do campo das práticas autorrepresentacionais para além do autorretrato, dando a tônica de nossa vida atual. Vivemos em um contexto em que a própria noção de “sujeito” não cabe mais em um paradigma de unificação da identidade. Enfim, vivemos em um contexto que problematiza enormemente as condições iniciais para o estabelecimento e construção de um “autorretrato”. Um dos fatores que também promoveram a

abertura de possibilidades de manifestação autorrepresentacional foi o modo como os artistas passaram a encarar o “corpo” no interior de suas poéticas. Isto porque, anteriormente, o corpo era considerado apenas como tema, seja em retratos ou autorretratos. Frayze-Pereira escreve que na arte contemporânea, a relação com o corpo transcende sua condição temática.

Os artistas utilizam o corpo não apenas como tema, mas como tela, pincel, moldura, suporte e material vivo de seus trabalhos. Na arte surgida após a Segunda Guerra, a idéia de um self físico e mental e estável e unitário passa a ser questionada plasticamente, sobretudo em performances, instalações e objetos que tematizam a solidão existencial, o estilhaçamento da identidade e as possibilidades de transcendência das situações disciplinares¹³.

A presença do “corpo” na arte contemporânea coincide com o *topos* arte-e-vida, em inúmeros aspectos. A perda da especificidade entre as linguagens reaproximou as Artes Visuais com o Teatro e a Dança, linguagens do corpo por excelência, gerando manifestações híbridas, como os happenings e performances, a *bodyart* em geral. Nada como o corpo e seus regimes de presença para desfazer esses limites. As manifestações artísticas dos últimos 50 anos abrem-se à temporalidade do efêmero

¹² CANTON, Kátia. Auto-retrato: espelho de artista. *JORNAL MAC/USP*, São Paulo, n. 5, mar/abril 2001, s./p.

¹³ FRAYZE-PEREIRA, João A. *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005, p. 222.

e do movimento, gerando outras possibilidades para o entendimento de “forma”, pensando-a aqui como um sistema agregador de elementos técnicos, materiais e composicionais com os quais o artista lida, na construção de seu trabalho. Os trabalhos que têm o corpo como suporte aproximam-se demasiadamente dos contornos das manifestações autorrepresentacionais ao ponto de uma interpenetração, pois eles apresentam o corpo do sujeito em plena ação; o público, assistindo ou participando de uma dessas manifestações -no calor daquelas presentidades efêmeras e não repetíveis - não consegue precisar os limites entre “apresentações” de corpos e “representações” de sujeitos, entre o real e o ficcional naquelas situações, entre os papéis sociais vislumbrados e o desejo de ainda ter uma identidade una.

Os anos 1960 e 1970 são palco de diversas manifestações políticase contraculturais, como guerras, movimentos ditatoriais, estratégias de ação estudantis, que são respostas à polarização política entre o capitalismo e o socialismo. Em meio às turbulências sócio-culturais, textos importantes como “Eros e Civilização”, de Herbert Marcuse, “O Anti-Édipo” de Deleuze e Guattari e “Sociedade do Espetáculo” de Guy Debord são balizadores de uma nova erótica e de uma nova sociabilidade. Esse contexto político-social repercute na esfera da arte contemporânea, pois proporciona um entendimento de corpo cada vez mais como portador de experiência e como agente de libertação,

ao mesmo tempo em que abre voz para discursos críticos sobre as discriminações sociais e de gênero no interior das instituições.

Corporeidade construcionista

É também nesse período que se dá a recepção de textos de Michel Foucault, dentre os quais “A História da Sexualidade”¹⁴. O filósofo está interessado em estudar o corpo desde uma perspectiva histórica, mas detectando os poderes que se exercem sobre ele, os “discursos” que são construídos sobre o corpo, em função de um determinado contexto político-social. Para Foucault, sobre o corpo:

se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros; nele também eles se atam e de repente se exprimem, mas nele também eles se desatam e entram em luta, se apagam uns aos outros e continuam seu insuperável conflito¹⁵.

O corpo é o lugar de incidência de inúmeras correlações de forças, as quais o submetem e o conformam. Foucault percebe a “sensorialidade corpórea” como “um palco no qual os saberes e poderes se articulam, produzindo a

¹⁴ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

¹⁵ MACHADO, Roberto, apud SILVEIRA, Fernando de Almeida; FURLAN, Reinaldo. Corpo e alma em Foucault: postulados para uma metodologia da Psicologia. *PSICOLOGIA USP*, São Paulo, v. 14, n. 3, 2003, p. 171-194.

individualidade. A sensorialidade corpórea não está imersa apenas em fatores biológicos; está interpenetrada de história¹⁶. Nesse sentido, o corpo é produto do conhecimento, um fenômeno que tem sua historicidade.

O autor vale-se de uma série de termos para designar o jogo de forças sobre o corpo na modernidade: dominação, docilidade, submissão, controle. Há uma série de ações de cunho disciplinar sobre o corpo, como a coação, a vigilância, os castigos e punições. São ações de poder, de “biopoder”. O corpo é o depositário de marcações na pele e de posturas, sinais que o tornam “campo de prova dessas verdades”. Assim como o corpo sofre essas ações, a alma “moderna”, para Foucault, é efeito de tais saberes e poderes.

A corporeidade seria então a visibilidade desse corpo/alma assujeitado a relações de poder, mas também a visibilidade de um mesmo corpo/alma que *resiste* a esses jogos de dominação político-social. Corpo, poder e disciplina são indissociáveis na modernidade, em função da necessidade de organização das grandes massas de indivíduos que constituem “multidões confusas, inúteis e perigosas”: essa é uma questão a ser resolvida pela tecnologia científica e pelos dispositivos de vigilância que se apresentam aos aparelhos políticos.

O fato de a corporeidade em Fou-

cault relacionar-se ao binômio resistência/sujeição aos jogos de poder gera o termo “micropolítica”, ou seja, cada um de nós exerce sua própria ação micropolítica na vivência cotidiana, cada um de nós exerce uma micropolítica no trato com o outro e com as instituições.

Em outro texto, “Vigiar e Punir”¹⁷, o autor salienta o aspecto do corpo percebido como objeto a ser visto e manipulado, em que uma série de ações e estratégias disciplinares constrói os “corpos dóceis”. A sociedade iluminista, que se constitui a partir do século XVIII, Foucault a denomina de “sociedade disciplinar”, onde impera a vigilância e o adestramento do corpo. A disciplina, antes restrita aos campos militar e eclesiástico, alastra-se para quaisquer instâncias onde a normatização do comportamento é necessária, como as escolas, os hospitais e as fábricas. Ocorre um controle minucioso e ininterrupto dos gestos corporais, dos comportamentos, dos espaços ocupados pelos indivíduos. A disciplinarização do corpo exige a delimitação espacial, seu esquadramento e separação por finalidades, o uso das coordenadas espaciais e as hierarquias:

A unidade não é portanto nem o território (unidade de dominação), nem o local (unidade de residência), mas a posição na fila: o lugar que alguém ocupa numa classificação, o ponto em que se cruzam uma linha e uma colu-

¹⁶ SCORSOLINI-COMIN, Fábio; AMORIM, Kátia de Souza. Corporeidade: uma revisão crítica da literatura científica. *PSICOLOGIA EM REVISTA*, Belo Horizonte, v. 14, n. 1, jun. 2008, p. 189-214.

¹⁷ FOUCAULT, Michel. Os corpos dóceis. In.: _____. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 117-142

na, o intervalo numa série de intervalos que se pode percorrer sucessivamente. A disciplina, a arte de dispor em fila, e da técnica para a transformação dos arranjos. Ela individualiza os corpos por uma localização que não os implanta, mas os distribui e os faz circular numa rede de relações¹⁸.

Podemos perceber que a noção de espacialidade introduzida pela disciplina favorece o distanciamento entre os indivíduos, o resguardo de uma distância específica que mantenha sua “integridade física”, sua individualidade e a possibilidade de sempre ser percebido pelo outro por meio da visão ou por próteses visuais. A espacialidade percebida nas sociedades de vigilância propõe-se a organizar e dimensionar o espaço de maneira racional para que se possa ver o indivíduo e controlar sua conduta. Estabelece dispositivos de visualização do corpo, seja em sua dimensão interna, seja do corpo no espaço. As sociedades de vigilância favoreceram o nascimento de determinados saberes em que o modelo prioritário de estabelecimento da verdade é o exame, pelo qual se instaura um modo de poder em que a sujeição se realiza no modo sutil da produção positiva de gestos, atitudes e hábitos que definem o indivíduo ou o que se espera dele segundo a “norma” prescrita¹⁹.

Francisco Ortega percebe que o pensamento foucaultiano está na base da “cultura somática”, pois nesta ocorre uma prática ascética distinta de outras

épocas. Os ascetas históricos, por seu isolamento das questões mundanas, adquiriam “sabedoria” e tinham por função a mediação política, atuando como patronos, árbitros ou intercessores em querelas entre cidadãos. Há uma vontade do asceta em exercitar sua alma e seu corpo; para isso, vale-se da disciplina e da ordenação de exercícios e afazeres para atingir um estágio espiritual. Abioascese contemporânea encaminha-se em outra direção. Por meio de exercícios corporais que buscam o ideal da juventude, longevidade e saúde, os bioascetas submetem seus corpos a um “narcisismo conformista”, às normas comportamentais e aos preceitos científicos, minimizando a espontaneidade de suas ações e relações sociais, que passam a se constituir numa “socialibilidade apolítica”, em que os indivíduos não se reúnem por interesses de grupos maiores, mas por interesses privados, como “critérios de saúde, performances corporais, doenças específicas, longevidade, entre outros”.²⁰

Para uma “cultura somática”, a subjetividade confunde-se com o culto ao corpo, ocorrendo um “desinvestimento simbólico” do próprio corpo: já não é o corpo a base do cuidado de si; agora o eu existe para cuidar do corpo, estando ao seu serviço. Força e falta de vontade referem-se exclusivamente à tenacidade e à constância, ou ao desânimo e à inconstância na observação de uma dieta, na superação dos limites biológicos e corporais, entre outros.

¹⁸ FOUCAULT, Michel, op. cit., 1987, p. 125.

¹⁹ FRAYZE-PEREIRA, J., op. cit., p. 114.

²⁰ ORTEGA, Francisco, op. cit., p. 30.

A própria subjetividade e interioridade do indivíduo são deslocadas para o corpo; a alma se torna uma relíquia e descrições fiscalistas são adotadas na explicação de fenômenos psíquicos.²¹

Corporeidade fenomenológica

Mesmo sendo escrito por Maurice Merleau-Ponty em 1945, a recepção de “A Fenomenologia da Percepção”²² é bem intensa nos anos seguintes, especificamente ao fim dos anos 1950 no Brasil e durante o início dos anos 1960, com o Minimalismo nos Estados Unidos. Por meio desse e de outros textos, Merleau-Ponty vai construindo sua superação do dualismo cartesiano corpo/alma, para dizer tanto da inseparabilidade do corpo e do sujeito quanto do corpo-sujeito com o mundo, por meio da percepção dos sentidos. O filósofo nos faz compreender que a corporeidade é uma reversibilidade do corpo, que atua ao

mesmo tempo como ser vidente e ser visível ao outro, como ser tangível e ser tangente. É essa condição singular do homem – sua capacidade de sentir e “ser sentido” – o que definiria corporeidade.

Supostamente, o excesso de influências externas e ambientais em nosso corpo poderia caracterizá-lo como “receptáculo passivo” dessas forças. O pensamento de Maurice Merleau-Ponty compreende a positividade dessa situação intrínseca do homem, pois nossa condição vai além de sermos um “objeto” sobre o qual os fenômenos se dão. Nossa condição de sujeito nos permite senti-los, percebê-los, inferindo sobre as relações de distância e de proximidade, de calor ou frio, ou de outras relações táteis. Ainda: mesmo na dependência que temos do ambiente, não somos passivos em nossa percepção do mundo e de nós mesmos. O sujeito se encontra inserido no mundo, encontra-se em atividade, tornando-se “sujeito de” alguma coisa, “sujeito em” um ambiente.

Merleau-Ponty vai à raiz da subjetividade com sua concepção do corpo-sujeito, corpo este que estabelece com o mundo uma reação pré-objetiva, pré-consciente, de caráter dialético. Para o autor, o sujeito é seu corpo, seu mundo e sua situação. O corpo é sua expressão e realização da existência. Porém, segundo ele, não se deve reduzir um ao outro, já que o corpo pressupõe o sujeito e vice-versa. O corpo é um conjunto de significações vividas e a produção de

²¹ Ibidem, p. 43. Esse interesse exacerbado no próprio corpo favorece, segundo Ortega, uma “atrofia social” e o corpo continua a ser objeto de manipulação da ciência e de tecnologias de otimização das performances corporais. É nesse sentido que Ortega percebe a conexão do pensamento de Foucault com a “cultura somática”, entendendo que esta conexão seria a mais recente das recepções que se faz ao pensamento do filósofo francês. Ortega comenta que nos anos 1980, o interesse pelo pensamento de Foucault sobre o corpo concentrava-se na questão da disciplina dos indivíduos e posteriormente no corpo como sujeito a um discurso. Nos anos 1990, os estudos de gênero beneficiaram-se do pensamento foucaultiano, principalmente os discursos feministas, que focalizam suas leituras do corpo como “efeito” de um contexto, de uma condição social, histórica e cultural.

²² MERLEAU-PONTY, M., *A Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

novas significações se dá no corpo enquanto situado em um mundo.²³

O autor percebe uma reversibilidade na corporeidade humana, que é a capacidade de tocar e ser tocado, resgatando ao corpo sua condição ativa em relação ao ambiente. O corpo como unidade biológica (Körper) possui uma dimensão objetual que está aquém da dimensão de corpo vivido (Leib) ou vivente. Nesta dimensão, a realidade vivida sobrepõe-se a qualquer conhecimento apriorístico. O fato de o sujeito estar no mundo por meio do seu corpo, com seu corpo, gera nele uma percepção dos fatos marcada por uma sincronicidade de elementos vitais, ambientais e culturais.

É nesse sentido que percebemos e vivemos (com) nosso corpo, de acordo com Merleau-Ponty. A reflexividade refere-se não somente a um novo olhar que o sujeito lança para si após a experiência sensorial, retirando dali novo conhecimento sobre sua condição subjetiva e sua corporeidade, mas reflexividade implica ainda o movimento pendular entre ser vidente e ser visível, o que aproxima o mundo de si mesmo, ao mesmo tempo em que o sujeito se joga no mundo, tornando-o uma extensão de si, “fazendo parte de sua definição plena, sendo o mundo feito do próprio estofo corporal”²⁴. Essa dupla reflexividade na relação sujeito-mundo dota os termos de uma incompletude, o

que Merleau-Ponty denominará de “fissuras”, ou seja: assim como não conseguimos nos perceber totalmente – e por isso não somos completamente “objetos”, também não percebemos o mundo em sua totalidade, dando-se essas “descobertas” por perfis, por facetas, em que cada percepção soma-se à anterior, num movimento de descortinamento, de desvelamento paulatino do mundo e também do sujeito, que está intrincado nesse processo. Nesse sentido, há sempre um interesse no mundo porque sempre há algo a descobrir, algo que se corporifica no sujeito. Vem daí também a relação conceitual entre ilusão e desilusão, no movimento perceptivo. Uma primeira mirada para o objeto dá-nos uma ilusão do que ele seria, mas a próxima mirada desfaz aquela ilusão inicial, trocando-a por uma nova ilusão. Cada percepção de um dado traz consigo sua função de substituir outra percepção anterior do “mesmo” dado. Assim, a “desilusão” nada mais é do que “a perda de uma evidência porque é a aquisição de outra evidência”²⁵.

O enigma, para o filósofo francês, é o fato de que o corpo toca, ao mesmo tempo em que é tocado. Por meio desse enigma, fica impossível estabelecer uma “origem” para a relação corpo-mundo, já que as fissuras, pertencentes a ambos, favorecem a porosidade do processo. Não há como perceber, de imediato, quem é passivo e quem é ativo nessa relação do tangível. E esse enigma refere-se à reversibilidade de

²³ SCORSOLINI-COMIN, F; AMORIM, K., op. cit., p. 189.

²⁴ MERLEAU-PONTY apud FRAYZE-PEREIRA, op. cit., p. 47.

²⁵ Idem., p. 91.

funções na relação entre as mãos e a descontinuidade entre a sensação e a compreensão.

No texto “A mão e o espírito” (homenagem ao último livro de Merleau-Ponty, “O olho e o espírito”), Jean Brun faz uma diferenciação interessante entre o sentido da tutilidade e a atividade de tocar. A função de apreensão das mãos é algo que já foi conquistado por diversos tipos de próteses, mas não há nenhuma prótese que substitua as mãos quando a questão é o tocar. Essa questão define a singularidade desse órgão duplo, traduzindo a imprescindibilidade das mãos em relação ao corpo, porque o tocar é algo que só se faz com elas, “é uma experiência vivida que elimina toda a possibilidade de ser transferida”²⁶, pois o “tacto permite ao tocar exercer-se, mas não o constitui. O tocar é, com efeito, muito mais do que um sentido de contacto: é o sentido de presença e leva à experiência do encontro”²⁷

Balizando-se em Minkovski, quando aponta que, no tocar, o “ser a dois” coloca-se em primeiro plano, Brun compreende que nessa experiência, o homem comprova o que é distância, seja pela consciência de alteridade, pela proximidade e pelo espaçamento entre um e outro; a noção de espaço é uma dimensão humana porque é provada por meio de seu corpo, de suas mãos.

Pela mão que toca, o eu dirige-se ao outro; pela sua mão tocada volta a si. Nesse entre-os-dois encontra-se toda a Dimensão do mundo. A mão que toca constitui, juntamente com a linguagem, a suprema tentativa de ser tudo, para abolir a separação espacial fisicamente vivida por cada eu que encarna sempre um aqui de que não se pode despojar. Pela mão que toca e quer tocar, o homem explora o campo de mundo que a diáspora dos seres desenrola e na qual ele se move²⁸.

Postos esses dois modos de vivenciar o corpo, podemos perceber vários modos em que tocaram a produção em artes visuais. No caso da fenomenologia, ocorre um resgate da experiência subjetiva e intersubjetiva; isso é um fator a distanciar o caráter ativo do corpo-sujeito das discussões sobre o enfraquecimento do sujeito, na visão estruturalista. No entanto, no campo das realidades vividas, essas separações não são tão nítidas assim. É interessante pensar como “incorporamos” hoje essas noções de corporeidade, tanto na perspectiva fenomenológica quanto na perspectiva foucaultiana. Se nesta perspectiva o corpo não é natural e nem é natural nosso acesso a ele, esta postura se resente da perspectiva fenomenológica, que promove o interacionismo do sujeito com os outros e com o ambiente, em que o autoconhecimento do sujeito dá-se a partir de seu próprio corpo.

O fato é que tais corporeidades deflagram outros modos de o corpo se

²⁶ BRUN, Jean. *A mão e o espírito*. Lisboa: Edições 70, 1991, p. 120.

²⁷ Idem, p. 128.

²⁸ Idem, p. 129.

colocar como objeto artístico, suscitando outros modos de ação do espectador. É perceptível, por exemplo, que a fenomenologia teve impacto no Brasil e nos Estados Unidos, respectivamente no movimento neoconcreto e no minimalismo. Ferreira Gullar formula o Manifesto Neoconcreto e após a Teoria do Não-objeto, ambos com forte acento na subjetividade, seja do artista, seja do espectador; ficaram assentados os limites entre a experiência neoconcreta e a de seus antecessores (os concretistas de São Paulo), mais envolvidos com as questões lógicas e matemáticas. Em Teoria do Não-objeto, Gullar escreve:

O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretendia realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rastro. Uma pura aparência.²⁹

O pensamento foucaultiano, por sua vez, encontra relação com o Conceitualismo de meados dos anos 1960 em diante, focalizando tanto nas experimentações cujo foco é a linguagem, como em Joseph Kosuth e o grupo Art&Language, como em manifestações de cunho mais político, como alguns happenings realizados pelo grupo Rex ou o Porco Empalhado de Nelson Leirner, ambos no Brasil. Já a partir dos anos 1980, o pensamento foucaultiano

ganha uma nova guinada com temas como o feminismo, conteúdos étnicos e a homossexualidade.

Mas no contexto dos anos 1960 e 1970, diversas manifestações artísticas abordam tais aspectos dessas corporeidades, sem que exista um distanciamento temporal entre elas que nos esclareça exatamente se o empoderamento do espectador nessas manifestações vem estritamente como reação ao poder disciplinador das instituições ou se o que ele deseja é um entendimento maior de seu corpo no mundo.

Vejamos como exemplo, o trabalho de Yoko Ono, “Cut Piece”, realizado pela primeira vez em Tóquio, em 1964.



Fig. 1 Yoko Ono, Cut Piece, Tóquio. Fonte: <www.artnet.com>, acessado em 24.03.2010.

Ajoelhada em um palco, a artista submete-se às ações dos outros que estão sentados na plateia. A cada momento, alguém, portando uma tesoura, corta um pedaço de sua roupa, tornando tensas as expectativas de sua nudez. A artista procura não encarar seus “desafiadores”, tentando manter

²⁹ GULLAR, Ferreira, Teoria do não-objeto. In: RIBEIRO, Marília. *Neovanguardas*: Belo Horizonte, 1960. Belo Horizonte. C/Arte, 1997, p. 63.

-se conformada à situação, como um corpo passivo à intervenção do outro. Persiste, na ação, a ideia de hierarquia entre indivíduos; Ono compõe com o outro um híbrido em que os papéis se invertem, havendo uma delegação de poder para o outro. Ela quase se torna um mero objeto.

Mas também é de 1964 o trabalho “Caminhando”, de Lygia Clark.



Fig. 2 Lygia Clark, Caminhando, 1964. Fonte: Lygia Clark. *Arte brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1980, p. 25.

Trata-se de um conjunto de instruções para que qualquer pessoa o realize; basta uma tesoura e uma fita de papel cujas pontas são coladas invertidamente, formando uma fita de Moebius. A partir de uma pequena incisão com a ponta da tesoura na superfície da fita, pode-se cortar continuamente, no sentido do comprimento, multiplicando as fitas em unidades cada vez mais finas, mas não destacadas entre si. Para a artista, o importante não é o resultado, mas o ato em si, realizado pelo participante.

Em ambos os trabalhos, temos um

instrumento de corte e materiais sensíveis a esse corte (tecido e papel). E temos também o participante, ao qual é dado o poder de alterar a situação inicial. Em Yoko Ono, temos o jogo da desigualdade de papéis sexuais e sociais, explicitado na situação dicotômica força/fragilidade, ou conforme nos coloca Kristine Stiles:

“CutPiece” acarretou o desenlace da reciprocidade entre o exibicionismo e os desejos escópicos, entre a vítima e o assaltante, entre o sádico e o masoquista: e como um sujeito heterossexual, Ono desvelou o relacionamento feminino-masculino por meio de objetos respectivos a cada gênero³⁰.

Em “CutPiece” a tesoura passa a ser percebida como arma, ao passo que em “Caminhando”, ela é o instrumento desvelador de caminhos, de momentos de decisão do participante, conforme nos coloca a própria artista:

De saída, o ‘Caminhando’ é apenas uma potencialidade. Vocês e ele formarão uma realidade única, total, existencial. Nenhuma separação entre sujeito-objeto. É um corpo-a-corpo, uma fusão. As diversas respostas nascerão de suas vozes³¹.

Na relação estabelecida entre esses dois trabalhos, ressaltadas diferenças geopolíticas e culturais, ambas vêm de experiências cada vez mais abertas

³⁰ Disponível em: <<http://www.medienkunstnetz.de/works/cut-piece>> . Acessado em 01 abr. 2010.

³¹ CLARK, Lygia. 1964: Caminhando. In: _____, *Arte brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1980, p. 26.

à temporalidade, sendo mais situações do que produção de objetos, propriamente ditos: Fluxus, no caso de Ono; as experiências desdobradas do Neoconcretismo, mas em processo adiantado de desmaterialização, no caso de Clark. Mas também podemos pensar de que modo o feminino se apossa daquelas experiências, que compartilham do mesmo “espírito de época” de reivindicações de gênero. Nelas, o tátil se sobrepõe ao visual, à presença da mão na elaboração das ações, mas é por essa época também que temos repercussões dos textos de “O segundo sexo”, de Simone de Beauvoir, de 1949; bem como “A mística feminina” de Betty Friedan, de 1963, que geraram uma profunda crise na confiança do poderio masculino como um todo³².

Há um forte conteúdo político e de discussão sobre identidade no trabalho de Yoko Ono, pois ele também se refere ao jogo corporal de cima para baixo que ocorre entre os dispositivos do macropoder, mas também diz dos jogos de poder cotidianos, sutis e ocultados nos interiores domésticos. Mas o sujeito que constrói o seu caminho na fita de papel,

também tem seu empoderamento e também repensa sua identidade, no sentido em que pode, ele mesmo, construir os materiais da ação e pode, também, decidir as direções dos caminhos da tesoura. Em ambas, o corpo está em evidência; os trabalhos são estratégias para descobri-lo, literal ou metaforicamente.

A instalação “entrevista”

Este trabalho tem sua historicidade. Talvez aclarar alguns pontos de seu processo de instauração possa torná-lo mais compreensível para o leitor.

Entrevista faz parte de um projeto mais amplo, que consubstanciou a pesquisa experimental do doutorado em artes.³³ Entre os anos 2000 e 2002, organizei uma coleção de roupas brancas usadas, pertencentes a diversas pessoas que fizeram parte da minha vida. A coleção provinha da doação dessas pessoas, por meio da elaboração de uma extensa lista de nomes e modos de contato com cada um. Por meio dessa coleção, elaborei um empilhamento em ordem crescente de conhecimento da pessoa (representada por sua peça de roupa), nomeado “Coluna de Tecidos”, que foi apresentado na defesa da dissertação do mestrado em artes.³⁴ Desde então, a coleção permaneceu com um contin-

³² Linda Nochlin, uma crítica de arte norte-americana, coloca: “Com a crítica do patriarcado, a teoria feminista enfatizava que aquelas polaridades que pareciam caracterizar diferenças naturais nas qualidades essenciais do homem e da mulher – intelecto/intuição, dia/noite/ Sol/ Lua, cultura/natureza, público/privado, fora/dentro, razão/emoção, linguagem/sentimento – só tinham significado dentro da cultura. As reais diferenças entre ambos se encontravam no jogo do poder: quem o tinha e quem não o tinha”. NOCHLIN, Linda apud ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 126.

³³ Pesquisa orientada pelo Prof. Dr. Marco do Valle, entre 2006 e 2010.

³⁴ GOZZER, Cláudia Maria França Silva. *Gravidade por um fio: o peso e a leveza em um projeto de instalação*. 2002. 161 p. (Dissertação de Mestrado em Artes Visuais). Porto Alegre: Instituto de Artes da UFRGS, 2002. Pesquisa orientada pela Prof.^a Dr.^a Sandra Rey, entre 2000 e 2002.

gente de 270 roupas, que forneceram a materialidade para a elaboração de outras montagens com as roupas, nos anos subsequentes.

A proposta de pesquisa no doutorado partiu da ideia de vestir cada uma delas em meu próprio quarto. Vestir cada roupa seria “entrar” na pele do outro, um exercício demorado de alteridade. O trabalho resultaria em uma ação orientada para fotografia, uma cronofotografia, cujo roteiro, basicamente, seria: nua em meu quarto, ao lado de uma grande pilha de roupas, pegaria uma peça de roupa, a vestiria, retiraria a roupa, jogando-a ao lado oposto ao da pilha inicial. E assim, sucessivamente, até que teria, ao final da ação, uma pilha do outro lado do enquadramento fotográfico, dada pelo esvaziamento da pilha inicial.

Como esse seria um dos últimos trabalhos a se realizar, dentro da pesquisa experimental, fazia esporadicamente ensaios em frente ao espelho do banheiro, experimentando-as. Abria aleatoriamente um saco de roupas e me punha a vesti-las, de olho na imagem especular. Algumas roupas cabiam-me facilmente; outras, nem tanto. Algumas me sufocavam e outras eram impossíveis de vestir. No entanto, houve uma delas que me levou muito tempo e cuidado para “desvencilhar-me” sem estragá-la. Fiquei sufocada e marcada por hematomas; após um longo tempo de “luta” com a roupa, encontrava-me exausta. Percebi que o enfrentamento do meu corpo com aquela velha blusa

de rendas tinha sido uma “experiência”. Disso surgiram algumas questões: como uma velha peça de roupa branca pode enfrentar a força de um corpo? O tempo gasto naquele ensaio fez-me pensar também em todas as outras roupas, no tempo provável que gastaria com cada uma; pensei nas dificuldades que teria de passar para ser “outra”, mesmo que momentaneamente. Essas dificuldades demandariam um tempo ainda maior na performance fotográfica? Assim, qual seria a dimensão de meu esforço físico para ser, metaforicamente, outra pessoa? Essa questão me faz recordar a experimentação de Lygia Clark, “Túnel”, realizada em 1973.



Fig. 3 Lygia Clark, Túnel, 1973. Disponível em: <http://cantarapeledelontra.zip.net/arch2006-06-25_2006-07-01.html> Acessado em 23 out. 2009.

Clark constrói um túnel de tecido elástico de 50 metros de extensão, pelo

qual as pessoas podem entrar por uma extremidade e rastejarem com seus corpos, até alcançar a outra extremidade. Clark escreve:

Entrando pelo túnel, as pessoas muitas vezes se sentem sufocadas. Então eu abro frestas no pano com uma tesoura que trago à cintura. As pessoas ‘nascem’ através desses buracos. É a sensação de um ‘nascimento verdadeiro’, com a pessoa de fora ajudando a de dentro a sair.³⁵

A questão do tecido-roupa tornou-se muito importante por meio daquele ensaio, pois havia percebido naqueles momentos de tensão, que a roupa exercia mais funções do que a de proteger o corpo, ocultar a nudez ou mesmo ser signo indicador de identidade, estado de espírito ou tendência de moda. Era uma espécie de “casca”, pele de difícil desvencilhamento. De fato, senti-me exausta, mas “renascida”, conforme relata Clark em seus experimentos com seus alunos na Sorbonne.

Maurice Frechuret, em seu livro “Le mou et ses formes”, estuda alguns ready-mades de Duchamp que são feitos de matérias moles, bem como obras mais recentes de outros artistas, a partir de ações que se fazem com tecidos, como amarrar, dependurar e amontoar. Na introdução do livro, o autor comenta que hoje,

mais do que qualquer outra época, o artista tem escolhido em deixar à matéria e à sua própria realidade energética, uma grande liberdade de ação. A

evolução do material – o amolecimento, liquefação, compressão, dilatação, condensação... – é aceita e integrada à própria história da obra.

E complementa que a história da forma só teve a ganhar com a “história do informe”; essa nova prática com materiais moles “modificou notavelmente o vocabulário formal” ao introduzir “novas noções no campo artístico como as de reversibilidade, mobilidade, permeabilidade, relatividade e [...] o aleatório”³⁶.

No entanto, ao desejar traduzir aquela experiência de vestir as roupas para um trabalho artístico, o material que mais se aproximou de minha sensação de “prisão” dentro de uma roupa foi a madeira, e não o tecido. Optei pela madeira porque queria manter a dicotomia entre o duro e o macio na instalação.

É dessa experiência do jogo entre o duro e o macio, entre o conteúdo e o recipiente que nasce “Entrevista”³⁷. Trata-se de

³⁶ FRECHURET, Maurice. Introduction. In: _____ . *Le mouettes forms: essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe. siècle*. Paris: École National Supérieure des Beaux-Arts, 1993, p. 19.

³⁷ Partindo do significado do verbete “entrevista”, percebo que, se de um lado, o termo corresponde a um “encontro marcado” em data e local específico, o termo pode também se relacionar ao verbo entrever, que significa “ver confusamente”, bem como “ver-se de passagem”. Dessa maneira, busco um resgate desses sentidos para a concepção da instalação, pois há uma valorização do acesso à galeria, uma valorização do encontro intersubjetivo e a tentativa de se ver algo em uma situação de penumbra. Pode-se pensar no título desta instalação como pretexto para os encontros que se dão nas visitas de quaisquer manifestações culturais: não somente encontros de pessoas, mas de sujeitos com os fenômenos culturais. Muito próprios desses encontros, é a sensação de que nossos limites ou contornos foram alargados, transformados em função da experiência estética.

³⁵ CLARK, Lygia, op. cit., p. 45.

uma instalação realizada na Sala de Pesquisas Visuais do Museu Universitário de Arte - MUnA, Uberlândia, 2007. Esta sala é pequena e de formato irregular; perfaz uma área aproximada de 20 m². O acesso à sala dá-se por uma abertura, sem barreiras, de aproximadamente 100 cm de largura.³⁸ A instalação altera esse acesso por construir ali uma parede de MDF que se integra à alvenaria. Essa parede, por sua vez, possui uma abertura pela qual o espectador pode adentrar o espaço.



Fig. 4 Cláudia França. *Entrevista*, 2007. Museu Universitário de Arte, Uberlândia. Foto: Cleber Ramos.

³⁸ Mesmo que o trabalho tenha sido pensado a partir das condições espaciais do MUnA, ele não é um trabalho para campo específico, já que seu núcleo reside em uma situação de atravessamento. Assim, foi possível reapresentá-lo em Goiânia, assim como para a exposição de defesa da pesquisa de doutorado, em Campinas. No entanto, para cada lugar, cria-se uma situação distinta para o habitat do trabalho.

A abertura, na verdade, é o recorte do contorno de meu corpo em posição vertical, em escala real. A fonte de luz é mais intensa do lado de fora da sala do que em seu interior. Ao passar “por mim”, o espectador vislumbra uma situação interna de penumbra, havendo somente uma tênue luz de lanterna, apoiada no chão. Esta luz é direcionada para cima, para uma frase posta a 150 cm de altura, em um dos cantos do espaço interno: “obrigada por ter passado por mim”. O trabalho seria a totalidade de um plano matricial que acusa uma falta, um buraco que deverá ser a nova porta do lugar. Escurecer a sala permite que esse buraco seja negro, evidenciando as relações de alto contraste entre os termos da escala de valor, o dentro e o fora, o plano e a profundidade.

O sujeito que inicialmente contempla a forma-buraco precisa atravessá-la se quiser participar de fato da instalação; meu contorno ou presença ausente define-se como “buraco da fechadura”, portal para que seu corpo possa se oferecer como promessa de preenchimento da forma-buraco. A ação de encaixar pertence ao trabalho como um horizonte, expectativa de coincidência, de identidade corporal completa entre “mim” e outra pessoa, o que somente poderá verificar-se na experiência do contato.

Após a travessia, o outro percebe algo escrito no canto da sala: a frase “obrigada por ter passado por mim”, colada e enunciada na altura de minha boca, é outro signo de minha ausência presente. O tamanho da letra e a situ-

ação de penumbra solicitam a aproximação do outro, como se eu lhe falasse baixinho. Essas ações de permitir o contato e a aproximação entre corpos (o corpo do espectador/atravessador com o corpo de madeira recortada, novamente o corpo do espectador/leitor com o corpo escrito na parede) – reafirmam o caráter intimista da instalação, que solicita encontros um a um.

A materialidade densa do corpo faltante – um recorte de madeira implantado em uma abertura para o acesso a outro lado de um espaço físico - funciona como uma porta singular, um contorno-porta. Passar por uma “porta” pode exigir mais do que gestos e posturas costumeiras com o corpo; a ideia é que ocorra uma resignificação da relação corpo-espço, já que temos em nossa memória-hábito, cálculos de distância e postura corporal com os quais lidamos cotidianamente em uma disposição habitual de objetos pelos espaços que ocupamos. Geralmente, quando mudamos móveis de lugar, ou

passamos por portas mais estreitas, tendemos a esbarrar nos objetos porque a memória-hábito torna-se imprópria para essa novidade, e em função da intensidade inadvertida de nossos movimentos, podemos nos machucar. Esta abertura diferenciada exige-nos outro jogo de corpo para ultrapassá-la; permite-nos pensar como determinados movimentos que fazemos em nosso cotidiano já pertencem ao campo do hábito e quiçá da banalização do gestual.

Essa questão pode nos levar a reflexões sobre as dificuldades dos encontros intersubjetivos, na medida da dificuldade de ajustar um contorno-corpo ao outro contorno-porta. Os recursos utilizados na diferenciação do espaço (iluminação, alteração do acesso) propõem gerar reflexões sobre tais dificuldades no “entrevistado”, os ajustes necessários para que os encontros intersubjetivos aconteçam e se mantenham as trocas e as gentilezas, assim como a dialética “rigidez x flexibilidade”, próprias dos esforços de contato.



Figuras 5,6,7. Pessoas participando da instalação *Entrevista*, 2007. Fotos: Cleber Ramos.

Considerações finais

Entrevista é um trabalho que traz sua leitura de corporeidade. A representação de meu corpo se dá por sua ausência, o que solicita a complementação do elemento faltante, por meio do corpo do outro. No entanto, o que dá singularidade a essa complementação é a combinatória de seres-corpos distintos. Essa questão da complementação pode nos remeter à leitura incompleta que fazemos de nosso próprio corpo. Talvez seja mais fácil conhecer e mensurar o corpo do outro do que reconhecer um grau de irredutibilidade na apreensão de meu próprio corpo. Temos aqui um dado singular no campo da percepção corporal, um paradoxo apontado por Maurice Merleau-Ponty, em *A estrutura do comportamento*:

sei que jamais verei meus olhos diretamente e que mesmo num espelho não posso captar seus movimentos e sua expressão viva. Minhas retinas são para mim um absoluto desconhecido. [...] Jamais poderei fazer corresponder à significação corpo humano, tal qual a ciência e as testemunhas me fornecem a respeito dele, uma experiência atual de meu corpo que lhe seja adequada³⁹.

Jo Takahashi complementa que alcançamos cerca de um terço da dimensão real de nosso corpo, quando nós mesmos o percebemos visualmente: “Nosso corpo existe, dentro de nós, enquanto estrutura imagética e

até tridimensional, como um figurino intangível”⁴⁰. Desse modo, a conclusão sobre o formato integral de nosso corpo vem de testemunhos alheios, imagens obtidas e capturadas por meio de diversos suportes e canais, como o espelho, as fotos e os vídeos. Todos esses fragmentos são coletados e processados em nosso banco de imagens, para formar o que nós imaginamos ser o nosso corpo.⁴¹

O corpo do outro pode ser pensado como mediação do mundo, pois nos valemos também dele para o entendimento de nosso corpo. Considerando a autopercepção – o quanto conseguimos nos ver, nos tocar, nos cheirar, provar nosso hálito – e isto como muito aquém do que nos imaginamos; e se este imaginário contém relatos e imagens de outros corpos-sujeitos (mediações), então a autopercepção corporal é expandida porque abrange mais corpos e outros elementos do que uma “simples” unidade física. Ao mesmo tempo em que nossa percepção corporal é um “figurino intangível”, indicando com isso uma limitação, ela também é expansível, por conta mesmo dessa limitação, que a impele a agregar alteridades para constituir essa percepção corporal: temos a ideia de um “corpo expandido”. A corporeidade de Merleau-Ponty é importante nesse aspecto, pois ela de-

³⁹ MERLEAU-PONTY apud FRAYZE-PEREIRA, op. cit., p. 104.

⁴⁰ TAKAHASHI, Jo. Dimensões do corpo contemporâneo: vetores relacionais entre o corpo e a paisagem. In: GREINER, Christine; AMORIM, Cláudia. (org.). *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2003, p. 156-7.

⁴¹ Idem, p. 157.

fine nossos comportamentos como atos da percepção consciente, para além do que responderia simplesmente o corpo físico. Mas a corporeidade de Michel Foucault também pode ser evocada, no ato de o espectador se deter, antes de atravessar o contorno-porta. Houve pessoas que não o atravessaram; ficaram paralisadas diante daquela mancha preta. Algumas delas me relataram: “senti medo, medo do escuro”, uma me disse. E outra: “meu medo veio principalmente porque eu achei que o meu corpo não ia caber naquele buraco; tive medo de ficar entalado ali.” Acredito que o recorte duro se impôs em sua força matérica e visual, coibindo o aspecto lúdico da experiência. Retrair-se pode ter sido a sua reação primeira. Mas penso também que pode ter acontecido o que Francisco Ortega detecta com relação à “cultura somática” como um desdobramento da cultura da sociedade disciplinar, com relação a Foucault. O interesse exacerbado na dietética e no emagrecimento do corpo tem sido relacionado a transtornos da percepção do próprio corpo, sempre maior e mais gordo, exigindo a privação alimentar e o excesso de exercícios físicos.

A partir de uma apreensão física do espaço instaurado do contorno-porta, alguém pode se perguntar: qual é a dimensão do esforço físico para que eu seja, momentaneamente, outra pessoa? Há uma dimensão erótica aqui que não se encontra numa expectativa de nudez física, mas na nudez dos encontros e no contato físico de uma pele com ou-

tra pele. Houve um desejo de passar essas sensações para o espectador em *Entrevista*, com devidas diferenças, dadas principalmente pela dureza da parede de MDF com a fragilidade de sua pele, ou mesmo o contorno de seu corpo. Essa situação de contraste (geradora do esforço do contato) pode gerar reflexões sobre alteridade, identidade, exclusão, solidão e gentileza, pois sua “recompensa” (ou retribuição de sua dádiva) é algo imaterial, um simples “obrigada por ter passado por mim”.

Referências bibliográficas

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BRUN, Jean. *A mão e o espírito*. Lisboa: Edições 70, 1991.

CABRAL FILHO, José dos. Sacrifício digital: cinco aforismos sobre o corpo no espaço tecnológico. In: LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilton (org.). *Corpo & Imagem*. São Paulo: Arte & Ciência, 2002, p. 241-51.

CANTON, Kátia. Auto-retrato: espelho de artista. *JORNAL MAC/USP*, São Paulo, n. 5, mar/abril 2001, s./p.

CLARK, Lygia. 1964: Caminhando. In.: _____. *Arte brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE, 1980.

FOUCAULT, Michel. Os corpos dóceis.

- In.:_____. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 117-142.
- _____. *História da sexualidade 1: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.
- FRAYZE-PEREIRA, João A. *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- FRECHURET, Maurice. Introduction. In: _____. *Le mou et ses formes: essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe. siècle*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1993, p. 15-23.
- LE BRETON, David. Introdução: o corpo no rascunho. In:_____. *Adeus ao corpo: antropologia e sociedade*. Campinas: Papirus, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ORTEGA, Francisco. *O corpo incerto: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.
- RIBEIRO, Marília. *Neovanguardas*: Belo Horizonte, 1960. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.
- SCORSOLINI-COMIN, Fábio; AMORIM, Kátia de Souza. Corporeidade: uma revisão crítica da literatura científica. *Psicologia em Revista*, Belo Horizonte, v. 14, n. 1, jun. 2008, p. 189-214.
- SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- SILVA, Cláudia Maria França. *Desliza-mentos e desnudamentos do sujeito, ao ritmo de sístoles e diástoles do tempo: análise processual de objetos autorrepresentacionais*. 2010. 357 p. (Tese de Doutorado em Artes). Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP, 2010.
- SILVEIRA, Fernando de Almeida; FURLAN, Reinaldo. Corpo e alma em Foucault: postulados para uma metodologia da psicologia. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 14, n. 3, 2003, p. 171-194.
- STILES, Kristine. In: <http://www.medienkunstnetz.de/works/cut-piece>. Acessado em 01/04/2010.
- TAKAHASHI, Jo. Dimensões do corpo contemporâneo: vetores relacionais entre o corpo e a paisagem. In: GREINER, Christine; AMORIM, Cláudia. (org.). *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2003, p. 147-164.

Identidad y arte en la diáspora cubana: la estética descolonizante de Coco Fusco y Ana Mendieta

Adriana Martínez Noriega¹

Resumen: La primera sección de este artículo habla de Cuba y su cultura en la diáspora. La segunda ubica estratégicamente a Ana Mendieta y a Coco Fusco en la categoría de Latinas, tanto en términos de sus experiencias como cubanas en Estados Unidos, como en términos de la clasificación de sus obras performáticas en el *mainstream* del arte. De igual manera, se señala cómo ambas, conscientes de las implicaciones de ser constreñidas en categorías fijas, fueron capaces de moverse alrededor de los límites al tiempo de reivindicar sus particularidades individuales a través del arte.

La tercera parte analiza *La Chavela Realty* de Coco Fusco, y apunta a las diferentes estrategias a través de las cuales este performance logra ofrecer un enfoque descolonizador del pasado. Al encarnar a la reina Isabel de España, Fusco reconstruye la historia al cambiar los códigos e introducir diferentes referentes a la escena. Al ser ella misma —una mulata— el personaje central de la acción, Fusco ‘tropicaliza’ deliberadamente el episodio y logra subvertir tanto sus implicaciones coloniales como el racismo y el sexismo inherentes.

Finalmente, la cuarta sección aborda la manera en la que Ana Mendieta se conectara con las tradiciones afrocubanas e indígenas de la isla caribeña. Al centrar el enfoque en *Untitled (Ochún)*, se destaca la incorporación de creencias de Santería como parte de la búsqueda iconográfica por su identidad/hogar. En esta línea, se evidencia cómo el conocimiento de Mendieta sobre prácticas rituales alternativas, desafiaron también las posturas opresivas, aunque a través de estrategias distintas a las desplegadas por Fusco.

Palabras clave: Coco Fusco/ Ana Mendieta. Cuba. Diáspora. Performance. Descolonización.

¹ Maestra en Women's Studies, San Diego State University (San Diego, CA, EE.UU). Especialista en Política y Gestión Cultural, Universidad Autónoma de México (México, D.F.). Licenciada en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana (México, D.F.). Profesora de Historia del Arte en La Caja Galería (Tijuana, Baja California, México) y curadora invitada en el New Americans Museum (San Diego, CA, EE.UU). Correo electrónico: ama_noriega@yahoo.com

Abstract: The first section of this article explores Cuba and Cuban culture in diaspora. The next section locates Ana Mendieta and Coco Fusco within the Latina category both in terms of their lived experience in the U.S., and in terms of how their work is classified in the mainstream arts world. It also points to the way in which they both, aware of the constraining implications of such categorization, were able to move around the limits and restrictions while reclaiming and asserting their individual particularities through their art. Section three analyzes Coco Fusco's *La Chavela Realty* while pointing to the different strategies through which this performance managed to offer a de colonial approach to the past. Embodying queen Isabel of Spain, Fusco aimed to reenact history by shifting codes and infusing different meanings into the scene. Using herself –a mulatta– as the center piece to this performance, Fusco deliberately ‘tropicalized’ the episode and hence subverted its inherently racist, sexist and colonialist implications.

Finally, the last part explores the way in which Ana Mendieta connected herself to the Afro-Cuban and indigenous Caribbean traditions of the island. Focusing on *Untitled (Ochún)*, the analysis underscores her inclusion of Santería beliefs as part of her iconographic quest for identity/home. In this line, Mendieta's knowledge of alternative ritualistic practices also challenges oppressive stances, although through the use of different strategies than those deployed by Fusco.

Keywords: Coco Fusco/ Ana Mendieta. Cuba. Diáspora. Performance art. Decolonization.

Cuba nunca ha sido una entidad fija. Dadas sus particularidades históricas y geográficas, la isla se convirtió en un lugar de convergencias desde épocas ancestrales. Aunque circunscrita por el mar, la nación cubana no se ha visto nunca limitada por él. Muy por el contrario, propelidos por las fuerzas impacibles de ese cuerpo acuático, los cubanos y su cultura se han sumergido en el vaivén del constante fluir de las corrientes, tal como es el caso de Ana Mendieta y Coco Fusco. En este sentido, hablar de Cuba es hablar de una nación en movimiento, es decir, de una nación con un territorio común original que sin embargo existe fuera de sus límites físicos. Como han afirmado autores como Fernando Ortíz y Gustavo Pérez Firmat, la continuidad cultural cubana “siempre ha dependido de un proceso de absorción, traducción, transforma-

ción, y síntesis que ha ocurrido en este contexto de movimiento”.²

La diáspora cubana, por tanto, ha de concebirse como una experiencia de lo cubano que sucede fuera de la isla, pero también como un sitio donde la reconfiguración cultural es prácticamente inminente. De aquí que, teniendo en cuenta las vidas de Mendieta y Fusco, es importante resaltar el hecho de que ambas hayan migrado de Cuba a Estados Unidos, es decir, de una nación ‘periférica’ a una nación ‘central’, pues no reconocer las dinámicas de poder implícitas en dicho traslado sería miope. Como afirma Robin Cohen la migración y la creación de diásporas ha provocado que los grupos marginales se inserten

² O'REILLY HERRERA, Andrea. *Cuban artists across the Diaspora: setting the tent against the house*. Austin, TX: University of Texas Press, 2011, p. 3, traducción del autor.

de pronto en el centro.³ Sin embargo, lo hacen no con un estatus de igualdad, sino con un marcado estigma de minoría. En este sentido, aunque uno no suscriba la visión binaria y patriarcal que concibe al mundo en términos de Primer y Tercer mundo, la realidad es que tal distinción político-ideológica que surgiera precisamente cuando Fidel Castro alineara la postura de la isla con la entonces Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, fue la que provocara el mayor éxodo cubano en la historia de ese país y, por tanto, enmarca el contexto en cuestión. Sin embargo, las tensiones entre capitalismo y comunismo que surgieran tras aquel periodo histórico conocido como la Guerra Fría y la subsecuente división Primer-Tercer mundos parecen ser aún hoy una tradición muy bien guardada. Prueba de ello son las múltiples estrategias sistémicas empeñadas en suprimir toda posibilidad de desafiar las fijadas, pero no por ello menos absurdas, barreras físicas e ideológicas que sostienen que las formas de ser ciertos países, culturas y personas son las adecuadas, y las de otros no. En este sentido, el imperialismo, nacionalismo, racismo, clasismo y sexismo desplegado por los Estados Unidos son las principales estrategias a través de las cuales este país se esfuerza por mantener el *status quo* tanto al interior como al exterior de sus fronteras. De aquí que la compleja transición de

Cuba a Estados Unidos experimentada por Ana Mendieta y Coco Fusco, y la reconfiguración identitaria derivada de su experiencia en la diáspora hayan sido todo menos fáciles. Sin embargo, ha de destacarse que fue la capacidad de enfrentar dichos obstáculos la que llevara a estas artistas a exponer la injusticia y rigidez del sistema opresor a través de su obra performática. Y es que el performance fue la vía que les permitió a ambas explorar y afirmar el carácter fluido y único de sus identidades al grado de hacer tambalear los cimientos de un orden social basado en la clasificación de categorías identitarias fijas.

Ahora bien, hablando específicamente del plano artístico, sorprende el hecho de que sea relativamente poca la atención que se le ha brindado al arte realizado por cubanos en la diáspora en EE.UU.⁴ Sin embargo, una explicación de esto se encuentra en la configuración del *mainstream* anglosajón cuyo poder económico y político determina en buena medida cuál arte merece la pena legítima y cuál no. Y como el *mainstream* del arte y la estructura económica que lo sustenta están prioritariamente controlados por hombres blancos de origen Europeo, el arte que se promueve suele ser aquél producido por sus iguales. La artista, autora y activista Charleen Touchette argumenta que cuando los gestores, curadores y críticos justifican la exclusión del arte de las minorías de la gran escena sob pretexto de estándares ‘universales’ de calidad, lo que realmente subyace es

³ COHEN, Robin. *Global diasporas: an introduction*. Washington, SE: University of Washington Press, 1997, p. 134.

⁴ O'REILLY HERRERA, op. cit., p. 21.

su incapacidad de aceptar un arte que refleja experiencias culturales diferentes y que, por tanto, confronta y cuestiona.⁵ Otra posible explicación de esta laguna en torno al arte cubano en EE.UU. tiene que ver con la manera como el mundo anglo clasifica el arte de igual manera que clasifica a las personas. En *Mixed Blessings: New Art in Multicultural America*, la crítica y feminista Lucy Lippard advierte que es necesario hacer justicia a la diversidad cultural empezando por reconocer la importancia de las contribuciones que indígenas, africanos, asiáticos y latinos han hecho al mundo del arte (estadounidense).⁶ Sin embargo, aunque valioso, este enfoque da lugar a varias preguntas: ¿Hasta qué punto clasificar el arte en función de una raza, etnia o nacionalidad –en lugar de hacerlo según criterios de forma, medios, tema, etc.- no resulta una forma de racismo institucionalizado? ¿No son las categorías que usa Lippard demasiado amplias y uni-dimensionales? ¿Cuál es entonces, desde una perspectiva estadounidense, el lugar del arte cubano diaspórico? ¿Se puede si quiera contemplar la posibilidad de un lugar concreto para él dado que la condición de diaspórico lo coloca de inmediato en coordenadas espaciotemporales indefinidas?

⁵ TOUCHETTET, Charlene. Multicultural strategies for aesthetic revolution in the twenty-first century, p. 182-215. In: FRUEH, Joana; LANGER, Cassandra L. and RAVEN, Arlene (ed.). *New feminist criticism: art, identity, action*. New York, NY: Harper Collins Publishers Inc., 1994, p. 185-186.

⁶ LIPPARD, Lucy. *Mixed blessings: new art in multicultural America*. New York, NY: Pantheon Books, 1990, p. 5.

(Re)presentando latinidad en Estados Unidos: el performance como subversión

Tanto Latinoamérica, como todo aquello considerado latino, son conceptos geográfica y culturalmente ambiguos. No obstante, ambos suelen utilizarse dentro del mundo del arte para referirse a todas aquellas obras realizadas por artistas de dicho origen o bien, concebidas en dicha región. La lógica de catalogar el arte de tan vasto y diverso territorio en una sola categoría estriba, según varios teóricos, en el reconocimiento de una conciencia histórica. Para el escritor mexicano Carlos Fuentes, por ejemplo, el rol de América Latina consiste en “restaurar una suerte de conciencia trágica... de hacer entender a Estados Unidos que la memoria cuenta –que la historia existe, y que esa historia no se renueva cada veinticuatro horas cuando Don Rather aparece en el televisor”.⁷ Siguiendo esta misma línea, Lucy Lippard argumenta que “la fusión de mito, historia, religión, política y cultura popular que impulsa la creación de buena parte del arte latinoamericano, ha sido olvidada en el país del norte donde, después de todo, cuentan con su propia sórdida versión de historia –aunque sea raro verla representada en las artes visuales”.⁸ Por su parte, Susana Torruella Leval comenta que los latinoamericanos se

⁷ FUENTES, Carlos. *Latin America: at war with the past*. Toronto, Canada: CBC Enterprises, 1985, p. 24, traducción del autor.

⁸ LIPPARD. Op. cit., p. 6, traducción del autor.

encuentran a sí mismos al enfrentarse a su pasado histórico, e incluso afirma que al hacer las paces con ese ayer son capaces de explicar su presente y delinear su futuro.⁹ De tal suerte que, en esa facultad de ir y venir en el tiempo ha sido una herramienta clave a través de la cual el latinoamericano ha sido capaz de reescribir la historia de su territorio una y mil veces, hasta lograr sanar las atrocidades perpetradas por europeos y anglosajones desde hace varios siglos.¹⁰

Las obras de Mendieta y Fusco no son la excepción en este sentido ya que exploran y presentan, de distintas maneras, memorias tanto individuales como colectivas. Sin embargo, las memorias, en tanto que puentes entre el pasado y el presente, son utilizadas por ambas de manera creativa. No voltean al pasado con un sentimiento de nostalgia paralizante sino que, por el contrario, revisitan esos acontecimientos y los reinterpretan a través de una lupa feminista y descolonizante. De esta forma, ambas logran reformular una historia desde sus muy particulares puntos de vista —en muchos sentidos desde una latinidad femenina— y como consecuencia de ello, ofrecen una opción de resis-

tencia a la cultura anglo dominante. Sin embargo, merece la pena preguntarse qué tanto efecto tiene esa resistencia si de manera inmediata sus obras son tipificadas por el *mainstream* como arte latino o latinoamericano segregándolas así a una esfera de acción bastante constreñida. Y es que, bajo este lente, su arte no es considerado arte así, sin más, sino que es arte con apellido, arte latino. ¿No es esto un tipo de segregación institucionalizada?

Retomando a otros especialistas en el tema como Gerardo Mosquera, Luis Camnitzer, Mari Carmen Ramírez y Nelly Richards, la intelectual venezolana Carmen Hernández habla de la influencia de la esfera hegemónica del arte como una red institucional que actúa como el eje que articula el pensamiento euro-estadounidense y se sostiene a través de una serie de mecanismos académicos, museológicos, editoriales y mercadológicos ubicados en las principales ciudades de Europa y Estados Unidos.¹¹ De tal suerte que la evaluación de la mayoría de las producciones artísticas tiene lugar en los centros de cultura como París y Nueva York, en donde el canon estético europeo apuntala la idea de un lenguaje artístico ‘universal’.¹² Esta supuesta universalidad, la cual sin duda ha de leerse como intrínsecamente eurocén-

⁹ TORRUELLA LEVAL, Susana. Recapturing History: the (un)official story in contemporary Latin American art. P. 69-80. In: *Art Journal*, v. 5, n. 4, Latin American Art, winter, 1992, p. 69.

¹⁰ Esta idea de habitar tres distintas temporalidades al mismo tiempo ha sido ampliamente estudiada en la literatura sobre la diáspora. De hecho, Jano, el dios romano que da nombre al primer mes del calendario gregoriano y que se representa como un hombre de dos cabezas, es considerado el símbolo perfecto para explicar el estado de ánimo en el que viven los sujetos diaspóricos.

¹¹ HERNÁNDEZ, Carmen. Más allá de la exotización y sociologización del arte latinoamericano. In: *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en Cultura y Poder*. Ed. Daniel Mandato. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), 2002, p. 168.

¹² Idem., p. 169.

trica, oculta la existencia de formas culturales locales y por ende, alternativas. En este sentido, la representación de lo local y lo personal “puede interpretarse como un signo de resistencia en contra del impulso homogeneizante que insta al artista a usar códigos que no están directamente inscritos en su contexto y que tampoco pertenecen a alguna localidad en particular”.¹³

Ahora bien, todo esto se complejiza cuando se tiene en cuenta que el sitio de Mendieta y Fusco es aquél circunscrito por la diáspora ya que esto hace que sus códigos y referentes son todo menos fijos. De hecho, éstos son tan variados que reflejan la hibridación que les provoca el existir en dos dimensiones cronotópicas a la vez. En palabras de la propia Fusco sus obras, al igual que las de Mendieta, “van y vienen de pasado a presente, de historia a ficción, de arte a ritual, de arte culto a arte popular, de influencias occidentales a influencias no-occidentales”.¹⁴ Por todo esto resulta sumamente interesante identificar la manera en que estas dos artistas subvierten límites políticos, geográficos, ideológicos y culturales tanto en contenido, tal cual se ha dejado ver hasta ahora, como también en forma.

Definir el término performance, que es la forma de expresión predilecta tanto de Mendieta como

de Fusco, es una tarea imposible puesto que la única definición que este género acepta es la de desafiar cualquier definición. Lo que es más, si existen ciertos parámetros, éstos se esgrimen exclusivamente en términos negativos. El performance no es teatro, ni baile, ni poesía, no es música, ni video, ni fotografía, y sin embargo, un performance puede en realidad incluir todas y cada una de estas formas. Incluso, aunque se enmarque en términos de espectáculo o representación, la relación del performance con un público puede o no darse. Así, al escapar toda definición cerrada, la historia del performance elude también una versión definitiva, especialmente en lo que a trazar sus orígenes se refiere. Como comenta Jeanie Forte, la idea de encontrar el principio de este ‘problemático’ género artístico ha sido de especial importancia para los historiadores para quienes existe la creencia de que determinar el dónde y el cuándo surgió puede ayudar a localizar al performance dentro de una tradición específica y asistir al crítico en formular algunas respuestas básicas sobre su existencia.¹⁵

Según la versión de la historia del arte oficial, el surgimiento del performance data de los años 20 y 30 del siglo pasado y es consecuencia de las acciones Dadá. Este movimiento de

¹³ GERA, Judit. The search for identity in the art of Ana Mendieta and Arnaldo Roche-Rabell. s/p. In: <http://americanajournal.hu/vol6noi/gera>, web 8 feb. 2013, traducción del autor.

¹⁴ FUSCO, Coco. *English is broken here: notes on cultural fusion in the Americas*. New York, NY: The New Press, 1995, p. 71, traducción del autor.

¹⁵ FORTE, Jeanie Kay. *Women in performance art: feminism and postmodernism*. Diss. University of Washington, 1986, p. 1.

vanguardia que tuviera como objetivo la liberación de las artes de toda influencia de los tradicionales cánones académicos burgueses, valoró en buena medida la improvisación, la irreverencia, el absurdo, y el sentido democrático de creación en comunidad como los preceptos indispensables para un nuevo arte¹⁶. Acorde con este linaje histórico, la crítica e historiadora RoseLee Goldberg reconoce en el arte de vanguardia los orígenes del arte performático para luego reconocer las posteriores influencias que el género recibiera de movimientos estadounidenses pues, para ella, el Black Mountain College Group de los 50s y las experimentaciones de Fluxus en los 60s son claves para entender su devenir.¹⁷ Por otro lado, Moira Roth reconoce la influencia de los

movimientos vanguardistas europeos como meros precursores del performance, pero atribuye sus orígenes reales al contexto socio-político-cultural estadounidense de los años 60.¹⁸

No obstante esto, existen otras versiones que, ofreciendo una visión descolonizante, contradicen radicalmente dicho enfoque. En el ensayo *Performance and the Power of the Popular*¹⁹, por ejemplo, Coco Fusco apunta cómo la cronología arriba descrita olvida considerar el influjo directo e indirecto que tuvieron prácticas performáticas no occidentales en la conformación de las estéticas de vanguardia.²⁰ Y es que, pretendiendo escribir una historia alternativa del performance intercultural²¹, Fusco nos transporta a la Europa del siglo XV cuando, tras la conquista de los “nuevos” territorios, la curiosidad etnográfica estaba en pleno apogeo. Así, hace una revisión crítica de la manera en la que los europeos trataban a las personas originarias de África, Asia y América al llevarlas a exhibir al ‘viejo’ continente para entretenimiento de los locales cual si fueran ‘muestras’

¹⁶ El Dadaísmo surgió en Zurich, Suiza, durante la primera Guerra Mundial y abarcó manifestaciones como literatura, artes visuales y diseño gráfico, entre otros. Su principal objetivo fue derrocar cualquier tipo tradicional de arte, y se apoyó en posturas abiertamente antibélicas, anti-burguesas y antimodernas.

¹⁷ GOLDBERG, RoseLee. *Performance: live art 1909 to the present*. New York, NY: Harry N. Abrams, 1979, p. 7. Black Mountain fue una escuela fundada en 1933 en Carolina del Norte en la ciudad del mismo nombre. Fue una iniciativa escolar completamente nueva en Estados Unidos en la cual el estudio del arte se concibió como central. Varios de los alumnos y docentes de la escuela se convirtieron en personajes influyentes en el mundo de las artes y otros sectores. El esfuerzo, aunque significativo, duró solamente veinticuatro años y la escuela cerró de manera definitiva en 1957. Fluxus fue un movimiento comunitario multidisciplinario que tuvo sus principales manifestaciones en Estados Unidos durante la década de 1960. Para los alineados a Fluxus, la mezcla de medios y la presentación de acciones cortas e improvisadas era considerada la forma ideal de acercar el arte a la realidad.

¹⁸ ROTH, Moira (ed.). *Toward a History of California performance: part one*. p. 92-96. *Arts Magazine*, n. 52, Feb. 1978, p. 94.

¹⁹ “El performance y el poder de lo popular”, por su traducción al español.

²⁰ FUSCO, Coco. *Performance and the power of the popular*, p. 158-175. In: UGWU, Catherine (ed.) *Let's get it on: the politics of black performance*. Seattle, WA: Bay Press, 1995, p. 161.

²¹ Como sugiere el título de su ensayo *The other history of intercultural performance* (La otra historia del performance intercultural), publicado en el libro “English is broken here” (Aquí no se habla bien inglés).

dentro de palacios, tavernas, salones, teatros, etc.²² Pues para esta teórica y artistas estos shows en los que la fascinación occidental por la Otriedad hacía que los blancos objetivaran a todos aquellos “especímenes” no europeos y los obligaran a llevar a cabo bailes, rituales y cantos de sus lugares de origen son precisamente el origen de las prácticas performáticas en occidente.²³ Incluso, continúa Fusco, “la creencia Dadaísta de que la tradición artística occidental podía verse transformada a través de la apropiación de prácticas orales y performativas de los no europeos”, es prueba de cómo este movimiento de vanguardia estuvo en realidad basado en imitaciones que iban desde vestirse y bailar como africanos hasta hacer máscaras y bosquejos considerados ‘primitivos’.²⁴

La construcción de la noción de Otriedad como algo esencialmente performativo y, por ende, somatizado resulta de especial interés aquí pues fue justo en dicho momento histórico –la era de las conquistas europeas– cuando las categorías que distinguen lo ‘civilizado’ de lo ‘primitivo’, lo ‘racional’ de lo ‘salvaje’, lo ‘deseable’ de lo ‘abominable’ se establecieron como la lógica detrás de la marcada división entre lo europeo –‘superior- y lo no europeo –‘inferior-. Desde entonces, dicha sistematización del mundo basada en un orden binario ha perpetuado hasta nuestros días la

idea de que la expansión europea fuera algo exclusivamente benéfico para los pueblos colonizados en tanto que éstos se insertaron en el mapa mundial occidental. Sin embargo, el marcado sesgo eurocéntrico de esta visión, poco se ha preocupado por analizar los efectos culturales y sociales que supuso tanto la apropiación como la fetichización estética de la Otriedad no europea.

*Interesante resulta en este sentido el enfoque conciliador que Diana Taylor propone para estudiar el género del performance. En The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*²⁵ la académica exhorta a que se reconozca el reciclaje permanente de materiales y procesos culturales occidentales y no occidentales que tiene lugar en esta práctica artística.²⁶ De tal suerte que, con la intención de borrar la postura confrontacional entre tradiciones, enfatiza la relación dialógica entre ambas y ofrece una visión descolonizante. De igual manera, Taylor subraya la importancia del performance como una forma de conocimiento encarnado²⁷ que desafía la preeminencia del texto como

²⁵ *El archivo y el repertorio: haciendo memoria cultural en las Américas* por su traducción al español.

²⁶ TAYLOR, Diana. *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham, NC: Duke University Press, 2003, p. 10.

²⁷ El cual Diana Taylor considera parte del repertorio – cúmulo de prácticas, hábitos y costumbres propios de un grupo cultural –, por oposición al conocimiento escrito que, para ella, forma parte del archivo –cúmulo de textos y documentos que reflejan la ideología de un pueblo o cultura–.

²² FUSCO, Coco. *English is broken here*. Op. cit., p. 41.

²³ Idem., ibidem., p. 44.

²⁴ Idem., ibidem., p. 45, traducción del autor.

fuelle casi exclusiva del saber dentro de la tradición occidental.

En suma, debido a que el performance es una actuación consciente de cualquier identidad social encarnada que se lleva a cabo en público éste resulta una plataforma extraordinaria para dismantelar prejuicios sexistas, racistas, nacionalistas e imperialistas. De igual modo, el performance en tanto que avenida a través de la cual representar y actualizar tradiciones, rituales, prácticas y creencias de cualquier grupo social (pero en especial de aquéllos minorizados²⁸) funciona como una herramienta mnemotécnica ideal a través de la cual dar voz a formas culturales en resistencia, es decir, alternativas. Por todo esto merece la pena analizar a detalle la manera en la que tanto Ana Mendieta como Coco Fusco utilizaron los potenciales de subversión visual y semántica que el performance ofrece.

Coco Fusco (re)cuenta la historia: hibridación matérica e inversión de significados

En 1991 Coco Fusco presentó *La Chavela Realty* (Figura 1), un performance diseñado específicamente para llevarse a cabo en la academia de música

de Brooklyn. En él Fusco personificó a la reina Isabel la Católica de España al momento de regalar los territorios americanos recientemente adquiridos tras la conquista. La reina Isabel y su esposo, el rey Fernando II, son conocidos en los anales de la historia por haber sentado las bases para la unificación del país ibérico, completar la reconquista de España tras expulsar y/o convertir a musulmanes y judíos asentados en dicho territorio, y, de manera especial, por financiar el viaje explorador de Cristóbal Colón a partir del cual se ‘descubriría’²⁹ América en 1492. Importante en esta última hazaña fue el papel de la reina ya que, según la popular y romantizada leyenda, fue ella quien apoyara la empresa con una importante suma de dinero que consiguiera tras vender parte de sus joyas.³⁰ Ahora bien, lo importante aquí es destacar

²⁹ Ha de destacarse que el término descubrir implica un sesgo marcadamente eurocéntrico ya que supone que las tierras conquistadas –y los grupos ahí asentados– carecían de una presencia real y autónoma hasta ese momento histórico. Como si hubiera sido la acción europea la que, al nombrar y colonizar los territorios, los dotara de un lugar en al fin en el planisferio mental (europeo).

³⁰ La historiografía tradicional apunta que la reina Isabel fue la principal promotora de la empresa colombina. De hecho, fue el mismo Hernando Colón quien, en la biografía sobre su padre titulada *La historia del almirante*, destacó el hecho de que la monarca hubiera ofrecido empeñar sus pertenencias para financiar el viaje del explorador. Esta romántica versión fue después recogida también por Fray Bartolomé de las Casas en su crónica *Historia de las Indias*. Sin embargo, otras versiones capturadas en crónicas italianas y catalanas de la época no mencionan tal hazaña. Ahora bien, como la rivalidad entre Castilla, Catalunya e Italia en ese tiempo era algo franco en aquél momento histórico, la exactitud y precisión de estas fuentes bien puede ponerse en entredicho.

²⁸ Recurro a este término por hacer especial énfasis en el hecho de que no se trata realmente de minorías –en función numérica–, como se les suele llamar. En este sentido, pretendo establecer que se trata más bien de grupos a los que se suele desprever de todo acceso al poder y en ese sentido, existe una dinámica ideológico-política detrás que trabaja en su constante “minorización”.



Figura 1. *La Chavela Realty*, 1990. In: FUSCO, Coco. *La Chavela Realty*. 1990. Web, mayo 16, 2013.

el hecho de que la monarca -y no su esposo- haya sido el principal agente en apoyar la expedición pues, dejando a un lado las implicaciones colonizantes por un momento, la reina Isabel es ejemplo de un poderoso personaje femenino en la historia.

Para personificar a la monarca española Fusco apareció con un elegante y colorido vestido de tela brillante, y un tocado en forma de caravela diseñados por su amigo y artista, Pepón Osorio. Sin embargo, la importancia de la acción estribó en el hecho de que, sentada detrás de un escritorio, Fusco -en calidad de reina Isabel- firmaba y entregaba papeles como garantía de trozos de tierra en el 'nuevo' mundo a todo aquél que se acercaba a pedirlo. Al representar la que pudo haber sido la escena en la que la

reina ibérica se adjudicaba todos los derechos sobre la tierra recién 'descubierta' mientras que, de manera 'benevolente', hacía entrega de ésta a los 'ilustres' ciudadanos españoles, Fusco nos lleva a un tiempo y espacio otros. Es decir, aunque realizado en Nueva York en los noventa del siglo pasado, este performance nos sitúa en la España de los siglos XV y XVI. Esta ambivalencia y yuxtaposición de coordenadas cronotópicas resulta en suma interesante pues a través de dicha estrategia Fusco se permitió recontextualizar el episodio histórico en cuestión a través de su propio filtro - uno altamente crítico y divertido-.

El nombre del performance en sí, *Chavela Realty*, ya nos da indicios de su intención subversiva. Chavela, en español, es la manera casual y familiar de

referirse a las personas de nombre Isabel. De tal suerte que, al dirigirse a esta figura histórica sin la deferencia tradicionalmente atribuída a todo monarca, Fusco desprovee al personaje de cualquier título nobiliario y, por ende, de su estatus en la cúspide de la jerarquía social. Ahora bien, al ligar intencionalmente el desafiante término Chavela con la palabra *realty*³¹ -que en inglés, por juego de sonidos se confunde con *royalty*³²-, la artista le añadió una capa más de transgresión a la obra. Y es que, al traer la escena a tiempo presente, no se trataba ya de una aristócrata sino de una simple corredora de bienes raíces cuyas transacciones son todo menos fidedignas. En este sentido, Fusco subraya la irreverente lógica que parece legitimar tanto la intervención como el control europeos sobre los territorios americanos. Y, consecuentemente, deja ver cómo las acciones de la monarca española fueron el punto de inflexión a partir del cual América y el Caribe se convirtieron, dentro del imaginario cartográfico europeo, en extensiones de su reino. Sin embargo, este continente que se erigió como símbolo de riqueza y oportunidades, sólo podría ser tal hasta que los pueblos indígenas de esas tierras fueran exterminados o colonizados. Así, *Chavela Realty* plantea las siguientes preguntas: la crítica hecha por Fusco, ¿se refiere exclusivamente al pasado colonial? O bien, al localizarlo en Nueva York, ¿podría ésta también ser leída

como una crítica a las formas actuales de ‘colonización’ político-cultural llevadas a cabo por Estados Unidos?

Al revisitarse la historia occidental lo que Fusco logra es poner de manifiesto las ausencias y los estereotipos creando, por tanto, una contrahistoria que revierte las representaciones negativas de ciertos grupos sociales y resalta las historias no contadas. Claro está que Coco Fusco no es Isabel la Católica, ni es reina, ni es española, ni vivió en el siglo XVI, y sin embargo, ella se adjudica el derecho de serlo. La acción de Fusco subvierte entonces no sólo la identidad del personaje sino también a la historia misma. Al aplicar una inversión semántica de los rasgos que hacían de Isabel una mujer poderosa de su tiempo, Fusco, una mulata latinoamericana nacida en Nueva York en el siglo XX, logra infundir significados completamente diferentes a los diversos iconos, objetos y símbolos contenidos en el performance.

El tocado de Fusco, una escultura en sí misma, funciona como cita evidente de las caravelas en las cuales Colón y su séquito viajaron a América. Sin embargo, al desmenuzarse su presencia dentro del performance aparecen otros subtextos. Por su color, luminosidad y grandiosidad, la pieza decorativa diseñada por Osorio recuerda también a prácticas caribeñas cargadas de significados paródicos y políticos como el carnaval.³³ Ese espíritu carnavalesco puede llevarnos incluso a encontrar re-

³¹ Bienes raíces.

³² Realeza.

³³ FUSCO, Coco. *English is broken here*. Op. cit., p. 89.



Figura 2. Bailarina del Cabaret Tropicana, Cuba. In: NY Net News. "Tropicana Cabaret: Havana, Cuba". *NY Net News*. Caymana Consulting, 2013. Web, mayo 16, 2013.

ferencias de algo aún más 'profano', es decir, el cabaret. Y es que, la tradición del concepto restaurant/bar/show en el cual mujeres vestidas con atuendos vistosos aparecen bailando para deleite de públicos adultos y prioritariamente masculinos tiene una larga historia dentro del contexto caribeño y, de manera particular, en Cuba. El mundialmente conocido *Tropicana*, localizado en la Habana, se convirtió en el lugar de esparcimiento nocturno favorito entre locales afluentes y extranjeros a principios del siglo XX. Como indica el sitio de internet del propio lugar, el golpe de estado del 10 de marzo de 1952 desencadenaría la apoteosis del juego en Cuba que llegó a ser denominada

por los estadounidenses como "Isla del Juego", y la misma Habana reconocida como "Las Vegas del Caribe".³⁴ Sin embargo, la razón del éxito del *Tropicana* radica, según su página web, en "el embrujo de la noche cubana, su firmamento estrellado, la tibia luna del trópico, la música caliente y lánguida, esas deslumbrantes mujeres -lo mejor de las mulatas cubanas, así ha sido reconocido- y el exuberante jardín (que) aportaban al visitante la sensación de estar en un mundo irreal de exótico esplendor" (Figura 2).³⁵ Las implicaciones imperialistas –el concebir a Cuba como un espacio de juego y diversión–

³⁴ <http://www.cabaret-tropicana.com/historia.php>

³⁵ Idem.



Figura 3. *El Chandelier*, 1988. In: Osorio, Pepón. *El Chandelier*. 1988. Escultura, técnica mixta. Museo Nacional de Arte, Washington, EE.UU.

y atriarcales –el centrar el espectáculo en la presencia de mujeres ‘exóticas’ y semidesnudas- que se deducen de estas citas son, no obstante, inteligentemente revertidas por Fusco en *Chavela Realty*.

Para dicho performance, Coco Fusco pidió a su colega Pepón Osorio que le diseñara el atuendo que habría de vestir, y al hacer esto, reveló parte de la línea de su acción. Puertorriqueño y de origen racial mixto, Osorio ha consagrado su búsqueda artística a abordar

el tema de la contradicción a través de formas estética y conceptualmente interesantes. Su producción, en la cual suele mezclar elementos de distintas tradiciones, significados y materiales, hace especial énfasis en las consecuencias de la hibridación visual. Ejemplo de esto es la obra *El Chandelier* de 1988, en la cual Osorio combinó un ‘sobrio’ candelabro francés de cristal con coloridas y populares figurillas latinoamericanas hechas de plástico (Figura 3).

Ahora bien, aquello que ha de destacarse aquí es que esta pieza tiene también claras reminiscencias de la estética decorativa carnavalesca/cabarettesca arriba mencionada (Figuras 1 y 2).

El tocado que Osorio diseñó para Fusco hace referencia a un elemento europeo, la caravela, y sin embargo las cualidades matéricas y estéticas de éste lo localizan en el repertorio del imaginario caribeño de tal suerte que el performance resignifica el episodio histórico al 'tropicalizarlo' tanto en forma como en contenido.³⁶ Ahora bien, al presentar un barco tanto reducido en tamaño como transformado en sustancia, el carácter masivo del vehículo de

conquista se ve minimizado al grado de volverse inocuo. No se trata ya de un caravela sino de un mero artículo decorativo, de un tocado en forma de barco. Sin embargo, en tanto que sombrero, éste resulta exagerado y hasta cierto punto ridículo. Pero es precisamente este sentido de confusión creativa, ése que nos tiene dotando de múltiples lecturas tanto al barco como al sombrero a sabiendas de que, en este caso, se trata de una y la misma cosa, el que resulta descolonizante.

Otro aspecto desafiante de este performance radica en el hecho mismo de que Coco Fusco, una mulata o bien una "latinegra" en términos de Marta I. Cruz-Jansen, personifique a una reina europea. Las latinegras, para esta teórica, son latinas de ascendencia negra evidente, es decir, mujeres cuyas madres ancestrales fueron abducidas de las vastas y ricas tierras africanas en que nacieron para ser vendidas y tratadas como esclavas.³⁷ Las latinegras, continúa Cruz-Jansen, "representan los espejos que la mayoría de latinos quisieran romper porque reflejan la negritud que el latino no quiere reconocer en sí mismo".³⁸ Así, debido a que el contexto racial estadounidense gira en torno a la marcada dicotomía entre negro y blanco, los latinos que radican en el país anglosajón suelen expe-

³⁶ Hago el uso del término tropical consciente de los riesgos a los que apuntan Frances R. Aparicio y Susana Chávez-Silverman en el libro *Tropicalizations* que ambos coeditaron (Aparicio, Frances R. and Susana Chávez-Silverman (eds.). *Tropicalizations: transcultural representations of latinidad*. Hanover, NH: University Press of New England, 1997). Muy acorde a la línea que Edward Said trazara en su famoso *On Orientalism*, los autores de este libro abordan la problemática de cómo el imaginario euro-estadounidense ha estereotipado la realidad de todo aquello proveniente de Latinoamérica y/o el Caribe propagando el deseo por el 'exotismo' y la 'exuberancia' de estos territorios y sus mujeres, pero denostando a los hombres. Uno de los ejemplos más claros de esta burda estrategia de control y poder producida por los medios estadounidenses lo encontramos en la figura de Carmen Miranda. De origen portugués, esta mujer que hablaba más de tres idiomas y contaba con una larga carrera de bailarina en Brasil, fue reducida durante los años 40 y 50, a ser la imagen prototípica de la mujer 'tropical'. Es decir, a aparecer siempre sonriente y complaciente, a mostrar sus encantos a través del baile, a portar fastuosos tocados, y a vestir coloridos y reveladores atuendos que, sin duda, se asemejan a los de las mujeres de carnaval o cabaret. Ahora bien, mi intención al referirme a la estrategia de Fusco como una 'tropicalización' de los hechos es vaciar dicha palabra de cargas imperialistas y dotarla de un poder de cambio, de agencia.

³⁷ CRUZ-JANSEN, Marta I. Latinegras: desired women- undesirable mothers, daughters, sisters, and wives, p. 282-295. In: JIMÉNEZ-ROMÁN, Mirian and FLORES, Juan (eds.). *The afro-latin@ reader: history and culture in the United States*. Durham, NC: Duke University Press, 2010, p. 82.

³⁸ Idem., p. 82, traducción del autor.

rimentar una necesidad mayor por liberarse de cualquier vestigio africano. Sin embargo, a pesar de que Fusco cuente cómo las monjas del hospital neoyorquino en que nació insistieran en clasificarla como 'blanca' en las actas oficiales con el fin facilitarle el paso por este mundo, en *Chavela Realty* ella se reconoce orgullosa heredera de sus raíces africanas. Desde muy pequeña, esta artista aprendería que era mejor resaltar sus rasgos 'claros' y ocultar una parte importante de sí. No obstante lo anterior, Fusco ha sabido desarrollar una muy clara conciencia identitaria que la ha llevado a exaltar su negritud (o blanquitud, según sea el caso) para confrontar los prejuicios de sus distintos públicos. De hecho, hija de madre cubana y padre italiano, Coco Fusco ha hecho del choque de culturas la matriz de sus investigaciones teórico-estéticas³⁹. Una autoproclamada heredera del legado negro de Cuba, Fusco representa a la monarca española y al hacerlo dota su (oscuro) color de piel -con la fuerte carga semántica que tradicionalmente se le confiere- de atributos positivos. Así, al darle visibilidad y el más alto estatus social al cuerpo de mujer negra, *Chavela Realty*

rinde homenaje al gran legado de las mujeres africanas y se conecta también con la diáspora africana. De tal suerte que, situándose más allá de la diáspora cubana, Fusco complica su posición identitaria y se presenta como un ser complejo y en constante búsqueda de sí, como alguien en constante búsqueda de hogar.

El vistoso traje que usó Fusco para este performance es también un elemento híbrido en sí mismo. Adhiriéndose a la estética moderna de cabaret por el brillante colorido de la tela y su combinación con el tocado de caravela, el vestido -en lugar de ser un pequeñísimo traje en dos piezas como sería de esperarse en ese ambiente de espectáculo nocturno- es largo, cerrado y elegante, más a la usanza de aquéllos que usara Isabel la Católica en su tiempo. Esta multiplicidad de referencias de estilos y épocas puede llevarnos al pasado colonial europeo o bien, al presente dentro un cabaret. Sin embargo, dejando de lado la especificidad del contexto, el performance de Fusco parece dirigirnos por todos los medios a repensar la historia de las mujeres negras en tanto que seres (sobre)sexualizados y forzados a entretener (a los hombres, principalmente). En este sentido, merece la pena recordar la vida de Sara Bartman, mujer a quien Fusco reconoce como parte de esa larga línea de seres que, por ser diferentes, fueran esclavizados y utilizados como objetos de muestra en espacios europeos.⁴⁰

³⁹ Debido a que desafiar la noción de identidades fijas, sobre todo en términos de origen, parece ser un leitmotif en la obra de Fusco, resulta un tanto irónico que exista un gran silencio en torno a sus raíces italianas. Las categorías Cubano-americana, Latina o Negra (mulata) en las cuales normalmente se mueve, ya sea por autoafirmación o porque le son impuestas, oscurecen su herencia paterna al igual que lo estoy haciendo yo al no teorizar al respecto. No obstante, dado que la intención de Fusco está encaminada a desenmascarar las estructuras de poder, elegí honrar dicho silencio para enfocarme en los rasgos que la sitúan del lado del oprimido o subalterno.

⁴⁰ Fusco habla de ello en *The other history of intercultural performance*, ensayo incluido en *En-*

Sara Baartman, también conocida como Saartije (pequeña Sara en Holandés), fue una mujer de la tribu de los Khoikhoi del cabo este de Sudáfrica que llegara a Inglaterra como parte de una caravana de tráfico de animales, plantas y personas destinadas a ser exhibidas como ‘rarezas’ de los territorios colonizados. Valorada como un ejemplar único y atractivo por la prominencia de sus glúteos, Baartman fue llevada a la fuerza a Europa por el exportador Alexander Dunlop para ser presentada en distintos lugares del continente.⁴¹ La publicidad en la que se promovía su ‘espectáculo’ hacía clara alusión a las voluptuosas formas físicas de Baartman y a las escasas ropas que hacían parecer que estuviera prácticamente desnuda. Portaba cinturones de cuentas y plumas al rededor de la cintura, accesorios propios de su cultura, y, en ocasiones, tocaría algún pequeño instrumento de cuerda para satisfacer al público. El ‘show’ “se llevaba a cabo en un escenario de unos cuantos metros y en él aparecía Baartman junto con su guardia y promotor que la forzaba a caminar, pararse y sentarse cual si fuera bestia”.⁴²

Tras cuatro años de ser exhibida en Londres bajo el título de “Hottentot Venus”, Baartman pasó a manos de un comerciante de animales de París, lugar donde sería exhibida como parte del atractivo de un circo ambulante

entre 1814 y 1815 (Figura 4).⁴³ Después, tras ser vendida de un coleccionista a otro, Baartman finalmente murió en las calles de la capital francesa por complicaciones derivadas de una enfermedad venérea. Sin embargo, la fascinación por su anatomía continuó después de su muerte ya que George Cuvier, cirujano general de Napoleón, reclamó su cuerpo y, en nombre de la ciencia, estudió y diseccionó a Baartman con el fin de encontrar la explicación de sus formas. Hasta 1976 era posible encontrar en exhibición en el *Musée de l’Homme* en París un molde de yeso hecho a imagen y semejanza de Baartman que contenía sus restos. Y aunque después de ese año fue retirada de las galerías y resguardada en las bodegas de la institución, no fue sino hasta 2002 cuando, tras arduas labores de negociación encabezadas por los entonces presidentes de Sudáfrica y Francia -Nelson Mandela y Jacques Chirac-, se repatriarían y sepultarían de manera digna y solemne los restos de Baartman.⁴⁴

glish is broken here.

⁴¹ QURESHI, Sadiha. Displaying Sara Baartman, the ‘Hottentot Venus’, p. 232-257, in: *Science History Publications*, v. 8, march 2004, p. 235.

⁴² Idem., p. 236, traducción del autor.

⁴³ “Hottentot” era el nombre con el que los colonizadores europeos llamaban a los Khoikhoi por imitación de los sonidos de su lengua. El sesgo descuidado de nombrar al Otro sin realmente preocuparse por hacerlo de manera correcta así como las dinámicas de poder implícitas en dicha acción hacen de éste un término marcadamente peyorativo. Ahora bien, al acompañarlo del término “venus”, tras la diosa romana de la belleza, el título bajo el cual se anunciaba a Baartman nos da una idea más completa del grado de explotación al que fue sometida. Expuesta como un espécimen racializado y sexualizado, la trayectoria de esta mujer africana es un ejemplo clave de la deshumanización sufrida por miles de mujeres como ella.

⁴⁴ QURESHI, Sadiha. Op. cit., p. 232.



Figura 4. Sara Baartman, cartel promocional que la anuncia como “Hottentot Venus” In: QURESHI, Sadiyah. Displaying Sara Baartman, the ‘Hottentot Venus’. *Science History Publications* 8 (2004): 233-257. Impresión.

Sin embargo, en *La Chavela Reality*, Coco Fusco se aleja visual y semánticamente de los performances de Baartman. En lugar de representar a alguien forzada a exhibirse para el placer de otros, Fusco aparece voluntariamente, vestida en todo lujo, sentada al centro de un escritorio elegantemente decorado, y personifican a una mujer en control realizando sus labores públicas. De esta manera, mediante la inversión de significados y la infusión de nuevos referentes y simbolismos icónicos, la pieza de Fusco logra resistir los (negativos) estereotipos normalmente adjudicados

a las mujeres de tez oscura a la vez que invita a la sanación de las heridas históricas mediante la creatividad y la imaginación.

Ana Mendieta libera la espiritualidad: recuperación de las tradiciones afro-cubanas

Puesto de manifiesto quizás de manera más sutil, pero no menos poderosa, las obras de Ana Mendieta demuestran también su preocupación por dar interpretaciones alternativas del racializado cuerpo de la mujer y por expresar las complejidades de su personal sistema de creencias. En este sentido, si bien Coco Fusco ‘tropicalizó’ la conquista de América al personificar a Isabel la Católica y al llenar la escena con significados híbridos, Mendieta adoptó para sí el nombre de ‘Tropic-Ana’ en los últimos años de su vida.⁴⁵ Este divertido, ingenioso y autoproclamado alias que Mendieta usaba entre sus amigos más cercanos aparece aquí como un indicio de lo consciente que era la artista del restringido nicho en el que el mundo anglosajón la había encasillado a ella y a su arte.⁴⁶ Como señala Lillian Manzor,

⁴⁵ MANZOR, Lillian. From minimalism to performative excess: the Two Tropicanas. p. 370-396. In: ARRIZÓN, Alicia and MANZOR, Lillian (ed.). *Latinas on stage: practice and theory*. Berkeley, CA: Third Woman Press, 2000, p. 371.

⁴⁶ Es muy significativo el hecho de que Lucy Lippard, quien conociera personalmente a Ana Mendieta y viera su trabajo desarrollarse a través de los años, desde Iowa hasta el período de Nueva York, le dedicara su libro *Mixed blessings* -publicado cinco años después de la muerte de la artista. En una página en blanco, justo antes

“el nombre de Tropicana se liga íntimamente a las representaciones culturales anglosajonas y a las construcciones de la latinidad, especialmente en la cultura popular”.⁴⁷ Algunas características de esta construcción, continúa Manzor, son los “ritmos tropicales, la vestimenta exótica, las coloridas locaciones y el exuberante lenguaje corporal”, que encarnados en el cuerpo de mujer “resultaron en la combinación de una sexualidad exagerada, estereotipada y mistificada”.⁴⁸ Esta paródica apropiación del término tropical -término que en el imaginario anglo es utilizado para referirse, no sin cierto desdén, a todo aquello proveniente de Latinoamérica y el Caribe- nos habla de Mendieta como un ejemplo seminal de artista en recurrir a tácticas de intervención descolonizantes.⁴⁹ Sin embargo, quizá el aspecto más relevante de la palabra ‘Tropic-Ana’ radica en el hecho de estar ligada por un guión.⁵⁰ Al subrayar la presencia de una pausa y una división-igual que sucede con el término compuesto cubano-estadounidense-, el concepto evoca un sentido de bilingüismo y biculturalidad que posibilita la existencia de una realidad híbrida como la que viviera Mendieta.. “Mitad en inglés,

de los reconocimientos, la crítica puso dos sencillas palabras: “A TropicAna”.

⁴⁷ Idem., p. 371, traducción del autor.

⁴⁸ Idem., p. 371, traducción del autor.

⁴⁹ Es importante resaltar que Ana Mendieta fue una o dos décadas mayor que Coco Fusco y que, por tanto, trabajó a finales de los 70s y los 80s. Así mismo, se debe tener en cuenta que Mendieta es quizá la primer mujer latina en colarse en los anales de la historia del arte contemporáneo.

⁵⁰ MANZOR, Lillian. op. cit., p. 372.

mitad en español”, afirma Manzor, “el nombre (Tropic-Ana) captura la naturaleza relacional de la identidad híbrida postcolonial”.⁵¹ Llevando esta idea aún más lejos, el crítico y artista Luis Camnitzer utiliza el concepto de “Spanglish” para definir todo el cuerpo de trabajos de Mendieta. Para el exiliado uruguayo “Spanglish representa la fusión de una memoria que se deteriora con la adquisición de una nueva realidad distanciada por el extranjerismo”.⁵² Sin embargo, al argumentar que el arte Spanglish es “una solución individualista e inmediata que permite que se relaje la tensión causada por el choque de dos culturas” Camnitzer descarta la existencia de una acción grupal o comunitaria y por ello, termina despolitizando el corpus de obra de Mendieta.⁵³ Sin embargo, la habilidad de Mendieta de autonombrarse, al igual que su facultad para tejer y puentear cosas cubanas con los principios feministas son prueba de su capacidad político-creativa para enunciar su propio discurso espiritual/cultural/iconográfico.

Aunque no directamente heredera de las culturas negras, el contacto que Mendieta tuviera con prácticas afrocubanas durante su infancia en la isla resultaron sumamente influyentes. La Santería, también conocida como La Regla de Ochá, es una de las tres ramas principales de las religiones afrocubanas que se practican activamente en

⁵¹ Idem., p. 372.

⁵² CAMNITZER, Luis. *New art of Cuba*. Austin, TX: University of Texas Press, 1994, p. 91.

⁵³ Idem., p. 91.

Cuba y a través de la diáspora cubana -Reglas de Congo (Palo Monte) y Abakuá (Ñañiguismo) son los otros dos subgrupos.⁵⁴ La Santería, o vía de los santos, es en realidad un sistema religioso sincrético que nace a partir de la incorporación de elementos católicos en el culto de los grupos étnicos del oeste de África. Entre ellos destacan los Yoruba, quienes “han conservado hasta este día, el carácter animista y politeísta de las religiones africanas”.⁵⁵ La hermana de Ana Mendieta, Raquelín, recuerda de la siguiente manera cuando de niñas “escuchábamos al personal doméstico hablar acerca de sus prácticas religiosas, acerca de la magia, del sexo, de quién estaba engañando a quién, de quién necesitaba una pócima de amor. Nos fascinaba. A Ana le encantaban estas pláticas prohibidas”.⁵⁶ Sus padres, sin embargo, no aprobaban esas prácticas pues pensaban que la Santería era una “supersticiosa desviación del catolicismo”, un híbrido de las clases bajas que no reflejaba la tradición religiosa que conectaba a Mendieta con sus antepasados españoles.⁵⁷ Sin embargo, pese a que su abolengo ibérico la distanciaba

de la Santería -en términos de etnicidad y clase-, Mendieta escogió algunos de sus elementos y prácticas para incorporarlos en sus obras una vez en Estados Unidos. Al hacer esto, sus piezas nos transportan al tiempo en el que la matriz de la Santería se desarrollara, es decir, al período colonial en el que la reina Isabel jugara también un importante papel. Y es que, el ‘descubrimiento’ de Cuba coincide con el momento histórico en el que las grandes diferencias culturales dentro del territorio español se vieran allanadas tras la imposición del “catolicismo romano como la religión del Estado, como una ideología que unificaría a la población y consolidaría la dominación política y cultural”.⁵⁸ La reina Isabel, encargada de llevar a cabo esta hazaña, emitió dos edictos, uno en 1492 y el otro en 1502, a través de los cuales todos los no católicos en territorios españoles –en especial los moros y los judíos- estarían obligados a convertirse a la nueva religión oficial o bien habrían de exiliarse.⁵⁹ Así, la monarca se ganaría el apelativo con el que pasaría a la historia, es decir, el de Isabel ‘la Católica’. Consecuentemente, a partir de ese momento, tanto los esclavos que fueran transportados hacia América y el Caribe, como la gente indígena de los territorios colonizados serían también forzados a aceptar los términos y la imaginería católica. Sin embargo, esta imposición hizo brotar una serie de estrategias de resistencia que permitió

⁵⁴ VISO, Olga M. (ed.). *Ana Mendieta, earth body* (exh. cat.). Washington D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution and Hatje Cantz Publishers, 2004, p. 63.

⁵⁵ BRANDON, George. *Santería from Africa to the New World: the dead sell memories*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1997, p. 8.

⁵⁶ Citada en SCHULTZ, Stacy E. Latina identity: reconciling ritual, culture, and belonging, p. 13-20, In: *Woman's Art Journal*, v. 29, n. 1 (Spring-summer), 2008, p. 13, traducción del autor.

⁵⁷ Idem., p. 13.

⁵⁸ BRANDON, George. Op. cit., p. 37.

⁵⁹ Idem., p. 38.



Figura 5. Sin título (Ochún), 1981. In: VISO, Olga M. (ed.), *Ana Mendieta, earth body* (cat. Exp.). Washington D. C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution y Hatje Cantz Publishers, 2004.

a los grupos oprimidos mantener sus tradiciones al readaptarlas. La gente Yoruba, por ejemplo, logró fusionar “la reverencia católica hacia los santos con sus creencias en múltiples manifestaciones –orishas- de Olodumare o Olofi, el ser supremo” dando así nacimiento a la Santería.⁶⁰

Al ser la Santería un sistema de creencias tan híbrido y rico en referencias, no resulta sorprendente que Mendieta se sintiera atraída por él. En 1981, la artista creó *Sin título (Ochún)* (Figura 5), una pieza con una poesía y sincretismo increíbles en virtud de las muchas capas de significación que contiene. La realizó justamente a orillas de la playa, en Key Biscayne -el punto más alejado al

sur de Miami-, y fue parte de una exposición grupal que se llamó “Latin American Art: A Woman’s View”.⁶¹

Al amontonar arena con sus manos en forma de ondas, Mendieta creó una silueta hecha a escala de su cuerpo que a su vez funcionaba como canal o conducto para el agua marina. Sin embargo, el parecido de la figura esquemática con un reloj de arena, así como el constante ir y venir de las olas, le dan a la pieza una dimensión de temporalidad. En este sentido, el continuo fluir del mar representa la sensación de existir tirado por dos polos espacio-temporales distintos: la Cuba del ayer, de la memoria y el lugar al que hoy ha de llamársele hogar. Flotando de Cuba a Estados Unidos,

⁶⁰ SCHULTZ, Stacy E. Op. cit., p. 14.

⁶¹ El arte latinoamericano: una visión femenina, por su traducción al español.

del Comunismo al Capitalismo, de la isla al continente, del pasado al presente, el agua en esta obra es una invitación a los Cubanos separados por la geografía, la política y las ideologías a mantener los canales de diálogo abiertos. Así, la selección del lugar para la pieza -las costas de Miami, el enclave más importante de la diáspora cubana en EE.UU. y probablemente en el mundo, pero apuntando directamente a la isla- es tan significativo como el hecho de que Mendieta recurra a la representación de sí misma -la abstracción de un cuerpo femenino- como el contenedor a través del cual el agua fluye. Así, al enfatizar la importancia de establecer conexiones a través de las fronteras de tiempo y espacio, y señalar las áreas que pueden mantener unidos a los cubanos a pesar de sus diferencias, Mendieta se volvió un ejemplo clave por sus esfuerzos para restablecer los lazos entre las comunidades a través del arte.⁶²

A fines de los 70s y principios de los 80s Cuba era un tema candente entre los liberales estadounidenses dado que la Revolución había restaurado, en la óptica de la izquierda internacional, la posibilidad de una utopía socialista.⁶³ En esa época, la amistad de Mendieta con los artistas Nancy Spero y Leon Golub, las críticas Lucy Lippard y Ruby Rich, y su relación con el escultor minimalista, Carl André, todos activistas sociopolíticos, contribuyó a que se in-

crementara su conciencia política.⁶⁴ Un ejemplo de esto son las palabras que la artista eligiera para la introducción de una exposición que organizara en 1980 y que llamara “Dialectics of Isolation: An Exhibition of Third World Women Artists of the United States”⁶⁵:

Hay un momento en la historia cuando la gente toma conciencia de sí misma y se hace preguntas sobre quiénes son (...), ¿por qué existimos?... Cuestionar nuestras culturas es cuestionar nuestra propia existencia, nuestra realidad humana. Confrontar este hecho significa adquirir conciencia de nosotros mismos. Ésto, en cambio, se vuelve una búsqueda, un cuestionamiento de quiénes somos y de cómo nos percibimos a nosotros mismos.⁶⁶

Cada vez más involucrada en el aspecto político de su identidad, pero también conciente de los espacios que se abrían para los cubanos exiliados que querían regresar a la isla, en 1980 Mendieta hizo el primero de los 7 viajes que se conoce hizo a la Habana. Ese primer acercamiento a su patria perdida, según Viso, fue estrictamente por razones personales.⁶⁷ Tuvo la oportunidad de reconectarse con su familia y visitar las casas de su niñez. Sin embargo, en su segundo viaje, decidió hacer uso de

⁶² FUSCO, Coco. *English is broken here*. Op. cit., p. 19.

⁶³ TORRES, María de los Ángeles. *In the land of mirrors: cuban exile politics in the United States*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1999, p. 16.

⁶⁴ VISO, Olga M. (ed.). Op. cit., p. 78.

⁶⁵ Dialécticas del aislamiento: una exposición de mujeres artistas del tercer mundo de los Estados Unidos, por su traducción al español.

⁶⁶ Ana Mendieta citada en GRIEFEN, Kat. Ana Mendieta at A.I.R. Gallery, 1977-1982, p. 171-181. In: *Women and performance: a journal of feminist theory*. Routledge, 21:2, 2011, p. 176, traducción del autor.

⁶⁷ VISO, Olga M. (ed.). Op. cit., p. 79.

sus credenciales como artista y llevarse con ella a un grupo de artistas y críticos de arte, entre los que se contaban tanto ciudadanos estadounidenses como exiliados cubanos, de tal modo que se pudiera propiciar un diálogo con artistas de la isla. Esta visita, que coincidió con la apertura de “Volumen Uno”, una exposición que presentaba el trabajo de una generación de jóvenes artistas cubanos, más tarde denominado como “la generación de los ochentas”, propició una interesante conversación entre las comunidades artísticas. Aún más interesante para Mendieta fue el hecho de que este contacto con sus pares en la isla “le ofreciera una entrada en la vida cubana contemporánea sin la mediación oficial de los canales gubernamentales”.⁶⁸

Al entrar en contacto con una mayor variedad de cubanos -dentro y fuera de la isla, dentro y fuera de Miami-, así como con las diferentes inclinaciones políticas que cada una de estas comunidades defendían, Mendieta comprendió la compleja gama de vertientes de cubanidad y con esto acrecentó la comprensión sobre su propia existencia bicultural. Así, al incorporar elementos de Santería en su trabajo, Mendieta nos dice mucho sobre su ubicación como un sujeto diaspórico. Como sostiene Jane Blocker, una de las teóricas que más ha estudiado la vida y obra de esta artista, “a pesar de su definitiva herencia blanca europea, como artista en los Estados Unidos, Mendieta no era blanca; estaba

confinada a ese ámbito amorfo de lo no-blanco”.⁶⁹ Al tanto de su categorización como no-blanca y habiendo sufrido de primera mano el racismo en su país huésped, la artista también se hizo consciente de la historia de opresión de su patria, y por ello decidió volcarse a una Cuba muy particular, esa de los afro-cubanos y los taínos, habitantes nativos de las Antillas prehispanicas, con el fin de recuperar sus culturas.⁷⁰ Al hacer esto, Mendieta no sólo se reafirmaría a sí misma como cubana sino también como un canal de enunciación para las voces de los oprimidos a través de lo que quizás sea su más resguardado bastión de identidad: su sistema de creencias. En tanto que cubana-americana entonces, Mendieta optó por resaltar la herencia de las culturas ancestrales de la isla en que nació, al igual lo haría Coco Fusco un par de décadas después.

⁶⁹ BLOCKER, Jane. *Where is Ana Mendieta? identity, performativity and exile*. Durham, NC: Duke University Press, 1999, p. 47.

⁷⁰ Es importante hacer mención de que la identificación de Mendieta con el legado de las religiones africanas no es exclusivo. Como Bonnie Clearwater ha indagado, para 1981 Mendieta también trabajaba en una serie de grabados que realizó en las montañas de las Escaleras de Jaruco, cerca de la Habana. Estos grabados, que fueron realizados directamente en suelo cubano, tuvieron como inspiración los mitos taínos y las diosas que había conocido a través de su contacto con el profesor de la Universidad de Yale, José Juan Arrom. De hecho, Mendieta repetidamente citaba el libro de Arrom *Mythology and pre-hispanic arts of the Antilles* (“Mitología y artes prehispanicas de las Antillas”) en algunas notas que tenía planeado utilizar para un proyecto de libro de sus esculturas rupestres de Jaruco (Clearwater 12). Sin embargo, a pesar de que reconozco la amplitud de las referencias culturales de Mendieta, me he enfocado en la Santería con el propósito de analizar *Sin título (Ochún)*, una pieza que claramente emana de la cosmogonía yoruba-católica.

⁶⁸ Idem., p. 79.



Figura 6. Incantation to Olokún-Yemayá, 1977. In: JACOB, Mary Jane. *Ana Mendieta: the "Silueta" series, 1973-1980* (cat. Exp.), Galería Lelong, 1991.

Sin título (Ochún) (Figura 5) no es la primera pieza en la que Mendieta incorporó referencias de Santería. En 1975, en un riachuelo cercano a la ciudad de Iowa creó *Silueta de Yemayá*. Esta instalación que se registrara en video consistió de una balsa hecha de madera, cubierta con terciopelo rojo oscuro sobre el cual apareció delineado el contorno de la silueta de la artista con flores blancas. Dicha escultura horizontal que después Mendieta pondría a flote sería arrastrada río abajo por las corrientes, moviéndose de arriba abajo, hasta que finalmente desaparecería de la vista de la cámara. *Incantation to Olokún-Yemayá*⁷¹ (1977) (Figura 6), es otra importante pieza de la serie de si-

luetas de Mendieta donde se registra el contorno de un cuerpo femenino excavado en la arena y rodeado de un montón de arena en forma de mano.

La alusión a la Santería en estas tres piezas es evidente en sus títulos yq que se refieren a diferentes orishas o deidades del panteón de esta tradición. Según Brandon, en la Santería cubana, Yemayá es la madre de los santos/orishas, diosa del mar y madre del mundo, y su correspondiente representación católica es la Virgen de Regla.⁷² Más aún, Yemayá se invoca usualmente cuando uno quiere un hijo o bien necesita un lugar al cual llamar hogar.⁷³ Es

⁷¹ Conjuro para Olokún-Yemayá, por su traducción al español.

⁷² BRANDON, George. Op. cit., p. 77.

⁷³ CABAÑAS, Kaira M. Pain of Cuba, body I am, p. 12-17. In: *Woman's Art Journal*, v. 20, n. 1 (Spring - summer, 1999), p. 14.

así que bajo esta óptica ambas obras *Siluetas de Yemayá e Incantation to Olokún-Yemayá* (Figura 6) pueden leerse como el deseo de Mendieta –y el de otros cubanos en la diáspora– de regresar al hogar, de reconectarse con sus orígenes perdidos. Ochún, el orisha al que Mendieta le dedicara su “escultura de tierra y cuerpo”⁷⁴ en las costas de Miami, (Figura 5), es, por otro lado, la patrona del amor que rige el sexo y el matrimonio.⁷⁵ Ochún es la diosa del río así como la santa patrona de Cuba, y en su iconografía sincrética es la Virgen de la Caridad del Cobre. Más aún, relacionada con los principios del agua y la armonía, “Ochún posee el poder (...) para crear la unidad ahí donde ésta parece no ser posible”.⁷⁶

La acción performática dedicada a Ochún, (Figura 5), que veía hacia Cuba aún cuando se ubicaba en los Estados Unidos, es, en consecuencia, la manera metafórica que Mendieta encontró para representar un rito de reconciliación entre las diferentes y, tal vez opuestas, tradiciones en las que ella vivió. Sin embargo, no fueron sólo los contenidos de la espiritualidad Santera los que Mendieta incorporaría en sus obras, sino también los procedimientos formales de sus prácticas rituales. Apegándose a uno de los preceptos de la práctica ritual Santera en exteriores, la práctica conocida como ir “monte

adentro” -buscar un pedazo de tierra sin cultivar y luego adentrarse en ella-, Mendieta, a lo largo de su carrera artística, buscó tierras en donde realizar sus ceremonias artísticas.⁷⁷ En sus propias palabras: “Hay muchos lugares a donde he ido una y otra vez sólo porque me siento conectada a ellos... cuando encuentro un lugar así, tengo que hacer cosas ahí, trabajos rituales”.⁷⁸ Al hacer esto, su producción artística es ejemplo de la meditación espiritual más profunda de todas, es decir, aquélla que consisten volver a las raíces, en recrear el momento original donde la creación/el nacimiento tienen lugar.

El arte debió haber empezado como la propia naturaleza, en una relación dialéctica entre los humanos y el mundo natural del que no podemos separarnos. Fue durante mi infancia en Cuba que me quedé por primera vez fascinada con el arte y las culturas primitivas. Pareciera como si estas culturas estuviesen dotadas de un conocimiento interior, una cercanía a los recursos naturales. Y es justo este conocimiento el que le da realidad a las imágenes que crearon. Este sentido de magia, conocimiento y poder que se encuentra en el arte primitivo ha influenciado mi actitud personal al hacer arte. Los pasados doce años he estado trabajando afuera, en la naturaleza, explorando la relación entre mi propio ser, la tierra y el arte. Me he lanzado hacia los propios elementos que me produjeron, utilizando a la tierra como mi lienzo y a mi alma como mi herramienta.⁷⁹

⁷⁴ Mendieta acuñó este término en inglés al denominar varias de sus piezas como “earth-body sculptures”.

⁷⁵ BRANDON, George. Op. cit., p. 77.

⁷⁶ VISO, Olga. Op. cit., p. 93, traducción del autor.

⁷⁷ CABAÑAS, Kaira M. Op. cit., p. 14.

⁷⁸ Mendieta citada en Ibid. p. 14, traducción del autor.

⁷⁹ Mendieta citada en CLEARWATER, Bonnie

“A través de mis esculturas de tierra y cuerpo”, argumenta Mendieta, “Me vuelvo una misma con la tierra. Este acto obsesivo de reafirmar mis vínculos con la tierra significa realmente la reactivación de creencias originales”.⁸⁰ De este modo, la Santería simplemente refuerza de manera formal en Mendieta una idea que ella ya intuía: que “la Tierra es una forma de organismo de la cual uno puede tomar energía y poder, y que la naturaleza, una manifestación de los orishas, sirve como medio o vehículo para conectarse con los orishas y, a través de ellos, con nuestros antepasados”.⁸¹ De esta forma, al crear piezas al unísono con los elementos naturales -tierra, agua, aire y fuego-, Mendieta creía que era capaz de compartir algo de la energía vital y el poder transformador de los orishas -*elashé*.⁸² Con la habilidad de conjuntar referencias antiguas y contemporáneas, formas y principios occidentales y no occidentales, en lo que bien puede considerarse como una estrategia de sanación, la obra y la vida de Ana Mendieta alcanzaron una doble conciencia que le permitió existir en ambos lados de estas poderosas líneas de demarcación. Más aún, como plantea Shultz al enfatizar el poder del cruce de caminos como el punto de intersección de dos planos, “Mendieta revela su creencia en el potencial de renovación y trascendencia

a pesar de las circunstancias negativas”.⁸³

En una ocasión, al reflexionar sobre su sentimiento de ser diferente cuando era adolescente en los Estados Unidos Mendieta dijo: “Cuando finalmente aprendí el idioma y hablé con otras personas, me di cuenta de que podíamos ver el mismo evento, hablar de él y verlo totalmente diferente”.⁸⁴ Bajo esta óptica, su búsqueda tanto por la identidad como por la conexión va en paralelo con su búsqueda de sentido. Un sentido que encontró después de haber sido capaz no sólo de lidiar con su diferencia, sino de aceptarla. En tanto que cubana-americana, su experiencia de exilio se encarnó en un espacio de intermediación. Este espacio de enmedio en el que se encuentra el cuerpo de Mendieta, es un espacio para la renegociación de conceptos, relaciones sociales y la producción de significado. Es un espacio crítico, un espacio de flujo y un espacio múltiple. Es un espacio de posibilidades, un espacio de educación y aprendizaje. “Lo interesante”, comenta Mendieta, “es que la educación consiste realmente en deseducarse a uno mismo”.⁸⁵ Así, al criticar el legado histórico y religioso de la ideología patriarcal que controla a las mujeres y a otras etnias con su construcción binaria de la realidad, el arte de Ana Mendieta también le pide al espectador que perciba el mundo de manera diferente.

Para concluir, logrando reunir refe-

(ed.). *Ana Mendieta: a book of works*. Miami, FL: Grassfield Press, 1993, p. 41, traducción del autor.

⁸⁰ Mendieta citada en MANZOR, Lillian. Op. cit., p. 378, traducción del autor.

⁸¹ MANZOR, Lillian. Op. cit., p. 378, traducción del autor.

⁸² SCHULTZ, Stacy E. Op. Cit., p. 14.

⁸³ Idem., p. 14, traducción del autor.

⁸⁴ Mendieta citada en CABAÑAS, Kaira M. Op. cit., p. 16, traducción del autor.

⁸⁵ Mendieta citada en Idem., p. 16, traducción del autor.

rencias que parecieran opuestas, y luego resignificándolas y haciéndolas suyas, tanto Coco Fusco -a través de su personalísima revisión histórica- como Ana Mendieta -a través de la liberación y actualización de sistemas de creencia no hegemónicos- ofrecen un ejemplo no sólo de arte descolonizante, sino también de un arte capaz de sanar las heridas producidas por la experiencia de vida en la diáspora.

Referências bibliográficas

APARICIO, Frances R. and CHÁVEZ-SILVERMAN, Susana. Introduction, p. 1-15. In: _____ (ed.). *Tropicalizations: transcultural representations of latinidad*. Hanover, NH: University Press of New England, 1997.

ARROM, José Juan. *Mitología y artes prehispánicas de las Antillas*. México D.F., MX: Editorial Siglo XXI, 1989.

BLOCKER, Jane. *Where is Ana Mendieta? Identity, performativity and exile*. Durham, NC: Duke University Press, 1999.

BRANDON, George. *Santería from Africa to the New World: the dead sell memories*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1997.

CABAÑAS, Kaira M. Pain of Cuba, body I am, p. 12-17. In: *Woman's Art Journal*, v. 20, n. 1 (Spring – summer), 1999.

Cabaret Tropicana. Disponible en:

<http://www.cabaret-tropicana.com/historia.php>.

CAMNITZER, Luis. *New art of Cuba*. Austin, TX: University of Texas Press, 1994.

CLEARWATER, Bonnie (ed.). *Ana Mendieta: a book of works*. Miami, FL: Grassfield Press, 1993.

COHEN, Robin. *Global diasporas: an introduction*. Washington, SE: University of Washington Press, 1997.

CRUZ-JANSEN, Marta I. Latinegras: desired women- undesirable mothers, daughters, sisters, and wives, p. 282-295. In: JIMÉNEZ-ROMÁN, Mirian and FLORES, Juan (ed.). *The afro-latin@ reader: history and culture in the United States*. Durham, NC: Duke University Press, 2010.

FORTE, Jeanie Kay. *Women in performance art: feminism and postmodernism*. Diss. University of Washington, 1986.

FUENTES, Carlos. *Latin America: at war with the past*. Toronto, Canada: CBC Enterprises, 1985.

FUSCO, Coco. *English is broken here: notes on cultural fusion in the Americas*. New York, NY: The New Press, 1995.

_____. Performance and the power of the popular, p. 158-175. In: UGWU,

- Catherine (ed.) *Let's get it on: the politics of black performance*. Seattle, WA: Bay Press, 1995.
- GERA, Judit. *The search for identity in the art of Ana Mendieta and Arnaldo Roche-Rabell*. In: <http://americanajournal.hu/vol6no1/gera>, web, 8 february, 2013.
- GOLDBER, RoseLee. *Performance: live art 1909 to the present*. New York, NY: Harry N. Abrams, 1979.
- GRIEFEN, Kat. Ana Mendieta at A.I.R. Gallery, 1977-1982, p. 171-181. In: *Women and performance: a journal of feminist theory*. Routledge, 21:2, 2011.
- HERNÁNDEZ, Carmen. Más allá de la exotización y sociologización del arte latinoamericano. In: *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Ed. Daniel Mandato. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), 2002, p. 167-176.
- LIPPARD, Lucy. *Mixed blessings: new art in multicultural America*. New York, NY: Pantheon Books, 1990.
- MANZOR, Lillian. From minimalism to performative excess: the two Tropicanas, p. 370-396. In: ARRIZÓN, Alicia and MANZOR, Lillian (ed.). *Latinas on stage: practice and theory*. Berkeley, CA: Third Woman Press, 2000.
- O'REILLY HERRERA, Andrea. *Cuban artists across the diaspora: setting the tent against the house*. Austin, TX: University of Texas Press, 2011.
- QURESHI, Sadiyah. Displaying Sara Baartman, The 'Hottentot Venus', p. 232-257. In: *Science History Publications*, v. 8, 2004.
- ROTH, Moira (ed.). Toward a History of California performance: part one, p. 92-96. In: *Arts Magazine*, n. 52, feb. 1978.
- SAID, Edward. *Orientalism*. New York, NY: Vintage Books, 1979.
- SCHULTZ, Stacy E. Latina identity: reconciling ritual, culture, and belonging, p. 13-20. In: *Woman's Art Journal*, v. 29, n. 1 (Spring-summer), 2008.
- TAYLOR, Diana. *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham, NC: Duke University Press, 2003.
- TORRES, María de los Ángeles. *In the land of mirrors: cuban exile politics in the United States*. Ann Harbor, MI: University of Michigan Press, 1999.
- TORRUELLA LEVAL, Susana. Recapturing History: the (un)official story in contemporary latin american art, p. 69-80. In: *Art Journal*, v. 5, n. 4, (winter), 1992.
- TOUCHETTE, Charleen. Multicultural strategies for aesthetic revolution in the twenty-first century, p. 182-215. In:

FRUEH, Joana, LANGER, Cassandra L. and RAVEN, Arlene (ed.). *New feminist criticism: art, identity, action*. New York, NY: Harper Collins Publishers Inc., 1994.

VISO, Olga M. (ed.). *Ana Mendieta, earth body* (exh. cat.). Washington D.C.: Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution and Hatje Cantz Publishers, 2004.



*Arquivo, documento e
memória*



O que os acervos da FURG conservam sobre a gênese da formação docente no ensino superior do Rio Grande?

Josiane Alves da Silveira¹

Resumo: O artigo relata, principalmente, os bastidores da pesquisa realizada nos acervos documentais da Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Busca averiguar, com base nos acervos do Núcleo de Memória Engenheiro Francisco Martins Bastos (NUME) e do Arquivo Geral da FURG, quais vestígios foram conservados sobre a história da Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande (1960-1969). Essa instituição marcou a gênese da formação docente no ensino superior do Rio Grande/RS, porém sua história parece se apagar da memória rio-grandina, juntamente com os documentos. Como embasamento teórico-metodológico, apresenta a corrente historiográfica da História Cultural que prioriza a multiplicidade de documentos históricos. Por tudo, enfatiza a necessidade de se ampliar o campo epistemológico do objeto de pesquisa, buscando respaldo nas mais variadas fontes que se tiver acesso, na tentativa de ampliar as possibilidades de interpretação.

Palavras-chave: Fontes históricas. História Cultural. História da Educação.

Abstract: The article reports mainly the making of documentary research in the collections of the Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Search ascertain, based on the collections of the Núcleo de Memória Engenheiro Francisco Martins Bastos (NUME) and the General Archive of FURG, which traces have been preserved on the history of the Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande (1960-1969). This institution marked the genesis of teacher training in higher education in the Rio Grande/RS, but his story seems to erase the memory rio-grandina, together with the documents. As a theoretical-methodological, presents the current historiography of Cultural History, which prioritizes the multiplicity of historical documents. In all, emphasizes the need to broaden the scope of the epistemological object of research, seeking support in a variety of sources that have access, in order to expand the possibilities of interpretation.

Keywords: Historical sources. Cultural History. History of Education.

¹ Mestre em Educação pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) e Professora de História na rede estadual do RS. josidasilveira@gmail.com

O presente trabalho apresenta os bastidores de uma pesquisa de mestrado² realizada nos acervos documentais da Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Buscou-se nos acervos do Núcleo de Memória Engenheiro Francisco Martins Bastos (NUME) e no Arquivo Geral da FURG, ambos localizados no *Campus Cidade* da Universidade, informações sobre a história da Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande, criada em 1960 pela Mitra Diocesana de Pelotas e integrada à Universidade do Rio Grande em 1969, hoje chamada de FURG, ocasião em que passou a ser denominada Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Esta instituição, há mais de 50 anos, marcou a gênese da formação docente no ensino superior da cidade do Rio Grande/RS, portanto, para que essa história não se apague na memória rio-grandina, averiguam-se os vestígios conservados nos acervos da FURG.

Salienta-se que alguns dos documentos da instituição em pesquisa estão dispersos, ou perdidos, e não recebem a atenção merecida. Para exemplificar, acrescenta-se que alguns documentos, como atas e fotos, foram encontrados ao acaso no Arquivo Geral da FURG, onde estavam sendo “conservados” depois de retirados de um container, prestes ao descarte. Isso, sem

dúvida, também serviu como incentivo para que o trabalho fosse realizado no intuito de ampliar as informações sobre os acervos que “conservam” a história do ensino superior do Rio Grande.

Sabe-se que antes de se iniciar uma pesquisa torna-se necessário esboçar alguns caminhos que poderão sustentar o trabalho posterior. Conforme Barros³, “iniciar uma pesquisa, em qualquer campo do conhecimento humano, é partir para uma viagem instigante e desafiadora”. Por isso, a pesquisa necessita de um planejamento, mesmo que provisório, para orientar o pesquisador no caminho a ser percorrido. Seguindo tais sugestões, busca-se organizar uma síntese de algumas leituras que serviram como embasamento teórico-metodológico para dar consistência a pesquisa em História da Educação e, por fim, apresenta-se o encontro com as fontes documentais, tais como ata, atestado, certificado, contrato, declaração, decreto, estatuto, parecer e relatório, entre outros.

Ainda, averiguaram-se algumas maneiras de se explorar os documentos, bem como maneiras de se (re)construir narrativas. Assim como Jenkins⁴, acredita-se que os principais instrumentos de trabalho dos historiadores são “as fontes, ou antes, os discursos”, por isso este trabalho textual prioriza tais enfo-

² Cf. SILVEIRA, Josiane Alves da. *Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande: os primeiros anos da formação docente no ensino superior da cidade (1960-1969)*. 2012. 182f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

³ BARROS, José D'Assunção. *O projeto de pesquisa em História: da escolha do tema ao quadro teórico*. Petrópolis: Vozes, 2005, p. 9.

⁴ JENKINS, Keith. *A História repensada*. Trad. Mario Vilela. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004, p. 10.

ques. Até porque ambos, fontes e narrativas, se bem trabalhados ampliam o olhar sobre o objeto de pesquisa.

Salienta-se também que este trabalho apresenta uma abordagem da História sobre o campo da educação. Para tanto, em conformidade com os princípios, primeiramente, propagados pelos *Annales* e, com algumas variações, seguidos pela História Cultural, apostou-se na diversificação dos documentos como estratégia na pesquisa para clarear histórias ainda obscuras.

Entre os caminhos abertos pela História Cultural: a valorização de novas fontes históricas

No século XX, após críticas e debates à concepção tradicional, nasceu a denominada “Nova História”, transformando a forma de se fazer pesquisa. A partir de então, ampliaram-se os temas e as fontes de estudo, sendo considerado documento histórico todo registro da ação humana, inclusive os acontecimentos do cotidiano nos diversos tempos e espaços. Como destaca Le Goff⁵, “uma estatística, uma curva de preços, uma fotografia, um filme, ou, para um passado mais distante, um pólen fóssil, uma ferramenta, um ex-voto são, para a história nova, documentos de primeira ordem”. Portanto, a “Nova História” ajudou a ampliar o campo dos documentos históricos, priorizando a multiplicidade de documentos, escritos

de todos os tipos e relatos orais. Nesse sentido, acrescenta Robinson⁶:

Em seu significado mais amplo, a história inclui todos os traços e vestígios de tudo o que o homem fez ou pensou desde seu aparecimento na face da Terra. Ela pode aspirar ao destino das nações ou descrever os hábitos e emoções do mais obscuro indivíduo. Suas fontes de informação vão desde as rústicas machadinhas de Chelles até o jornal da manhã. Ela é a ciência vaga e abrangente dos assuntos humanos do passado.

A partir de 1929, quando surgiu à Escola dos *Annales*, ocorreu a ampliação no campo da pesquisa histórica. Na primeira geração dos *Annales*, liderada por Lucien Febvre e Marc Bloch, a concepção tradicional, até então dominante, tornou-se insatisfatória, perdendo o seu poder explicativo. De 1946 até 1968, na segunda fase, tendo Fernand Braudel como expoente, foram marcantes os conceitos de estrutura e conjuntura, os novos métodos e propostas para a constituição de uma História serial e de longa duração. Iniciada em 1968, com a liderança de Jacques Le Goff e Georges Duby, a “Nova História”, conhecida como a terceira geração dos *Annales*, ampliou o seu campo de estudos, para além dos caminhos rotineiros, deixando de ser apenas factual e descritiva para se tornar interpretativa. Desta forma, temas combatidos na

⁵ LE GOFF, Jacques. *A história nova*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 28-29.

⁶ ROBINSON, James Harvey. A nova história. In: NOVAIS, Fernando Antonio; SILVA, Rogério Forastieri da (Org.). *Nova história em perspectiva*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 519.

primeira fase dos *Annales* como, por exemplo, a história política ganhou outro enfoque na “Nova História”. É o que destaca Le Goff⁷:

Destronar a história política, esse foi o objetivo número um dos *Annales*, e permanece como uma preocupação de primeira ordem para a história nova, ainda que [...] uma nova história política, ou melhor, uma história com uma nova concepção do político, deva se instaurar no domínio da história nova.

Este exemplo de retorno aos temas antes em voga, como a história política, demonstra a ampliação do olhar do historiador sobre antigos enfoques de pesquisa. Sobre esse aspecto, Ariès⁸ frisa que “o historiador relê, hoje, os documentos utilizados por seus predecessores, mas com um olhar novo e outra grade de leitura”. Sendo assim, pode-se dizer que a História não é um campo estático, pois consegue se desvencilhar das limitações anteriormente impostas ao estudo do passado, refinando os seus enfoques de pesquisa.

Atualmente fala-se sobre a Nova História Cultural, conhecida como a quarta geração herdeira dos *Annales*, que vem apresentando novas formas de interrogar a realidade. Liderada por Roger Chartier e Jacques Revel, volta-se para a investigação das “práticas culturais”, sendo influenciada em par-

te pela renovação marxista. Conforme Matos⁹:

[...] os historiadores dessa chamada quarta geração distanciaram-se em parte da geração anterior, no entanto não se desprenderam do ideal principal pregado pelos primeiros *Annales*, que foi a busca pela compreensão de leis anônimas que regessem as “práticas coletivas”.

As transformações no campo da pesquisa histórica indicam que “tudo o que foi, um dia, contado de uma forma, pode vir a ser contado de outra. Tudo o que hoje acontece terá, no futuro, várias versões narrativas”¹⁰. Ou seja, as novas tendências confirmam a não existência de verdades absolutas, portanto cabe ao historiador a consciência de que “o máximo que poderá atingir será sempre a construção de versões possíveis, plausíveis, aproximativas daquilo que teria ocorrido”¹¹. A partir de então, como bem destaca Burke¹², basta garantir que não se percam esses ganhos da História Cultural.

As inovações nos objetos de pesquisa e a emergência de novos concei-

⁷ LE GOFF, Jacques. A história nova. In: NOVAIS, Fernando Antonio; SILVA, Rogério Forastieri da (Org.), *op. cit.*, p. 152.

⁸ ARIÈS, Philippe. A história das mentalidades. In: NOVAIS, Fernando Antonio; SILVA, Rogério Forastieri da (Org.), *op. cit.*, p. 288.

⁹ MATOS, Júlia Silveira. Tendências e debates: da escola dos *Annales* à História Nova. *Historiae*, v. 1, n. 1, Rio Grande: FURG, 2010, p. 116.

¹⁰ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 16.

¹¹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. História cultural: caminhos de um desafio contemporâneo. In: _____; SANTOS, Nádia Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Souza (Org.). *Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural*. Porto Alegre: Asterisco, 2008, p. 18.

¹² BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

tos, voltadas para os domínios do cultural, influenciaram os historiadores a ampliar o seu olhar *detetivesco* sobre a História. Dessa forma, a análise sobre representação, imaginário, narrativa, ficção e sensibilidades inseriram-se na História, justamente, para ampliar as possibilidades de compreensão do passado. Afirma Pesavento¹³:

[...] a proposta da História Cultural seria, pois, decifrar a realidade do passado por meio das suas representações, tentando chegar àquelas formas, discursivas e imagéticas, pelas quais os homens expressam a si próprios e o mundo. [...] Este seria, contudo, o grande desafio para a História Cultural, que implica chegar até um reduto de sensibilidades e de investimento de construção do real que não são os seus do presente.

Enfim, a História Cultural ao ampliar as dimensões social, econômica e política, além de incorporar aspectos culturais nas investigações, propiciou a ampliação de problemas, objetos e temas de pesquisa histórica. Apoiando-se nos novos objetos e temas trabalhados na corrente historiográfica da História Cultural é de interesse, no presente estudo, mencionar principalmente os diferentes documentos históricos que podem sustentar a análise da instituição em pesquisa.

Para Magalhães¹⁴, a história das

instituições educativas culmina numa síntese crítica, utilizando como referência as memórias, o arquivo e a historiografia. Isso envolve a valorização de diferentes fontes que devem ser criteriosamente cruzadas, buscando o que o mesmo autor chama de “totalidades em organização”. É com base em tais preceitos que se estuda a instituição em alvo na pesquisa, descortinando sua história através das marcas conservadas do passado.

Busca-se na história da Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande, como também diz Werle¹⁵, a “presentificação do ausente”. Isso porque essa Faculdade não existe mais, o que acaba favorecendo a não preservação da memória institucional. Prova disso demonstra-se nas lacunas encontradas entre a documentação institucional pesquisada. Para que tal fato não se perpetue, sabe-se da importância da preservação dos documentos para a memória institucional e também social. Nesse sentido, “é oportuno lembrar que o passado das instituições educacionais não pertence apenas à instituição, mas à sociedade em que ela se encontra”¹⁶.

gança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2004, p. 71.

¹⁵ WERLE, Flávia Obino Corrêa. História das instituições escolares: de que se fala? In: LOMBARDI, José Claudinei; NASCIMENTO, Maria Isabel Moura (Org.). *Fontes, história e historiografia da educação*. Campinas, SP: Autores Associados; HISTEDBR; Curitiba, PR: PUCPR; Palmas, PR: UNICS; Ponta Grossa, PR: UEPG, 2004, p. 15.

¹⁶ AMARAL, Giana Lange do (Org.). *Gymnasio pelotense, Colégio Municipal pelotense: entre a memória e a história 1902-2002*. Pelotas: EDUCAT, 2002, p. 21.

¹³ PESAVENTO, *op. cit.*, 2004, p. 42.

¹⁴ MAGALHÃES, Justino Pereira de. *Tecendo nexos: história das instituições educativas*. Bra-

Como bem frisa Certeau¹⁷, “‘fazer história’ é uma prática”. Essa prática consiste na (re)produção de documentos/fontes capazes de transformar a natureza em cultura, modificando o “meio”. Esse processo deve ser constante e estar de acordo com as novas necessidades e interesses sociais. Para tanto, o desenvolvimento das novas técnicas, com o aumento da informatização, permite ao historiador o manuseio de uma quantidade maior e variada de fontes. Com isso ele pode construir novos modelos explicativos, novas pesquisas, com perguntas e respostas novas, valendo-se também da crítica às fontes. É o que diz Burke¹⁸ ao ressaltar: “A tentação a que o historiador cultural não deve sucumbir é a de tratar os textos e as imagens de um certo período como espelhos, reflexos não problemáticos de seu tempo”. Ainda segue o autor:

Como seus colegas de história política ou econômica, os historiadores culturais têm de praticar a crítica das fontes, perguntar por que um dado texto ou imagem veio a existir, e se, por exemplo, seu propósito era convencer o público a realizar alguma ação.¹⁹

Segundo Burke²⁰, a História Cultural ampliou o território de pesquisa, mostrando os limites das abordagens

anteriores e as possibilidades de se pesquisar temas antes invisíveis, mas isso não quer dizer que ela seja a melhor forma de História. Ela é “simplesmente uma parte necessária do empreendimento histórico coletivo”²¹, dando a sua contribuição indispensável para ampliar a percepção histórica, dentre outras possíveis.

Apoiando-se nos caminhos abertos a partir da História Cultural, reconhece-se a importância da utilização de diferentes fontes históricas. Portanto, a referida pesquisa de mestrado sobre a Faculdade de Filosofia também pode apoiar-se nos relatos orais de pessoas que a vivenciaram.²² Isso porque, no dizer de Werle²³:

Aqueles que viveram e trabalharam naquela instituição têm contribuições a dar para a História da instituição; formas diferenciadas de apropriação indicam o quanto a história das instituições escolares pode beneficiar-se da consideração dessas visões em seu processo narrativo.

No entanto, os documentos não devem ser considerados como portadores da verdade, mas como fontes que representam uma versão da história institucional pesquisada. Dessa forma, o historiador também deve estar atento às “práticas discursivas”, aos efeitos de sentidos emanados na narrativa escrita ou oral. É

¹⁷ CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 78.

¹⁸ BURKE, Peter, *op. cit.*, p. 32-33.

¹⁹ *Ibidem*, p. 33.

²⁰ *Idem*.

²¹ *Ibidem*, p. 163.

²² As entrevistas, envolvendo a História oral, não serão aqui apresentadas, pois extrapolam o objetivo do presente artigo.

²³ WERLE, Flávia Obino Corrêa, *op. cit.*, p. 26.

o que ressalta Pesavento²⁴, ao constatar que “o passado já nos chega enquanto discurso, uma vez que não é possível restaurar o real já vivido em sua integridade. Neste sentido, tentar reconstruir o real é reimaginar o imaginado [...]”.

Ainda no que se refere aos documentos, realça Jenkins²⁵:

[...] o documento não é o reflexo do acontecimento, mas é ele mesmo um outro acontecimento, isto é, uma materialidade construída por camadas sedimentadas de interpretações: o documento é, assim, pensado arqueologicamente como “monumento”.

Enfim, para ampliar o campo epistemológico do objeto da presente pesquisa, deve-se buscar respaldo nas mais variadas fontes que se tiver acesso, sejam elas impressas ou orais. Até porque, como bem diz Becker²⁶, um dos mandamentos da profissão de historiador é “nunca confiar numa única fonte”. Então, a partir dessas fontes e dos recursos teórico-metodológicos torna-se possível tecer considerações que evidenciem o tema em estudo, aumentando as possibilidades de interpretação.

²⁴ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra História: imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História*, v. 15, n. 29, São Paulo, 1995, p. 17.

²⁵ JENKINS, Keith, *op. cit.*, p. 11.

²⁶ BECKER, Jean-Jacques. O handicap do a posteriori. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina (Coord.). *Usos e abusos da História oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 30.

O encontro com as fontes documentais

Destaca-se que as dificuldades iniciais na pesquisa sobre o ensino superior na cidade do Rio Grande foram preocupantes. Isso porque os documentos estão dispersos e não foram encontrados trabalhos aprofundados sobre o ensino superior na cidade. Tal constatação dificultou os primeiros passos da pesquisa, quando ainda não se sabia onde encontrar documentos que propiciassem o seu andamento; e, ao mesmo tempo, instigou a investigação, na tentativa de encontrar, como um detetive, pistas antes desconhecidas sobre a história pesquisada.

Então, primeiramente foram procurados documentos no NUME. Nesse momento foram encontrados, aos poucos, os documentos existentes sobre a Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande. A partir destes documentos, como atestado, declaração, decreto, parecer, relatório, entre outros, buscou-se conhecer a história dessa Faculdade, surgindo o interesse maior pelo tema.

Em conformidade com Chartier²⁷, acredita-se que o fazer historiográfico é um discurso que depende das condições de possibilidade e de produção do historiador, pois “por suas eleições, suas seleções, suas exclusões, o historiador atribui um sentido novo às palavras que tira do silêncio dos arquivos”.

²⁷ CHARTIER, Roger. Uma crise da história? A história entre narração e conhecimento. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.) *Fronteiras do milênio*. Porto Alegre: UFRGS, 2001, p. 117.

Portanto, as seleções e exclusões vão depender do olhar do historiador sobre seu objeto de análise. No primeiro momento de contato com a documentação o olhar voltou-se para algumas fontes que instigavam a pesquisa, apresentando dados a serem investigados. Entre os documentos, ainda existentes, relacionados à história da Faculdade Católica de Filosofia, a constante presença feminina, por exemplo, indicou uma possibilidade de pesquisa. Porém, sabe-se que outros enfoques também poderiam ser explorados.

Em um segundo momento, pesquisou-se no Arquivo Geral da FURG. Nesse centro de documentações foram encontrados alguns registros históricos, de períodos diversificados, sobre os cursos superiores do Rio Grande. Porém, nesse momento, o olhar voltou-se principalmente para os cursos superiores das Faculdades de Direito e de Filosofia, mantidas pela Mitra Diocesana de Pelotas, em Rio Grande. Dentre a documentação manuseada, um caderno de atas da Faculdade de Filosofia, do período de 1961 a 1970, apresentou-se como fonte importante na pesquisa.²⁸

Enfim, as pesquisas no NUME e no Arquivo Geral da FURG foram fundamentais, possibilitando o prosseguimento do trabalho.

Isso porque, através dos documentos investigados, novas pistas sobre a história da Faculdade de Filosofia também indicaram novos caminhos de pesquisa.

Então, para ampliar a pesquisa, foi manuseado o jornal *Rio Grande*, da década de 1960, que era de circulação diária na cidade. Destaca-se que, esse jornal foi escolhido por ser o único que abrange toda a década de 1960, no acervo da Biblioteca Rio-Grandense. Foram manuseados alguns meses dos anos de 1960, 1961, 1964, 1967 e 1969, sendo conferidas, página por página, todas as informações. Porém, o olhar principal voltou-se para os informes educacionais, sendo transcritos principalmente os referentes ao ensino superior.²⁹

Salienta-se que, para análise minuciosa do jornal, das informações e características, recorreu-se principalmente a Luca³⁰ que ressalta como analisar diferentes fontes impressas, como os jornais. Dentre as observações da autora, vale citar a seguinte:

O pesquisador dos jornais e revistas trabalha com o que se tornou notícia, o que por si só já abarca um espectro de questões, pois será preciso **dar conta das motivações que levaram à decisão de dar publicidade a alguma coi-**

²⁸ Cf. BACELLAR, Carlos. *Uso e mau uso dos arquivos*. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005. Bacellar centra sua atenção nas fontes documentais, elencando alguns exemplos de instituições arquivísticas, sugerindo possibilidades de pesquisa e apontando cuidados no manuseio das fontes.

²⁹ A pesquisa ao jornal avançou pelos meses que foram marcantes na história da Faculdade de Filosofia, como os antecedentes e o início do funcionamento, as formaturas, o reconhecimento oficial e a transferência dos cursos da Faculdade para a Universidade.

³⁰ LUCA, Tania Regina. *História dos, nos e por meio dos periódicos*. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.), *op. cit.*, 2005.

sa. Entretanto, ter sido publicado implica **atentar para o destaque conferido** ao acontecimento, assim como para o local em que se deu a publicação: é muito diverso o peso do que figura na capa de uma revista semanal ou na principal manchete de um grande matutino e o que fica relegado às páginas internas. Estas, por sua vez, também são atravessadas por hierarquias [...]. Em síntese, **os discursos adquirem significados de muitas formas**, inclusive pelos procedimentos tipográficos e de ilustração que os cercam. A ênfase em certos **temas**, a linguagem e a **natureza do conteúdo** tampouco se dissociam do **público** que o jornal ou revista **pretende atingir**.³¹

É importante acrescentar que, a partir das observações de Luca³² foi possível tecer algumas linhas que demonstram o que circulava sobre o ensino superior na cidade. Não foram encontradas muitas notícias relacionadas com a instituição pesquisada, mesmo assim os poucos informes ajudaram a complementar a pesquisa. Para tanto, foi preciso cruzar informações e, nas palavras de Pesavento³³, exercitar o “olhar para os traços secundários, para os detalhes, para os elementos que, sob um olhar menos arguto e perspicaz, passariam despercebidos”.

Para o estudo da história do ensino superior em Rio Grande, buscou-se costurar as informações encontradas no NUME, Arquivo Geral da FURG e

jornal *Rio Grande*, com os conhecimentos já sistematizados sobre o ensino superior da cidade e do Rio Grande do Sul, em livros e artigos. Acredita-se que com o cruzamento das fontes foi possível tecer considerações ainda não exploradas.

Após longo processo de pesquisa foi possível averiguar o que os acervos da FURG conservam sobre a gênese da formação docente no ensino superior do Rio Grande. Cruzando as fontes, a partir dos acervos da FURG, averiguou-se o processo de criação e os anos iniciais da Faculdade Católica de Filosofia, as instalações ocupadas, bem como os dirigentes, docentes, discentes e demais funcionários, além de aspectos do funcionamento até a cedência da instituição para a Universidade do Rio Grande. Buscou-se, com isso, restaurar o “retrato institucional” da referida Faculdade Católica, tendo como recurso as diferentes fontes de pesquisa.

Optou-se pela diversificação das fontes de pesquisa, pois se acredita que “a história é conhecimento através de documentos”³⁴, ou seja, os documentos são fundamentais na construção de qualquer trabalho. Porém, sabe-se que alguns cuidados também são indispensáveis no seu tratamento. Como bem destaca Ragazzini³⁵, “por um lado as fontes não falam *per se*. [...] Por outro

³¹ *Ibidem*, p. 140.

³² *Idem*.

³³ PESAVENTO, Sandra Jatahy, *op. cit.*, 2004, p. 64.

³⁴ VEYNE, Paul. *Como se escreve a História*. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 15.

³⁵ RAGAZZINI, Dario. Para quem e o que testemunham as fontes da História da Educação. Trad. Carlos Eduardo Vieira. *Educar*, Curitiba, n. 18, jul./dez. 2001, p. 14.

lado, a fonte é o único contato possível com o passado que permite formas de verificação. [...] A fonte provém do passado, é o passado, mas não está mais no passado quando é interrogada”. Nesse sentido, resume Veyne³⁶: “A narrativa histórica coloca-se para além de todos os documentos, visto que nenhum deles pode ser o acontecimento”. Com base nessas afirmativas, após a pesquisa e seleção das fontes, cabe ao historiador o cuidado ao construir a ponte entre passado e presente, tecendo a narrativa como uma representação do passado, visto que a história não se repetirá.

Comparando a pesquisa com a escrita, Certeau³⁷ salienta que a pesquisa tem caráter interminável, já o texto deve ter um fim, preenchendo as lacunas apresentadas pela pesquisa. Assim, pesquisa e escrita dialogam na construção da operação historiográfica. Ambas constroem a narrativa da história que é sempre uma relação com o corpo social e com uma instituição do saber. A escrita da história, conclui o autor, traz de volta os mortos, reinscrevendo-os na vida a partir de sua transformação em matéria-prima de uma narrativa. Escrever, portanto, é arrumar outro lugar para os mortos e, por conseguinte, para os vivos.

Costurando as fontes: breve histórico da Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande

Em 1960 a cidade do Rio Grande

³⁶ VEYNE, Paul, *op. cit.*, p. 15.

³⁷ CERTEAU, Michel de, *op. cit.*, p. 94.

contava com cursos superiores, provenientes da Escola de Engenharia Industrial, da Faculdade de Ciências Políticas e Econômicas e da Faculdade de Direito “Clóvis Beviláqua”. Até o início de 1960, muitos estudantes que queriam cursar uma Faculdade, voltada para a formação docente, não encontravam na cidade uma possibilidade. Assim, os que podiam deslocavam-se até Pelotas, cidade mais próxima a Rio Grande, onde, desde 1953, funcionava a Faculdade Católica de Filosofia.

Destaca o relatório de Leite³⁸:

Rio Grande, apesar de Cidade operária, tem um grande número de estudantes que busca uma formação superior. Diariamente se deslocam para Pelotas dezenas de estudantes com grandes encômodos e despesas. Mas isto é privilégio de poucos, relativamente, pois muito elevado é o número dos que querem tirar um dos cursos da Faculdade de Filosofia e não podem, por causa da distancia e da despeza. Prova isso um recente e ligeiro levantamento que foi feito para se constatar a possibilidade da criação da Faculdade de Filosofia, apresentando-se uns trezentos candidatos para os diversos Cursos da Faculdade de Filosofia.

Outra opção, benquista pelos estudantes, seria estudar em Porto Alegre. Mas, tal pretensão se tornava ainda mais onerosa devido à distância. Somente os estudantes com condições financeiras se aventuravam pela capital.

³⁸ LEITE, Franklin Olivé. *Parecer para autorização de funcionamento da Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande*, 16 set. 1960.

Apoiando-se nas reivindicações dos rio-grandinos, a Mitra Diocesana de Pelotas ampliou a sua atuação sobre o ensino superior na cidade do Rio Grande.³⁹ O bispo de Pelotas, Dom Antônio Zattera, considerou “as grandes vantagens provenientes de uma Escola Superior para a formação de líderes, que guiem e orientem as massas populares” e concluiu:

Considerando as condições de cultura, população e situação especial da cidade de Rio Grande, como centro industrial e importante pôrto marítimo e atendendo a insistentes pedidos da mocidade e de intelectuais a nós feitos verbalmente e por escrito, com centenas de assinaturas das pessoas mais representativas da cidade, usando das atribuições da nossa missão de Bispo da Igreja, D E C R E T A M O S, pelo presente, a criação da FACULDADE CATÓLICA DE FILOSOFIA DE RIO GRANDE.⁴⁰

Assim, a Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande foi criada em 2 de agosto de 1960, sendo autorizada a funcionar com os cursos de Filosofia e de Pedagogia, pelo Decreto n. 49.963, do Presidente da República Juscelino Kubitschek, de 19 de janeiro de 1961.⁴¹

³⁹ A Mitra Diocesana de Pelotas já mantinha as Faculdades de Filosofia e Ciências Econômicas de Pelotas, a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Bagé e a Faculdade de Direito do Rio Grande, núcleos iniciais da Universidade Católica de Pelotas (UCPel).

⁴⁰ ZATTERA, Antônio. *Decreto de criação da Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande*, 2 ago. 1960.

⁴¹ BRASIL. Decreto n. 49.963, de 19 de janeiro de 1961. Concede autorização para o funcionamento dos Cursos de Filosofia e Pedagogia, da

Alguns dias após a criação da Faculdade de Filosofia, o jornal *Rio Grande* apresenta o primeiro anúncio referente a tal investimento. Foi publicado no jornal *Rio Grande*⁴², sob o título “Deverá funcionar, no próximo ano, a Faculdade de Filosofia”, a expectativa de funcionamento da referida instituição, sendo dividida com a sugestão de criação de outra Faculdade. Nas primeiras linhas consta:

Fomos informados, extra-oficialmente que já no próximo ano estará funcionando em Rio Grande, provisoriamente na E.N. Santa Joana D’Arc a Faculdade de Filosofia, com dois cursos: o de filosofia e o de pedagogia. Dessa forma o Rio Grande passará a contar com mais uma faculdade que virá incorporar-se aquelas já existentes e que são a Escola de Engenharia Industrial, a Faculdade de Direito Clóvis Bevilacqua e a Faculdade de Ciências Políticas e Econômicas.

A criação da Faculdade de Filosofia beneficiou os professores que estudaram nas Faculdades criadas pela Mitra Diocesana de Pelotas e que depois tiveram a oportunidade de trabalhar ou na Faculdade e na Universidade ou nas escolas primárias e secundárias do Rio Grande. Ainda, aumentou a possibilidade de trabalho em outras funções. E mais do que beneficiar aqueles que estavam diretamente vinculados as Faculdades Católicas, a Mitra Diocesa-

Faculdade Católica de Filosofia do Rio Grande. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*. Brasília, 1961.

⁴² RIO GRANDE, 12 ago. 1960, n. 183, p. 1.

na de Pelotas também contribuiu para erguer o nível cultural do Rio Grande, favorecendo a “efervescência” de estudantes na cidade.

Apesar de tudo, não se pode deixar de mencionar que por trás da expectativa da Igreja Católica, com a criação de cursos superiores, também estava sua preocupação em propagar sua mensagem religiosa e combater os contrários. É o que evidencia a Ata n. 2⁴³ da Faculdade, manuscrita pela irmã Teresinha, sobre a satisfação do bispo Dom Antônio Zattera na inauguração da Faculdade de Filosofia, “novo marco de proteção e defesa contra os ataques de ideologias subversivas e novo penhor de ufania para a família riograndina, a Religião e a Pátria”. De igual teor, na mesma solenidade, foi a conferência da aula inaugural, ministrada pelo professor Carlos de Britto Velho.

Conforme o relatório de Leite⁴⁴:

[Percebe-se] a necessidade de dar ao nosso povo a possibilidade de uma formação superior afim de mais facilmente compreender e combater os erros de ideologias extremistas que tão facilmente medram e vingam em cidades proletárias como a de Rio Grande. A mocidade precisa de uma orientação sã, cristã e democrática e esta ela a terá, com certeza, na Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande, que assegurará, assim, o futuro feliz da nossa Pátria.

Com o objetivo de combater as “ideologias extremistas”, as Faculdades Católicas, mantidas pela Mitra de Pelotas, além de oferecerem disciplinas religiosas também poderiam apoiar-se nos princípios estabelecidos no Estatuto da UCPel. Cita-se, por exemplo, do Estatuto, o “Título VIII do Regime Disciplinar”, referente ao Art. 97^o: “O professor, aluno ou servidor que fizer proselitismo dentro ou fora do recinto escolar, de idéias contrárias as tradições e aos costumes, ao sentimento religioso e ao regime democrático do País, será excluído da Universidade”.⁴⁵

Quanto ao público alvo e ingresso destaca-se que foram variando conforme o correr dos anos e a criação de novos cursos na Faculdade de Filosofia. Nos anos iniciais, quando a Faculdade oferecia apenas os cursos de Filosofia e de Pedagogia, as mulheres se candidatavam e ingressavam mais do que os homens. Já em 1966, quando começaram as aulas no curso de Matemática, por exemplo, os homens passaram a constar com maior frequência entre os candidatos. Conforme os documentos da instituição, os estudantes que buscavam ingressar na Faculdade de Filosofia tanto eram do Rio Grande como das cidades vizinhas, de São José do Norte e Santa Vitória do Palmar.

Os padres que queriam complementar seus estudos, assim como as freiras que ministravam aulas na Esco-

⁴³ ATAS DA FACULDADE CATÓLICA DE FILOSOFIA DE RIO GRANDE. Rio Grande, Ata n. 2, 11 mar. 1961

⁴⁴ LEITE, Franklin Olivé, *op. cit.*

⁴⁵ ESTATUTO DA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PELOTAS. *Aprovado pelo Parecer n. 180/63 do Conselho Federal de Educação*, 1963, p. 26-27.

la Normal “Santa Joana D’Arc”, situada no centro da cidade, também buscavam ingressar na Faculdade. Havia alunos de todas as idades, desde jovens recém saindo do curso normal até professores que atuavam no ensino primário. Como afirma Veiga⁴⁶, em Relatório de verificação das condições da Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande: “Os candidatos à Faculdade de Filosofia são professores, em sua maioria, do grupo escolar”. Alguns diplomados em outros cursos superiores também ingressavam na Faculdade de Filosofia.

Como afirma Werle⁴⁷, a história institucional “é também história dos prédios escolares, história dos usos do prédio, forçados/inspirados pelas inovações pedagógicas, por propostas de segurança, pelo crescimento de demandas”. Em vista dessas possíveis histórias, abre-se um espaço para memorar os prédios que foram cedidos para o funcionamento da Faculdade de Filosofia.

Na ausência de instalações próprias, as aulas da Faculdade funcionaram, de 1961 a 1967, no prédio cedido pela Escola Normal “Santa Joana D’Arc”. A “plena autorização de estabelecer, no supracitado Educandário, o que for necessário para o funcionamento dos Cursos que serão iniciados no próximo ano de 1961” veio de Garibal-

di/RS, através da Declaração⁴⁸, assinada pela superiora provincial das Irmãs de São José e presidente da Sociedade Caritativo-Literária “São José”, a madre Ana Camila Lorenzi.

Conforme parecer de Leite⁴⁹, “as salas de aula são espaçosas e bem ventiladas e encontram-se mobiliadas de acordo com os preceitos da pedagogia moderna, não havendo nada que possa estorvar a plena eficiência do ensino”. As mesmas considerações positivas constam nos relatórios de Silveira⁵⁰. Já no relatório de Veiga⁵¹ há uma ressalva: “Os cursos da Faculdade funcionam à noite, sendo deficiente a iluminação artificial. O edifício é amplo, em bom estado de conservação”. O problema na iluminação parece ter sido resolvido ou “esquecido”, pois em relatório de Leite⁵² consta que as salas de aula são “bem arejadas e iluminadas”. O mesmo relatório afirma que as demais dependências do prédio eram adequadas para o funcionamento da Faculdade.

Ainda, nas instalações do prédio da Escola Normal “Santa Joana D’Arc”, além das aulas, também ocorreram sole-

⁴⁶ VEIGA, Albino de Bem. *Relatório para autorização de funcionamento da Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande*, 4 fev. 1963.

⁴⁷ WERLE, Flávia Obino Corrêa. História das instituições escolares: de que se fala? In: LOMBARDI, José Claudinei; NASCIMENTO, Maria Isabel Moura (Org.), *op. cit.*, p. 22.

⁴⁸ DECLARAÇÃO. *Congregação das Irmãs “São José”*. Garibaldi, 16 jul. 1960.

⁴⁹ LEITE, Franklin Olivé, *op. cit.*

⁵⁰ SILVEIRA, Hugo Dantas. Universidade Católica Sul Riograndense de Pelotas. Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande. *Relatório do 1º período letivo correspondente ao exercício de 1961*, 20 jul. 1961. Cf. Idem. Universidade Católica Sul Riograndense de Pelotas. Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande. *Relatório II semestre 1961*, dez. 1961.

⁵¹ VEIGA, Albino de Bem, *op. cit.*

⁵² LEITE, Franklin Olivé. *Relatório de verificação das condições da Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande para efeito do seu reconhecimento*, 1967.

nidades marcantes na história da Faculdade, como a aula inaugural, em 1961, e o cerimonial da primeira turma de formandos, em 1964. Conforme a Ata n. 2⁵³, “realizaram-se no Salão Nobre da Escola Normal Sta. Joana d’Arc, com início às 20 horas, a solene instauração da Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande e a aula inaugural [...]”.

Com a ampliação dos cursos da Faculdade, outra instituição foi procurada para fornecer suas instalações. Assim, a professora Julia Nahuys Coelho, diretora do Instituto de Educação “Juvenal Miller”, a “título de colaboração e gratuito”, cedeu, por empréstimo, a então diretora da Faculdade de Filosofia, Alair Brandão Almeida, “as suas salas de aula, com exceção da sala número oito (8)”, no turno da noite, a partir do dia 1º de agosto de 1967.⁵⁴ As aulas da Faculdade funcionaram no prédio do Instituto de Educação “Juvenal Miller”, de 1967 a 1972.

Por fim, no período de cedência da Faculdade para a Universidade, as aulas passaram a funcionar no Instituto de Educação “Juvenal Miller” e no Grupo Escolar “Helena Small”, de 1969 a 1972, ambas localizadas no centro da cidade.

Segundo Werle⁵⁵, “fazer história institucional, [...], exige revisitar o pro-

jeto primitivo, a posição do fundador, aquele que lhe deu paternidade [...]”. Considera-se, porém, que além do bispo Dom Antônio Zattera, como figura principal e inaugural na criação da Faculdade de Filosofia, outros também deram suas contribuições. Alguns desses colaboradores que tornaram possível o funcionamento dessa instituição são apresentados a seguir, começando pelos diretores da Faculdade.

O advogado Hugo Dantas Silveira foi o primeiro diretor e um dos professores da Faculdade de Filosofia. Ele foi nomeado pela Mitra Diocesana para compor a primeira diretoria da Faculdade, juntamente com o padre Frei Lino de Caxias, vice-diretor; Anselmo Dias Lopes, secretário; e Odilon Alves Fogaça, tesoureiro.

Sobre Hugo Dantas Silveira sabe-se que foi um renomado intelectual rio-grandino e com grande participação na vida social da cidade. A notoriedade desse rio-grandino pode ser comprovada nos anúncios do jornal *Rio Grande*, onde constam notícias sobre o seu envolvimento em diferentes atividades.

Do início do funcionamento da Faculdade, em 1961, até o ano de 1966, Hugo foi diretor da instituição. Conseguiu organizar a criação e o funcionamento dos cursos de Filosofia e Pedagogia (1961), Letras (1964) e Matemática (1965/1966). Além disso, propôs a criação dos cursos de História e Ciências Sociais, para 1967, e encaminhou o reconhecimento da Faculdade que chegou na gestão da nova diretora, a pro-

⁵³ ATAS DA FACULDADE CATÓLICA DE FILOSOFIA DE RIO GRANDE. Rio Grande, Ata n. 2, 11 mar. 1961.

⁵⁴ CONTRATO DE COMODATO. Rio Grande, 31 jul. 1967.

⁵⁵ WERLE, Flávia Obino Corrêa. História das instituições escolares: de que se fala? In: LOMBARDI, José Claudinei; NASCIMENTO, Maria Isabel Moura (Org.), *op. cit.*, p. 19.

fessora Alair Brandão Almeida.

Segundo informações encontradas na Ata n. 31⁵⁶, o diretor Hugo Dantas Silveira pediu exoneração, após cinco anos no mesmo cargo, “aguardando substituto desde o dia 28 de outubro [de 1966], quando apresentou seu pedido ao Sr. Reitor desta Universidade”. Porém, sem a nomeação do novo candidato passaria a direção da Faculdade a Odilon Alves Fogaça. É o que pode ser lido, a seguir:

Explicou o Sr. Diretor que estando com viagem programada para o dia seguinte e como até o presente momento, a Reitoria não houve nomeado seu substituto, passava a Direção desta Faculdade ao Sr. Professor Dr. Odilon Fogaça, Secretário, por quanto não existe o cargo de Vice-Diretor. Fez algumas sugestões que achou de direito ao Sr. Secretário, para continuação do bom andamento do trabalho técnico e administrativo desta Escola. Em palavras muito expressivas, transbordantes de emoção o Sr. Diretor agradeceu a colaboração ilimitada que sempre recebeu de todos os professores desta Faculdade, dizendo ter sido uma honra e um prazer ter trabalhado com elementos de tão alto gabarito, de tanta capacidade, professores que jamais decepcionaram e que tudo o que foi feito dentro desta Escola, deve-se totalmente aos professores. Despediu-se de todos e disse: Dr. Fogaça, a Faculdade é sua.⁵⁷

No entanto, as atas seguintes não

se referem mais ao assunto da troca de direção. Por isso, não se sabe o período exato em que Odilon Alves Fogaça substituiu o diretor Hugo ou se, realmente, chegou a substituí-lo.

Verificando documentos da instituição, encontrou-se a assinatura da professora Alair, como diretora, no mês de janeiro de 1967. E, o relatório de Leite⁵⁸ informa “está na Direção desta Faculdade, a competente e dedicada professora Alair Brandão Almeida, nomeada pelo Senhor Bispo Diocesano”, tendo como vice-diretor o padre Frei Lino de Caxias. A partir de então, até o último ano de funcionamento como Faculdade Católica, em 1969, a professora Alair seguiu o trabalho realizado por Hugo Dantas Silveira. Recebeu o reconhecimento da Faculdade, no dia 3 de novembro de 1967, e organizou a criação dos cursos de Ciências e Estudos Sociais que começaram a funcionar em 1968. Através de suas mãos, no dia 30 de dezembro de 1969, a Faculdade de Filosofia, com os seus seis cursos, foi incorporada à Universidade do Rio Grande.

Ainda, cabe acrescentar que a professora Alair foi a primeira mulher a se tornar diretora de uma instituição de ensino superior em Rio Grande. Em 1967 a cidade contava com quatro Instituições de Ensino Superior (IES), além da Faculdade de Filosofia, e em nenhuma delas havia uma mulher no corpo dirigente. Sua atuação como diretora, portanto, merece ser memorada na his-

⁵⁶ ATAS DA FACULDADE CATÓLICA DE FILOSOFIA DE RIO GRANDE. Rio Grande, Ata n. 31, 25 dez. 1966.

⁵⁷ *Idem*. Ata n. 31, 25 dez. 1966.

⁵⁸ LEITE, Franklin Olivé, *op. cit.*, 1967.

tória do ensino superior do Rio Grande.

Enfim, junto com a professora Alair, tanto Hugo Dantas Silveira como Odilon Alves Fogaça também compuseram o quadro docente da Faculdade de Filosofia. Por isso, merecem as devidas considerações, assim como o padre Frei Lino de Caxias, como vice-diretor e professor.

Além do que foi exposto, cabe também ressaltar quem eram os professores que completaram o quadro docente da Faculdade de Filosofia, bem como os alunos que frequentaram a instituição e demais funcionários, participantes da “trama institucional”. Busca-se, a partir de então, como bem diz Werle⁵⁹, trazer os atores para o “retrato narrativo da instituição”, a começar pelo corpo docente.

A maioria das mulheres que lecionavam na Faculdade de Filosofia tinha curso superior de formação docente. Entre os homens havia, por exemplo, advogado, arquiteto, economista, médico, veterinário, religioso e alguns com formação de professor. Mas, pela falta destes e pela notoriedade, acabavam sendo chamados para lecionar.⁶⁰ Con-

forme parecer de Veiga⁶¹, o corpo docente “Satisfaz as exigências mínimas da legislação Federal, embora alguns professores não possuam experiência didática de curso superior”.

Observou-se que, até a criação da Faculdade Católica de Filosofia, havia na cidade falta de professores secundários e, por conseguinte, professores para o ensino superior. Portanto, obviamente, não havia como formar uma instituição sem a constituição do quadro docente. A saída seria contratar professores de outras cidades, mas isso exigiria um salário talvez incompatível com as possibilidades da instituição. A proximidade de Pelotas seria outra saída, mas a Faculdade de Filosofia de Pelotas, criada em 1953, só começou a graduar professores na segunda metade da década de 1950. Foram justamente muitos desses professores que se graduaram em Pelotas, morando na cidade vizinha, que constituíram o corpo docente dos cursos iniciais de Filosofia e de Pedagogia, em Rio Grande.

Ainda, torna-se importante frisar que, os professores não foram importantes apenas para a formação do corpo docente da Faculdade de Filosofia. Muitos também deixaram suas marcas em outras instituições, principalmente educacionais. Por isso, em memória aos que contribuíram com o crescimen-

⁵⁹ WERLE, Flávia Obino Corrêa. História das instituições escolares: de que se fala? In: LOMBARDI, José Claudinei; NASCIMENTO, Maria Isabel Moura (Org.), *op. cit.*, p. 27.

⁶⁰ Constam no convite de formatura da primeira turma da Faculdade de Filosofia, cursos de Filosofia e de Pedagogia, em 20 de dezembro de 1964, os seguintes professores homenageados: Celta Marlene Mendonça, Ernani Pedro do Valle Zogbi, Frei Lino de Caxias, Margarida Figurelli Buaiz, Maria Cleusa Allemand, Maria Gláucia Campos, Maria Lília Costa, padre Carlos Johannes, padre Egydio Oberfeld, padre Jovino Geraldo Mansan, padre Lauro Persch. Homenagem póstuma: Suelly Lopes do Valle Zogbi. Tal

colação de grau teve como paraninfo o professor e diretor, Hugo Dantas Silveira. Listas com nomes de outros docentes que trabalharam na Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande encontram-se nos acervos do NUME.

⁶¹ VEIGA, Albino de Bem, *op. cit.*

to cultural do Rio Grande, seus nomes voltam à lembrança em ruas e prédios pela cidade. Os professores Amanda Maia, Carlos Moll, Edson de Souza Mendonça e padre Nilo Gollo têm os seus nomes registrados nas ruas, assim como um dos organizadores da criação da Faculdade, o Cônego Luiz de Carvalho, e o primeiro secretário, Anselmo Dias Lopes. O rio-grandino Hugo Dantas Silveira também foi homenageado. Seu nome foi atribuído a biblioteca do *Campus Carreiros* da FURG, denominada Biblioteca Central “Dr. Hugo Dantas da Silveira”.

Em conformidade com Barros⁶², sob a ótica da História Cultural “a cidade também fala aos seus habitantes e aos seus visitantes através dos nomes próprios que ela abriga”. Nesse sentido, as placas de ruas, os prédios e monumentos também podem instigar, fornecer pistas, desvelar atores que em algum momento habitaram no passado. Para tanto, basta um olhar mais afinado ou, nas palavras de Pesavento⁶³: “Ir além daquilo que é dito, ver além daquilo que é mostrado [...] exercitar o seu olhar para os traços secundários, para os detalhes”.

Em 1964, ano de conclusão de curso das primeiras turmas de Filosofia e de Pedagogia, a Faculdade ainda não era reconhecida devido às novas exigências do MEC. Portanto, foi fornecido aos alunos

um certificado de conclusão de curso.⁶⁴ O diploma oficial foi recebido após o reconhecimento da Faculdade, em dezembro de 1967. Conforme Silveira⁶⁵:

[...] em 1964 (ano em que se deveria efetuar o reconhecimento) houve por bem o Egrégio Conselho Federal de Educação, entender que, tendo por base a Leis de Diretrizes e Bases da Educação, tão somente as Faculdades de Filosofia, com 4 (quatro) cursos independentes em funcionamento, poderiam pleitear seu reconhecimento. [...] tal decisão é posterior ao Decreto que autorizou o funcionamento de nossa Faculdade, com apenas dois cursos, como dizia a lei de então. Entendemos ser mais fácil e rápido atender o exigido, do que recorrer aos Tribunais, onde encontraríamos guarida.

Destaca-se que, três anos após a formatura de 1964, grande parte dos egressos da Faculdade de Filosofia do Rio Grande já constava na lista de Almeida⁶⁶, como professores em diferen-

⁶⁴ No convite de formatura constam os seguintes formandos, no curso de Filosofia: Aracy Maria da Silva Conceição, Elvira Zago, Enilda Peliano Dias, Gema Bavaresco, Jurely Portanova Pinheiro, Lenira Lopes Borges, Maria Furtado Lima, Marisa Cardone de Bem, Norma de Lúcia Ferreira, Ruth Wohlfel Valente, Ubirajara Ignácio da Silva, Vânia Arturi Mendes e Zani da Cunha Prado. Formandas, no curso de Pedagogia: Alice Cardone da Senhora, Josefina Gomes, Lúcia Carregas Barbosa, Maria Conclí Ferreira Gomes, Maria de Lourdes de Castro Marques, Marisa Antunes de Miranda e Vanda Iria Kubaski. Essa lista com os nomes dos formandos encontra-se no acervo do NUME.

⁶⁵ SILVEIRA, Hugo Dantas. *Universidade Católica de Pelotas. Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande*. Rio Grande, 4 dez. 1965.

⁶⁶ ALMEIDA, Alair Brandão. *Declaração ao presidente da comissão encarregada de verificar o funcionamento da Faculdade Católica de Filo-*

⁶² BARROS, José D'Assunção. *Cidade e história*. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 45.

⁶³ PESAVENTO, Sandra Jatayh, *op. cit.*, 2004, p. 64.

tes instituições educacionais da cidade do Rio Grande e São José do Norte. Este dado confirma a necessidade dos cursos da Faculdade de Filosofia, tendo em vista a carência de professores nas escolas da cidade. É o que declara a diretora dessa instituição, a professora Alair, em 1967: “Comprova-se a necessidade da existência desta faculdade com o aproveitamento, pelas diversas escolas de grau médio, de nossas alunas, não só as que completaram como as que ainda freqüentam os diversos cursos”.⁶⁷

Outras informações sobre os discentes da Faculdade de Filosofia foram encontradas nos Termos de conclusão de curso de Filosofia e de Pedagogia⁶⁸. Conforme tais documentos, a presença feminina entre os discentes continuou superando a masculina nos dois cursos. Tal fato também se justifica pela demanda reprimida dessas estudantes, pois não havia na cidade a opção de cursos superiores voltados para a formação docente, até a criação dessa instituição.

Ainda, para maiores informações sobre a Faculdade de Filosofia foram verificadas suas atas de reuniões, do período de 1961 a 1970. Entre as cinquenta e duas atas verificadas constam alguns problemas internos ao longo do funcionamento da instituição. Dentre

os principais problemas salienta-se a carência de recursos financeiros, tendo a Faculdade que variar constantemente o salário-aula dos professores. Conforme informações apresentadas, por exemplo, na Ata n. 4⁶⁹:

[...] o Sr. Diretor [Hugo Dantas Silveira] elogiou o espírito de cooperação do Corpo Docente que aceita trabalhar pelo módico salário de Cr\$ 100,00 (Cem Cruzeiros) por aula realmente dada, havendo mesmo professôres que fazem reverter seus vencimentos em benefício da Faculdade.

Segue a mesma Ata:

A seguir, o Sr. Diretor manifestou seu desejo de melhorar, para o próximo ano, o salário aula. Não podendo cobrar aos alunos anuidade superior, sob pena de criar uma Faculdade privilegiada, indispensável se faz a criação de uma fonte de recursos financeiros suficientes, possibilitando fixar um salário condizente com as demais Faculdades filiadas à Universidade [...].

Como foi frisado na Ata n. 4, os salários eram baixos e, ainda havia professores que doavam o seu salário para a Faculdade. Ressalta-se que a carência financeira da Faculdade de Filosofia podia estar associada ao pequeno número de alunos matriculados nos cursos da instituição. Conforme parecer de Lima⁷⁰, sobre o funcionamento da

sofia de Rio Grande. Rio Grande, 19 abr. 1967.

⁶⁷ ALMEIDA, Alair Brandão, *op. cit.*, 19 abr. 1967.

⁶⁸ UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PELOTAS. Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande. *Atas, Termos e Portarias*. Termos de conclusão de curso, 1964-1967.

⁶⁹ ATAS DA FACULDADE CATÓLICA DE FILOSOFIA DE RIO GRANDE. Rio Grande, Ata n. 4, 10 set. 1961.

⁷⁰ LIMA, Alceu Amoroso. *Parecer n. 306/67, de 2 de Agosto de 1967*. Reconhecimento da Facul-

Faculdade, a escassez de alunos justificava-se pela falta de reconhecimento da instituição. Mesmo assim, um dos membros da comissão verificadora da Faculdade de Filosofia do Rio Grande, um professor catedrático da Faculdade de Filosofia de Juiz de Fora, não deixou de reconhecer que “a qualidade do ensino é bem acima da média das Faculdades de Filosofia que conheço no país”.

O reconhecimento da Faculdade de Filosofia foi brindado com o Decreto n. 61.617, de 3 de novembro de 1967.⁷¹ Sobre tal tema, anuncia o jornal *Rio Grande*⁷², sob o título “FACULDADE DE FILOSOFIA: ATO DE RECONHECIMENTO FOI PUBLICADO”:

Conforme telegrama que, de Brasília, enviou-nos o deputado Adylio Martins Vianna, cumpriu-se a última etapa do ato de reconhecimento da Faculdade de Filosofia de Rio Grande, isto é, a publicação no <<Diário Oficial>> da União. De acôrdo com o mesmo telegrama, a publicação do Decreto 61.617, de 3 do corrente, no qual é reconhecida a Faculdade de Filosofia de Rio Grande, foi efetuado cinco dias depois, isto é, a 8 do corrente.

Idêntica informação foi mandada pelo deputado Adylio Martins Vianna ao vereador Lindalvo Monteiro, que, ontem, levou-a ao conhecimento da Câmara Municipal.

dade Católica de Filosofia de Rio Grande, da Universidade Católica de Pelotas. Câmara de Ensino Superior – 2º Grupo, 2 ago. 1967.

⁷¹ BRASIL. Decreto n. 61.617, de 3 de novembro de 1967. Concede reconhecimento à Faculdade Católica de Filosofia do Rio Grande, da Universidade Católica de Pelotas. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*. Brasília, 1967.

⁷² RIO GRANDE, 14 nov. 1967, n. 280, p. 8.

Antes de conseguir o reconhecimento, a instituição passou por inspeções a pedido do Governo Federal. Coube a Leite⁷³ verificar as condições de funcionamento da Faculdade e, levando em consideração vários aspectos, apresentar o parecer que, apesar de algumas ressalvas, seria favorável ao reconhecimento da Faculdade, juntamente com os cursos de Filosofia, Pedagogia e Letras Inglês e Francês. Nesse processo, a Faculdade de Filosofia contou com a mobilização de diferentes forças locais, através de atestados favoráveis ao reconhecimento.

Na Ata n. 40⁷⁴, da Faculdade de Filosofia, percebe-se que a criação da Universidade estava sendo articulada pela Fundação Cidade de Rio Grande. Menciona a referida ata: “A Fundação Cidade de Rio Grande resolveu fazer um movimento com a finalidade de impulsionar o funcionamento da Universidade para o próximo ano”. Da mesma forma, em 1967, o jornal *Rio Grande*⁷⁵ articulava as intenções de criação da Universidade. Em novembro do mesmo ano, enfatiza: “Ministro poderá trazer a <<grande notícia>> dentro de um mês”⁷⁶ e, no mês seguinte, apresenta anúncios consecutivos sobre a visita de Tarso Dutra, Ministro da Educação e Cultura, que era favorável à criação da Universidade do Rio Grande. Conforme

⁷³ LEITE, Franklin Olivé, *op. cit.*, 1967.

⁷⁴ ATAS DA FACULDADE CATÓLICA DE FILOSOFIA DE RIO GRANDE. Rio Grande, Ata n. 40, 26 nov. 1968.

⁷⁵ RIO GRANDE, 31 out. 1967, n. 269, p. 1.

⁷⁶ RIO GRANDE, 25 nov. 1967, n. 294, p. 1 e 7.

anúncio, o ministro chegaria no dia 23 de dezembro, pela tarde, para presidir a colação de grau dos Economistas de 1967, como paraninfo⁷⁷.

Depois de alguns anos continuavam os rumores de criação da Universidade, mas o fato demorou a se concretizar. Nas publicações do jornal *Rio Grande*, do mês de agosto de 1969, o assunto do momento era a criação da Universidade. No dia 1º de agosto começou a se proliferar as notícias e rumores da criação, até que no dia 19 o jornal expressa: “Confirmada a criação da Universidade de Rio Grande e conhecido o seu Reitor”⁷⁸, como resultado o “povo na rua para manifestar regozijo”⁷⁹ e assim seguem as informações até o último dia do mês.

A “efervescência de estudantes” na cidade foi propiciada pela criação dos cursos superiores, ao longo das décadas de 1950 e 1960. Quatro instituições, devidamente reconhecidas, favoreceram a criação da Universidade, em 1969. Destas quatro, cabe frisar que a Mitra Diocesana de Pelotas, como mantenedora das Faculdades de Direito e de Filosofia, contribuiu com significativa parcela. A Faculdade de Filosofia, entre as outras instituições do Rio Grande, era a única com três cursos reconhecidos e mais três em funcionamento, somando seis cursos que seriam anexados à Universidade, com uma estrutura curricular e um corpo docente organizado.

Em suma, considera-se que a pesquisa sobre a Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande só obteve êxito devido à conservação dos acervos documentais do NUME e do Arquivo Geral da FURG. Esses acervos ainda conservados, embora não totalmente organizados, forneceram a base da pesquisa. Através deles foi possível nortear os demais caminhos que foram percorridos, chegando-se aos jornais e as entrevistas. Para tanto, foi necessário leituras e releituras de atas, atestados, certificados, contratos, declarações, decretos, estatutos, pareceres, relatórios, entre outros documentos, que foram indicando datas, nomes, acontecimentos e sentidos de uma história para ser narrada.

Por tudo, cabe enfatizar a importância de se ampliar o campo epistemológico do objeto de pesquisa, buscando respaldo nas mais variadas fontes que se tiver acesso, na tentativa de ampliar as possibilidades de interpretação. Para tanto, porém, sabe-se da necessidade de manter conservados os acervos documentais. Enfim, em conformidade com a corrente historiográfica da História Cultural, buscou-se recolher os traços, os registros do passado, revelar detalhes, evidenciando novas fontes e combinando as peças para montar um quebra-cabeça com sentido.

⁷⁷ *Idem*, 23 dez. de 1967, n. 19, p. 1.

⁷⁸ *Idem*, 19 ago. 1969, n. 106, p. 1.

⁷⁹ *Idem*, 21 ago. 1969, n. 219, p. 1.

Referências bibliográficas

- AMARAL, Giana Lange do (Org.). *Gymnasio pelotense, Colégio Municipal pelotense: entre a memória e a história 1902-2002*. Pelotas: EDUCAT, 2002.
- ARIÈS, Philippe. A história das mentalidades. In: NOVAIS, Fernando Antonio; SILVA, Rogério Forastieri da (Org.). *Nova história em perspectiva*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- BACELLAR, Carlos. Uso e mau uso dos arquivos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.
- BARROS, José D'Assunção. *O projeto de pesquisa em História: da escolha do tema ao quadro teórico*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- _____. *Cidade e história*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- BECKER, Jean-Jacques. O handicap do a posteriori. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Coord.). *Usos e abusos da História oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Trad. Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- CHARTIER, Roger. Uma crise da história? A história entre narração e conhecimento. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). *Fronteiras do milênio*. Porto Alegre: UFRGS, 2001.
- JENKINS, Keith. *A História repensada*. Trad. Mario Vilela. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004.
- LE GOFF, Jacques. *A história nova*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. A história nova. In: NOVAIS, Fernando Antonio; SILVA, Rogério Forastieri da (Org.). *Nova história em perspectiva*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- LUCA, Tania Regina. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.
- MAGALHÃES, Justino Pereira de. *Tecendo nexos: história das instituições educativas*. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2004.
- MATOS, Júlia Silveira. Tendências e debates: da escola dos Annales à História Nova. *Historiæ*, v. 1, n. 1, Rio Grande: FURG, 2010.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra História: imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História*, v. 15, n. 29, São Paulo, 1995.

_____. *História & História cultural*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

_____. História cultural: caminhos de um desafio contemporâneo. In: _____; SANTOS, Nádia Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Souza (Org.). *Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural*. Porto Alegre: Asterisco, 2008.

RAGAZZINI, Dario. Para quem e o que testemunham as fontes da História da Educação. Trad. Carlos Eduardo Vieira. *Educar*, Curitiba, n. 18, jul./dez. 2001.

ROBINSON, James Harvey. A nova história. In: NOVAIS, Fernando Antonio; SILVA, Rogério Forastieri da (Org.). *Nova história em perspectiva*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

SILVEIRA, Josiane Alves da. *Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande: os primeiros anos da formação docente no ensino superior da cidade (1960-1969)*. 2012. 182f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

VEYNE, PAUL. *Como se escreve a História*. Lisboa: Edições 70, 1987.

WERLE, Flávia Obino Corrêa. História das instituições escolares: de que se fala? In: LOMBARDI, José Claudinei; NASCIMENTO, Maria Isabel Moura (Org.). *Fontes, história e historiografia da Educação*. Campinas, SP: Autores

Associados; HISTEDBR; Curitiba, PR: PUCPR; Palmas, PR: UNICS; Ponta Grossa, PR: UEPG, 2004.

Fontes de pesquisa

ALMEIDA, Alair Brandão. *Declaração ao presidente da comissão encarregada de verificar o funcionamento da Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande*. Rio Grande, 19 abr. 1967.

ATAS DA FACULDADE CATÓLICA DE FILOSOFIA DE RIO GRANDE. Rio Grande. Ata n. 2, 11 mar. 1961, Ata n. 4, 10 set. 1961, Ata n. 31, 25 dez. 1966, Ata n. 40, 26 nov. 1968.

BRASIL. Decreto n. 49.963, de 19 de janeiro de 1961. Concede autorização para o funcionamento dos Cursos de Filosofia e Pedagogia, da Faculdade Católica de Filosofia do Rio Grande. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*. Brasília, 1961.

_____. Decreto n. 61.617, de 3 de novembro de 1967. Concede reconhecimento à Faculdade Católica de Filosofia do Rio Grande, da Universidade Católica de Pelotas. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*. Brasília, 1967.

CONTRATO DE COMODATO. Rio Grande, 31 jul. 1967.

DECLARAÇÃO. *Congregação das Irmãs "São José"*. Garibaldi, 16 jul. 1960. ESTATUTO DA UNIVERSIDADE CA-

TÓLICA DE PELOTAS. Aprovado pelo Parecer n. 180/63 do Conselho Federal de Educação, 1963.

LEITE, Franklin Olivé. *Parecer para autorização de funcionamento da Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande*, 16 set. 1960.

_____. *Relatório de verificação das condições da Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande para efeito do seu reconhecimento*, 1967.

LIMA, Alceu Amoroso. Parecer n. 306/67, de 2 de Agosto de 1967. *Reconhecimento da Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande, da Universidade Católica de Pelotas*. Câmara de Ensino Superior – 2º Grupo, 2 ago. 1967.

SILVEIRA, Hugo Dantas. Universidade Católica Sul Riograndense de Pelotas. Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande. *Relatório do 1º período letivo correspondente ao exercício de 1961*, 20 jul. 1961.

_____. Universidade Católica Sul Riograndense de Pelotas. Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande. *Relatório II semestre 1961*, dez. 1961.

_____. *Universidade Católica de Pelotas. Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande*. Rio Grande, 4 dez. 1965.

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PELOTAS. Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande. *Atas, Termos e Portas*

rias. Termos de conclusão de curso, 1964-1967.

VEIGA, Albino de Bem. *Relatório para autorização de funcionamento da Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande*, 4 fev. 1963.

ZATTERA, Antônio. *Decreto de criação da Faculdade Católica de Filosofia de Rio Grande*, 2 ago. 1960.

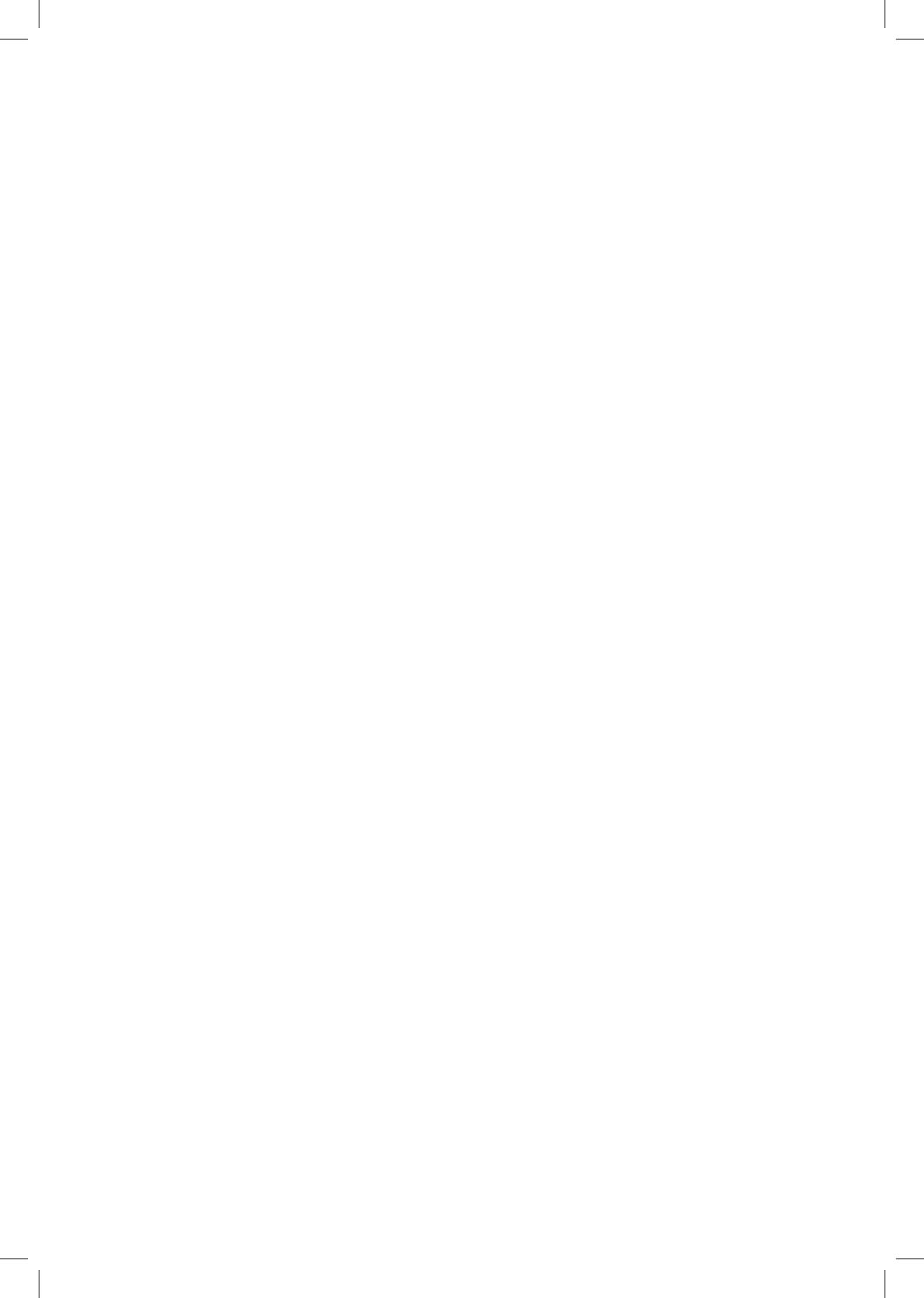
Jornal

Rio Grande. Rio Grande, ago. 1960; out.-dez. 1967; ago. 1969.





Artigos



A invisibilidade ou o vazio como presença

Grégori Michel Czizewski¹

Resumo: Procuramos neste texto apresentar o conceito de invisibilidade interpretando-o como uma forma de experiência do vazio, ligando-o diretamente com a experiência do “Nada” apresentada por Jean-Paul Sartre, mas enfatizando o seu lado visual. Reforçamos tal concepção com as formulações da teoria da Gestalt e com a ideia de que o sentido se dá a partir da ausência, desenvolvida por Raúl Antelo e, em seguida, articulamos o conceito com as posturas de evitamento do vazio apresentadas por Didi-Huberman. Por fim, apresentamos a importância do vazio nas Histórias em Quadrinhos e em sua construção de sentido, para melhor compreendermos o que propomos acerca do conceito de invisibilidade.

Palavras-chave: Invisibilidade. Vazio. Nada. Histórias em quadrinhos.

Abstract: We seek in this paper to introduce the concept of invisibility interpreting it as a way to experience the emptiness, linking it directly with the experience of Nothingness by Jean-Paul Sartre, but emphasizing its visual side. We reinforce this concept with the formulations of Gestalt theory and the idea that meaning is given from the absence, developed by Raúl Antelo and then articulate the concept of stances with avoidance of emptiness presented by Didi-Huberman. Finally, we present the importance of emptiness in Comics and their construction of meaning, to better understand our proposal regarding the concept of invisibility.

Keywords: Invisibility. Emptiness. Nothingness. Comics.

¹ Possui graduação em Licenciatura em História pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (2004) e Bacharelado em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina (2010) e é mestre em História Cultural pelo Programa de Pós Graduação em História - UFSC. Atualmente é doutorando em História pelo Programa de Pós Graduação em História - UFSC e pesquisador do Observatório da Educação - UFSC Email: gregoriczi@yahoo.com

O olho, o olhar e as imagens

As imagens são artefatos cada vez mais importantes e abundantes no mundo que nos cerca. Mas elas só existem porque temos olhos, e assim como os demais objetos visuais, são regidas pelas mesmas leis perceptivas.

Temos como experiência do dia-a-dia que vemos através dos olhos. Sem dúvida eles são o principal instrumento da visão, mas esta é composta de três operações que se sucedem: ópticas, químicas e nervosas. A luz passa por nosso aparelho ocular, é processada por ele, e gera reações químicas na retina, que por sua vez originam transformações nervosas que geram as imagens no nosso cérebro. Costumamos pensar no olho como uma pequena máquina fotográfica, e na retina como uma chapa de gravação química, mas o essencial da percepção visual se dá nessa última etapa, no processamento da informação que é recebida pelos nossos olhos.

Precisamos considerar o sujeito que olha. O olho não é o olhar – “o olhar é o que define a intencionalidade e a finalidade da visão. É a dimensão propriamente humana da visão”². Não há imagem sem a sua percepção, mas a imagem é sempre um objeto cultural e histórico, o que transforma o caráter imediato da visão. A interação do espectador, assim, é essencial para cada imagem ser o que é. Além da simples percepção, os saberes, afetos e crenças,

a história e a cultura nas quais está inserido, tudo isso influencia na percepção de uma imagem pelo espectador e, consequentemente, no que ela é. Ou seja, o espectador deve ser tratado como *ativo* na construção das imagens.

A inelutável cisão do ver

“O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém, é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha”. É com essa frase que Georges Didi-Huberman³ traz à tona uma nova maneira de pensar sobre o nosso olhar, as imagens e a arte. Para o filósofo francês, ao olharmos para uma imagem ou objeto, este nos olha de volta. Porém, há uma cisão ali, entre nós, que vemos, e aquilo que nos olha; e há consequentemente um paradoxo, já que essa cisão é impossível de ser identificada. O ato da visão só se estabelece quando se cinde em dois, o que vê e o que é visto, mas, ao mesmo tempo, a relação imposta por esse mesmo ato impede uma cisão total de acontecer. Somos um só, o que vê e o que olha de volta.

Quando vemos o que está diante de nós, algo nos olha *dentro*. “Fechemos os olhos para ver”, diz Joyce. Somos também um corpo, vemos com esse corpo, ato sempre experimentado analogamente a uma experiência do *to-car*. Merleau-Ponty⁴ fala que “ver é ter

² AUMONT, Jacques. [1993] *A imagem*. 16. ed. Campinas: Papirus, 2013, p. 56.

³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 29.

⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

à distância”, que pela visão podemos tocar o sol, estar tão perto dos lugares distantes quanto das coisas próximas, ao mesmo tempo, em toda parte. Ver algo me faz me juntar a ele e atingi-lo, como se a visão fosse a antecipação do movimento. Ver é dizer “eu posso”, é descobrir-me como ser-no-mundo.

O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o “outro lado” de seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo. É um si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa seja o que for assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento – mas um si por confusão, por narcisismo, incoerência daquele que vê o que ele vê, daquele que toca ao que ele toca, do *sciente* ao sentido – um si que é tomado portanto entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro⁵.

Ou seja, todo visível é moldado através do tangível, e todo tangível promete, de alguma forma, uma visibilidade. Mas ao fecharmos os olhos, escapando das promessas do tangível, nos aparece um *vazio* que nos olha, nos faz ver a nós mesmos, e consequentemente, nos constitui. Tudo o que nos é dado a ver é olhado através de uma *perda*, de um *vazio*. “Fechemos os olhos pra ver”, mas “abramos os olhos para experimentar o que não vemos”⁶.

Normalmente pensamos no ver como uma experiência de *ter*, como se ao vermos ganhássemos alguma coisa. Mas o paradoxo do visível se apresenta novamente, e ver torna-se uma experiência de *ser*, “quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder”⁷. Visibilidade e invisibilidade em um jogo contínuo.

Invisibilidade: o Vazio e o Nada

A palavra “invisível” significa, literalmente, “o que não é visível”, aquilo que não é percebido pela visão. É a propriedade de um objeto que não pode ser visto, mas que ainda assim está ali. Para nós, a invisibilidade é uma experiência do vazio como presença, é o *Nada* experienciado a partir do visual.

O vazio expressa, basicamente, uma falta. Dizemos que algo é ou está vazio quando percebemos que ele não comporta ou não contém coisa alguma, que não tem preenchimento, que é uma forma sem conteúdo, que *algo não está ali*. Pensamos, porém, que essa experiência diante do vazio é análoga à experiência sartreana do *Nada*.

Sartre, em “O ser e o nada”⁸, ilustra essa experiência com um exemplo: fiquei de encontrar Pedro no bar às quatro horas, mas chego quinze minutos atrasado. Pergunto-me então se Pedro, que é sempre pontual, estará lá. Olho o bar, as pessoas, e percebo que

⁵ Ibidem, p. 17.

⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. Cit., p. 34.

⁷ Ibidem.

⁸ SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 50.

ele não está. Na ausência de Pedro, eu experiencio o nada.

Para Sartre, toda percepção se dá como uma forma sobre um fundo; não há objeto que seja fundo ou forma absolutamente, é a direção da minha atenção que definirá a percepção. Assim, mesmo que o bar, com todos seus elementos, mesas, copos, luzes, clientes com seus movimentos, vozes e ruídos, com as intuições que isso causa sobre mim, as cores, sons e odores, constitua uma plenitude de ser, ele se mostra apenas como *fundo*, que daria sentido à forma da percepção de Pedro, se eu o encontrasse.

Quando procuro por Pedro ao entrar no bar, Pedro é dado como “devendo aparecer”, frente ao fundo que é constituído por todos os outros elementos presentes no bar. Mesmo que cada um desses elementos tente se destacar ou se isolar, eles diluem-se em uma total *indiferenciação*, já que é Pedro que eu procuro. Essa é a primeira *nadificação* de todas as formas, que se tornam um fundo indiferenciado, que é visto apenas marginalmente, por acréscimo. É, porém, uma condição essencial para que a forma principal, Pedro, apareça. Se acabasse por descobri-lo, um elemento sólido preencheria minha consciência, e o bar se organizaria à sua volta. Mas Pedro não está, e tudo que descubro é a sua ausência. O bar continua como *fundo*, enquanto Pedro se destaca como nada sobre a *nadificação* de fundo que se dá no bar.

E, decerto, a ausência de Pedro pressupõe uma relação primeira entre mim

e o bar; há uma infinidade de pessoas sem qualquer relação com o bar, à falta de uma espera real que as constate como ausentes. Mas, precisamente, eu esperava ver Pedro, e minha espera *fez chegar* à ausência de Pedro como acontecimento real alusivo a este bar; agora, é fato objetivo que *descobri* tal ausência, que se mostra como relação sintética entre Pedro e o salão onde o procuro; Pedro ausente *infesta* este bar e é a condição de sua organização *nadificadora* como *fundo*⁹.

Assim, é a *espera* por Pedro que faz perceber a sua ausência, e é a partir dessa espera e da ausência subsequente que temos uma experiência positiva do nada.

O mesmo se aplica ao vazio. Apon-tamos algo como *vazio* quando nos perguntamos sobre seu preenchimento, sobre seu conteúdo. Um quadrado é apenas um quadrado. Mas quando nos perguntamos sobre o que ele contém, ou comparamos com outro quadrado semelhante, mas com conteúdo evidente, é que o percebemos como *vazio*. É quando vemos o primeiro quadrado em relação ao outro com três estrelas em seu interior, e nos perguntamos o que este primeiro contém, é que o julgamos *vazio* (Figura 1, página ao lado).

Sartre nos apresenta essa concepção de *vazio* ligado ao nada com um exemplo relacionado à distância. Tal noção de distância possui um momento negativo, visível em dois pontos, A e B, separados entre si por certa longitude. Segundo ele, temos duas maneiras de

⁹ Ibidem., p. 51.

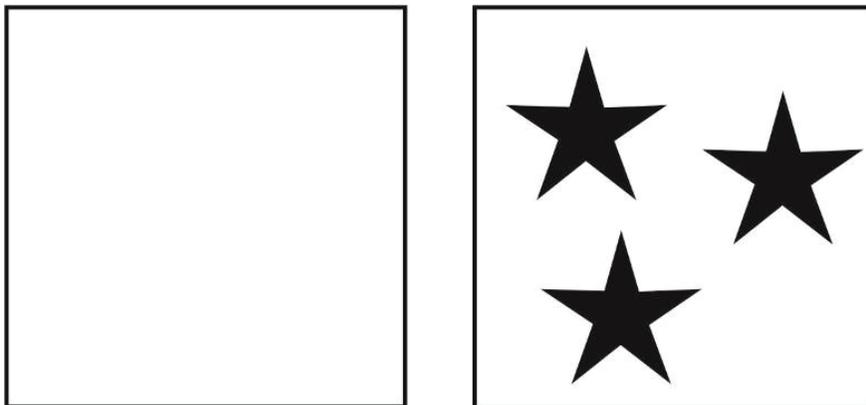


Figura 1 - Quadrado vazio, quadrado preenchido. Fonte: Elaborada pelo autor.

olhar para tal longitude: se considerarmos o segmento de reta entre A e B e o tornarmos objeto imediato da intuição, ele assume uma tensão concreta e plena, a longitude assume um atributo positivo, e os pontos passam a ser apenas limites de tal longitude, fazendo da negação uma estrutura secundária ao objeto. Por outro lado, se tomarmos os pontos A e B como objetos imediatos da intuição, o segmento desaparece como objeto concreto e é tomado em sua negatividade, é captado como um *vazio*. A relação *forma e fundo* se inverte, mas a negação nunca é suprimida, esteja ela no limite ou na distância.

“A negação é o cimento que realiza a unidade. Define precisamente a relação imediata que une esses dois pontos e os apresenta à intuição como unidade indissolúvel da distância. Reduzir a distância à medida de uma longitude é apenas encobrir a negação, razão de ser da medida”¹⁰.

Encobrimos essa negação o tempo inteiro. Não nos damos conta de que o vazio está em todo lugar, é ele que dá forma aos objetos, e quando nos perguntamos sobre o limite dos objetos, sobre sua forma, estamos também nos perguntando sobre o vazio ao seu redor. *Esvaziamos* o fundo, para podermos obter uma figura. Vejamos o exemplo da Figura 2:

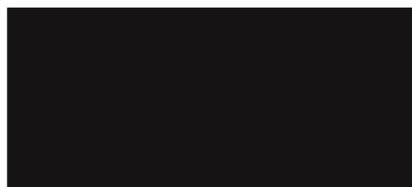


Figura 2 - Quadrado e fundo. Fonte: Elaborada pelo autor.

¹⁰ SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*. 2. ed. Pe-

trópolis: Vozes, 1997, p. 63.

Na figura de cima, distinguimos claramente um quadrado preto dentro de um quadro branco. Ao pintarmos de preto o fundo branco, na figura de baixo, o quadrado simplesmente some. Não há mais o vazio que dá limite ao quadrado, e não havendo vazio, não há também quadrado. Assim, aquilo que percebemos como *fora*, o fundo, o vazio, é o que dá sentido à *forma*. O vazio *pertence* à imagem, a faz ser o que ela é.

Essa relação de *figura/fundo* que ajudou Sartre a fazer entender sua concepção do nada foi amplamente discutida pela Gestalt, teoria psicológica nascida no final do Século XIX na Alemanha. Estudando o fenômeno da percepção e constatando que a primeira percepção que temos já é de forma, a Gestalt teoriza sobre as relações. Segundo seus estudiosos, não vemos partes isoladas, apenas as relações entre elas. As partes são inseparáveis do todo (são outra coisa que não elas mesmas fora do todo), enquanto o todo é maior que a soma das partes. Rudolf Arnheim, ao se perguntar de que modo o sentido da visão se apodera da forma, diz que “nenhuma pessoa dotada de um sistema nervoso normal apreende a forma alinhavando os retalhos da cópia de suas partes (...) o sentido normal da visão apreende sempre um padrão global”¹¹.

Max Wertheimer, Wolfgang Köhler e Kurt Koffka, que desenvolveram a Gestalt como uma psicologia da forma,

mostraram que o conjunto de elementos de equilíbrio, simetria, estabilidade, simplicidade e regularidade permitiam chegar no que chamavam de “boa-forma”. Quanto menos boa-forma uma imagem tiver, menos somos capazes de diferenciar a figura do fundo.¹²

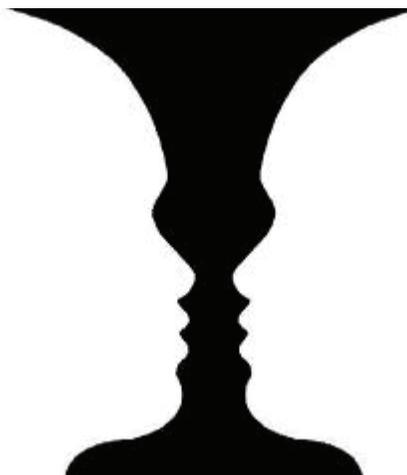


Figura 3 - O vaso de Rubin. Fonte: Taringa! <http://www.taringa.net/posts/ciencia-educacion/16288764/Psicoterapia-Gestalt-Conceptos-Principios-y-Tecnicas-Part.html>

Figuras famosas como o Vaso de Rubin (Figura 3)¹³ são utilizadas pela Gestalt para nos mostrar como a percepção das relações de figura/fundo estabelecem o que vemos, definem o *ser* daquilo que acreditamos ver.

No caso do vaso, o que vemos depende do que assumimos como figura e do que assumimos como fundo.

¹¹ ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira e EDUSP, 1980.

¹² BOCK, Ana Maria. *Psicologias*. São Paulo: Saraiva, 2004.

¹³ Disponível em: <<http://www.taringa.net/posts/ciencia-educacion/16288764/Psicoterapia-Gestalt-Conceptos-Principios-y-Tecnicas-Part.html>>. Acesso em: jul. 2014.

Podemos ver um vaso ou dois rostos, mas nunca os vemos simultaneamente. Assim, o que a figura é depende diretamente de como olhamos para ela. Além disso, o que assumimos como *vazio*, em um ou noutro caso, é parte constitutiva da figura, está positivamente presente.

O *vazio* aqui é o que podemos chamar de *espaço negativo*, a parte da imagem sem informações, chamada normalmente de *espaço em branco* (embora a cor pouco importe). Toda composição se dá pelo equilíbrio do espaço negativo com o espaço positivo; ambos são constituidores da imagem.

Um grande exemplo do uso do espaço negativo nas artes é a tela “O grande N”, do artista estado-unidense Al Held, conhecido por suas obras de expressionismo abstrato no final do século XX (Figura 4)¹⁴.

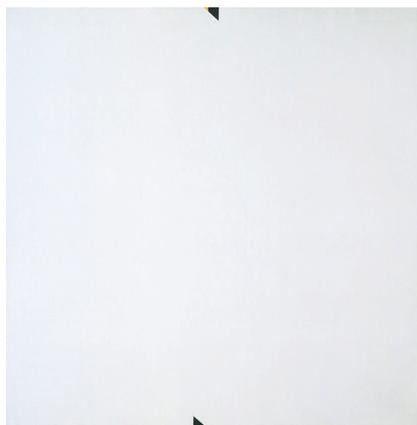


Figura 4 - HELD, Al. O Grande “N”. Fonte: Moma.

É através do jogo com o espaço negativo que o artista constrói sua obra, e nossa percepção “viciada” faz com que só vejamos o que ele nos quer mostrar após comparar a tela com a informação contida em seu nome. É o jogo visual entre dois pequenos triângulos pretos e um grande fundo *vazio* que nos faz ter um “grande N”.

A ausência e o sentido

Indo um pouco mais longe, podemos pensar que o *vazio*, além de dar forma, também é o que dá *sentido* a uma composição qualquer. Raúl Antelo, em seu livro “Ausências”¹⁵, traz à tona a ideia de que para haver sentido, deve haver uma série - o sentido não é imanente a um objeto, mas sim o resultado de articulações inseridas em uma série de discursos, e mesmo separado do objeto, é também exterior à consciência do intérprete, se impõe a este. O sentido se dá no *vazio* entre os objetos da série. Pensamos que essa “série” pode ser formada apenas por um único objeto e seu “fora”, e é nessa articulação de discursos que o sentido se sobressai. “O espaço do exterior produz efeitos no interior do sistema, já que lhe outorga coesão ao passo que se apresenta a si mesmo como inassimilável”¹⁶.

Para Antelo, a estabilidade de um sistema qualquer descansa em seus limites, que se tensionam graças às opo-

¹⁴ Disponível em: < http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78795>. Acesso em jul. 2014.

¹⁵ ANTELO, Raul. *Ausências*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009.

¹⁶ *Ibidem*, p. 38.

sições estruturais do próprio sistema. Mas os limites são sempre dados por algum valor que está além do sistema, que está fora – apesar de entre os valores e o sistema nunca haver uma relação de exterioridade completa. O fora, o vazio, pertence ao sistema, mas “em chave de não-pertencimento” - é *liminar*. A música funciona dessa maneira, bem como as palavras: só entendemos uma escrita por que há vazios entre as letras e entre as palavras, e é exatamente desses espaços vazios, nos quais não há nada escrito, que o sentido parte para se estabelecer. Não há palavra sem espaços vazios.

Segue-se daí que se o sentido do vazio é tributário da série em que ele se insere, porque nenhum sentido é imanente a um objeto individual, deslocando-se entretanto, no interior dos agenciamentos discursivos. Todavia, o sentido é, ao mesmo tempo, igualmente exterior à consciência do intérprete porque nenhum discurso dispõe, a princípio, de uma forma específica. Esse sentido que, retrospectivamente, podemos atribuir ao vazio deriva de uma força de disseminação e proliferação, em que o nome não vale por si, mas por sua combinação, visto que o nome, na verdade, é uma figura¹⁷.

A ausência, que não é nada além senão o sentido, não tem uma existência unívoca, mas existe como movimento e deslocamento. Assim, o *presente* na imagem (de *presens*, em contraposição a *absens*, *ab-sens*, “sem sentido”) é sempre

percebido através do ausente. É exatamente a ideia que propusemos no início do texto: a invisibilidade, a compreensão do não-visto, o entendimento do vazio, é a experiência do nada a partir do visual. Sempre buscamos algo no vazio da imagem, seja ele parte da composição da própria imagem (espaço negativo), seja o espaço entre objetos (série), ou limítrofe (o fora). Ao não encontrarmos nada que preencha esse vazio é que o invisível salta até nós, que o experienciamos. E é a partir da invisibilidade que obtemos o *senti-do* daquilo que visualizamos.

O “evitamento” do vazio

Didi-Huberman toma como situação exemplar em que a questão do volume e do vazio se coloca ao nosso olhar, a situação de alguém que se encontra diante de um túmulo, olhando-o. Essa situação, segundo ele, impõe aos nossos olhos a cisão de que fala no início: há no túmulo aquilo que vejo, uma massa de pedra, as vezes geométrica ou figurativa, com inscrições ou desenhos. Um volume, um artefato trabalhado como obra de arte. Mas há também ali aquilo que me olha, um *esvaziamento* que não é mais da ordem do artefato, ou mesmo do simulacro, mas que se refere a um sentimento inevitável. “O sentido inelutável da perda”, que evoca o destino de um corpo semelhante ao meu. Do esvaziamento de sua vida, de seus movimentos, de sua capacidade de me olhar. Ele me olha porque não pode mais me olhar¹⁸.

¹⁷ Ibidem, p. 30.

¹⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o*



Figura 5 - Mulheres junto ao túmulo. Fra Angelico. Detalhe da Ressurreição, 1438-1450. Afresco. Fonte: DIDI-HUBERMAN, 1998: 43.

O túmulo me olha porque perturba minha capacidade de vê-lo por si mesmo, porque traz até mim uma imagem impossível, a de meu próprio destino como corpo cuja vida se esvai. É o sentimento que me preenche ao perceber-me como um futuro corpo em um túmulo parecido, a angústia heideggeriana frente ao saber (e ao mesmo tempo não saber) da morte.

O que fazer diante dessa cisão? Didi-huberman apresenta dois tipos de reação, ilustradas por dois tipos de homens. Um é o homem da crença, o outro é o homem da tautologia.

O homem da crença é aquele

que quer ultrapassar a questão, indo além da cisão, querendo superar tanto o que vemos quanto o que nos olha. Para ele, o túmulo, com suas pedras, volumes, inscrições e desenhos, e também o corpo, a ausência de vida nele, a morte presente e o visualizar de nossa própria morte nele são substituídos por um modelo fictício, um grande sonho acordado no qual volume e vazio, vida e morte, podem subsistir.

Há para ele um horror e uma recusa do cheio, como se na tumba só houvesse um vazio – mas a vida, a alma, que teria abandonado tal lugar, próximo e inquietante demais, estivesse em outra parte, outro lugar, onde estaria bela e perfeita, e assim se manteria.

que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 37.

É o ato de ver transformado em exercício de crença, de que no túmulo não há apenas um volume qualquer, e nem mesmo um simples processo de esvaziamento. Ali há algo de outro, que sobrevive em outro lugar, e impõe sua vontade etérea e autoritária. É uma tentativa de escapar da cisão aberta em nós pelo que nos olha naquilo que vemos, através de uma elevação da linguagem – e da ficção – sobre o olhar.

A arte cristã, por exemplo, se esforçou muito para se livrar da angústia desse esvaziamento. E o exemplo mais claro é sempre o do próprio Jesus Cristo, cujo corpo desapareceu da tumba para subir aos céus. Quando os discípulos abrem sua sepultura, e a veem vazia, admitem a ressurreição (Figura 5). Pois bem, eles *nada* veem. Há ali um vazio de corpo, uma *aparição de nada*. Índícios de um desaparecimento, que fazem crer em uma nova vida em outro lugar. “Nada ver, para crer em tudo”¹⁹.

O túmulo é exposto vazio, como um modelo, como um exemplo de todos os túmulos esvaziados de seus corpos, mas com um efeito não de angústia, mas de leveza, já que as vidas que ali estavam agora se encontram em outro lugar (Figura 6).

O que é visto, aqui, sempre se prevê; e o que se prevê sempre está associado a um fim dos tempos: um dia – um dia em que a noção de dia, como a de noite, terá caducado -, seremos salvos do encerramento desesperador que

o volume dos túmulos sugere (...). O homem da crença prefere esvaziar os túmulos de suas carnes putrescentes, desesperadamente informes, para enchê-los de imagens corporais sublimes, depuradas, feitas para confortar e informar – ou seja, *fixar* – nossas memórias, nossos temores e nossos desejos²⁰.



Figura 6 - Detalhe do Juízo Final. Fra Angelico, 1433. Fonte: DIDI-HUBERMAN, 1998: 45.

Já o outro tipo apontado por Didi-Huberman, o homem da tautologia, é aquele que tenta ficar aquém da cisão. Tenta ater-se ao que é visto, acreditando que não é olhado por ele. Foca apenas no volume visível, rejeitando todo invisível, todo vazio, como inexistente.

Aqui também se mostra uma recusa do cheio, uma negação da angústia gerada pelo volume, estar cheio de um

¹⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 42.

²⁰ *Ibidem*, p. 48.

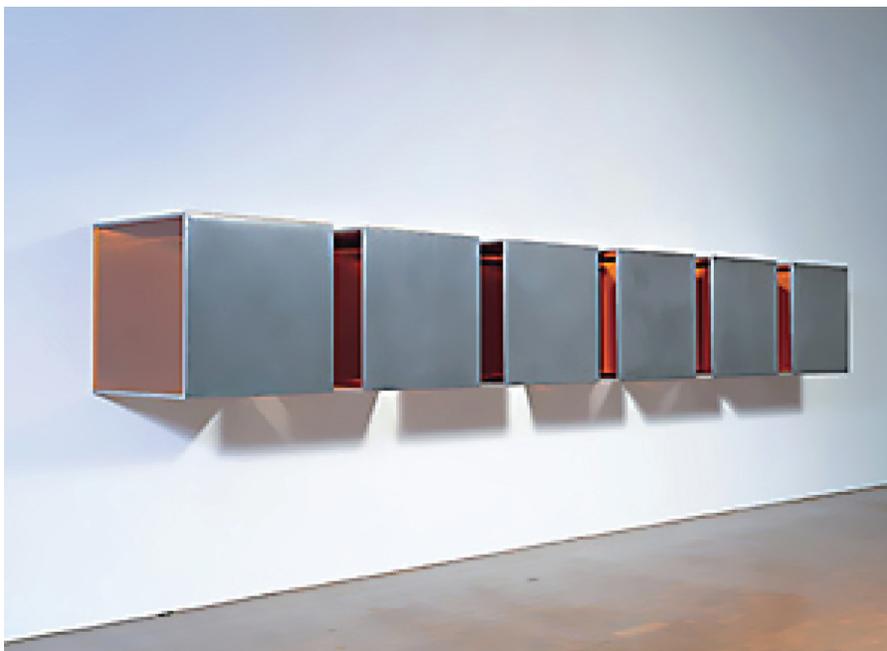


Figura 7 - Sem título. Donald Judd, 1985. Fonte: DIDI-HUBERMAN, 1998: 58.

ser como nós, mas sem vida. Porém vemos aqui também uma recusa do vazio, uma vontade de permanecer apenas na forma e no volume. É um exercício de tautologia, ou seja, só vejo nesse tumulto o que vejo nele – um paralelepípedo de pouco mais de um metro e oitenta de comprimento. O homem da tautologia afirma que não há nada ali além de um volume, e esse volume não é senão ele mesmo.

Funda-se aqui uma tentativa de enganar os poderes da visão, recusando as latências do objeto afirmando que “esse objeto que vejo é aquilo que vejo, um ponto, nada mais”²¹. Recusa-se então o tempo, a mudança, a memória no

objeto, e conseqüentemente, qualquer *aura* da qual ele possa ser investido. O único tempo é o tempo presente do seu ver, e não quer ver outra coisa além do que vê nesse presente.

Essa é a tentativa da arte minimalista, que almejava produzir simples volumes, puros, privados de qualquer elemento de crença, de qualquer conteúdo. Formas geométricas que não mostravam outra coisa senão elas mesmas. Ou seja, objetos tautológicos. Os próprios artistas escreviam teorias para fundamentar um objeto que eliminasse toda a ilusão, e que fossem vistos apenas pelo que são.

Mas como fabricar um objeto desse tipo? Didi-Huberman traz os exemplos de Donald Judd e Robert Mor-

²¹ Ibidem, p. 39.



Figura 8 - Box, Cube, Empty, Clear, Glass - A Description. J. Kosuth, 1965. Fonte: TheArtStack.

ris, artistas minimalistas. Eles recusavam inclusive a pintura, por dizer que duas cores colocadas juntas já seriam suficientes para que uma *avançasse* sobre a outra, criando um ilusionismo espacial que não era querido. Um simples “colocar em relação” já constituía um atentado à simplicidade da obra. Assim, a busca era pela eliminação de todo detalhe, para criar objetos que seriam totalidades indecomponíveis, “todos sem partes”. Assim, tudo que é colocado para ver, é o que vemos: “você vê o que vê” - objetos tautológicos.²²

A tentativa na obra de Judd (Figura 7) é a de eliminar toda temporalidade dos objetos, estabilizá-los, defendê-los contra toda tentativa de mudança de sentido e de humor, de todas as estranhezas, de qualquer produção de *aura*. Além disso, ao colocá-los em série estabiliza-os ainda mais, reduzin-

do a variação, pois se repete invariavelmente o mesmo.

Para o autor, Joseph Kosuth vai ainda além, redobrando a tautologia sobre si mesma através do uso da linguagem (Figura 8)²³. É uma tentativa de exibir os objetos como específicos, sem equívocos ou jogos de significações. A certeza de qualquer leitura, visual, conceitual ou semiótica é explícita, nada é deixado a crer ou a imaginar, já que, por serem transparentes, eles nada escondem. Toda conotação, bem como toda emoção, é esvaziada, em um anti-expressionismo extremo. Não sobra ali nenhuma latência, nenhum mistério, nenhuma interioridade, nenhuma aura. Não há representação. Vemos os objetos, mas eles não nos olham.

Mas Didi-Huberman vai nos mostrar que as coisas não são assim tão

²² Ibidem, p. 55.

²³ Disponível em: < <http://theartstack.com/artist/joseph-kosuth/box-cube-empty-clear-glass-nil-a-description-1965>>. Acesso em: jul. 2014.

simples. Os cubos dos minimalistas não representam nada, ou seja, não representam nada como imagem de outra coisa. Não jogam com alguma presença fora deles. Mas eles são dados ali, em nossa frente, como “específicos em sua própria presença”²⁴. Os cubos têm tamanhos (mesmo que idênticos), estão colocados em um lugar determinado. Mesmo semelhantes, sabemos que não são o mesmo. Nesses casos específicos, ainda estão orientados em uma série, constroem certo sentido. Os contamos, os comparamos. Ou seja, há experiência. Mais de uma experiência, na verdade e, portanto, diferenças. Há sujeitos olhando para tais objetos, de formas diversas, prestando atenção neste ou naquele detalhe, chegando a uma ou a outra conclusão. São os sujeitos que garantem existência aos objetos minimalistas.

Didi-Huberman usa o discurso de Michael Fried para afirmar que há um “ilusionismo teatral operando em todos os objetos minimalistas que impõem aos espectadores sua insuportável *presença*”²⁵. Como se os objetos *atuassem*, teatralizassem sua especificidade, mas não esconderiam a relação entre os objetos e os olhares.

Outro exemplo no mesmo texto é o do artista Tony Smith, que ao ver uma pequena caixa preta sobre a escrivaninha de um amigo, ficara intrigado com tal objeto, sem saber o porquê. Passara então a fazer esculturas de cubos negros, várias e várias vezes, e aquilo o extasiava. O

cubo era como um objeto mágico, talvez por um resquício de infância, mas um objeto a fornecer imagens incessantes, sensações, lembranças, relações que não poderiam ser ignoradas²⁶. Ou seja, as imagens da arte, por mais *minimais* que sejam, sempre trazem à tona um invisível, jogam com uma dialética visual que inquieta nossa visão. Os homens da tautologia sonham com um olho puro, um olho sem sujeito, mas falham na ingenuidade de sua radicalidade.

O invisível e a conclusão

Podemos compreender melhor a importância do que não é visto, do vazio, através das histórias em quadrinhos e sua linguagem. Um dos aspectos que diferencia as HQs das outras artes é o uso essencial da *conclusão*. Conclusão é o fenômeno humano de perceber o todo observando (ou sentindo) apenas as partes. Nós percebemos, através dos nossos sentidos, o mundo como um todo. Porém, tudo o que os nossos sentidos nos revelam é um mundo fragmentado e incompleto, ou seja, essa percepção que temos da “realidade” não passa de uma espécie de “ato de fé” baseado em simples fragmentos. Vivenciamos isso no dia a dia: vemos apenas partes das coisas (quando olhamos um objeto qualquer, vemos apenas uma face dele), mas sabemos que o restante está lá (embora não haja garantia alguma disso).²⁷

²⁴ Ibidem, p. 61.

²⁵ Ibidem, p. 73.

²⁶ Ibidem, p. 104.

²⁷ McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*.



Figura 9 - Conclusão. Fonte: MCCLOUD, 2005, p. 68.

Nos quadrinhos, isso é essencial. Como eles são sequências de imagens estáticas, é exatamente no espaço vazio entre os quadros, que chamamos de *sarjeta*, que a ação acontece. Ou seja, tudo se completa no espaço vazio. A ação é pensada pelo autor, mas só é realizada na mente do leitor, como podemos ver no exemplo dado por McCloud (Figura 9). “Os quadros das histórias fragmentam o tempo e o espaço, oferecendo um ritmo recortado de momentos dissociados. Mas a conclusão nos permite conectar mentalmente uma realidade contínua e unificada.”²⁸

Cada ação registrada pelo desenhis-

ta é auxiliada e apoiada pela cumplicidade do leitor. Aqui, o desenhista pode ter apresentado um machado erguido, mas não é ele quem desfere o golpe ou decide seu impacto, nem diz quem ou porque gritou. A ação é completada diferentemente por cada leitor, em seu íntimo.

Rafael Duarte²⁹ nos diz que no caso de uma compreensão textual ou imagética isolada, os vazios que percebemos são vazios informacionais, dados suprimidos ou negados. Porém,

no caso da interação entre desenho e texto tratam-se de vazios intersemió-

São Paulo: M. Books, 2005, p. 65.
²⁸ Ibidem, p. 67.

²⁹ DUARTE, Rafael Soares. *Watchmen: vazios, tragédia e poesia visual moderna*. Dissertação de Mestrado em Literatura – UFSC, 2009.



Figura 10 - Movimento. Fonte: MOORE & GIBBONS: 1999, No. 4, p. 27.



Figura 11 - Cozinha. Fonte: McCLOUD: 2005, p. 88.

uticos que permitem que duas formas distintas de compreensão possam contribuir constitutivamente na elaboração do sentido dado ao objeto estético, do painel à própria narrativa, de forma independente e que podem, também, se configurar como vazios informacionais. (...) [A sarjeta é] um espaço vazio entre cada unidade intersemiótica mínima (o quadrinho), não de sentido informacional, mas físico. O vazio da sarjeta não é relativo a nenhuma informação reconhecível da textualidade das HQ, simplesmente dividindo cada momento intersemiótico³⁰.

Ou seja, o vazio da sarjeta é físico e informacional. Não há nada ali, mas, mesmo assim, é ele que permite a ilusão de movimento na linguagem dos quadrinhos.

No exemplo abaixo (Figura 10), temos uma série de três imagens estáticas, separadas pelas sarjetas. Não há movimento real, as três imagens mostram

momentos distintos, mas não temos dificuldade alguma de dar movimento à estrutura que sai da superfície ao fundo. Nós completamos os espaços vazios com o movimento real que as imagens não nos dão, nós colocamos *ação* onde só há imagens estáticas. Como os quadrinhos são uma arte que depende da conclusão, voltamos à ideia já apresentada: de que a ação nos quadrinhos se dá exatamente no espaço vazio, na sarjeta. O sentido da narrativa depende das imagens que estão nos quadros, mas é a partir do espaço da ausência de imagens que ele vai se dar, e é nesse espaço que a própria narrativa vai acontecer.

Os quadrinhos podem ser vagos sobre o que mostram, deixando para o leitor uma infinidade de imagens possíveis. Da mesma forma, o artista pode decidir mostrar apenas parte de uma cena, tornando a conclusão uma força poderosa não só entre os quadros, mas dentro deles, forçando o leitor a encon-

³⁰ Ibidem, p. 29-30

trar um sentido a partir das partes que ele não mostra.

Nesta figura (Figura 11) percebemos facilmente que se trata de uma cozinha, embora pouquíssimas partes dela sejam mostradas. Com um alto grau de conclusão, nossa mente nos mostra a cena completa, e montamos a imagem da cozinha inteira. Mas não é só isso, os nossos outros sentidos também são despertados, além da visão. Podemos ouvir o borbulhar da água fervendo e a face batendo na madeira, sentimos o cheiro da comida, tudo isso porque identificamos a cena com outras parecidas que já experienciamos. O quadrinho é um meio monossensorial que depende apenas do sentido da visão para tentar passar experiências que envolvem todos os outros sentidos. Percebemos a cena inteira exatamente a partir do que não está ali, completando um espaço apontado apenas em seus detalhes³¹.

Considerações finais

Com todas as formulações que apresentamos acerca do vazio, do nada e do ausente como dinâmicas do visível e do invisível, podemos pensar então no conceito de invisibilidade como a experiência do nada no campo do visível. Mas, além disso, também podemos pensá-lo como aquilo que designa uma presença que, embora não possa ser vista, influencia diretamente o sistema no qual está inserida, seja dando-lhe sentido ou forma.

A relação entre sujeito, objeto e o ato de ver nunca se limita ao que é visível. O ato de ver não é a ação de uma máquina, de um olho sem sujeito que percebe o real, e sequer o real é composto por evidências tautológicas. Da mesma forma, ignorar o que se vê em nome de uma realidade extramundana, em nome de uma fantasia, de uma *fantasmagoria* que recria o que é visto em outro lugar, com formas ideais, também deixa escapar o que o ato de ver realmente é.

Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se detentor³².

O espectador é sempre um parceiro ativo da imagem, emocional e cognitivamente. Afeta e é afetado por ela. Há duas formas de investimento psicológico que fazemos na imagem: reconhecimento e rememoração. O reconhecimento é um trabalho que nos traz a constância perceptiva, nos permite atribuir qualidades constantes aos objetos e ao espaço. Todos temos uma reserva de objetos e arranjos espaciais guardados na memória, um banco de dados imagético que inclui as incontáveis imagens que vemos ao longo de nossa vida. Assim, somos capazes de

³¹ McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: M. Books, 2005, p. 88.

³² DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 77.

comparar cada coisa que vemos com as coisas que já vimos. Isso, além de nos capacitar a identificar objetos, faz com que coloquemos nossas próprias memórias, nossas visões anteriores de objetos, sobre a visão que temos de outro objeto no presente. E o reconhecimento não é uma via de mão única. A arte que tenta imitar a natureza também influi na nossa maneira de percebê-la³³.

Já a rememoração é dada por esquemas, estruturas simples que são guardadas facilmente na nossa memória e se adaptam conforme o uso. Quando vemos uma imagem nova, nosso cérebro rapidamente a associa com um ou mais desses esquemas, construindo a imagem por combinação, daquilo que é visto, com o esquema que já temos na mente.

Assim, a percepção visual implica em um sistema de jogo entre o que vemos e o banco de dados que temos em nós, constituído pelas experiências visuais diretas que tivemos, mas também por toda influência cultural e história que sofremos. As imagens que recebemos, em sua maioria, são periféricas, mas elas se acrescentam ao nosso banco de dados e, mesmo inconscientemente, ajudam a formar as imagens que veremos depois. Parte do espectador é sempre projetiva.

A cada objeto que vemos (mesmo sendo ele uma obra de arte minimalista), toda uma gama de experiências é despertada, sejam elas puramente visu-

ais, ajudando a formar a própria imagem do que vemos, quanto culturais, simbólicas ou emocionais, fazendo com que o objeto visualizado traga consigo uma história – a nossa própria história.

Ou seja, no fim não há como fazer uma escolha pelo que vemos – discurso tautológico – ou pelo que nos olha – discurso da crença. Só podemos ficar no *entre*, nos inquietarmos com o espaço gerado pela cisão aberta entre os dois lados. A partir desse ponto de inquietude que se encontra no meio, só o que podemos fazer é tentar *dialetizar*, oscilar entre um e outro: nem a ausência nem o excesso de sentido, mas criar um jogo entre os dois, no exato momento em que o que vemos começa a nos olhar de volta.

Assim, o invisível, presente em toda e qualquer estrutura, define a própria estrutura, forma seus limites, cria frestas e espaços de pensamento, dá direção de movimento, o que nos leva a indagar sobre sua potencialidade conceitual ao sairmos do campo imagético e visual, para adentrarmos no âmbito das estruturas políticas e sociais.

Fontes – referências eletrônicas

Coleção do Museu de Arte Moderna / MOMA. Disponível em: < http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78795>. Acesso em jul. 2014.

TARINGA! Disponível em: <<http://www.taringa.net/posts/ciencia-educ>

³³ AUMONT, Jacques. [1993] *A imagem*. 16. ed. Campinas: Papirus, 2013, p. 83.

cion/16288764/Psicoterapia-Gestalt-
-Conceptos-Principios-y-Tecnicas-
-Part.html>. Acesso em: jul. 2014.

The ArtStack. Disponível em: < <http://theartstack.com/artist/joseph-kosuth/box-cube-empty-clear-glass-nil-a-description-1965>>. Acesso em: jul. 2014.

Referências bibliográficas

ANTELO, Raul. *Ausências*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009.

AUMONT, Jacques. [1993] *A imagem*. 16. ed. Campinas: Papirus, 2013.

BERGER, John. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70.

BEY, Hakim. *TAZ – Zona Autônoma Temporária*. 2. ed. São Paulo: Conrad Editora, 2004.

CZIZEWESKI, Grégori. *O fim está próximo: poder, tensão e nostalgia na visão da Guerra Fria a partir de Watchmen*. Dissertação de Mestrado em História – UFSC, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

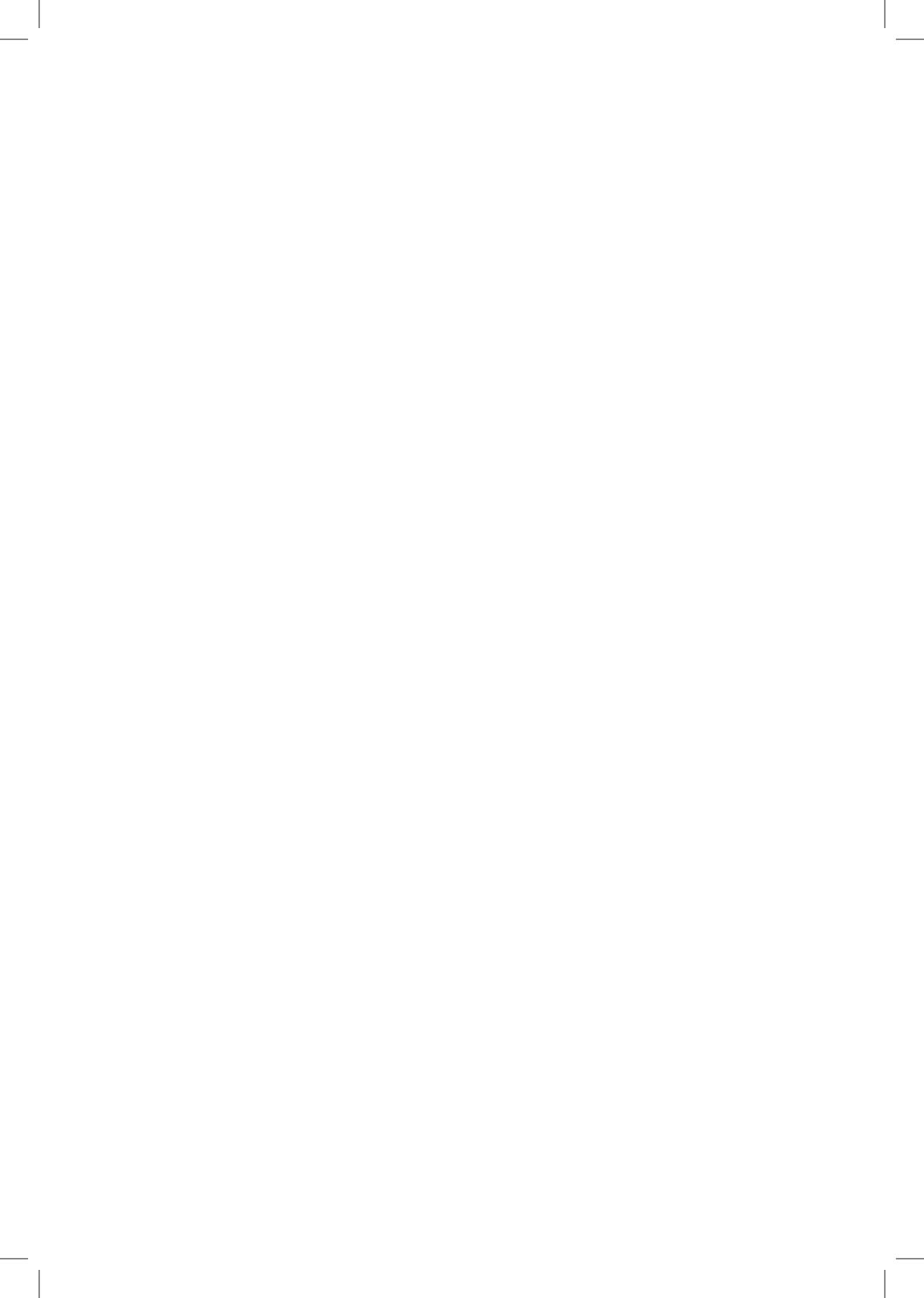
DUARTE, Rafael Soares. *Watchmen: vazios, tragédia e poesia visual moderna*. Dissertação de Mestrado em Literatura – UFSC, 2009.

McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: M. Books, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MOORE, Alan. GIBBONS, Dave. *Watchmen n. 1 ao 12*. São Paulo: Ed. Abril, 1999.

SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.



Uma análise do *sublime* e do *belo* em *O retrato de Dorian Gray*

Cláudia Tolentino Gonçalves¹

Resumo: Este artigo apresenta um trabalho comparativo entre as categorias do “sublime” e do “belo” a partir do famoso romance *O Retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde, e das reflexões presentes em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757), de Edmund Burke. Em primeiro lugar, retomamos algumas particularidades históricas relativas aos dois autores e suas respectivas obras para, em seguida, a partir das categorias supracitadas, estudar as ações e diálogos estabelecidos entre três das personagens centrais do romance de Wilde: o protagonista Dorian Gray, o pintor Basil Hallward e o Lorde Henry Wotton. Trata-se, portanto, de uma análise histórica pautada em noções compartilhadas tanto pela filosofia quanto pela literatura.

Palavras-chave: Sublime. Belo. Oscar Wilde. Edmund Burke.

Abstract: This paper presents a comparative analysis between the categories of the "sublime" and "beautiful" from the novel *The Picture of Dorian Gray* (1890), written by Oscar Wilde, and on reflections presented in Edmund Burke's work called *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* (1757). First of all, we resumed some historical particulars relating to the two authors and their works for, then, study the actions and dialogues of three Wilde's characters: the protagonist Dorian Gray, the painter Basil Hallward and the Lord Henry Wotton. This is a historical analysis that uses notions shared by the philosophy and by the literature.

Keywords: Sublime. Beautiful. Oscar Wilde. Edmund Burke.

¹ Doutoranda em História na Unicamp / Campinas/SP. claudiatolentino.ufu@gmail.com

Contextualização dos autores e suas respectivas obras

O filósofo irlandês Edmund Burke publicou seu estudo sobre o *sublime* e o *belo* em 1757. Trata-se da única obra escrita pelo autor que se volta para esta temática. Influenciado pelo empirismo, as reflexões de Burke partem de autores como John Locke e baseiam-se na ideia de que o campo das sensibilidades não deve ser analisado fora do campo da razão:

Tudo que obrigue a alma a voltar-se para si mesma tende a concentrar suas forças e a torná-la apta a voos mais elevados e mais vigorosos na esfera da ciência. A pesquisa das causas físicas abre e amplia nossos espíritos, e nessa busca, quer vencamos, quer percamos o jogo, a empreitada certamente tem sua utilidade².

Burke compreende o *belo* e o *sublime* como duas fortes paixões experimentadas internamente pelos homens, e também, como qualidades exteriores, pertencentes a objetos que suscitam tais paixões humanas. Daí advém seu interesse em apreender as origens do sublime e do belo, o que só poderia ser realizado a partir de uma cautelosa investigação filosófica e científica calcada em uma intensa análise descritiva e comparativa das categorias em questão. Daniel Monteiro

² BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Editora da Universidade de Campinas, 1993, p. 15.

afirma que, para entender o método investigativo de Burke, é preciso entender o sentido que a palavra *investigação* tinha em seu tempo. Em analogia com a figura do caçador, o investigador seria aquele que persegue com afincos sua *presa*. O autor pontua outras formas de associação, como é o caso da dicotomia superfície/profundidade. Segundo Monteiro, através de uma investigação que se fundamenta em coisas inteligíveis, mas que prioriza igualmente qualidades sensíveis, o investigador/caçador setecentista buscava não se prender à superfície das coisas, almejando alcançar *águas mais profundas*³.

É importante ressaltar que, em Burke, a noção de *sublime* não se restringe àquela presente nas poéticas e retóricas clássicas, que a relacionam à grandiosidade, ao brilho e à magnificência dos discursos⁴. Burke vai um pouco além, como podemos notar no fragmento seguinte:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte de sublime,

³ MONTEIRO, Daniel Lago. *No limiar da visão: a poética do sublime em Edmund Burke*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), 2009. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-24032010-134406/pt-br.php>. Acesso em: maio/2012.

⁴ Sugerimos a leitura de: BARBAS, H. *O sublime e o belo* – de Longino a Edmund Burke. 2002. Disponível em: http://helenabarbas.net/papers/2002_Sublime_H_Barbas.pdf. Acesso: maio/2012.

isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz.⁵

Além de deter as ideias de grandiosidade, de brilho e de magnificência, a noção de *sublime* em Burke relaciona-se ao terrível, ao pavoroso, àquilo que pode incitar a dor e o perigo. O *belo*, por sua vez está ligado ao amor, a tudo aquilo que incita o relaxamento do corpo e do espírito. Estas ideias serão friadas mais adiante.

Oscar Wilde, adepto do movimento esteticista inglês e autor de diversos textos teatrais caracterizados pela sátira dos costumes, produziu somente um romance em sua carreira de escritor: *O retrato de Dorian Gray*. O movimento esteticista, no caso, defendia que o *belo* era a única solução possível contra os males que denegriam a sociedade inglesa do final do século XIX. Contrário ao tradicionalismo vitoriano, o esteticismo propagava que a função da arte não seria a de transmitir mensagens morais, mas sim criar a beleza e a harmonia que lhe é própria. No prefácio da segunda edição do romance, de 1891, Wilde afirma:

Aqueles que encontram significados belos nas coisas belas são aqueles que as cultivam. Para esses há esperança. Eles são os eleitos para quem as coisas belas significam apenas beleza. Não existem fatos morais ou imorais em um livro. Os livros são apenas bem ou mal escritos. Isto é tudo.⁶

A primeira versão desta obra não foi bem recepcionada pelos críticos da época, que eram contrários ao esteticismo. O prefácio da segunda versão, no caso, pode ser lido como uma resposta de Wilde aos críticos que consideravam seu romance “escandaloso” e “imoral”. O autor deixa claro o propósito de sua arte: cultivar a beleza. Ele julgava ultrajantes as ofensas que lhe eram direcionadas, por se basearem numa concepção de arte própria da sociedade vitoriana, calcada na propagação da moral e dos bons costumes. Para White, as mazelas da sociedade e da alma humana deveriam ser retratadas pela arte como expressão de beleza. Daí sua rejeição pelo caráter moralista e conservador da arte vitoriana.

Perspectivas do sublime e do belo

Logo no início do livro *O retrato de Dorian Gray*, o pintor Basil Hallward relata ao seu amigo Lorde Henry o quão maravilhado ficou ao encontrar pela primeira vez Dorian Gray, um jovem possuidor de uma beleza única, até então nunca vista por ele:

Dei meia volta e vi Dorian Gray pela primeira vez. Quando os nossos olhos se encontraram, senti que perdi a cor do meu rosto. Um instinto curioso de terror se apoderou de mim. Soube que estava face a face com alguém cuja mera personalidade era tão fascinante que, se eu o permitisse, absorveria toda a minha essência, minha alma

⁵ BURKE, Edmund, op. cit., p. 48.

⁶ WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução e notas de Marcella Furtado. São Paulo:

Editora Landmark, 2012, p. 13.

inteira, a minha própria arte (...). Sempre fui meu próprio mestre, e teria sido assim pelo menos, até encontrar Dorian Gray. Então, mas não sei como explicar-lhe isso. Algo pareceu me dizer que eu estava à beira de uma terrível crise em minha vida. Eu tinha uma estranha sensação que o destino tinha guardado pra mim intensas alegrias e intensas mágoas⁷.

Após este encontro, Basil torna-se amigo de Dorian Gray e o convida para posar para seus quadros, afinal, toda aquela beleza mesclada com aquela personalidade misteriosa e aterroizante que o envolvia poderiam ser bastante inspiradoras. É interessante notar nesta passagem que, apesar do jovem Dorian Gray ser reconhecido por seus pares por sua natureza simples e bela, observa-se desde a primeira descrição do pintor Basil Hallward o duplo que caracteriza a sua personalidade: a beleza (do seu corpo) e a sublimidade (de sua alma). Um duplo capaz de despertar uma imensa paixão naqueles que viam Dorian Gray pela primeira vez.

Ao analisar as origens do sublime e do belo, Edmund Burke afirma que há dois princípios básicos para que estas paixões sejam incitadas no espírito humano. O primeiro trata-se da novidade. Segundo Burke há no espírito humano uma emoção denominada curiosidade: trata-se do desejo ou da emoção causada pela novidade. Só o novo pode, a seu ver, despertar a curiosidade, entendida como o mais *superficial* de todos

os sentimentos, pois “tem um apetite bastante agudo, mas muito facilmente satisfeito, e sempre uma aparência de aturdimento, inquietude e ansiedade”⁸. Por outro lado, Burke afirma que aquilo que já se conhece pode causar no espírito tédio e aversão. O segundo princípio é a capacidade de qualquer corpo que age sobre o espírito de incitar dor ou prazer. Ou seja, tudo o que é novo e capaz de incitar dor ou prazer pode causar as paixões do *sublime* e do *belo*. Além de ser caracterizado pelo duplo *beleza/sublimidade* no decorrer de toda obra de Wilde, Dorian Gray ainda é retratado como o único jovem até então visto com tamanha beleza e esplendor.

Burke afirma que nos corpos que reúnem tanto características *belas* quanto traços do *sublime*,⁹ a paixão do

⁸ BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránsky. Campinas, SP: Editora da Universidade de Campinas, 1993, p. 41.

⁹ Dentre as características de corpos belos, Burke destaca: a lisura, a delicadeza, a pequenez, a variação gradual, as cores claras e puras. Já sobre os corpos sublimes destaca: a obscuridade, o poder, a privação, a vastidão, a infinitude, a sucessão e uniformidade e a magnificência. Vejamos a comparação que estabelece entre o sublime e o belo: “Pois os objetos sublimes possuem dimensões muito grandes, ao passo que os belos são comparativamente pequenos; a beleza deve ser lisa e polida; o grandioso, áspero e rústico; a beleza deve evitar a linha reta e, contudo, fazê-lo imperceptivelmente; o grandioso, em muitos casos, condiz com a linha reta e, no entanto, quando dela se desvia, é de um modo bem acentuado; a obscuridade é inimiga da beleza; as trevas e as sombras são essenciais ao grandioso; a beleza deve ser leve e delicada; o grandioso requer a solidéz e até mesmo as grandes massas compactas. Essas ideias são, com efeito, de naturezas muito diferentes, uma fundada na dor, a outra no prazer e, não obstante possam se distanciar posteriormente da natureza imediata de suas causas, ainda assim estas conservam entre essas noções

⁷ Idem, p.19

sublime acaba se sobressaindo devido à capacidade da dor ou do terror de minimizar as sensações de relaxamento e de amor suscitados por corpos belos:

Se eu tivesse de explicar qual a minha impressão nessas ocasiões, diria que o sublime é menos prejudicado pela sua união com algumas qualidades da beleza do que esta, ao se associar à grandeza de quantidade ou a quaisquer outras propriedades do sublime. Existe algo de tão dominador em tudo que mesmo remotamente nos inspira um temor respeitoso que nada se sustém em sua presença. Ali, os atributos da beleza fazem inertes e ineficazes, ou, quando muito, sua ação enfraquece a rigidez e a austeridade do terror, que constitui o acompanhante natural da grandiosidade.¹⁰

Burke denomina estes corpos de *esplendorosos*. O mesmo esplendor que Dorian Gray causa em Basil no primeiro encontro: “(...) Soube que estava face a face com alguém cuja mera personalidade era tão fascinante que, se eu o permitisse, absorveria toda a minha essência, minha alma inteira, a minha própria arte”. O pintor se apaixonou perdidamente pela imagem daquele

uma permanente distinção, uma distinção da qual não devem nunca se esquecer aqueles cujo ofício é incitar as paixões. [na infinita variedade de combinações naturais é bastante provável encontrar unidas no mesmo objeto qualidades que julgamos as mais distantes possíveis. É provável, também que encontraremos combinações do mesmo gênero nas obras de arte. (...) O sublime e o belo podem estar presentes (unidos) em um mesmo objeto. Isso prova que são a mesma coisa? “O preto e o branco podem suavizar-se, podem fundir-se, mas não são, contudo, a mesma coisa.” Ver: Burke, op. cit., p. 131.

¹⁰ Ver: idem, pp.162-163.

jovem rapaz e insiste em pintar seu retrato, que se tornará a sua obra-prima. Ao contemplar a figura do protagonista, o pintor fica aterrorizado e empalidece devido ao fascínio experimentado. O terror, como já assinalamos, é o princípio primordial do sublime em Burke. A *reverência* e a *admiração*, para o filósofo, são igualmente efeitos do sublime, se bem que inferiores ao estado de *assombro*¹¹.

No desenrolar da narrativa de Oscar Wilde, quando Basil Hallward finaliza o retrato que estava pintando, ele resolve mostrá-lo ao seu amigo, Lorde Henry, que fica encantado com a beleza do rapaz. Ele incentiva o pintor a expor o retrato, pois tratava-se do melhor trabalho feito por ele até então. Basil afirma que havia muito de si naquela tela e que preferiria não se expor através do quadro. Lorde Henry diz-lhe o seguinte:

Dou-lhe minha palavra, Basil, eu não sabia que você era tão vaidoso; e, realmente, não posso ver nenhuma semelhança entre você, com seu rosto forte e irregular, e seu cabelo negro como carvão, e este jovem Adônias, que parece ser feito de marfim e pétalas de rosa. Ora, meu querido Basil, ele é um Narciso, e você... Bem, claro que você tem uma expressão intelectual e tudo o mais. Mas a beleza, a verdadeira beleza, termina onde uma expressão intelectual começa. O intelecto é, em si mesmo, um exagero e destrói a harmonia de qualquer rosto.¹²

¹¹ Idem, p. 65.

¹² Idem, p. 16.

Lorde Henry interpretou equivocadamente a observação do pintor, mas seus comentários ajudam-nos a entender melhor o que, para ele, é considerado belo. Para ele, Basil tem um “rosto forte e irregular”, decorrente de uma “expressão intelectual”. Neste caso, ele estaria longe de ser belo, pois a verdadeira beleza “termina onde uma expressão intelectual começa”. A irregularidade de seu rosto remete-nos a um quadro desarmônico e, portanto, sublime, assim como a cabeleira negra cor de carvão, associada à ausência de beleza. Dorian Gray, ao contrário, é considerado como um “jovem Adônis”, personagem mitológico jovem e suficientemente belo para atrair as atenções das deusas Perséfone e Afrodite. Dorian Gray era, ainda, um “Narciso”, outro personagem mitológico reconhecido por sua beleza física. Gray, afirma Henry, parece “ser feito de marfim e pétalas de rosa”: além disso, o protagonista não apresenta uma “expressão intelectual”, que é exagerada “e destrói a harmonia de qualquer rosto”.

A noção de *belo*, para Lorde Henry, depende inteiramente da harmonia. De acordo com Burke, “para compor uma beleza humana perfeita e realçar seu efeito, o rosto deve refletir uma benevolência e uma afabilidade que se harmonize com a delicadeza, a suavidade e a fragilidade da forma exterior”.¹³ Quanto à comparação entre a tez de Dorian Gray com o marfim e as pétalas de rosa, lembremos que, para Burke, o

elegante é alcançado “quando um corpo qualquer é composto de partes lisas e polidas que não se comprimem mutuamente nem apresentam nenhuma aspereza ou desordem e, ao mesmo tempo, tendem a assumir uma forma regular”¹⁴. A elegância, para ele, está estreitamente ligada ao *belo*, diferindo deste apenas quanto à *regularidade*. Isto é importante se retomarmos um dos argumentos de Henry que busca atestar a superioridade da beleza de Dorian Gray: a *irregularidade* do rosto de Basil. Isto, para Burke, não pressupõe a inexistência do belo, pois a proporção não é necessariamente a causa da beleza, por se tratar de algo muito relativo.

Há ainda que se ressaltar que a noção de beleza, para Lorde Henry e, posteriormente, para Dorian Gray (quando este se deixa corromper com a imoralidade e os vícios mundanos), estava ligada ao tempo da juventude, como podemos notar neste comentário de Henry feito a Dorian Gray logo no primeiro encontro entre eles:

Quando sua juventude se esvaia, sua beleza irá com ela e você subitamente descobrirá que não há muitos triunfos que lhe restarão ou terá de se contentar com aqueles medíocres triunfos que a memória de seu passado tornará mais amargo do que as derrotas. Cada mês que míngua lhe trará mais próximo de algo terrível!¹⁵

¹³ Idem, p. 124.

¹⁴ Idem, p. 126.

¹⁵ WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução e notas de Marcella Furtado. São Paulo: Editora Landmark, 2012, p. 30.

Para Burke a fisionomia contribui para o *belo*, sobretudo na espécie humana. Para ele há uma inter-relação entre o semblante e as maneiras, pois corpo e espírito devem apresentar qualidades comuns para compor uma beleza humana perfeita, ou seja, “o rosto deve refletir uma benevolência e uma afabilidade que se harmonizem com a delicadeza, a suavidade e a fragilidade da forma exterior”¹⁶. Como veremos a ideia de beleza para Dorian Gray após esta conversa com Lorde Henry estará ligada à forma física e não às formas de agir. A ideia do envelhecimento causa em Dorian Gray um profundo abatimento:

Sim, haveria um dia quando seu rosto ficaria enrugado e decaído, seus olhos escuros e sem cor, a graça de sua figura quebrada e disforme. O escarlate morreria em seus lábios e o ouro eliminado de seus cabelos. A vida que deveria fazer sua alma arruinaria seu corpo. Ele se tornaria ignóbil, horrível e rude. Enquanto ele pensava nisso, uma aguda pontada de dor atingiu-lhe como uma faca e fez cada delicada fibra de sua natureza tremer. Seus olhos afundaram em ametistas e uma névoa de lágrimas veio até eles. Ele sentia como se uma mão de gelo tivesse pousado em seu coração.¹⁷

Frente ao terror causado pela ideia de que a juventude é finita, o protago-

nista se deixa abater, estremeçando o corpo e sofrendo uma dor indizível. Em Burke, podemos perceber esta conexão entre corpo e espírito quando ele diferencia a *dor do terror*. A dor, no caso, começa pelo corpo e acomete o espírito, da mesma forma que o terror assombra o espírito e afeta o corpo.¹⁸ Ora, a fisionomia distorcida de Dorian Gray, bem como seu estremeçamento, é decorrência do terror frente à perenidade do homem. Podemos encontrar outro elemento igualmente central na obra de Oscar Wilde, quando o protagonista, ao se deixar abater pela ideia do envelhecimento, agacha-se no jardim para aspirar o perfume das rosas a fim de acalmar o seu espírito. Lorde Henry, que o acompanhara, observa: “este é um dos grandes segredos da vida: curar a alma pelos sentidos e os sentidos por meio da alma”.¹⁹ Tanto na obra de Burke quanto no romance de Wilde notamos essa inter-relação retratada entre o corpo e o espírito.

Voltando à narrativa de Wilde, vejamos a passagem na qual Dorian Gray, dominado pelas ideias de Lorde Henry sobre a beleza da juventude, contempla seu retrato no ateliê de Basil e deseja que o peso da idade recaia sobre a tela, poupando-o para que permanecesse sempre jovem e belo. É a partir deste momento que o protagonista passa a ficar enamorado de sua própria imagem. Ele apenas não esperava que seu desejo

¹⁶ BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránsky. Campinas, SP: Editora da Universidade de Campinas, 1993, p. 124.

¹⁷ Idem, p. 32.

¹⁸ Idem, pp. 137-138.

¹⁹ WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1974, p. 31.

fosse, de fato, se realizar. No decorrer da narrativa, Dorian acaba se entregando de corpo e alma aos *prazeres* da vida e o quadro sofre alterações, distorções proporcionais à gravidade dos vícios praticados. Quando percebeu as primeiras mudanças, o personagem se sobressaltou, mas acostumou-se logo à ideia. Quanto ao quadro, mais tarde ele teria “enorme prazer em observá-lo. Ele seria o mais magnífico dos espelhos. Mostrar-lhe-ia o corpo e a alma”²⁰. A imagem ali produzida “chegaria a ser um objeto monstruoso, repelente, de se esconder em quarto fechado e longe da luz do sol que tantas vezes lhe dourara a maravilha dos cabelos ondulados? Que pena!”²¹. Na concepção de Burke, o cenário escuro amplificaria a monstruosidade do objeto ali depositado, sendo a escuridão algo naturalmente terrível²².

Mas, afinal, que prazer era aquele experimentado por Dorian Gray? Seu olhar, em determinado momento,

ia da fisionomia depravada e envelhecida da tela ao rosto jovem e atraente que lhe sorria no espelho. Sorria de prazer. Estava cada vez mais enamorado de sua própria beleza. E cada vez mais empenhado em corromper a sua própria alma. Perguntava-se quais seriam mais horrendos: se os sinais do vício ou os da idade. Zombava das mãos manchadas e ásperas do retrato.

²⁰ Idem, p. 83.

²¹ Idem, p. 82.

²² BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránsky. Campinas, SP: Editora da Universidade de Campinas, 1993, p.152.

Ria do corpo deformado, das pernas enfraquecidas.²³

A fala inicial de Henry souo como uma profecia: a imagem de Dorian Gray enamorado de sua própria beleza remete-nos, imediatamente, ao mito de Narciso. A deformação do seu espírito o levava a regozijar-se, tomado como estava por um prazer eufórico. Este prazer, em alguns aspectos, assemelha-se à noção de *deleite* presente em Burke, que seria “uma espécie de horror deleitoso, de calma mesclada de terror”²⁴. O prazer experimentado por Dorian Gray não causa nenhum relaxamento e, por isso, distancia-se da noção de *prazer positivo* presente em Burke, geralmente decorrência do sentimento de amor²⁵.

Há ainda que se discernir como Burke define *dor*, *prazer* e *deleite*. Para ele *dor* e *prazer* são ideias simples que não podem ser definidas. São duas sensações que não possuem necessariamente uma dependência mútua, ou seja; ao contrário do que é posto por alguns estudiosos como Locke que associam *dor* e *prazer* como um advindo da eliminação do outro; para Burke a *dor* não precisa partir do fim de um *estado de prazer* ou vice-versa. Na aceção de Burke, há três estados de sensação do espírito humano (*dor*, *indiferença* e *prazer*) que variam independentemente da eliminação de um para o surgimento do outro. Sobre isto, disserta Monteiro:

²³ Idem, p. 102.

²⁴ Idem, p. 141.

²⁵ Idem, pp. 155-156.

Burke argumenta que a dor, “em seu modo mais simples e natural de afecção é tão positiva quanto o prazer”, ou seja, a dor não se define pela negação ou ausência do prazer. Na medida em que a ausência ou diminuição do prazer não implica necessariamente a dor, e o mesmo no sentido inverso, Burke sugere a existência de um terceiro estado da mente, a saber, a indiferença, como resultado de uma nova equação entre prazer e dor. A indiferença não corresponde necessariamente à ausência de prazer ou dor, antes nela as grandezas da dor e do prazer se anulam reciprocamente, não havendo a preponderância de uma sobre a outra, o que mantém a mente num estado de equilíbrio²⁶.

Em Burke, as paixões do *sublime* e do *belo* ocorrem fora do estado de indiferença. Enquanto o *sublime* está ligado à *dor positiva*, o *belo* está ligado ao *prazer positivo*. *Dor* e *prazer* são estabelecidos como polos opostos e não contraditórios, de modo que é possível operar sobre a existência de *prazeres negativos* e *dores positivas*. Burke aponta três modos de prazeres negativos: a *indiferença*, a *decepção* e o *pesar*²⁷. Tais sentimentos, segundo ele, não se assemelham à *dor negativa*; esta, por sua vez, é caracterizada como a superação/eliminação da dor ou do perigo: o *deleite*.

²⁶ MONTEIRO, op. cit., p. 32.

²⁷ Burke exemplifica os prazeres negativos da seguinte forma: “Deve-se observar que a cessação do prazer afeta o espírito de três modos. Se ele simplesmente cessa, após ter-se prolongado por um certo período, o efeito é *indiferença*; se ele for subitamente interrompido, o resultado é uma sensação de inquietude chamada *decepção*; se o objeto estiver inteiramente perdido, de maneira a que não haja possibilidade de novamente usufruí-lo, nasce no espírito uma paixão chamada *pesar*.” Ver: Burke, op. cit., p. 46.

Há no romance de Wilde interessantes relações entre as noções de *sublime*, *belo* e *deleite* tratadas por Burke como na passagem em que Dorian Gray sofre uma grande decepção por parte de Sibil Veyne, a atriz por quem se apaixonara. Após Sibil Veyne atuar pessimamente em uma apresentação teatral, Dorian Gray descobre que, na verdade, havia se apaixonado pelo talento da atriz. Assim, ele discute com Sibil, termina o relacionamento e sai caminhando a esmo pela cidade. A descrição dos locais pelos quais passou são muito engenhosas:

Para onde ele foi, ele mal sabia. Ele se lembrava de perambular por ruas escuras, com frágeis arcos enegrecidos e casas com aspecto demoníaco. Mulheres com vozes rudes e risadas ásperas chamavam por ele. Bêbados cambaleavam aos xingos e tagarelavam entre si feitos monstruosos macacos. Ele vira crianças grotescas agachadas em soleiras de portas, e ouvira gritos agudos e maldições vindas de pátios sombrios.²⁸

Ele continua:

Quando a aurora estava a irromper, ele se viu em Covent Garden. Grandes carroças cheias de lírios balançando desciam lentamente a polida e vazia rua. O ar estava carregado com perfume das flores e sua beleza parecia lhe trazer um anódino para sua dor²⁹.

No primeiro cenário, o protago-

²⁸ WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução e notas de Marcella Furtado. São Paulo: Editora Landmark, 2012, p. 58.

²⁹ Idem, *ibidem*.

nista *avista* “ruas escuras”, casas com “aspecto demoníaco”, bêbados que cambaleavam, “crianças grotescas”; ele também *ouve* “vozes rudes”, “risadas ásperas”, “gritos agudos e maldições vindas de pátios sombrios”. Como já dissemos anteriormente, a escuridão, para Burke, é terrível por sua própria natureza. Sons e ruídos fortes, vagos e intermitentes contribuem igualmente para a obtenção do sublime³⁰. O cenário seguinte, no entanto, passa-nos outra mensagem: a aurora (que indica a presença de luz e, portanto, o fim da escuridão), as carroças com lírios, a rua polida e vazia e o ar perfumado transformam-se num “anódino” para a dor experimentada por Dorian Gray. A luz indica o não domínio das trevas e, portanto, favorece na apreensão do belo³¹. O perfume dos lírios reforça ainda mais o estado de relaxamento necessário para a obtenção do prazer positivo³². As ruas polidas oferecem à visão uma superfície lisa com poucas variações³³.

No conjunto, o cenário encontra-se repleto de elementos belos, seja para a visão, para o olfato ou mesmo para o tato (se levarmos em consideração o contato do andarilho com a superfície lisa das ruas). Burke apontou para a ligação entre os sentidos, a ima-

ginação e o juízo para a definição do(s) gosto(s) e, conseqüentemente, para suscitar as paixões do *sublime* e do *belo* no homem. Enquanto a primeira passagem nos remete à descrição de elementos terríveis que causam no corpo e no espírito o sublime, a segunda nos leva a imaginar um cenário belo devido, sobretudo, aos elementos da lisura e da doçura que o compõe. Vejamos como uma situação deleitosa é retratada logo em seguida no romance de Wilde.

Chegando em casa, Dorian reflete sobre a noite passada e se arrepende do modo como tratou Sibil Veyne. Decide, assim, que após dormir um pouco iria se encontrar com a moça e reatar o relacionamento. Contudo, ao entardecer, quando notificado da morte dela, Dorian fica aterrorizado: “um grito de dor se ergueu dos lábios do rapaz e ele se levantou de um salto, arrancando suas mãos do controle de Lorde Henry”³⁴. A notícia da morte de Sibil soa aos ouvidos de Dorian como algo aterrorizante, levando seu corpo a reagir de forma brusca. Ele emite um forte grito de dor. No entanto, após conversar com Lorde Henry, Dorian deixa-se dominar por um sentimento de deleite, ao associar a morte de Sibil Veyne a uma tragédia da vida real: “Parece-me apenas que foi simplesmente um fim maravilhoso para uma peça maravilhosa. Tem toda a terrível beleza de uma grande tragédia, uma tragédia na qual atuei, mas pela qual não fui ferido”³⁵. A representação

³⁰ Ver: BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránsky. Campinas, SP: Editora da Universidade de Campinas, 1993, pp. 88-90.

³¹ Idem, pp. 86-87.

³² Idem, pp. 92-93.

³³ Idem, pp. 156-157.

³⁴ Wilde, op. cit., p. 63.

³⁵ Idem, p. 65.

da morte nas tragédias, segundo Burke, leva ao deleite, pois ela não causa nenhum tipo de perigo ao homem. A dor positiva sentida por Dorian, ao descobrir que Sibil havia se matado, transformou-se, em questão de minutos, em uma dor negativa, transformou-se em *deleite*.

Já que era sobre o quadro que agia todos os efeitos da idade e dos seus pecados, Dorian Gray se sentia inteiramente protegido, alheio a qualquer ameaça. O deleite passa, assim, a dominar boa parte dos seus sentimentos. Pelo quadro pintado por Basil, no entanto, Dorian dividia-se entre um sentimento de prazer, deleite e de assombro. Várias vezes, o protagonista se viu obrigado a recorrer a práticas que afastassem temporariamente o terror pelo qual era tomado. Chegou a apreciar a música, a assistir os rituais da Igreja Católica, a colecionar instrumentos extravagantes e, mesmo, pedras preciosas. No entanto, “todos esses tesouros não passavam de meios de esquecer e fugir ao terror que, às vezes, era intolerável. O terror que lhe inspirava o retrato da degradação de sua vida”³⁶.

Toda a narrativa sobre Dorian Gray é marcada pela influência exercida por Lorde Henry sobre ele: Henry chegou a presentear-lo com um livro, que acabou envenenando-lhe a mente: “em certos momentos, o pecado era aos seus olhos senão um simples meio de realizar o

seu conceito de belo”³⁷. Conceito, este, voltado inteiramente para a satisfação, para o prazer físico, para o bom uso da sua “eterna” juventude. O *belo*, no caso, implica numa *desarmonia* entre corpo e alma, ou seja, num desajuste que provoca o aniquilamento do espírito como forma de propiciar deleite ao corpo. Diferentemente, a noção de *belo*, para o pintor Basil, dependia de uma harmonia existente entre a alma e o corpo. Para Lorde Henry e, posteriormente, para Dorian Gray, a beleza relacionava-se somente à aparência e, por esta razão, ela devia ser vivenciada enfaticamente na juventude. Para ambos, o que importa é aquilo que a superfície evidencia. As “águas mais profundas”, referentes à situação da alma, não tinham nenhum valor, pois ultrapassam o reino das aparências. No entanto, o *belo* para Basil não é similar ao *belo* em Burke, como podemos notar em um de seus comentários:

Qualquer pessoa que você ame deve ser maravilhosa e qualquer garota que tenha o efeito que você descreve deve ser fina e nobre. Espiritualizar a época de alguém – isso é algo válido de se fazer. Se esta garota pode dar alma a estes que têm vivido sem uma, se ela pode criar o sentido de beleza em pessoas cujas vidas tem sido sórdidas e feias, se ela pode arrancá-los do seu egoísmo e trocar-lhes lágrimas por mágoas que não são próprias deles, então ela vale toda a sua adoração, vale toda a adoração do mundo³⁸.

A *beleza*, no caso, encontra-se

³⁶ WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1974, p. 105.

³⁷ Idem, p. 108.

³⁸ WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução e notas de Marcella Furtado. São Paulo: Editora Landmark, 2012, pp. 52-53.

associada à *simpatia*. No caso, Basil elogiava a atriz que encantara Dorian Gray. O elogio, no entanto, volta-se para a sua capacidade de comover o público, de criar a beleza através da encenação teatral. Para Burke, esta afetação do espírito, que causa dor e leva à comção, seria uma fonte do sublime. No caso, a apreciação de uma encenação trágica levaria ao deleite, pois provoca no público uma espécie intensa de prazer, um alívio mesclado de terror, pois é decorrente da dor e dos infortúnios que recaem sobre outra pessoa³⁹.

Depois de muitos anos longe do amigo, o pintor Basil torna a visitar Dorian Gray, devido aos comentários que corriam soltos entre a nobreza sobre a má conduta do protagonista nos últimos tempos. Ao encontrar-se com ele, o pintor afirma-lhe: “acho que vícios, pecados são coisas que transparecem na fisionomia. Não é possível esconder os efeitos. São revelados nos contornos da boca, nos olhos e até nas mãos”⁴⁰. O interessante é que Basil levanta estes argumentos para afirmar a inverossimilhança dos comentários “maliciosos” feitos a respeito de Gray pela sociedade. Isto nos remete, mais uma vez, às reflexões de Burke sobre o efeito que certas afecções exercem sobre o corpo e sobre o espírito. Quando convida Basil

a ver o quadro de sua autoria, a reação do pintor é oposta à primeira contemplação de sua obra prima: “uma exclamação de horror escapou dos lábios do artista. Pintado na tela via-se um rosto hediondo. Aquilo que a pouca luz conseguia iluminar encheu-lhe de aversão e repugnância”⁴¹.

O retrato deixara de ser belo em sua concepção: agora, tornou-se sublime (para tomar emprestada uma das categorias de Burke). “Basil encarou Dorian, com olhar desvairado. O pintor suava um suor viscoso. Sua boca estava seca. Era impossível dizer uma só palavra”⁴². Dito de outra forma, ele foi tomado pelo *assombro*, pelo estágio mais agudo de terror que poderia imaginar. A imagem que lhe causara este efeito era terrível: “a podridão de um cadáver, em uma sepultura úmida, não seria mais espantosa”⁴³, ele pensa. O quadro, com todas aquelas distorções, comprovava tudo o que era dito a seu respeito. Então era tudo verdade. Após refletir sobre o que vira, Basil convida Dorian Gray a se arrepender de seus pecados e rezar. Dorian Gray afirma ser demasiado tarde, mas Basil insiste: “Silêncio! Não vê o espectro maldito que nos está olhando?”⁴⁴ Naquele instante “um ódio irreprimível a Basil Hallward o dominou. Uma raiva desesperada fê-lo detestar o homem sentado à mesa. Parecia que a imagem da tela o estimulava. Em cima da velha arca viu uma

³⁹ BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobránsky. Campinas, SP: Editora da Universidade de Campinas, 1993, pp. 52-54.

⁴⁰ WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução e notas de Marcella Furtado. São Paulo: Editora Landmark, 2012, pp. 111-112.

⁴¹ Idem, p. 119.

⁴² Idem, *ibidem*.

⁴³ Idem, p. 121.

⁴⁴ Idem, *ibidem*.

faca”⁴⁵. Daí desdobra-se o crime, Dorian Gray mata Basil e logo depois “no andar de cima, Dorian Gray deitara-se em um sofá. Tremia-lhe de apreensão cada fibra do corpo”⁴⁶.

Apesar da aparência encantadora que permanecia no corpo de Dorian Gray, o Retrato atinge o limiar da degradação, evidenciando o estado da alma do rapaz. Oscar Wilde opera durante toda a trama com uma separação entre o corpo (que permanece intacto) e o espírito transposto para o quadro (que se degrada lentamente) e ao mesmo tempo com uma inter-relação entre eles, já que todas as más ações praticadas pelo corpo de Dorian refletem em seu espírito. É ao final da narrativa, quando Dorian Gray esfaqueia o seu retrato, ou seja, sua própria alma, que esta inter-relação se evidencia melhor. Vejamos a descrição do que os empregados de Dorian Gray encontraram no quarto após a morte do patrão:

Quando entraram, encontraram suspenso à parede um esplendido retrato de seu patrão, como o tinham visto pela última vez, em todo o seu esplendor de uma delicada juventude e beleza. Deitado no chão havia um homem morto, em roupa de gala com uma faca em seu coração. Ele estava murcho, enrugado e seu semblante era repugnante. Apenas quando examinaram os anéis reconheceram quem era⁴⁷.

Ao esfaquear o seu retrato, Dorian esfaqueia sua alma. Contudo, a dor é sentida em seu corpo. Dorian Gray foi encontrado morto pelos seus empregados com uma faca no peito e com uma aparência repugnante. O retrato, por sua vez, recuperou todo o seu esplendor de outrora. Estava intacto, era novamente a obra-prima de Basil Hallward, tal qual ele o pintara.

Considerações finais

Por fim, resta voltar ao que indicamos no início deste texto: para Oscar Wilde, o artista é o criador de coisas belas. Neste caso, a criação do *belo* se daria por intermédio das palavras. Na passagem em que Lorde Henry convence Dorian Gray sobre a necessidade de se aproveitar a vida e de entregar-se às paixões, o autor escreve algo interessante que gostaríamos de retomar:

As poucas palavras que o amigo de Basil lhe dissera – palavras ditas ao acaso, sem dúvida, e com voluntário paradoxo embutido – tinham ainda tocado algum acorde secreto, que nunca fora tocado antes, mas que ele sentia estar vibrando e pulsando agora em curiosas palpitações. A música o havia eriçado daquela maneira. A música o inquietara muitas vezes. Mas a música não era articulada. Não era um novo mundo, mas ao invés, um novo caos, que ela criara em nós. Palavras! Meras palavras! Como eram terríveis! Como eram límpidas e vívidas, cruéis! Ninguém poderia escapar delas. E ainda uma mágica sutil havia nelas! Pareciam ser capazes de dar forma plástica a coisas

⁴⁵ Idem, p. 122.

⁴⁶ Idem, p. 158.

⁴⁷ WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1974, p. 123.

sem dimensão, e ter uma música própria tão doce quanto aquela da viola ou do alaúde. Meras palavras! Havia algo tão real quanto as palavras?⁴⁸

A música que chegara aos ouvidos de Dorian Gray não era articulada. As palavras eram terríveis e decorriam de um completo caos. Eram límpidas, vívidas, cruéis e davam “forma plástica a coisas sem dimensão”. Se retomarmos os estudos de Edmund Burke, notaremos que as palavras, para ele, podem gerar um efeito que “não nasce do fato de formarem imagens das várias coisas que representam na imaginação”⁴⁹. No entanto, Burke diz-nos que as palavras são mais propícias para provocar o *sublime*, da mesma forma que a pintura proporciona com maior eficácia o *belo*. Em Oscar Wilde, observamos que a pintura que fundamenta todo o enredo, apesar de bela em sua origem, passa a causar o *sublime*, mas, ao final, recobra suas características iniciais, que evidenciavam a beleza do retrato. No entanto, a discrepância entre a aparência do protagonista, no início, e seu semblante, ao final, reforça a ideia presente também no tratado filosófico de Edmund Burke que frisamos há pouco: a de que existe uma relação muito estreita entre o corpo e o espírito quando o *belo* e o *sublime* são suscitados no homem.

⁴⁸ WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução e notas de Marcella Furtado. São Paulo: Editora Landmark, 2012, p. 28.

⁴⁹ BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobrázky. Campinas, SP: Editora da Universidade de Campinas, 1993, p. 173.

Referências bibliográficas

BARBAS, H. *O sublime e o belo* – de Longino a Edmund Burke. 2002. Disponível em: http://helenabarbas.net/papers/2002_Sublime_H_Barbas.pdf. Acesso em: maio/2013.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu Dobrázky. Campinas, SP: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

MONTEIRO, Daniel Lago. *No limiar da visão: a poética do sublime em Edmund Burke*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), 2009. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-24032010-134406/pt-br.php>. Acesso em: maio/2013.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1974.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução e notas de Marcella Furtado. São Paulo: Editora Landmark, 2012.

Corpo e poder na terra indígena de Ibirama – SC

Antonio Luis Fermino¹

Resumo: O corpo possui formas, ocupa espaços, reage a diversos momentos e a todo instante está se movimentando, seja um simples ato de respirar ou de piscar os olhos. Ele é representação de uma sociedade, no modo como age no mundo e suas relações com o outro. O corpo, como matriz cultural, histórica de uma dada sociedade, a representa e explicita como esta se relaciona com o mundo e com o outro, outros corpos, grupos étnicos, sociedades. Neste sentido, este trabalho pretende discutir o corpo Laklãnõ/Xokleng, principalmente com as técnicas corporais trazidas por Mauss (1974) e as mudanças de comportamentos dos corpos entre eles.

Palavras-chave: Corpo. Técnicas corporais. Pentecostalismo.

Abstract: The body has ways, occupies spaces, reacts to different times and every instant is moving, is a simple act of breathing or blinking. He is representing a company, the way she acts in the world and its relations with the Other. The Body as a cultural matrix of a given historical society, represents and explains how it relates to the world and the Other, other bodies, ethnic groups, societies. Thus, this paper discusses the body Laklanõ/Xokleng mainly with body techniques brought by Mauss (1974) and the changes in behavior of bodies between them.

Keywords: Body. Body techniques. Pentecostalism.

¹ Mestre em Educação pela UFSC na linha de pesquisa Educação e Movimentos Sociais. Atua como pesquisador no Grupo de Estudos Observatório da Mídia Esportiva (LABOMIDIA - UFSC). Bolsista e pesquisador pelo Observatório da Educação do Campo núcleo UFSC. Pesquisador do Núcleo de Estudos dos Povos Indígenas (NEPI - UFSC). Pesquisador do grupo Corpo Educação e Cultura (COEDUC - UNEMAT). antonioluisf@gmail.com

Mudanças, costumes

A *colonização* do saber nos povos ameríndios do nosso país, neste caso, mais precisamente com o povo Laklânõ/Xokleng², situado na terra indígena de Ibirama, no Estado de Santa Catarina, demonstra em sua história a forma severa como os nativos foram tratados pelos colonizadores e de que modo sobreviveram ao período de contato desde o início da colonização italiana e alemã.

Os Laklânõ/Xokleng, ao longo de sua trajetória dentro do Estado de Santa Catarina, estiveram envolvidos em diversos conflitos sociais que marcaram a sua história e seu modo de viver nos dias de hoje. Muitas dessas marcas resultaram no abandono de algumas danças, rituais, fabricação de determinados alimentos, bebidas e confecção de artefatos. Uma das principais lutas dos indígenas para garantir seu espaço foi contra a colonização que invadia suas terras, pressionan-

do-os para o alto das montanhas e dos vales que cercam o rio Plate. Uma luta que permaneceu por muitos anos com o apoio do governo provincial financiando os bugreiros³ para o extermínio da população indígena em todo o estado.

Com toda a mudança de vida a partir desses conflitos, os corpos desta população adquiriram novas técnicas. Através dessas interações, os indígenas foram modificando sua maneira de se portar perante a sociedade não indígena, com o intuito de conquistar espaço nas cidades limítrofes, contudo, sem esquecer suas origens.

Um marco muito importante nesse processo de mudança da rotina dos indígenas Laklânõ/Xokleng está relacionado à inserção das igrejas dentro da comunidade. Uma das primeiras instituições religiosas a se instalar na região foi a católica, a qual teve uma pequena participação na comunidade. No entanto, a igreja não se inseriu diretamente na Terra Indígena, participando mais efetivamente nas colônias que se instalavam vizinhas ao povo indígena.

Na década de 1950, as igrejas evangélicas “Assembleia de Deus” iniciaram seu processo de permanência na Terra Indígena. “Essa igreja condena o uso de

² De acordo com Santos “os índios Xokleng são conhecidos também pelas denominações Bugres, Botocudos, Aweikoma, Xókren e Kaingang” (SANTOS, 1973, p. 30) e não são aceitos pelos indígenas, mas atualmente o povo se autodenomina como “Laklânõ: povo que vive onde nasce o sol, ou gente do sol (ou, ainda, povo ligeiro) [...] assim, o termo Laklânõ vem ganhando espaço político, interno e externo, através do movimento de recuperação do idioma, incluindo a escrita de mitos antigos e o ensino bilíngue” (GAKRAN, 2005, p. 14).

No decorrer do texto vou me referir como Laklânõ/Xokleng, exceto quando há citações de outros autores. Escolho este nome para me referir a esta comunidade por dois motivos: em primeiro lugar para que assim o nome Laklânõ tome força e ganhe espaço na sociedade, pois é desta maneira que eles se reconhecem e merecem ser tratados como tal. Em segundo, não há possibilidade de afastar o nome Xokleng da pesquisa, por ser conhecido historicamente na literatura da área.

³ Os bugreiros eram também conhecidos como caçadores de índios e atuaram de 1836 até o início do século XX. Compunham tropas de oito a quinze homens e costumavam atacar por toaia à noite matando os adultos, poupando apenas algumas mulheres e crianças, que eram levadas às cidades de Blumenau, Florianópolis e outras localidades, onde eram batizadas e adotadas por famílias burguesas ou por religiosos. As mulheres Xokleng eram interrogadas sobre o paradeiro de outros grupos com a ajuda de índios Kaingang, devido à similaridade dos idiomas (SANTOS, 1973, p. 78).

bebidas alcoólicas e de fumo e pretende dar ao crente condições de chegar ao paraíso pela interpretação e seguimento dos preceitos bíblicos⁴. Sua instalação na comunidade indígena ocorreu com a ajuda do chefe do posto indígena Isidoro Oliveira quando este assumiu a chefia do Sistema de Proteção ao Índio (SPI).

A igreja, desde a sua inserção na Terra Indígena, impôs de forma rígida a todos que se dispuseram a frequentar as celebrações, seguir os preceitos bíblicos, “assim, estas pessoas são facilmente identificáveis pelo seu aspecto, o que já está instalado no imaginário social contemporâneo que vincula o “crente” às características que apontamos.”⁵

Tais mudanças foram visíveis, como no uso de roupas sociais, nos cabelos das mulheres, os quais permaneciam sempre compridos, no uso de saias longas, na proibição de frequentar bailes, bares e até mesmo na prática de modalidades esportivas, justificando que tais hábitos eram proibidos pela Bíblia e que a busca pela salvação passa por seguir os preceitos bíblicos. Para Foucault “a doutrina liga os indivíduos a certos tipos de enunciação e lhes proíbe, conseqüentemente, todos os outros; mas ela serve em contrapartida para ligar indivíduos entre si e diferenciá-los,

por isso mesmo, de todos os outros”⁶.

Em seu trabalho, Silva ao investigar os usos e costumes da Igreja Assembleia de Deus, apontou que as mudanças na instituição estão ocorrendo, mas que muitas delas ainda obedecem a um padrão de costumes que não foram alterados. Os usos e costumes são vistos na Assembleia de Deus como uma “conduta fundamental de relação para comunicar com o sagrado e a estruturação do ethos⁷ em oposição ao que é profano”⁸. Para Foucault “o poder disciplinar é com efeito um poder que, em vez de se apropriar e de retirar, tem como função maior adestrar, ou sem dúvida adestrar para retirar e se apropriar ainda mais e melhor”⁹ para que os sujeitos tenham determinado engajamento a instituição que pertencem, desta maneira, a mesma retém um poder sobre o indivíduo.

Entre os Laklãnõ/Xokleng, no ideário da Igreja Assembleia de Deus, profano é o ato de praticar as modalidades esportivas, frequentar bares,

⁴ SANTOS, Silvio Coelho dos. *Índios e brancos no Sul do Brasil: a dramática experiência dos Xokleng*. Porto Alegre: Movimento; Florianópolis: Edeme, 1973.

⁵ PICH, Santiago. *Extra corpore nulla salus: a encruzilhada entre o corpo, secularização e cura no neopentecostalismo brasileiro*. Tese de doutorado em ciências humanas. UFSC, 2009.

⁶ FOUCAULT, Michel. *Ordem do discurso*: aula inaugural no *Collège de France*, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 3. ed., 1996, p. 43.

⁷ “Na crença e na prática religiosa, o *ethos* de um grupo torna-se intelectualmente razoável porque demonstra representar um tipo de vida idealmente adaptado ao estado de coisas atual que a visão de mundo descreve, enquanto essa visão de mundo torna-se emocionalmente convincente por ser apresentada como uma imagem de um estado de coisas verdadeiro, especialmente bem-arrumado para acomodar tal tipo de vida”. GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973, p. 67.

⁸ SILVA, Cláudio José da. *A doutrina dos usos e costumes na Assembleia de Deus*. Dissertação de mestrado em ciências da religião. Universidade Católica de Goiás, 2003.

⁹ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, Vozes, 1987, p. 195.

bailes, usar roupas que possam propiciar ou acender o desejo do outro de maneira libidinosa. Essas práticas têm sido pregadas desde o surgimento da Assembleia de Deus. Adequar-se a esses costumes é uma maneira de santificação, de abrir caminhos para o céu, uma busca pela pureza do espírito.

A partir disto tem-se uma disputa do tradicional x moderno, profano x sagrado, salvação religiosa x salvação esportiva, poder x poderes e de que poderes estamos falando. Como Geertz (1973) apresenta no exemplo da pedra e do vidro da catedral de Chartres, na França, não basta entender o homem apenas pelo homem. Para compreendê-lo devemos entender o local onde ele nasceu, viveu, e é criado. É necessário compreender as relações sociais que cercam o sujeito no seu mais íntimo ser e estar no mundo, e compreendê-lo num contexto histórico social em constante mudança conforme as relações estabelecidas com outros homens e com a natureza. Em Foucault encontramos uma perspectiva de entender o poder em forma de rede, que perpassa o corpo social.

Mudanças no corpo Laklânô/Xokleng



Figura 1. Pai e filha Laklânô/Xokleng num momento de descontração mexendo em objetos, roupas e brinquedos. Julho/2011. Arquivo do autor.

O caminhar, como técnica corporal, é, assim, marcado num sentido mais amplo, um caminhar que pode ser referenciado nas mudanças de territórios, nas relações com outros indígenas e com os não indígenas, e nas relações dos próprios grupos que os constituem como os atuais Laklânô/Xokleng, em Santa Catarina.

No início do contato entre indígenas e não indígenas, as mulheres caminhavam com um cesto de palha, com uma alça que era colocada na testa. Neste cesto, elas depositavam e carregavam diversos alimentos, utensílios domésticos, ferramentas de trabalho e em algumas vezes, até as crianças. Em um evento organizado pela Associação das Mulheres da Aldeia Palmeirinha, o senhor Edu explicou o seguinte numa curta fala sobre as tradições dos Laklânô/Xokleng:

Não tem mais, aqui, os balaio, isso aqui são tradições, os índios faziam, os Xokleng faziam mais tradicional, então, eles usavam os balaio para carregar as coisas e as mulheres fazia os balaio e amarravam assim e colocavam na cabeça. Essa era a tradição deles as mulheres carregavam¹⁰.

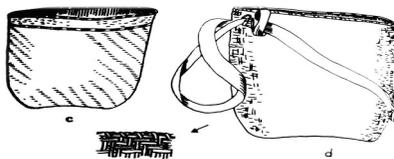


Figura 2. Cesto e/ou balaio que os Laklânô/Xokleng confeccionavam. Disponível em: <<http://laklano.iel.unicamp.br/laklano/?q=Kagglal>>. Acesso em: 22 ago. 2012.

¹⁰ Fala do senhor Edu Priprá sobre tradição Laklânô/Xokleng na festa de comemoração de um ano da Associação das Mulheres da Aldeia Palmeirinha, 22 de outubro de 2011.

Nesta pequena fala do senhor Edu, podemos perceber que os *habitatus*, que os indígenas possuíam em um determinado momento de sua história, hoje não são mais vistos. Os balaios são construídos, mas sem as alças, e ninguém mais os carrega nas costas, levam de carro, de moto, bicicleta, pedem para o vizinho para dar uma carona até o local onde querem depositar o balaio. Prática que vem sendo cada vez mais forte dentro da comunidade Laklãnõ/Xokleng e que não é entendida como algo que macula a “imagem” deles, é uma mudança que para eles é benéfica, pois não precisam carregar nas costas um balaio que pesa a metade de seu peso ou até mais, sendo que podem utilizar um automóvel como “carregador” de seus pertences. No caso dos homens, sua responsabilidade era sair para a caça e pesca em busca de alimentos para a comunidade. Para tal serviço, os indígenas eram treinados para a sua defesa contra qualquer perigo que pudessem encontrar. O indígena Cambechui, em uma conversa, contou-me sobre a preparação dos guerreiros no tempo em que eles viviam no mato:

O nosso grupo Xokleng, eles tinham uma especialidade de preparar, o guerreiro deles, né, aquela pessoa fica apta para batalhar sobre eles [a favor deles]¹¹, se entrassem em conflito, alguma coisa assim meio parecido. Então eles o preparavam como se prepara

¹¹ Explicação do autor.

um soldado. Eles criavam a criança naquela sequência e tudo, eu acho que é uma doutrina ou alguma coisa assim. Naquela sequência, já como guerreiro, então a criança acompanhava o pai, segundo as histórias, eu não estou inventando, eu estou falando coisas que me contaram, né! Então a pessoa ia seguindo o pai como um discípulo, então o pai iria mostrando e o grupo, a tribo em si, eles simpatizavam pela pessoa e todos eles se reuniam e faziam esse ato de preparação com a criança¹².

Depois do contato com a sociedade não indígena, a saída do mato e sua instalação próxima ao posto indígena, os indígenas começaram a utilizar animais e carroças para carregar seus pertences. Nos estudos de Santos, essa mudança de rotina dos Laklãnõ/Xokleng foi denominada de sedentarismo, pois não precisavam se locomover para outros lugares para comer e caçar, tinham um “lar” fixo e apoio do Serviço de Proteção aos Índios. O posto indígena fornecia alimentos e ensinava-os técnicas de agricultura, como plantação de mandioca, milho e outros alimentos, e também proteção contra os ataques de bugreiros¹³. Neste momento, o corpo deixa de praticar todas as atividades que estava acostumado a realizar, tornando-se então, um corpo campo-

¹² Entrevista com o indígena Cambechui/2011, atualmente professor de Educação Física da escola Laklãnõ e evangélico.

¹³ SANTOS, Silvio Coelho dos. *Os índios Xokleng: memória visual*. Florianópolis: Ed. da UFSC; Itajaí: Ed. da Univali, 1997. _____. *Nova história de Santa Catarina*. 5. ed. rev. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2004. _____. *Educação e sociedades tribais*. Porto Alegre: Movimento, 1975.

nês, como explicita Roland Barthes (2003)¹⁴.

Corpo que até o momento da pacificação ou contato não conhecia e nem mesmo lhe pertencia o cansaço, pois estava habituado a não parar. Deixar de executar algumas tarefas e utilizar outros meios que auxiliavam o transporte de mantimentos e utensílios domésticos gerou uma grande mudança em seus corpos.

O levantar o cesto, o modo de colocar a alça na testa, a forma de carregá-lo e até mesmo a fabricação deste artefato, eram uma “técnica corporal” que, como tal, expressa uma mudança na sociedade como um todo.

Esta técnica, no entanto, está atrelada a uma mudança mais ampla, a mudança de um modo de viver que afetou os Laklãnõ/Xokleng quando foram levados a sair do “mato”. Esta profunda alteração que modificou a “técnica corporal”, também pode ser compreendida a partir de Mauss, com o conceito de *habitus*:

Esta palavra traduz, infinitamente melhor que “hábito”, o “exigido”, o “adquirido” e a faculdade de Aristóteles. [...] esses “hábitos” variam não simplesmente com os indivíduos e suas imitações, mas, sobretudo, com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, com os prestígios. É preciso ver técnicas e a obra da razão prática coletiva e individual, ali onde

¹⁴ “[...] E, além desses corpos públicos (literários, escritos), tenho, por assim dizer, dois corpos locais: um corpo parisiense (alerta, cansado) e um corpo camponês (descansado, pesado)”. BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 74.

de ordinário vêm-se apenas a alma e suas faculdades de repetição.¹⁵

Com isso, posso afirmar que a mudança de *habitus* ocorreu com a saída do mato, quando as formas de fabricação de artefatos também são transformadas. Atualmente a fabricação é feita apenas pelos mais velhos para a venda de artesanato, o que também expressa uma realidade bem distinta das experiências anteriores que marcaram os corpos deste grupo étnico.

Observa-se também que os jovens que possuem um convívio mais íntimo com essas pessoas que fazem este artesanato têm a possibilidade de aprender e produzir esses artefatos da cultura tradicional. É o caso da filha do senhor Villi, uma menina jovem, de aproximadamente 16 anos, que mora em Presidente Getúlio, no Estado de Santa Catarina, mas toda a semana vai à casa de seus pais que vivem na Terra Indígena Laklãnõ aprender a fazer artesanato. Essa aprendizagem não é sistemática, ela parte da vontade do indivíduo, da sua disposição em querer fazer. Então, nos períodos em que visita seus pais, a jovem tem a oportunidade de visualizar como eles estão fazendo/construindo o chocalho, a lança, o arco e flecha. Ela observa a maneira de furar a caçapa, o modo de fazer o traçado no cabo da lança, o jeito de colocar as penas nas pontas dos objetos. São técnicas que

¹⁵ MAUSS, M. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Edusp, 1974, p. 214.

os sujeitos vão aprendendo ao longo de suas vidas.

Existe também a possibilidade de não querer fazer ou aprender. Cada um tem autonomia para decidir por motivos diversos, pode não ter interesse em aprender, preferir ir à igreja, ler um livro, sair com os amigos, ou realizar qualquer outra atividade que o cativa, e isso não é questionado. Não há como forçar a aprendizagem de tais técnicas, o sujeito deve estar disposto a aprender, podendo até iniciar e desistir por achar que tal aprendizagem não é necessária.

“Toda a aprendizagem é começada habituando a criança a permanecer na água com os olhos abertos”¹⁶. Dessa maneira o sujeito inicia um contato de reconhecimento do ambiente, pode compreender os motivos pelos quais os pais constroem artesanato e que este artesanato deverá para auxiliar na renda da família. E que por trás desse significado “comercial” há também um significado enquanto povo Laklãnõ/Xokleng, de pertencimento a um grupo social (tanto interno, quanto externo ao grupo) que se “atualiza” e se adequa/caminha ao longo dos anos com os não indígenas.

“Cada sociedade tem hábitos que lhe são próprios”¹⁷. Mas, no íntimo de cada sociedade existem técnicas que a diferenciam. Essas técnicas são adquiridas durante o contato com outras

culturas e, dessa maneira, as sociedades indígenas contraem novos *habitus* dentro do dia-a-dia. Para exemplificar, Mauss refere-se à observação que faz das moças francesas caminhando: “As modas do caminhar americano, graças ao cinema, começavam a chegar na França”¹⁸, ou seja, a mudança na técnica de caminhar das francesas expressa uma mudança de hábito da sociedade, que passa a consumir o cinema norte americano.

Assim, não há como mudar gestos, movimentos que estão impregnados em nossos corpos sem uma mudança na sociedade, e não é fácil mudanças ocorrerem depois de que os corpos são educados nas técnicas corporais desde a infância. Com isso, retoma-se Mauss para compreender como se dá a educação que no corpo marca a cultura, pela tradição, ou seja, ao compreender-se o uso do corpo pode-se ter o conhecimento de seu próprio ser. O autor para se referir às mudanças nas técnicas corporais e o seu sentido nas mudanças da própria sociedade, busca o exemplo das técnicas da natação: “[...] perdeu-se o costume de engolir água e cuspi-la, esta maneira faz parte de uma técnica para a educação do mergulho. Em meu tempo, os nadadores consideravam-se espécies de navios a vapor. Era estúpido, mas, enfim, ainda faço esse gesto: não posso desembaraçar-me de minha técnica”¹⁹. Entendo que é isto que faz com que cada técnica seja específica

¹⁶ Idem, p. 212.

¹⁷ Idem, p. 213.

¹⁸ Idem, p. 213.

¹⁹ Idem, p. 212 e 213.

para determinada sociedade e época que foi praticada, não há como negá-la, esta faz parte da identificação do corpo (individual ou coletivo/grupo) e é o que acaba expressando sua diferença na relação com o Outro.

Assim, o fato de abandonar uma técnica de natação para utilizar novas técnicas desenvolvidas (técnica corporal entendida como prática social), Mauss identifica que, assim como há uma técnica corporal específica para cada gesto, há também uma diversidade enorme de gestos dos mais corriqueiros que nos passam despercebidos. Se pararmos para observar, encontramos inúmeros gestos e técnicas inscritas em nosso próprio fazer: a forma de parar, de andar, de sentar, de gesticular ao falar, nesse fazer e ser, identificamo-nos com as maneiras de ser do pai, da mãe, do avô, etc. É essa educação no corpo que se dá desde o nascimento que nos constitui como pessoa única²⁰.

Se há duas sociedades, há também duas atitudes, dois *habitus* e também espaços de fronteiras. Estes têm seus momentos de encontro, seja na missa, na festa, união de casais, celebrações, entre outros eventos. Haverá, portanto, um momento em que essas duas comunidades poderão se unir. E este encontro trará algumas “técnicas” que se colocaram no lugar de outras. Mas não dos *habitus*, “pois esta especificidade é o caráter de todas as técnicas”²¹.

²⁰ GRANDO, Beleni Salete. *Corpo e educação: as relações interculturais nas práticas corporais Bororo em Meruri – MT*. Tese de doutorado em Educação – UFSC. 2004, p. 45.

²¹ MAUSS, M. Op.cit., p. 213.

Por meio de uma interação com pessoas diferentes há uma afirmação de suas características, ao mesmo tempo em que há uma aquisição de outros costumes. As condutas partilhadas entre os membros da sociedade e o *habitus* social que caracteriza um povo servem de base para que ocorra essa diferenciação²².

Com relação aos Laklãnô/Xokleng a mudança de *habitus* veio com a medida tomada pelo chefe do Serviço de Proteção aos Indígenas de Ibirama, Eduardo Hoerhann. Nos fatos históricos narrados pelo professor Silvio Coelho dos Santos a proibição do uso do botoque e a cremação dos mortos, uma vez que Hoerhann acreditava que esse hábito poderia aumentar o número de doentes, pois o contato com os não índios proporcionava um aumento nas doenças transmitidas por estes, em grande escala. Mas, não somente estes hábitos, o que ocorreu junto com as doenças foi a introdução da nova dieta com a saída do “mato”²³.

²² ALMEIDA, Arthur José Medeiros de. *Esporte e cultura: esportivização de práticas corporais nos jogos dos povos indígenas*. Brasília: Ministério do Esporte/ 2º Prêmio Brasil de Esporte e Lazer de Inclusão Social, 2011, p. 109.

²³ Refiro-me a “mato” no sentido de estabelecer uma relação cronológica, sendo entendida como período antes do contato e de instalação às margens do rio Plate. “Eles utilizam a expressão índios do “mato” para denotar o tempo da cultura originária, o modo de vida que caracteriza o grupo desde o seu surgimento, o ponto zero do tempo, inaugural. No mato – dizem as narrativas – não havia aldeias, tal como hoje existem”. LOCH, Silvia. *Arquiteturas Xokleng contemporâneas: uma introdução à Antropologia do espaço na terra indígena de Ibirama*. (Mestrado) Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2004, p. 31.

O corpo aqui é criado e recriado a partir das experiências com o mundo, com o novo. Não há possibilidade de separá-lo de forma dualista (como em algumas áreas separa-se para efeito de estudos, como ocorre com a biomecânica e a psicologia, por exemplo). Se há o movimento, há também um pensamento, uma reflexão do mesmo. As técnicas adquiridas por este corpo são tomadas de forma consciente. O sujeito aprendeu, observou, refletiu e agiu. Da mesma maneira como Mauss observou em relação às mudanças no jeito de andar das mulheres francesas, uma técnica corporal não é imposta de forma autoritária e contra os modos de comportamento das pessoas. O que está posto é a relação delas com o mundo, com o outro, o novo.

O corpo na religião

A igreja entrou na Terra Indígena Laklânô/Xokleng com a intenção de catequizá-los conforme seus princípios bíblicos e está presente a partir da década de 1950, como visto anteriormente. Desde a sua inserção e aceitação por eles ocorreram algumas mudanças na forma de vestir e ingerir substâncias que eram hábitos dos indígenas. Sendo assim, o corpo é um dos meios de manifestar tal “transformação” cultural vivida entre eles. Através desse meio de comunicação, o corpo, é que os indígenas apresentam suas maneiras de sentir, falar, vestir... Tudo ficou muito diferente do tempo em que eles viviam no “mato”. Um exemplo era o uso da capota, um ornamento corporal usado para tampar os órgãos genitais.



Figura 3. Indígena Laklânô/Xokleng no início do contato. Disponível em: http://img.socioambiental.org/d/239183-1/xokleng_2.jpg. Flavio Braune Wiik.

A preocupação entre os Xokleng com a ornamentação do corpo, através da utilização de enfeites e adornos, pode ser constatada por intermédio do fato de que os guerreiros tinham sua própria *vestimenta* que se compunha do cocar utilizado nos momentos de festa, bem como uma espécie de cinto feito com vários cordões, que era amarrado à cintura e envolvia o pênis. Há informações de que tais cintos eram símbolos de masculinidade, e os meninos os recebiam de seus pais logo após o ritual de perfuração dos lábios²⁴.

Com a intervenção da igreja e não somente com ela, mas também, por meio do chefe do posto indígena (que representava a sociedade não indíge-

²⁴ VIEIRA, E. E. *Simbolismo e reelaboração na cultura material dos Xokleng*. Dissertação de mestrado em História - UFSC. Florianópolis, 2004, p. 59.

na), tornou-se obrigatório o uso de roupas sociais e sapatos. Em conversa com o senhor Antônio Caxias Popó no período em que estive em campo, o uso das roupas com a chegada da igreja tornou-se obrigatório, mas havia alguns homens que não se adaptaram, não utilizavam roupas e continuaram usando os ornamentos do tempo do “mato”.



Figura 4. Festa de comemoração ao Dia do Índio. 21 de abril de 2012. Arquivo do autor.

Aqueles que frequentavam e frequentam as igrejas devem sim se adequar às normas que eram/são impostas pelo pastor, padre e preceitos bíblicos. Desta forma, atualmente os indígenas que frequentam a igreja dentro da Terra Indígena Laklãnõ devem estar vestindo calça, camisa – no caso dos homens – e saias e cabelos compridos – no caso das mulheres. O corpo foi alterado pelo contato com novos adornos, novas formas de se comportar perante o Outro.

O rigorismo moral revela-se em diferentes hábitos dos seus membros como a proibição de fumar e beber álcool, de participar de festas, no vestuário proibindo as mulheres de usar calças e de cortar o cabelo e até de realizar práticas corporais de caráter esportivo. Assim, estas pessoas são facilmente

identificáveis pelo seu aspecto, o que já está instalado no imaginário social contemporâneo que vincula o “crente” às características que apontamos anteriormente²⁵.

Seguindo neste mesmo pensamento, tal rigidez representa uma segurança de que o sujeito pertence à religião e às crenças pentecostais impostas dentro da comunidade. O outro hábito proibido pela Igreja Assembleia de Deus é o consumo de bebida alcoólica. Entretanto, no tempo do “mato” os Laklãnõ/Xokleng produziam uma bebida bem diferente da atual utilizada a partir da relação com os não indígenas, que é destilada. Esta antiga bebida sempre esteve presente nos rituais de perfuração dos lábios para o uso dos botoques ou em festas e celebrações. Nesta bebida os ingredientes usados são xaxim, mel de abelha, pedra e água, conforme o relato do senhor Antonio Popó:

Mas cada coisa tem um significado, o xaxim é o fermento, para ferver a bebida e as pedras não é dessas pedras comum, é essas pedras lisas, que tinha no rio, agora não dá pra ver mais. Um pedras lisas e botava junto com essas pedras para esquentar. Então esquentava até no fogo lá, né. Aí quando estava bem quente, botava no cocho. Aí fervia o xaxim. Aí no cocho tinha mel e água, aí ficava a bebida, era um cocho de pau, de madeira que eles fa-

²⁵ PICH, Santiago. *Extra corporem nulla salus*: a encruzilhada entre o corpo, secularização e cura no neopentecostalismo brasileiro. Tese de doutorado em ciências humanas. UFSC, 2009, p. 123.

ziam, né. Hoje a geração mais nova não sabe mais nada, não sabe nem falar no idioma²⁶.

Concordando com senhor Antônio, os jovens não sabem mais produzir tal bebida, um dos motivos é o fato de terem outras bebidas prontas em bares próximos à Terra Indígena, evitando dessa maneira o trabalho de colher os ingredientes e deixar fermentar para depois consumir. São técnicas que foram sendo alteradas/substituídas por outras, a partir do contato com a população não indígena. Os indígenas que “pertencem” aos preceitos bíblicos ditos pela Igreja Assembleia de Deus não ingerem nenhum tipo de bebida alcoólica. “Você deve conhecer, está escrito na Bíblia, não se embriague com o vinho que te há contendado²⁷. Porque se eu beber demais a minha mente fica ‘balangando’ e eu sou capaz de te abusar, né²⁸”. Para evitar cair em tentação, cometer o pecado do uso da bebida alcoólica, o “irmão (ã)” ora, pede ao Senhor que não o deixe enfraquecer, pois “o fiel, na busca da salvação, deve resistir às tentações e ser radical na rejeição ao mundanismo e obedecer aos mandamentos divinos”²⁹.

Nesta passagem bíblica não é a negação da bebida que está sendo imposta e sim o uso abusivo de tal substância,

uma vez que a bebida destilada, como o vinho, é parte da cultura na qual o próprio Jesus viveu há mais de dois mil anos. O corpo aqui é um “corpo substancial”, não se quebrou o dualismo do corpo, como observa Kunz (2004), neste conceito existe uma divisão entre o homem e o mundo, o “mundo exterior” do corpo e o “mundo interior” da alma ou da mente.

Termos como, “salvação da alma” do “espírito” são muito utilizados nos cultos da Igreja Assembleia de Deus na Terra Indígena. E para que essa ação se concretize o corpo externo deve estar limpo, proibido de ingerir qualquer tipo de substância que possa prejudicar o caminho da salvação. “Para os protestantes, o corpo não é desprezível, mas merece ser preservado e, se for necessário, salvaguardado de perigos”³⁰. Sendo assim, é necessário um comprometimento com Deus, que sejam radicais às leis da Bíblia, obedecendo fielmente a todos os mandamentos prescritos, não caindo em descrença. Tornam-se então um mecanismo de contato com o sagrado, o poder divino, livram-se dos vícios vividos em outros momentos passados, obtendo a fé e o Espírito Santo.

Outro aspecto importante para a busca da salvação da alma e do espírito está no modo de se portar perante os membros da comunidade. “Logo mais à tarde tem o desfile da garota indígena,

²⁶ Conversa com o senhor Antonio Caxias Popó. Março de 2012.

²⁷ Original: “E não vos embriagueis com vinho, em que há contenda, mas enchei-vos do espírito” (Ef. 5:18).

²⁸ Conversa com o senhor Rubens Caxias Popó.

²⁹ SILVA, Cláudio José da. *A doutrina dos usos e costumes na Assembléia de Deus*. Dissertação de mestrado em ciências da religião. Universidade Católica de Goiás, 2003, p. 39.

³⁰ GELIS, Jacques. O corpo, a igreja e o sagrado. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo: renascença às luzes*. V. 1. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2008, p. 126.

[...] queremos convidar todos se puderem estar ali, mas não são obrigados, muitos são evangélicos não são obrigados a estarem ali”³¹. Mauss nos explica que determinados sujeitos de diferentes visões de mundo, *habitus* e técnicas, reagem a determinadas situações de maneiras dispares, ou seja,

[...] há posições da mão, no repouso, convenientes e inconvenientes. Assim, podem adivinhar com segurança que se uma criança se senta à mesa com os cotovelos junto ao corpo, e, quando não está comendo, com as mãos nos joelhos, que ela é inglesa. Um jovem francês não sabe mais se dominar: ele abre os cotovelos em leque, apoia-os sobre a mesa e assim por diante³².

Neste pensamento, à diferença entre uma pessoa da igreja e outra que não partilha dos preceitos bíblicos e dos dogmas da tal igreja, embora seja cristã, não frequenta a instituição. O sujeito que frequenta as instituições da Assembleia de Deus dentro da Terra Indígena Laklãnõ auxilia na arrecadação de fundos para a igreja, organiza e está sempre presente nas celebrações. Contudo, não está disposto a participar da festa, com atrações de bandas e bebidas que são oferecidas em determinado evento organizado por eles.

Por outro lado, o indivíduo que não

frequenta estas instituições na sua comunidade interage em outras relações dentro da Terra Indígena. Também, é este mesmo indivíduo que pratica modalidades esportivas fora ou dentro da escola, que participa das festas e bailes da região e que por sua vez pode ou não frequentar bares, usando ou não bebidas alcoólicas. O fato é que este sujeito não segue os preceitos bíblicos como outros membros da comunidade, no entanto ele não deixa de acreditar em um Deus.

O culto é o momento importante para a busca pela “salvação da alma” e “espírito”, a palavra “Aleluia” repetida inúmeras vezes é destacada como forma de agradecer a Deus por todos os benefícios que traz a eles. O corpo exerce um papel central dentro da religião, as técnicas de reverência - braços abertos, erguidos e as mãos voltadas para cima - para Deus, como um meio de garantir a vivência e deixar-se tomar pelo Espírito Santo. É através do corpo que os “irmãos” abrem espaços para que sejam glorificados e recebam a cura e a salvação. “Portanto, o corpo é condição de possibilidade da eficácia dos diversos rituais que se realizam diariamente nos templos do neopentecostalismo brasileiro”³³.

Em cada fala existe um sentimento de que ali encontraram a salvação e que estão seguindo os caminhos de Deus. Seus corpos estão sendo observados por

³¹ Festa de comemoração de um ano da Associação das Mulheres da aldeia Palmeirinha na escola Laklãnõ no dia 22 de outubro de 2011. Fala do orador do evento, infelizmente não tenho o nome do indígena, apenas o vídeo que os próprios Laklãnõ/Xokleng me pediram para gravar como registro.

³² MAUSS, M. Op.cit., p. 124.

³³ PICH, Santiago. *Extra corpore nulla salus: a encruzilhada entre o corpo, secularização e cura no neopentecostalismo brasileiro*. Tese de doutorado em ciências humanas. UFSC, 2009, p. 188.

todas as pessoas presentes no culto, por eles expressam uma linguagem de acordo com o que falam. Por exemplo: “[...] Se estou aqui hoje diante de vocês não é por acaso, Aleluia! é porque Jesus Cristo, com o senhor nosso Deus, Aleluia! quis que eu estivesse aqui, falando para vocês [...]”³⁴. Seu corpo se expressa com os movimentos dos braços erguidos nos momentos em que fala “Deus” e “Jesus Cristo” com certa força nos movimentos. Seu rosto demonstra serenidade, e com expressões fortes quando chama a atenção dos fiéis. Seu caminhar é de um lado para o outro do altar. É ele quem deve passar a mensagem da salvação, de cuidado com o próximo e consigo mesmo para todos que o observam.

Observa-se aqui que este movimento não é único do sujeito que está pregando no momento do culto, e sim foi adquirido em vários eventos anteriores a este que ele pôde participar e aprender, para neste momento mostrar através de seu corpo a palavra de Deus. “A técnica de bater ‘palmas para Jesus’ [enquanto dizem: ‘Aleluia, Aleluia, Aleluia Senhor Jesus Cristo’], se destina à glorificação de Deus em sinal de agradecimento pela demonstração da sua potência, como no momento da expulsão dos demônios, bem como por ter nos acolhido durante a reunião”³⁵. demonstrar a gratidão pelas graças recebidas, tanto materiais como espirituais são formas e gestos que servem como reverência ao Senhor por tudo que tem

oportunizado nas vidas dos fiéis da Igreja Assembleia de Deus, conforme eles acreditam.

A técnica do abraçar para dar e receber a bênção a partir da expressão “A paz do Senhor”, concordando com Pich, traz um sentimento de confiança, segurança, “acolhimento” interior e confraternização entre os fiéis, de maneira com que os presentes se sintam encorajados para enfrentar os desafios da vida. “O corpo é um lugar privilegiado de investimento neste movimento religioso. O indivíduo é conduzido pelo corpo ao longo de cada culto ou reunião neopentecostal”³⁶.

Dança da Viúva, corpo, religião

A Dança da Viúva parou de ser praticada pelos indígenas em decorrência do acesso das igrejas evangélicas à terra Laklãnõ. A festa da reconciliação do luto, como foi chamada pelo senhor Edu Priprá, ocorria para reconciliar o viúvo ou viúva na comunidade³⁷. O senhor Villi era um menino na década de 1950 e teve a oportunidade de participar e observar essa dança na comunidade Laklãnõ/Xokleng. “Quando eu era criança assim, eu já tinha calça curta, e então eu vi isso e até é [foi com] o pai do Namblá”³⁸. Na morte de sua companheira o viúvo foi levado até uma ca-

³⁴ Fala do indígena que estava pregando no culto.

³⁵ Idem, p. 186.

³⁶ Idem, p. 188.

³⁷ Fala do senhor Edu Priprá na festa de comemoração de um ano da Associação das Mulheres da aldeia Palmeira. 22 de outubro de 2011.

³⁸ Conversa com Villi, que está contando a história que aconteceu com o pai do professor indígena Namblá, da escola Laklãnõ. Agosto de 2011.

bana nas margens do rio e durante seis meses ficou confinado, sem nenhum contato com os outros indígenas e acontecimentos externos nesse período.

Às vezes ficavam 30 dias, depende... Eles tinham uma marca, eles eram conhecidos pela marca, por exemplo a minha marca era dois risquinhos assim na testa [nas bochechas no sentido vertical], esse aqui [outro rapaz] era uma bola com pinguinho no meio, então, cada pessoa tinha um reconhecimento pelas suas marcas, então quando morria uma pessoa daquele casal, depende a marca dele tinha uma pessoa escolhida pelo curandeiro deles, pajé, para cuidar.. depende a marca ele tinha um mês, dois meses, tinha vezes que ficava 90 dias, eu quando era pequeno eu lembro que apreciei uma reconciliação de um índio dos nosso aqui.. Ele ficou 90 dias lá longe do povo e tinha uma família que ficou tratando dele e lá ele tinha que ficar, até vencer aquele prazo³⁹.

A única exceção era de um indígena que ficava encarregado de levar a comida para ele. “E a pessoa escolhida é a que pode ir lá sozinho. Quando ele tá chegando ele tem que dá sinal que tá chegando, que é ele. Então isso foi escolhido para poder atender esse homem”⁴⁰. Mas a comida também não podia ser assada ou cozida em nenhum tipo de recipiente, como uma panela, por exemplo, deveria ser assada na brasa. Assim, acreditavam que a comida feita em uma panela não traria sorte e nem mesmo muitos anos de vida ao vi-

úvo. “Vamos dizer, um viúvo não pode comer comida feita na panela porque se não tem a vida curta, a vida não vai muito longe”⁴¹.

Terminados os seis meses de afastamento, o viúvo era trazido por dois índios que o carregavam até a aldeia. “Antes de trazer fizeram um preparo, a bebida deles, uns quatro metros de tanque, um cocho com xaxim, pedra, pedra de ferro com fogo, vai ali até ficar azedo, ficou uma semana, pra tomar, né”⁴². Quando o viúvo retornava à aldeia, todos os membros da comunidade faziam uma roda e ele ficava no centro dessa roda. Enquanto ele ficava no centro, todos os outros membros cantavam e dançavam.

Eles ficaram o dia inteiro cantando, como se diz festejando, dançando, não era meia dúzia não, era uma festa, né, uma mulherada, meninada, os homens todos fazendo essa dança. Alegria, né, por esse homem. Nesse ano o tempo dos velhos que passaram eles eram muito amoroso, faziam dança, canto tudo e os parente dele ali, enquanto que eles dançando eles vinham chorar, abraçar, e depois ele ia dançar lá, e a segunda mulher dele tá viva ainda, é a mulher do Namblá⁴³.

Para o senhor Iudo, “aquela dança deles queria dizer assim, eles estavam expulsando os espíritos do morto para não ficar e ele [o viúvo] ficar livre daquela pessoa”. Lévi-Strauss ao trazer

³⁹ Fala do senhor Edu Priprá, 2011.

⁴⁰ Conversa com Villi, agosto de 2011.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Idem.

⁴³ Idem.

as cerimônias de adoção entre os Fox, numa comparação com o jogo, nos diz que tais práticas rituais funerárias tinham um único objetivo, “a partida definitiva da alma do defunto”⁴⁴, da mesma forma que a Dança da Viúva ou reconciliação do luto que era praticada entre os Laktlânõ/Xokleng. Seguindo os passos desse ritual, dessa dança, o viúvo teria a oportunidade de recomeçar uma vida nova, encontrar outra parceira para fazer parte da sua vida, deixando seu espírito descansar.

Mas logo após, na década de 1950, quando os religiosos começaram a catequizar os indígenas, houve uma mudança de hábitos e eles passaram a crer no evangelho. Para o senhor Villi é um equívoco não celebrar este momento do viúvo. “Porque eles fazia: essa cultura deles pra ficar lá no mato era para eles poderem ter uma vida longa. Por isso que dava a comida só na brasa lá pra eles. Mas isso é uma ideia minha”⁴⁵. Ao contrário do que pensa o senhor Antonio, que não acredita nestes hábitos dos antigos indígenas. Para ele a Bíblia e seus preceitos são a verdade e todos devem seguir o evangelho.

De acordo com o senhor Iudo Priprá, quando ele menciona que “essa era uma tradição, hoje algum [alguém] pode fazer, mas só faz uma imitação, porque aquele costume acabou”⁴⁶. Nos

dias de hoje, quando morre alguém da comunidade Laktlânõ/Xokleng é realizado um ritual definido pela igreja, a Dança da Viúva perdeu seu lugar nas tradições, sendo acrescentados os rituais dos preceitos bíblicos da igreja Assembleia de Deus.

Esta dança atualmente é vista em eventos comemorativos, apresentada para um determinado grupo de pessoas para quem os Laktlânõ/Xokleng querem exibir alguma dança da sua tradição/história. Entretanto, nos relatos desses senhores, podemos perceber que há uma forte tendência em passar essas histórias para as crianças mais novas da comunidade, pois sempre enfatizam que os jovens não sabem mais da sua cultura e não procuram saber. Sendo assim, haverá um esquecimento de suas danças, pinturas e pratos típicos do tempo do “mato”.

De que corpo estamos falando?

Com toda a mudança de vida a partir desses conflitos, os corpos desta população adquiriram novos *habitus*, técnicas que foram ressaltadas neste trabalho. Através dessas interações os sujeitos foram modificando sua maneira de se portar perante a sociedade não indígena, com o intuito de conquistar espaço nas cidades limítrofes sem esquecer quem eles são.

O corpo humano que assumiu um caráter individualizado na sociedade ocidental moderna, nas sociedades indígenas brasileiras exerce papel central

⁴⁴ LEVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas, SP: Ed. Papirus, 1989, p. 46-47.

⁴⁵ Conversa com Villi, agosto de 2011.

⁴⁶ Fala do senhor Iudo Priprá na festa de comemoração de um ano da Associação das Mulheres da aldeia Palmeira. 22 de outubro de 2011.

sendo fabricado para se tornar coletivo. A corporalidade é uma dimensão fundamental para o processo de ensino e aprendizado de conhecimentos, habilidades e técnicas da pessoa indígena⁴⁷.

A mudança de *habitus* dentro da comunidade iniciou-se a partir do momento em que tiveram o primeiro contato com a sociedade não indígena, ou seja, com os conflitos com os colonizadores e a saída do mato. Tal aquisição de novos *habitus* e técnicas segue de maneira contínua, num processo de aprendizado desses novos modelos de corpo, sendo assim, o corpo Laklãñ/Xokleng é modificado e ressignificado a partir das experiências do vivido. Sendo uma mudança imposta, foram obrigados a mudar seus costumes para que a instituição pudesse de maneira simples e econômica cuidar da saúde dos indígenas.

A igreja, desde sua inserção na Terra Indígena, impôs de forma rígida a todos que se dispuseram a frequentar as celebrações e seguir os preceitos bíblicos uma mudança nos *habitus* dos Laklãñ/Xokleng. E tais mudanças foram visíveis, como o uso de roupas sociais, os cabelos das mulheres sempre compridos, o uso de saias longas, a proibição de frequentar bailes, bares e até mesmo a prática de modalidades esportivas, justificando que tais *habi-*

tus estão proibidos na Bíblia e que a busca pela salvação passa por seguir os preceitos bíblicos. Esta severidade é uma forma de assegurar que o fiel ou “irmão” pertence e segue a religião e as crenças pentecostais estabelecidas dentro da comunidade.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Arthur José Medeiros de. *Esporte e cultura: esportivização dos Jogos dos Povos Indígenas*. Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Brasília (UnB), 2008, p. 111.

_____. *Esporte e cultura: esportivização de práticas corporais nos jogos dos povos indígenas*. Brasília: Ministério do Esporte/ 2º Prêmio Brasil de Esporte e Lazer de Inclusão Social, 2011, p. 109.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003, p. 74.

FOUCAULT, Michel. *Ordem do discurso: Aula Inaugural no Collège de France*, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 3. ed., abril, 1996.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.

GAKRAN, Nambla. *Aspectos morfosintáticos da língua Laklãñ (Xokleng) “Jê”*. (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas. Programa de Pós-Graduação em Linguística, 2005.

⁴⁷ ALMEIDA, Arthur José Medeiros de. *Esporte e cultura: esportivização dos Jogos dos Povos Indígenas*. Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Brasília (UnB), 2008, p. 111.

- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- GELIS, Jacques. O corpo, a igreja e o sagrado. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. *História do corpo: renascença às luzes*. V. 1. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes. 2008, p. 126.
- GRANDO, Beleni Salete. *Corpo e educação: as relações interculturais nas práticas corporais Bororo em Meruri – MT*. Tese de doutorado em Educação – UFSC. 2004, p. 45.
- KUNZ, Elenor. *Educação Física: ensino e mudanças*. 3. ed. Ijuí: Unijuí, 2004.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas, SP: Ed. Papi-rus, 1989, p. 46-47.
- LOCH, Silvia. *Arquiteturas Xokleng contemporâneas: uma introdução à antropologia do espaço na terra indígena de Ibirama*. (Mestrado) Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2004.
- MAUSS, M. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Edusp, 1974, p. 214.
- PICH, Santiago. *Extra corpore nulla salus: a encruzilhada entre o corpo, secularização e cura no neopentecostalismo brasileiro*. Tese de doutorado em Ciências Humanas. UFSC, 2009.
- SANTOS, Silvio Coelho dos. *Índios e brancos no Sul do Brasil: a dramática experiência dos Xokleng*. Porto Alegre: Movimento; Florianópolis: Edeme, 1973. 313p.
- _____. *Educação e sociedades tribais*. Porto Alegre: Movimento, 1975.
- _____. *Os índios Xokleng: memória visual*. Florianópolis: Ed. da UFSC; Itajaí: Ed. da Univali, 1997.
- _____. *Nova história de Santa Catarina*. 5. ed. rev. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2004.
- SILVA, Cláudio José da. *A doutrina dos usos e costumes na Assembléia de Deus*. Dissertação de mestrado em Ciências da Religião. Universidade Católica de Goiás, 2003.
- VIEIRA, E. E. *Simbolismo e reelaboração na cultura material dos Xokleng*. Dissertação de mestrado em História - UFSC. Florianópolis, 2004, p. 59.



Lixo extraordinário: a arte de criar, reciclar e representar

Maria Clara Tomaz Machado¹

Priscylla Leite de Moraes²

*E a cidade que tem braços abertos num cartão postal
Com os punhos fechados na vida real
Lhes nega oportunidades
Mostra a face dura do mal.³*

Resumo: O presente artigo se propõe a pesquisar o vídeo documentário “Lixo Extraordinário”, produzido pelo artista plástico brasileiro Vik Muniz no Aterro Metropolitano Jardim Gramacho, situado na cidade de Duque de Caxias, Rio de Janeiro, Brasil, a fim de compreender como o material descartado pela sociedade pode ser transformado em sustento (para os catadores), arte e em representação de memórias, fazendo deste um trabalho não só artístico, mas também social através da luta pela sustentabilidade ambiental, e por melhores condições de trabalho. O enredo crava a trajetória do artista em busca de personagens cujas histórias fragmentadas delineiam seus retratos por meio do jogo de cena de seus depoimentos, e de suas imagens retocadas de luz e sombra compostas pelo próprio lixo. Depois do êxito e sucesso dessa obra a história não termina aqui, a luta que a Associação dos Catadores tem empreendido em prol de um lugar adequado e seguro para exercer suas atividades com qualificação e melhorias tecnológicas segue em frente, e são abordadas neste trabalho.

Palavras-chave: História. Vídeo documentário. Lixo extraordinário. Cultura. Vik Muniz.

¹ Doutora pela Universidade de São Paulo. Professora Associada IV da Universidade Federal de Uberlândia, Coordenadora do Laboratório de Pesquisa em Cultura Popular e Vídeo Documentário (DOCPOP) e Diretora de Comunicação da Universidade Federal de Uberlândia. mclaratmachado@yahoo.com.br

² Graduanda em História pela Universidade Federal de Uberlândia, bolsista Iniciação Científica pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG). priscylla1311@hotmail.com

³ OS PARALAMAS DO SUCESSO. Alagados. In: *Perfil: Os paralamas do sucesso* – v. II. Rio de Janeiro: Som Livre, 2006. Faixa 01.

Abstract: This article research the video documentary “Wasteland” produced by Vik Muniz (a Brazilian artist) in the Metropolitan Landfill Jardim Gramacho, situated in Duque de Caxias, Rio de Janeiro, Brazil, we want to understand how the material discarded every day for the society can be transformed into sustenance (to scavengers), art and representation of memories, making this work not only artistic, but social with the struggle for sustainability and better working conditions. The plot spiking the trajectory of the artist looking for character, whose fragmented stories delineate your portrait, between the game scene of your testimonials and your images retouched with light and shadow, composed by its own waste. After successful of this job, the history doesn’t end here, the struggle of the Scavengers Association do asks for one place security and appropriate to do your actives with qualification and technological improvements go on, and this research will approach.

Keywords: History. Documentary. Wasteland. Culture. Vik Muniz.

Lixo extraordinário: entre ficção e realidade

O presente trabalho se propõe a analisar o vídeo documentário produzido pelo artista plástico Vik Muniz⁴, Lixo Extraordinário, que retrata a vida de milhares de catadores que tiravam seu sustento no Aterro Metropolitano Jardim Gramacho, fechado em 2012,

⁴ Vik Muniz (1961) brasileiro – nasceu em São Paulo (Vicente José de Oliveira Muniz) é artista plástico, fotógrafo e pintor, radicado em Nova York, consagrado internacionalmente pela mídia e pelo mercado de arte no qual tem seus quadros vendidos e cotados em libras e euros. Realiza exposições nos grandes museus do mundo como Metropolitan Museum of Art, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e em Galerias de Miami, Montreal, México, Canadá, entre outros. A estética do trabalho de Vik Muniz é especialmente de recriar a partir de obras clássicas como Monalisa de Da Vinci, compondo-a a partir da fotografia e de novos materiais da atualidade. Em outra vertente criou séries como as “Crianças do Caribe” na qual denuncia o trabalho infantil cobrindo os retratos com várias texturas e tonalidades do próprio açúcar. Em “Lixo Extraordinário” o artista trabalha oito retratos gigantes de personagens do lixo, e junto a eles, buscando perspectivas, luzes e sombras, utiliza o lixo como moldura e textura. O aterro de Gramacho envolvia mais de 2.000 trabalhadores diretos e 15.000 indiretos, intermediado por empresas que, por sua vez, alimentavam a correia de transmissão das grandes indústrias recicladoras.

coincidente com a vinda da “Conferencia das Nações Unidas sobre Desenvolvimento Sustentável (CNUDS)”, conhecida como “Rio +20” ao Brasil.

Iniciamos nosso estudo pensando a ideia inovadora do artista, bem como a evidência que o filme trás daquela realidade social, demonstrando a vida e as formas de lidar com a sociedade por parte daqueles que sobrevivem do lixo.

O que atrai Vik Muniz a este trabalho é seu histórico de criação de obras de arte através de materiais inusitados como açúcar, chocolate etc. que representam realisticamente seu objeto. Ao começar a utilizar o lixo para criar imagens ele decide conhecer melhor a realidade de quem também trabalha com resíduos, os catadores de materiais recicláveis, e para representá-los em suas obras o artista descobre um novo mundo explorado no filme.

Desse modo, decide relatar sua ida ao aterro, criando um longa que denuncia uma realidade social e que, por isso se torna importante ferramenta de estudo aos historiadores, que após a cria-

ção da Escola dos Annales (1925-2014) passam a aceitar novos objetos⁵ para suas abordagens, dentre eles os filmes, representações da realidade.

A história aceita estes novos recursos ao reconhecer o caráter subjetivo que perpassa as teorias e novos conceitos admitidos nas ciências humanas. Conforme a noção benjaminiana, nem nas produções textuais podemos falar em veracidade, pois qualquer narrativa exprime memória sobre uma dada realidade “porque esse recordar e esquecer produz imagens de relações entre o presente e o passado e não o passado tal como existiu”.⁶ O vídeo documentário, assim como os textos, pode ser classificado como verossímilante, mas não manifesta a total e completa verdade dos fatos, pois possui “uma dose de memória, outra de esquecimento, além de um pouco de imaginação”.⁷

[...] O presente dura muito pouco. Para ser mais exato, 3 segundos. A cada 3 segundos, ele se torna passado [...] Após 3 segundos, todas as informações que passam pela sua cabeça saem da consciência e são arquivadas nos sistemas de memória do cérebro. Isso significa que você enxerga a própria vida, fundamentalmente, através da memória [...] Mas está longe de ser confiável. Quase sempre nossas lembranças

omitem ou distorcem detalhes do que aconteceu⁸.

Reconhecer que lembranças são falhas é entender que o homem é passível de erros, com isso, a história compreende que não apenas os documentários, mas também os textos não revelam o real, e sim uma aproximação com o ocorrido. Se nossos olhos tirassem fotos as fotografias sairiam com melhor resolução, assim como mais parecidas com o real, mas não é o que ocorre, nem mesmo os privilegiados com a memória fotográfica possuem a recordação plena dos momentos, o que vemos é suscetível de interpretações neurológicas ou de escolhas políticas, estéticas e ideológicas daquele que clica o instante⁹.

Sendo assim, estudar a obra de Vik Muniz pode ter a intenção implícita de desvelar, ou ainda denunciar a realidade carioca e brasileira, a diferença social onde a miséria humana se acumula entre casebres, favelas, tratores de esteiras, pás carregadeiras, ônibus e centenas de pessoas que vistos de cima parecem formigas transitando pelos restos produzidos pela sociedade de consumo.

Para falar sobre o documentário “Lixo Extraordinário” decidimos começar pelas produções acadêmicas de quem já havia estudado o tema, que apesar de muito debatido é ainda re-

⁵ LE GOFF, Jacques. *Nova História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

⁶ BENJAMIN, Walter. *Pequena história da fotografia. Obras escolhidas 1*, 1994, p. 91-107.

⁷ NUNES, José Walter. *Narrativa histórica no filme documentário: realidade e ficção se encontram*. In: LAVERDI, Robson. et al. (Org.). *Práticas sócio-culturais como fazer histórico*. Cascavel – PR: Ed. UNIOESTE.

⁸ SANTI, Alexandre. *Memória e felicidade: como assumir o controle de suas lembranças e ser mais feliz. Superinteressante*, v. 300, 2012.

⁹ BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia.” *Obras escolhidas 1* (1994): 91-107.

cente. O primeiro artigo fala de uma possível aproximação do artista criador da obra Vik Muniz com Agnès Varda uma diretora belgo francesa que também trata o lixo em suas produções¹⁰; o segundo faz uma comparação entre os documentários produzidos em Jardim Gramacho: “Lixo Extraordinário” e “Estamira”¹¹. A principal ideia exposta nestes trabalhos é também o cerne de nossa preocupação: como os catadores de materiais recicláveis, descartados pelo sistema econômico se reconhecem enquanto sujeitos de suas histórias, e constituem-se enquanto classe social ganhando visibilidade através das obras do artista.

Torna-se necessário compreender a questão das lutas de classes, iniciamos nosso estudo pelas ideias de Thompson em seu texto “Luta de Classes sem Classes”,¹² que irá discutir como se dá a construção de uma classe social. Primeiro se dão conta de sua condição de exploração, paralelamente a uma burguesia que se impõe, e por isso, por meio da experiência da violência e da desigualdade se unem para reivindicar aos paternalistas seus direitos criando formas de resistência coletiva, e consciência política para luta social.

¹⁰ OLIVEIRA, M. G. P. . Catar e catar-se: aproximações entre Agnès Varda e Vik MUniz. In: VIII *ENECULT-Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, 2012, Salvador. VIII *ENECULT-Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, 2012. SANTOS, Darlan; FUX, Jacques. *Estamira e Lixo Extraordinário: a arte na terra desolada*. Juiz de Fora, 2011.

¹¹ ESTAMIRA. Direção: Marcos Prado. Rio de Janeiro: Europa Filmes, 2007.

¹² THOMPSON, Edward P. Tradição, revolta e consciência de classe. *Crítica*, 1984.

Concomitante a isso utilizamos aspectos da história cultural para compreender a formação dos movimentos dos catadores a partir dos temas discutidos por Raymond Williams e Michel de Certeau. O primeiro irá discorrer quanto à cultura enraizada, impregnada no subconsciente social, e nesse sentido, a tradição tanto pode ser um instrumento de dominação imposta pelo poder, quanto poder ser uma recusa, matriz residual que garante ao oprimido sua identidade cultural¹³.

Já Certeau trata a apropriação e reapropriação da cultura, pensando como certas características são transformadas, bem como nas influências que sofrem pelos meios de comunicação, demonstrando a necessidade de aprender a ler nas entrelinhas as resistências móveis e fluídas dos ânimos sociais em suas astúcias e trampolinagens¹⁴. Esta reflexão é necessária ao vermos o discurso de identificação dos catadores ao reafirmar sua classe, pensar seus gostos, costumes e particularidades, algo primordial em nossa pesquisa.

Apoiamos nossas bases em estudos da historiografia para decifrar estes aspectos citados acima lendo Albuquerque Júnior e Ginzburg¹⁵, que em

¹³ WILLIAMS, Raymond; CASTELLET, José María; DI MASSO, Pablo. *Marxismo y literatura*. Península, 1980.

¹⁴ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis – RJ: Vozes, 1994.

¹⁵ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval M. O tectelão dos tempos: o historiador como artesão das temporalidades. *Boletim Tempo Presente*. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 19, 2009. GINZBURG, Carlo. *A micro história e outros ensaios*. Lis-

seus paradigmas analíticos afirmam a necessidade de estudar os pequenos aspectos sociais, as novas histórias, os novos objetos, as minorias.

Nesse entremeio estudos sobre documentário e história tornam-se fundamentais à nossa pesquisa, os recursos imagéticos são importantes formas de representação da realidade. Para tanto, nos embasamos nas ideias de Barthes, Ferro, Ginzburg, Nunes, Ramos, Rossini, Xavier¹⁶, que nos ajudaram a compreender a lógica histórica por trás dos filmes.

Através das leituras citadas pudemos estudar os personagens do Jardim Gramacho num viés historiográfico, contextualizando a política de trata-

mento de resíduos sólidos, e dos que vivem de sua coleta no Brasil (tanto por parte do governo quanto da iniciativa privada), antes, durante e depois do filme ser exibido. Assim como a trajetória do artista e seu interesse pelo lixo, tomamos como fontes de pesquisa os jornais e programas de TV tais quais: Globo, Folha de São Paulo, entre outras que divulgavam a realidade do aterro sanitário.

Nesse sentido, nos interessa pensar as políticas do governo neste lixão em relação a outros, pensando a atenção gerada por ter constituído a imagem de maior aterro do mundo, atraindo artistas, reportagens e planos governamentais que tentam maquiagem a realidade brasileira de modo a demonstrar uma política séria de desenvolvimento sustentável¹⁷.

O encontro de dois mundos

Nossa sociedade possui um sistema cujas bases se encontram na exploração e consequentemente na diferença social,¹⁸ num universo, onde países como Finlândia e Canadá exibem o orgulho de serem desenvolvidos e de

boa: Difel, 1991. GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

¹⁶ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. São Paulo: Ed. Nova Fronteira, 2000. FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2010. GINZBURG, Carlo. *Mitos emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia das Letras, 1989. NUNES, José Walter. Narrativa histórica no filme documentário: realidade e ficção se encontram. In: LAVERDI, Robson. et al. (Org.). *Práticas sócio-culturais como fazer histórico*. Cascavel – PR: Ed. UNIOESTE. RAMOS, Alcides Freire. Cabra Marcado para Morrer de Eduardo Coutinho: CPC revisitado e os conflitos da memória. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosângela Ramos (Org.) *História e historiografias: perspectivas contemporâneas de investigação*. Uberlândia: Editora UFU, 2003. RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora SENAC, 2008. ROSSINI, Miriam de Souza. O lugar do audiovisual no fazer histórico: uma discussão sobre outras possibilidades do fazer histórico. In: *História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa/7 Letras, p. 113-120, 2006. Xavier, Ismail. "Cinema: revelação e engano." *O olhar* 11 (1988): 367-383. XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e terra, 2008.

¹⁷ As pesquisadoras se aventuraram a conhecer de perto o Jardim Gramacho, em junho de 2013, estivemos no local onde o lixão funcionava e percebemos que a realidade dos (ex) catadores não é a que os jornais e televisão divulgam, a produtividade do bairro caiu, pois os habitantes tiveram que buscar alternativas de emprego em outros lugares, o comércio enfraqueceu e muitos trabalhadores não receberam a indenização prometida e os cursos profissionalizantes prometidos não foram implantados.

¹⁸ MARX, Karl. *O capital: crítica da Economia Política*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

terem disseminado a igualdade social em seu território, continentes como a África demonstram que o bem estar de uns se deve ao insucesso de outros. O Brasil, porém, é o local que vive em seu território duas faces, que unem no mesmo espaço a beleza e a miséria do universo do capital. Esse é o caso do Rio de Janeiro, que segundo Certeau:

A observação prolifera. Ela tateia, como o fizemos, em equipes interdisciplinares locais, no Rio, em Salvador, Recife (Brasil) [...] De um lado, o espaço sócio-econômico, organizado por uma luta imemorial entre 'poderosos' e 'pobres', apresentava-se como campo das perpétuas vitórias dos ricos e da polícia, mas também como o reinado da mentira.¹⁹

Estas são as percepções de Certeau em sua vinda ao Brasil, tal qual são possíveis notar nas imagens de "Lixo Extraordinário" onde os espaços dialogam com as cenas panorâmicas de aproximação de Fábio Ghivelder²⁰ e Vik Muniz do Rio, mostrando a beleza das paisagens cariocas, do Cristo, uma das sete novas maravilhas do mundo, e a vida das elites praieiras que a cidade maravilhosa abriga.

Chegando ao aterro percebemos a diferença social brasileira, o avesso da complexidade urbana no qual, autotopistas, condomínios, shopping, teatros, universidades, indústrias, hotéis e

praias sinalizam a contemporaneidade que, por sua vez, esconde os infernos das periferias das grandes metrópoles.

Em Gramacho os tons amarelados e marrons substituem o verde e o azul, e Vik se depara com uma nova realidade escondida pelo consumo, descobre um novo Brasil que muitos só têm informações através da mídia e de alguns filmes como "Cidade de Deus" e "Tropa de Elite", o artista encontra a "escuridão", a "poluição" que ele e outras pessoas acreditam ser suja. Quando se aproxima dos catadores Vik está carregado de estereótipos sociais evidenciado em suas falas:

É o fim da linha. Dê uma olhada na geografia da área. Aqui é o fim da linha. É para onde vai tudo que não é bom. Incluindo as pessoas. [...] Os tipos de pessoas que trabalham lá, na sociedade brasileira, não diferem do lixo [...].²¹

Estas frases demonstram os preconceitos sociais que veem pobres como lixo. Ao conviver com os catadores Vik descobre diferentes realidades nos personagens escolhidos que se mostram pessoas para além dos pré-conceitos.

Dialogando com Certeau é possível constatar que a reciclagem, assim como as formas de lidar dos catadores são mais do que uma questão de sobrevivência, mas de resistência, pois se apropriam e atribuem valor de maneira criativa a algo que o capitalismo afirma ser imprestável.

¹⁹ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis - RJ: Vozes, 1994, p. 76.

²⁰ Fábio Ghivelder é artista e trabalha nas produções de Vik Muniz, em "Lixo Extraordinário" ele acompanha Vik e os catadores.

²¹ LIXO EXTRAORDINÁRIO. Produção: João Jardim et. al. Rio de Janeiro: G. Ermarkoff, 2010.

[...] Como no caso da sucata, por exemplo, este fenômeno se vai generalizando por toda a parte, mesmo que os quadros penalizem ou “fechem os olhos” para não vê-lo. Acusado de roubar, de recuperar material para seu proveito próprio e utilizar máquinas por conta própria, o trabalhador que “trabalha com sucata” subtrai à fábrica tempo (e não tanto bens, porque só se serve de restos) em vista de um trabalho livre, criativo e precisamente não lucrativo. Nos primeiros lugares onde reina a máquina a que deve servir, o operário trapaceia pelo prazer de inventar produtos gratuitos destinados somente a significar por sua *obra* um saber-fazer pessoal e a responder por uma *despesa* a solidariedade de operários ou familiares²².

É preciso pontuar que o autor escreve este trecho em 1980, quando não existia a preocupação com a reciclagem, e o lixo era uma atividade ainda sem fins lucrativos. Apenas em 1990 o número de pessoas que sobrevivem dessa prática aumentou. A reciclagem influenciada pela preocupação com a contaminação do solo, dos lençóis freáticos e nascentes de rios, abriu espaço para a consciência ecológica, e o desenvolvimento da legislação ambiental, tornando o lixo uma atividade lucrativa como afirma um dos catadores de Gramacho “isso aí não é lixo, isso é material reciclável, isso é dinheiro!”²³

Notamos que os catadores tem consciência de que este ofício é revolu-

cionário, e reconhecem o seu papel social, a última cena apresenta o encontro de Tião com Jô Soares, e o personagem demonstra a ideia de que reciclar é mais que simplesmente catar, é um ofício inovador e resistente. “Posso fazer uma correção Jô? A gente não é catador de lixo, é catador de material reciclável, lixo é aquilo que não tem aproveitamento, material reciclável sim”²⁴.

Ainda seguindo o raciocínio de Certeau, observamos que Vik quebra paradigmas impostos pela sociedade há décadas num trabalho que também é social – e por que não político? Já que revela uma realidade e quebra com a lógica do desprezo pelo lixo.

[...] Com variantes, os produtos análogos à sucata proliferam nas administrações públicas ou comerciais [...] igualmente suspeitas ou reprimidas. Não apenas as oficinas e os escritórios repartições, mas os museus e as revistas eruditas as penalizam ou querem olvidá-las.²⁵

Aqui cabe pensar não apenas a proposta social de seu trabalho, mas a ideia de Vik ao representar em seus quadros o poder de reapropriação do que parece não ter serventia e, com isso, tocamos não apenas na questão do lixo, mas das pessoas que com ele se envolvem, e como aquilo que está sendo descartado pode se transformar ao ser atribuído o valor que cada

²² CERTEAU, op. cit., p. 88.

²³ LOPES, José Carlos da Silva Baia. In: MUNIZ, Vik. *Lixo extraordinário*. Rio de Janeiro: G. Ermarkoff, 2010.

²⁴ LIXO EXTRAORDINÁRIO. Produção: João Jardim et. al. Rio de Janeiro: G. Ermarkoff, 2010.

²⁵ CERTEAU, op. cit., p. 88.

objeto tem no mundo. “É tanto excesso que a coisa se transforma até em arte depois”.²⁶

Ao se aproximar dos catadores, Vik repara que se de longe aparentam ser excluídos sociais, de perto possuem uma vida comum, uma cultura, e que não são só drogados e pobres, possuem consciência de sua condição social, formas de conviver e lidar com a crueldade humana que os joga de escanteio. Entre os milhares de catadores do aterro ele seleciona sete para compor a trama de suas obras (filme e quadros): Zumbi, Suelem, Isis, Irmã, Valter, Magna e Tião.

Zumbi é o responsável por catar livros para a associação, podemos classificá-lo enquanto aquele que seleciona o melhor do lixo da ACAMJG²⁷, e seu sonho é construir uma biblioteca para os catadores. Ele posa enquanto “O semeador”, pois na associação sonha e luta pelos ideais dos catadores, transforma o lixão em um lugar digno para se trabalhar, ajudou sua mãe desde os nove anos no aterro após seu pai falecer, e posteriormente plantou ideias com seus amigos.

O quadro original pintado por Jean François Millet, *O semeador*, de 1850, pode ser uma inspiração a um camponês digno que luta para semear

a natureza. Zumbi é o semeador do lixo, que ajuda na organização da associação, que dá um tiro no escuro que parecia não ter saída, e que gera esperança com suas sementes.

Os créditos dizem que ele conseguiu montar uma biblioteca para a comunidade, os créditos dizem... Na realidade a biblioteca está sendo construída junto ao polo de reciclagem para 2015, a sala de informática da suposta biblioteca é uma doação da empresa Natura. Zumbi se separa de sua quarta esposa, e é contratado com frequência para ministrar palestras sobre a sustentabilidade e a questão dos catadores.

Já Suelem destaca-se como uma mulher batalhadora, com dois filhos, a mais velha com 3 anos e o segundo com 2 anos, dizia não poder contar com o pai de suas crianças, pois ele vivia na boca de fumo. Vik propõe uma inovação à pintura “Madonna” de Giovanni Bellini²⁸, controversa com o histórico religioso Suelem têm dois filhos sem união matrimonial, sendo que suas atitudes são condenadas pela Igreja, instituição na qual Madonna é exemplo virginal. Percebemos uma crítica de Vik, mostrando quem é a verdadeira mãe do século XXI, não mais uma mulher submissa, seguidora dos moldes católicos, é independente, luta por sua dignidade, possui afeição e é responsável por sua família.

²⁶ LIXO EXTRAORDINÁRIO. Produção: João Jardim et. al. Rio de Janeiro: G. Ermarkoff, 2010.

²⁷ Associação dos Catadores de Material Reciclável do Aterro Metropolitano Jardim Gramacho, fundada por Sebastião Carlos dos Santos (Tião) e José Carlos da Silva Baia Lopes (Zumbi) para defender os direitos e interesses dos catadores.

²⁸ BELLINI, Giovanni. *Madonna com criança*. 1510. (Óleo sobre tela, 47.4 cm x 33.8 cm).

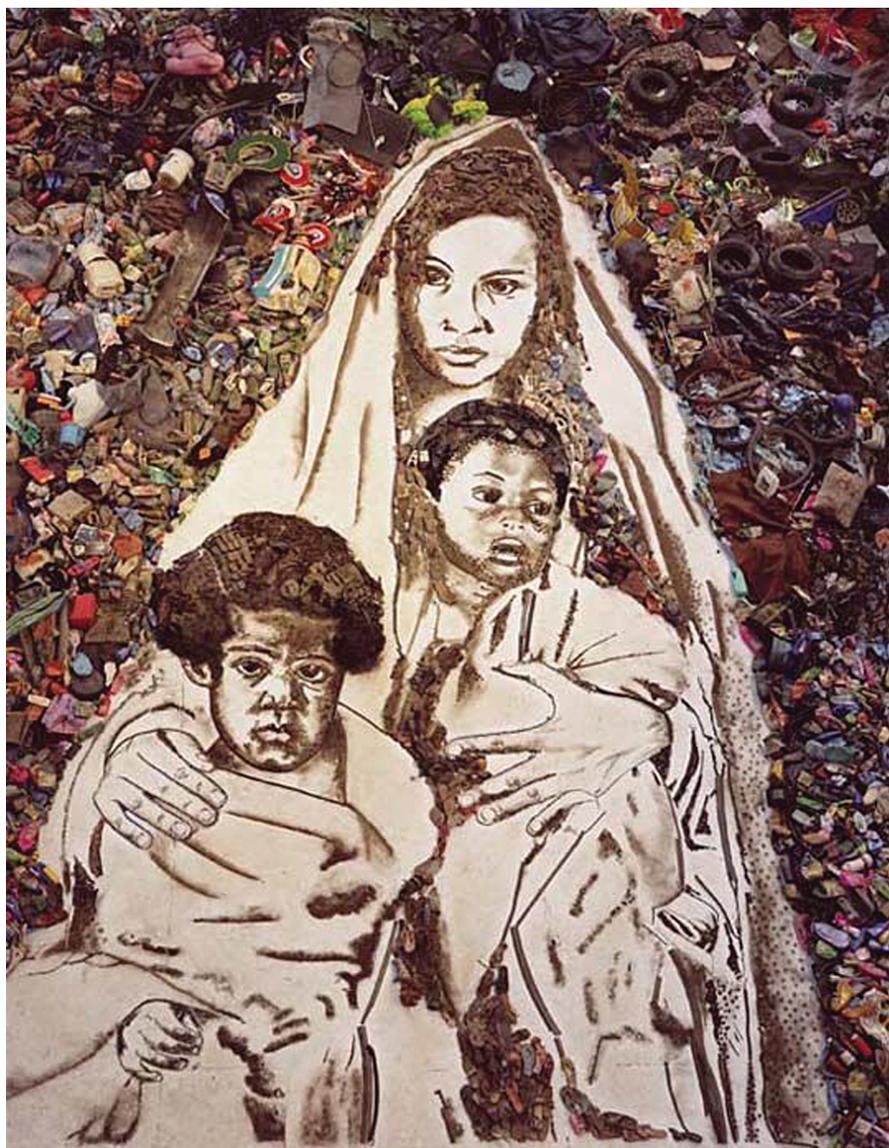


Figura 1: Madonna Suellem. MUNIZ, Vik. In: *Fotografias do lixo*. Rio de Janeiro: G. Ermarkoff, 2008.

Ao fim do filme, engravidada novamente. Ela demonstra não apenas o instinto maternal, mas uma questão social da gravidez na adolescência, principalmente de garotas da periferia. Os créditos afirmam que com a vinda do

terceiro filho ela se casa com o pai dele que a sustenta.

Diferente dos demais personagens que são escolhidos pelas imagens, Isis é selecionada por sua personalidade irreverente e comovente história. Ela

representa a outra face do catador, porque não reconhece ou vê futuro nessa profissão. Ao contrário de Tião, por exemplo, que afirma: “prefiro que meu filho seja um advogado para defender a classe do catador”. Por ser um trabalho árduo, pesado, Isis está lá apenas pelo dinheiro que o lixo lhe proporciona.

Após trabalhar no galpão com Fábio e Vik ela se identifica, percebe minuciosamente como se dá o ofício do artista, muda sua aparência, usa maquiagem, cabelos soltos, aparenta uma autovalorização, pede para não ir embora, diz que não se enxerga mais em meio ao lixo, quer ficar naquele novo mundo que conheceu.

É a história mais triste do documentário, pois revela melancolia em seu olhar, em sua fala, os momentos em que relata ter sido obrigada a reconhecer o cadáver de seu filho refletem o abandono humano; verificamos o desinteresse da sociedade não apenas em relação aos materiais, mas aos seres, questionamos a forma com que são tratados, excluídos e jogados a escanteio, não apenas pelo governo, mas pelas classes médias e altas.

Isis possui uma realidade tão dura que posa como “A mulher passando roupa” de Picasso²⁹, em inglês “Womam ironing”, “iron” pode significar ferro de passar roupas, e forte. Apesar de triste, Isis é a representação da bravura por superar tantas dificuldades, está ligada ao quadro também por ser

²⁹ PICASSO, Pablo. *Mulher passando roupa*. 1904. (Óleo sobre tela, 116.2 cm x 73 cm).

proletária, a mulher pobre que dá duro para sobreviver a décadas.

Irmã simboliza a criação de uma nova alternativa de emprego: cozinha para as pessoas do aterro. Demonstra a justificativa da administração pública do “aterro sanitário enquanto motor do bairro”, porém sem nenhuma assepsia bem como os diversos comércios sustentados por eles (restaurantes, creches etc.). Ela posa como cozinheira para Vik, e retrata uma imagem tão impactante que é selecionada apesar de não remeter a outra obra de arte.

Um dos fundadores da ACAMJG, Valter morre de câncer no pulmão logo após conhecer Vik, devido a isso teve uma participação curta, mas significativa no filme com importantes frases e reflexões. Possui uma lógica que defende a grande função do catador em relação à humanidade: o trabalho indispensável de reciclar o “lixo”³⁰. Reafirma sua classe social não apenas de catador, mas de pobre, mostrando não ser excluído, e digno de respeito “a luta é grande companheiro, mas a vitória é certa. Ser pobre não é ruim. Ruim é ser rico no mais alto degrau da fama com a moral coberta de lama”.³¹

³⁰ PENIDO, José Henrique. O mito da reciclagem. In: PRADO, Marcos. *Jardim Gramacho*. Rio de Janeiro: Argumento, 2004. LIMA, Maria Jacqueline Girão Soares. *A Educação Ambiental crítica e o conceito de sociedade civil em Gramsci: sinais sociais*. v. 4, n. 12, p. 58-89. Rio de Janeiro: 2010. PELEGRINI, Sandra. Cultura e natureza: os desafios das práticas preservacionistas na esfera do patrimônio cultural e ambiental. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 26, n. 51, 2006.

³¹ LIXO EXTRAORDINÁRIO. Produção: João Jardim et. al. Rio de Janeiro: G. Ermarkoff, 2010.

Expressa não apenas identidade como resistência, mas a necessidade de um reconhecimento³² social do catador, como afirma para Vik, acreditando que o trabalho do artista poderia ser um meio para isso.

Sou catador aqui há 26 anos, tenho orgulho de ser catador. Sou vice-presidente da ACAMJG. Sou representante aqui, dentro do aterro de 2500 catadores. E isso, eu carrego com orgulho³³.

Percebe-se uma ligação entre o pensamento de Valter e Vik: a importância de cada material. Se para Vik um único objeto pode mudar a vida de alguém, para Valter ele pode completar, pode completar um coletivo de latas, como pode completar uma vida de luta “99 não é 100”. Para ele mais um trabalhador articulado ao movimento da associação era uma força para a transformação.

O catador é o profissional que valoriza os objetos, é quem reconhece o valor de cada matéria, e que auxilia a natureza através de seu ofício, pois sem ele, cada lixo jogado ajudaria a poluir um pouco mais o meio ambiente. É a principal fala em relação à sustentabilidade do filme.

Digamos que cada casa gera um quilo de lixo. E um quilo de lixo gere 500 gramas, meio quilo de material reciclável. Em mil residências isso se transforma em 500 quilos de material reciclável, já é menos que vem dentro

dos rios, dentro de lago entupindo rio, entupindo as valas, ou até mesmo vindo pro aterro, fazendo-se grande mal a natureza e o meio ambiente.³⁴

Não apenas uma personagem, mas um indicador social da realidade brasileira é Magna. Ela demonstra ter tido oportunidades de estudos, e uma posição social classe média até o marido perder o emprego, momento em que começou a trabalhar no lixão, cabendo seu discurso à fala de Marcos Prado.

[...] O contingente humano do aterro funcionava como um termômetro social. Ex-trafficantes, ex-presidiários, ex-domésticas, ex-trabalhadores, velhos, jovens e desempregados: todos juntos se misturavam ali em busca de um sustento vindo do lixo³⁵.

O trabalho na rampa³⁶ é a alternativa de quem perdeu oportunidades, e que encontra no lixão não apenas a possibilidade de resgate do material, mas de sua vida. Está imbuído em sua fala também o preconceito social em relação ao catador, ao lixo, ao mau cheiro.

A gente chegava no ônibus, o pessoal ficava assim. Cheguei ao ponto de dizer: senhora, escute, estou fedendo? Está sentindo mal cheiro? É porque eu estava trabalhando lá no lixão. É melhor do que se eu estivesse em Copacabana rodando bolsinha. Eu acho que é mais interessante, e mais honesto. Mais digno. Estou

³² Idem.

³³ Idem.

³⁴ Idem.

³⁵ PRADO, Marcos. *Jardim Gramacho*. Rio de Janeiro: Argumento, 2004. p. 10.

³⁶ Expressão usada pelos catadores para se referir às montanhas de lixo.

fedendo, mas chego em casa, tomo um banho e melhoro.³⁷

É uma personagem que demonstra orgulho do que faz apesar dos desafios, e do preconceito (ela revela para família o ofício apenas após a chegada de Vik), sobrepondo sua profissão a outras, “chego em casa, tomo um banho e melhoro” ou seja, jogando água o que para os outros é motivo de vergonha eu escondo, ninguém sabe, a marca some, quem está com a “moral na lama” pode esconder no exterior, mas e o interior? Consegue esconder de si mesmo?

Magna explicita em sua fala a dignidade do ofício de catador que, para ela, não existe em outras profissões como a prostituição, mostrando ai o preconceito com este ofício. Dialoga também com a questão levantada por Valter da importância do catador, pois as pessoas simplesmente colocam o lixo na rua, e não se preocupam para onde vai, a função do catador é pensar nesse lixo, primordial para limpeza da natureza, que é fundamental para a sociedade.

Magna reafirma seu ofício, seu lugar social e suas ideias. Durante o filme conta que se separou devido ao marido acreditar que era submissa a ele e que o documentário a faz perceber sua importância, torna-se também uma representação do pensamento feminista, e redescobre seu valor no filme, assim como o lixo.

O destaque do filme é Tião, presi-

dente da ACAMJG, que será o cicerone da trama de Vik, levando-o a conhecer o aterro, o bairro e as pessoas que convivem naquele lugar. Tião começou a trabalhar no Jardim Gramacho ainda adolescente, porém, na época, para o aterro continuar a funcionar foi assinado um Termo de Ajustamento de Conduta Ambiental que impediu que ele continuasse a ser catador, passou então a fazer serviços de pedreiro e outros “bicos” para ajudar a família, porém nunca deixou de estudar.

Ao completar a maioridade civil brasileira com 18 anos voltou para Gramacho, mas uma amiga da família sugeriu que trabalhasse na cooperativa podendo estudar e trabalhar ao mesmo tempo. É ele quem transforma esse empreendimento assistencialista numa associação com caráter político com o objetivo de dar visibilidade e angariar respeito à profissão da reciclagem³⁸.

O estudo proporcionou a Tião conhecimento de sua realidade, e dos problemas sociais em que vive. Suas primeiras falas no filme são em meio a um protesto da associação com um grupo de catadores, reivindicando atenção do governo a sua classe devido ao aviso prévio para o fechamento do aterro, tendo não ter alternativas de empregos. “O catador organizado já vai ser avisado [...] agora o senhor tá ignorando e fingindo que a gente não existe”³⁹.

³⁷ MAGNA. In: LIXO EXTRAORDINÁRIO. Produção: João Jardim et. al. Rio de Janeiro: G. Ermarkoff, 2010.

³⁸ SANTOS, Sebastião Carlos. *Depoimento*. 12 junho 2013.

³⁹ SANTOS, Sebastião Carlos. In: LIXO EXTRAORDINÁRIO. Produção: João Jardim et. al. Rio de Janeiro: G. Ermarkoff, 2010.



Figura 2: Marat Sebastião. MUNIZ, Vik. In: *Fotografias do lixo*. Rio de Janeiro: G. Ermarkoff, 2008.

No filme *Tião* ressalta a importância da leitura, afirma se identificar com obras de Nietzsche e Maquiavel, se inspira no segundo para liderar sua luta, discorrendo sobre a questão do poder e da atitude dos diferentes príncipes

modernos. *Tião* compara a Florença de Maquiavel ao Rio de Janeiro, ao pensar nas diversas políticas dentro de um território. Verificamos que *Tião* já possuía percepções e vontades políticas de evidenciar sua luta e de liderar sua classe.

Vik percebe essas astúcias e ambições, acredita e compra a ideia, propõe que Tião se deixe fotografar como Marat⁴⁰ devido a suas percepções que o aproximam de um dos líderes jacobinos da Revolução Francesa, assassinado por defender os ideais de “liberdade, igualdade e fraternidade” marcas deste movimento social que influencia nosso imaginário até os dias atuais, e que se manifesta nas reivindicações de Tião ao governo.

A ida de Tião a Londres para um leilão de artes em que o quadro com sua imagem é vendido por \$250.000,00 aparece em uma das cenas mais comoventes do filme, o catador se emociona e afirma que seu esforço valeu a pena. Na última parte do documentário há uma conversa entre Tião e Vik, que concluem que arte é aquilo que passa algo para as pessoas, que faz sentido em suas vidas.

[Vik] O que você pensava de arte moderna até conhecer a casa do leilão?

[Tião] Tinha uns bagulhos que eu achava meio escrotos.

[Vik] Escrotos por quê?

[Tião] Porque têm umas coisas que eu não acho que é arte, não.

[Vik] Por que você não acha que é arte? Por que você não entende?

[Tião] Porque eu não entendo, e acho que não tem significado nenhum.

[Vik] Mas você acha que tem que entender para ser arte?

[Tião] Eu acho que tem que passar alguma coisa para as pessoas. Por exem-

plo, eu, depois que você me contou a história do Jean-Michel [...] Eu passei a gostar um pouco mais da coisa que ele fazia. Já entendi um pouco mais aquelas coisas meio cavernosas. Ao mesmo tempo meio criança, como se fossem monstros também. Comecei a entender. E gostei.

[Vik] Mas aí se você admite que entendeu, e viu um pouco mais, então é a falta de conhecimento o motivo de não gostarmos de algo.⁴¹

O quadro de Vik e Tião é leilado e escolhido: uma junção de coincidências? Consequências que fazem dele o maior líder da associação, premiado em Londres. E, para Vik a reafirmação de seu lugar no mundo das artes? Os créditos do filme dizem que agora todos acreditam em Tião, até mesmo o veem como presidente, os créditos dizem...

O fato é que Tião como um dos protagonistas da narrativa é também quem mais se destaca, não apenas indo para Londres, Los Angeles, e sendo entrevistado por Jô Soares, mas ganhando espaço na mídia. Mesmo após o filme, é destaque de propagandas de empresas como Coca-cola e Natura, cria a campanha “Limpa Brasil” contando com o apoio de celebridades como Chico Buarque, Milton Nascimento etc., têm imagens destacadas em redes sociais, é chamado com frequência para proferir palestras e lidera o movimento dos catadores. O filme é respon-

⁴⁰ DAVID, Jacques-Louis. *Marat assassinado*. 1793. (Óleo sobre tela, 128 cm x 165 cm).

⁴¹ SANTOS, Sebastião Carlos; MUNIZ, Vik. In: LIXO EXTRAORDINÁRIO. Produção: João Jardim et. al. Rio de Janeiro: G. Ermarkoff, 2010.

sável por expandir sua luta de anos?

Porém, não apenas o documentário muda a vida de Tião, como a vida de Tião e de outros personagens muda os rumos do documentário e a mente de quem produz. Vik e sua equipe passam a enxergar os “suburbanos” com outros olhos para além dos estereótipos sociais, e demonstram isso ao fim de sua narrativa.

Não é tão ruim quanto eu pensava. Sério. Estamos no maior aterro sanitário do mundo. E as pessoas batem papo. Não vejo gente deprimida, parecem orgulhosos do que fazem [...] comecei a pensar em como ajudar as pessoas e, de repente me senti muito arrogante. Quem sou eu para ajudar alguém? Porque, no final das contas acho que estou sendo mais ajudado que elas⁴².

Estas conclusões fazem com que a narrativa se transforme num trabalho não apenas artístico, mas social, a obra é indicada ao Oscar, vence o prêmio de Sundance, o Festival de Paulínia e diversos outros, fazendo com que a vida desses catadores ganhe destaque mundial. Se antes do filme, Gramacho já era tema de documentários, novelas, manchetes e pesquisas acadêmicas⁴³, agora a visibilidade daquele local se intensifica. Tião e os outros tem a oportunidade de serem vistos mundialmente como sujeitos sociais conscientes, e capazes de transformar a realidade ao seu re-

tor, que só precisavam de um “empurrãozinho”, como conclui Vik.

Assim, o artista descobre uma nova face de seu trabalho ao retratar uma realidade para além dos estereótipos sociais, até porque Tião e alguns outros não querem sair de lá, estão satisfeitos com suas vidas, construíram suas identidades, reivindicam melhorias em Gramacho, querem modificar a imagem que a sociedade tem de seu mundo, ao invés de buscar abrigo em outros lugares, querem também ser reconhecidos como categoria social.

Através destas percepções passadas pelo filme decidimos conhecer melhor a realidade do aterro e dos catadores. No ano de 2013 desenvolvemos outro projeto (CNPQ) que circundava esta questão, proporcionando uma visita à ACAMJG que ainda se situa no mesmo local onde funcionava o Aterro Sanitário Jardim Gramacho, fechado em 2012.

Conversamos com Tião por telefone e agendamos uma entrevista para junho, momento em que o catador retornaria de uma viagem para o Leste Europeu. Apenas uma das pesquisadoras pôde comparecer. No dia anterior a entrevista Tião pediu para que fossemos ao “Caxias Shopping” e ligássemos para ele, quando cumpri o combinado ele ensinou o taxista para que me deixasse no local correto. Chegando a associação o motorista que já havia sido instruído ficou em dúvida se tinha compreendido corretamente, eu disse que estava certo, pois conhecia o lugar por fotos.

Desci do carro e avistei a construção dos galpões de reciclagem prometidos pelo governo, continuei caminhando e

⁴² MUNIZ, Vik. In: LIXO EXTRAORDINÁRIO. Produção: João Jardim et. al. Rio de Janeiro: G. Ermarkoff, 2010.

⁴³ PRADO, Marcos. *Jardim Gramacho*. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.



Figura 3: Tião e Zumbi na ACAMJG. Duque de Caxias, Rio de Janeiro, 12 jun. 2013.⁴⁴

me deparei com Tião no celular do lado de fora da associação, ele me disse que eu poderia entrar, em seguida vi um homem familiar, porém ainda não havia reconhecido, apenas quando Tião disse, percebi que aquele era Zumbi, o semeador dos sonhos. Então brinquei: “Nossa! você é o Zumbi? Nem te reconheci você está mais velho!” Eles deram risada e Tião me perguntou se também estava diferente, eu disse que ele não havia mudado tanto (depois percebi que para mim Tião não estava diferente, porque sua presença na mídia é constante).

Durante nosso encontro tive informações extremamente relevantes para a pesquisa, principalmente em relação ao fechamento do aterro e a condição dos catadores que perderam seu emprego. Devido à visibilidade mundial

de Gramacho, influenciada pelo documentário, a prefeitura do Rio de Janeiro e o governo brasileiro em parceria com empresas de iniciativa privada prometeram aos catadores cursos profissionalizantes, uma remuneração de 14.000,00 a cada um e a construção de oito galpões para reciclagem seletiva. Em conversa com Tião e Zumbi percebemos que a realidade está um pouco distante do que foi prometido e divulgado:

Estamos acabando de construir o polo de reciclagem pra criação de empregos [...] Isso vai gerar diretamente 550 empregos, indiretamente um pouco mais. E é isso, e tem o programa de capacitação que não é da nossa área, que é outra associação que tem aqui a ASEX - Associação de (Ex) Catadores e Catadoras que está cuidando dessa parte, não posso responder por eles [...] A parte que nós estamos fazendo é outra coisa que é bom pra todo mundo que é: Plano de

⁴⁴ As imagens da pesquisa no Jardim Gramacho são informativas, a fim de demonstrar a situação atual da ACAMJG, por isso não possuem apresentação tais quais as obras de Vik.



Figura 4: Zumbi em um dos galpões construídos pelo governo. Duque de Caxias, Rio de Janeiro, 13 jun. 2013.

Revitalização do Bairro, eu prefiro falar Plano de Construção da Periferia do Bairro, porque você só revitaliza aquilo que existia e foi destruído, falar a verdade nunca existiu casa popular, nunca existiu asfalto, nunca existiu saneamento, nunca existiu creche, então você tá construindo, não tá revitalizando. Revitalizar seria se tivesse uma creche lá quebradinha, velha, e você tá consertando ela, então na verdade acho que isso agora é o maior desafio⁴⁵.

Apesar dos catadores da Associação reafirmarem seus ganhos, que concordamos serem significativos ao bairro e a categoria (pois a revitalização realmente está sendo feita), temos

algumas questões a serem levantadas ao governo: os galpões que estão sendo construídos ficarão prontos em cerca de dois anos após o fechamento do aterro e durante este tempo o bairro do Jardim Gramacho esvaziou, o comércio perdeu sua força, creches, restaurantes, bares, barracos de aluguéis, praticamente todas as alternativas de trabalho encontradas para sobreviver naquele local foram disseminadas. E os cursos profissionalizantes estão realmente sendo ofertados?

A cooperativa que dava sustento a mais de 1500 homens e mulheres foi tomada por máquinas, a associação sobrevive com cerca de 30 pessoas para coleta seletiva de materiais, através de uma política carioca de pedir para que empresas recolham seus resíduos e en-

⁴⁵ SANTOS, Sebastião Carlos. *Depoimento*. 13 junho 2013.



Figura 5: Local onde a ACAMJG coleta o lixo após o fechamento do aterro. Duque de Caxias, Rio de Janeiro, 12 jun. 2013.

viem aos catadores, porém nem todos cumprem a lei. Durante este tempo, como fica o bairro? Para onde vão todas aquelas pessoas que viviam por lá? Como a associação sobreviveu e sobreviverá com apenas 30 catadores?

Tive a oportunidade de ver (ex) catadores que moravam em barracos de lona que não resistiam à chuva, pescavam peixes para sobreviver num lago próximo ao antigo aterro (que provavelmente está contaminado), cozinhavam em latas de leite moça e panelas de alumínio o arroz que advinha do lixo, estendiam uma bandeira do Brasil bem ao lado de sua casa improvisada demonstrando nacionalismo e confiança na pátria que já os havia abandonado. Apesar do olhar triste foram receptivos a minha presença que vinha de outro

mundo, o mundo das maravilhas que os havia excluído.

A renda do bairro caiu muito mesmo, caiu de tudo, a farmácia, o mercado, o hortifruti, o bar, a padaria, a renda caiu muito, não só para os comerciantes como pra nós mesmo catadores, tinha catador que ganhava 100,00 em duas horas, hoje em dia eles ficam cinco horas trabalhando de ajudante de pedreiro pra ganhar 100,00 o dia, olha a diferença! Trabalha de 6 as 5, é, de 7 as 5 da tarde, sem contar aqueles que catam na rua, que nem você viu as pessoas catando na rua, dormindo, morando e mesmo assim tem pessoas que continuam na mesma. E tem pessoas que até tiveram alguma oportunidade de conseguir um emprego de carteira assinada que nem o meu irmão conseguiu um emprego de carteira assinada, ganha um salário,

ganha, tá curtindo outra profissão, minha irmã também. Então, tem pessoas que tiveram uma segunda chance, mas tem pessoas que não tiveram a segunda chance, aí volto a falar que nem aqueles amigo nosso lá, e eles não querem sair, de repente, eles querem uma segunda chance, mas querem ficar no mesmo lugar, aquilo ali é uma questão de conversar, de consciência, não só nossa, mas também deles e de todos que acham que ficar desorganizado é prejuízo.⁴⁶

Nestas falas Zumbi evidencia sua preocupação em relação à situação dos catadores com o fechamento do aterro, explica como se deu o processo de pressionar o governo para conquista de seus direitos (preocupação que também está inserida em nossa pesquisa). Há ainda outra questão passível de resposta apenas quando os galpões ficarem prontos: e a ACAMJG? Irá sobreviver após dois anos praticamente inativos?

Considerações finais

Apontamos problemas graves em relação à política de desativação de aterros que vem sendo implantada em diversos locais do país, sendo entregues a empresas e máquinas por ser um trabalho árduo e com sérios riscos a saúde quando feitos por humanos. Gramacho é um dos poucos locais do Brasil que recebeu esta ajuda, ainda que pequena. O que demonstra a política brasileira de tentar se tornar um país desenvolvido, porém sem que haja um real esforço

para melhorar as condições de vida dos sujeitos sociais.

O fechamento de aterros tem sido uma grande preocupação social não apenas brasileira, mas mundial, realidade dos países subdesenvolvidos. Sendo assim, entra em foco a necessidade brasileira de provar para o mundo que é um país apto a tornar-se uma potência e erradicar os lixões, porém essa política acaba sendo feita de maneira unilateral, priorizando um crescimento mascarado em desenvolvimento.

Fontes

ESTAMIRA. Direção: Marcos Prado. Rio de Janeiro: Europa Filmes, 2007.

LIXO EXTRAORDINÁRIO. Direção: João Jardim et. al. Rio de Janeiro: G. Ermarkoff, 2010.

Referências bibliográficas

ABREU, Fernanda. Rio 40 graus. In: *Sla 2 Be Sample*. Rio de Janeiro: Emi-Odeon Brasil, 1997. 1 CD. Faixa 6.

AGAMBEM, Giorgio. *O que é contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó – SC: Argos, 2009.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval M. O tecelão dos tempos: o historiador como artesão das temporalidades. *Boletim Tempo Presente*. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 19, 2009.

⁴⁶ LOPES, José Carlos da Silva Baia. *Depoimento*. 13 junho 2013.

- AMENGUEL, Barthélémy. *Chaves do cinema*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1973.
- ARNHEIM, R. *A arte do cinema*. Lisboa: Ed. 70, 1989.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. São Paulo: Ed. Nova Fronteira, 1990.
- _____. *A câmara clara*. São Paulo: Ed. Nova Fronteira, 2000.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. *Obras escolhidas 1*, 1994.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história ou O ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- BURKE, Peter. *A escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da historiografia*. São Paulo: Edunesp, 1977.
- CERTEAU, Michel de. Culturas populares. In: *A invenção do cotidiano: arte de fazer*. Petrópolis – RJ: Vozes, 1994.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2010.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- _____. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. Ateliê Editorial, 2001.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Ed. da Unicamp, 1996.
- _____. *Nova História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.
- LIMA, Maria Jaqueline Girão Soares. *A Educação Ambiental crítica e o conceito de sociedade civil em Gramsci: sinais sociais*, v. 4, n. 12, p. 58-89. Rio de Janeiro: 2010.
- MACHADO, Maria Clara Tomaz. Estamira: a profetiza que vasculha o além do além. *Revista Fênix*. Jul.-dez. 2013.
- MARX, Karl. *O capital: crítica da Economia Política*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- MUNIZ, Vik. *Fotografias do lixo*. Rio de Janeiro: G. Ermarkoff, 2008. Fotografia, color.
- NUNES, José Walter. Narrativa histórica no filme documentário: realidade e ficção se encontram. In: LAVERDI, Robson et al. (Org.). *Práticas sócio-cul-*

turais como fazer histórico. Cascavel – PR: Ed. UNIOESTE.

OLIVEIRA, M. G. P. Catar e catar-se: aproximações entre Agnès Varda e Vik MUNiz. In: VIII *ENECULT-Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, 2012, Salvador.

PELEGRINI, Sandra. Cultura e natureza: os desafios das práticas preservacionistas na esfera do patrimônio cultural e ambiental. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 26, n. 51, 2006.

PICASSO, Pablo. *Mulher passando roupa*. Óleo sobre tela, 1904.

PRADO, Marcos. *Jardim Gramacho*. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.

RAMOS, Alcides Freire. Cabra marcado para morrer, de Eduardo Coutinho: CPC revisitado e os conflitos da memória. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosângela Ramos (Org.) *História e historiografias: perspectivas contemporâneas de investigação*. Uberlândia: Editora UFU, 2003.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: SENAC, 2008.

ROSSINI, Miriam de Souza. O lugar do audiovisual no fazer histórico: uma discussão sobre outras possibilidades do fazer histórico. In: LOPES, Antônio Herculano; VELLOSO, Mônica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). *História e linguagens: texto, imagem,*

oralidade e representações. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

SANTI, Alexandre. Memória e felicidade: como assumir o controle de suas lembranças e ser mais feliz. *Superinteressante*, v. 300, 2012.

SANTOS, Darlan; FUX, Jacques. Estamira e Lixo extraordinário: a arte na terra desolada. *Ipotesi*. Juiz de Fora, v. 15, n. 72, p. 125-137, 2011.

SORLIN, Pierre. Indispensáveis e enganosas, as imagens, testemunhas da história. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, 1994.

THOMPSON, Edward P. Tradição, revolta e consciência de classe. *Crítica*, 1984.

WILLIAMS, Raymond; CASTELLET, José María; DI MASSO, Pablo. *Marxismo y literatura*. Península, 1980.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. *O olhar* 11, 1988, p. 367-383.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e terra, 2008.



Missões Jesuíticas Guaranis: a luta pelo milagre da santa República

Junior Ivan Bourscheid¹

Resumo: O presente trabalho procura apresentar e debater as principais visões historiográficas acerca das missões jesuíticas guaranis. buscando, através da revisão bibliográfica de alguns autores de ambas as visões, enfatizar na apreciação da tese de que os jesuítas intentaram a implantação de uma Santa República Guaraní, e captando os nativos ao seio do projeto missionário, representando uma alternativa às *encomiendas* ou ao conflito com os colonizadores espanhóis, bem como uma forma de defesa às incursões bandeirantes da Colônia portuguesa. Assim, busca-se prosseguir e alentar o debate acerca da história da região missioneira guarani, considera-se e desenvolve-se a hipótese que observa no sistema produtivo e político das Missões um modelo adaptativo, que se moldou às necessidades conjunturais e estruturais, visando o estabelecimento de um poder paralelo ao da Coroa Espanhola e ao da Igreja de Roma.

Palavras-chave: Colonização espanhola. Missões Jesuíticas. Guaranis. Santa República.

Abstract: This paper seeks present and debate the main historiographical views about the Guaraní Jesuit missions, trying through of the literature review of some authors these views, focus on the assessment of the thesis that the Jesuits brought the deployment of a Guaraní Saint Republic, capturing the natives within the missionary project, representing an alternative to the *encomiendas* or conflict with the Spanish colonizers, as well as a form of defense against incursions of the Portuguese colony pioneers. Thus, we seek to continue and encourage the debate about the history of Guaraní Misiones region, is considered and developed the hypothesis that observed the production system and political Missions an adaptive model, which has shaped cyclical and structural needs, for the establishment of a parallel power to the Spanish Crown and the Church of Rome.

Keywords: Spanish colonization. Jesuit Missions. Guaraní. Saint Republic.

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Ciência Política da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bacharel em Relações Internacionais pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), 2014. Pesquisador membro do Núcleo PRISMA (Pesquisas em Relações Internacionais de Santa Maria). 2º Secretário do Centro de Integração Latino-Americana (CILAM). junior_bourscheid@hotmail.com

Apontamentos gerais do republicanismo missioneiro

Emergia o século XVI e a Europa defrontava-se com profundas transformações em suas estruturas social, cultural, religiosa, econômica e política, rumando para uma nova forma de organização da sociedade, que solaparia aquela ordem que marcara toda uma era da humanidade, qual seja, a medieval, e seu modo de produção, o feudalismo. Paralelamente, a Europa expandia sua esfera de influência, com a conquista e colonização de extensas áreas na África, Ásia, Oceania e principalmente nas Américas. Tais fenômenos explicam como a Europa ocupou posição de centralidade nas relações deste novo Sistema Internacional que começava a se configurar.

Embora seja impossível provar isso, suspeitamos que esses vários aspectos gerais relacionam-se mutuamente, numa lógica interna, por assim dizer, e que tudo era necessário. Foi uma combinação do *laissez-faire* econômico, do pluralismo político e militar, e da liberdade intelectual – por mais rudimentar que fosse cada um desses fatores, se comparados a idades posteriores – que interagiram para produzir o “milagre europeu”. Como o milagre foi historicamente único, parece plausível supor que só uma réplica de suas partes componentes poderia ter produzido um resultado semelhante em outro lugar. Como a mistura dos ingredientes críticos não existia na China Ming, ou nos impérios muçulmanos do Oriente Médio e Ásia, ou em qualquer outra

das sociedades examinadas anteriormente, estas parecem imobilizar-se enquanto a Europa avançava para o centro do cenário mundial.²

Internamente a Europa passava por importantes transformações políticas, com o processo de formação e consolidação dos Estados Nacionais – em substituição aos reinos que englobavam os antigos feudos – como uma nova forma de organização política, centralizada, visando maior proteção ante as invasões bárbaras, além da segurança interna permanente que propiciava a conformação da superação do modo de produção feudal, impulsionando a solidificação das políticas mercantilistas. Segundo Kennedy (1989)³, a ascensão política, econômica e militar da Europa ocorria, em grande medida, justamente por seu pluralismo de poder, já que a centralização política no Estado Nacional não representou a centralização política continental, a Europa seguia fragmentada politicamente, no entanto, em grau amplamente inferior ao observado durante a Idade Média. As interações entre os novos Estados se davam por meio do balanço de poder, no qual a busca pela manutenção da sobrevivência era o traço característico.

Juntamente com estas transformações de ordem política mais geral, outra profunda mudança estrutural ruía a antiga ordem feudal europeia. A

² KENNEDY, Paul. *Ascensão e queda das grandes potências: transformação econômica e conflito militar de 1500 a 2000*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1989, p. 38.

³ *Ibidem*.

Igreja Católica, que até então dominava as relações sociais – sob todas as formas e em todas as esferas da vida –, entrava em crise profunda, defrontando-se com o processo da Reforma Protestante⁴, que instituiu novos modos de professar o credo cristão, fornecendo novas diretrizes para as relações pessoais, sociais e da própria política, interna e externa das nações imersas no cristianismo.

Sob o marco desta constituição política, os europeus dominam as Américas e iniciam o processo de colonização. O século XVI transcorria e as Coroas de Espanha e Portugal – principais beneficiárias das novas conquistas – ainda não formatavam um modelo claro para o desenvolvimento da colonização dos novos territórios, anexados na última década do século anterior. O modelo explorador imediato, de extração dos materiais encontrados nas novas terras, já mostrava seu desgaste e superação⁵.

⁴ Processo iniciado por Martinho Lutero no início do século XVI, que buscava uma revisão dos paradigmas da Igreja Católica, envolvida em fraudes e corrupção, recebendo críticas severas com relação às indulgências (pagamento de cotas para a remissão dos pecados cometidos pelos fiéis). O movimento de Reforma acabou desencadeando uma rede de movimentos adjacentes, que começaram a rumar para a dissensão. E esta veio, com a formação das doutrinas Protestantes (Luteranismo, Calvinismo, Anglicanismo), despertando a ira de Roma, através do movimento de Contra-Reforma, que visava à supressão daquele movimento, e a afirmação da Igreja Católica como única profissão legítima da fé cristã. (KENNEDY, 1989).

⁵ Donghi (1975) e Galeano (1994) discutem o modelo explorador europeu no Novo Mundo, e caracterizam o modelo espanhol como sendo de exploração simples, ou seja, extraindo-se matérias-primas e metais preciosos que não necessitassem de cultivo permanente. As *plantations* baseadas no sistema de *encomiendas* começaram a ser implantadas em áreas restritadas,

É neste cenário que emergem e se desenvolvem dois modelos distintos de organização para o processo colonizador do Novo Mundo: o mercantilista das Coroas Ibéricas e o comunitário dos jesuítas. Neste trabalho, como será apresentado posteriormente, foca-se o estudo no segundo dos modelos, desenvolvido e implantado pelos Padres jesuítas da Companhia de Jesus nas terras americanas.

A Igreja Católica enfrentava um momento de declínio, frente à efervescência e consolidação dos movimentos de Reforma Protestante, que já haviam alterado o quadro religioso e político europeu, fazendo com que a Santa Igreja de Roma ficasse renegada a um papel de menor preponderância. Pressionada por estes reveses, instituiu o processo de Contra-Reforma, almejando a manutenção de sua posição de centralidade. Como parte desta política, envia missionários para as terras do Novo Mundo, buscando converter o maior contingente possível daquelas almas selvagens que habitavam estas terras inóspitas ao Reino dos Céus, e à tutela do Papa.

tas, aumentando quantitativamente apenas na segunda metade do século XVII, constituindo-se como modelo predominante apenas no século XVIII. Os portugueses, segundo Prado Júnior (1979), foram pioneiros na ocupação do território americano para o cultivo permanente de produtos primários. Os jesuítas empreendiam a mesma técnica nas reduções, enquanto os espanhóis tardarão a implantar tal modelo de cultivo. Ver: DONGHI, Tulio Halperin. *História da América Latina*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975. Ver: GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. 12. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

Dentro da história das missões na América, as missões jesuíticas destacam-se pelo desenvolvimento apresentado, em especial as estabelecidas nas terras da nação Guarani, no coração meridional da América do Sul, na Bacia do Prata⁶. Neste local, construiu-se um modelo de interação entre os Padres europeus e os nativos da América de forma tal que não houvera nada semelhante na história das colonizações.

Os jesuítas que se instalaram nesta região e construíram suas reduções, intentavam a implantação de uma Santa República, baseada na conversão dos nativos ao catolicismo, oferecendo-lhes possibilidades de relações de produção distintas, tanto das *encomiendas* quanto da matriz portuguesa, contrapondo o comunitarismo das reduções com a escravidão do modelo mercantilista. O êxito econômico das reduções, por um lado, e o avanço expansionista da economia primário-exportadora, por outro, levaram inevitavelmente ao conflito entre os dois modelos colonizadores.

O que se busca neste trabalho é discorrer sobre a evolução das reduções jesuíticas guaranis na região platina, focando na tentativa dos padres jesuítas de instituir uma República Jesuítica nesta zona, e suas implicações ante

o modelo mercantilista das Coroas de Espanha e Portugal, bem como frente à cultura, organização social e política dos nativos guaranis, evidenciando as transformações que o modelo missionário incorre em seu florescimento, adaptando-se às condições exógenas que se lhe impõe, sendo construída a sociedade missionária de acordo com as possibilidades e dificuldades com as quais o ideal republicano jesuítico foi defrontando-se.

O objetivo geral do trabalho consiste em apresentar e debater as principais visões historiográficas acerca das missões jesuíticas guaranis, buscando por meio da revisão bibliográfica de alguns autores de ambas as visões, enfocar na apreciação da tese de que os jesuítas intentaram a implantação de uma Santa República Guarani, captando os nativos ao seio do projeto missionário, representando uma alternativa às *encomiendas* ou ao conflito com os colonizadores espanhóis, bem como uma forma de defesa às incursões bandeirantes da Colônia portuguesa.

A luta pelo milagre da Santa República

Ao chegarem às novas terras, os Padres missionários foram ocupando distintas regiões na América, estabelecendo suas reduções e reunindo os nativos nestas, formando os primeiros povoados. Porém, quais as reais motivações que implicaram na construção de tais reduções? No debate que se

⁶ As missões guaranis compreendem o território atual dos estados brasileiros do Paraná (inicialmente, com as missões do Guayrá) e do Rio Grande do Sul (Tape, inicialmente, e as Missões Orientais, os Sete Povos das Missões), o centro-sul da República do Paraguai, as Províncias argentinas de Misiones, Corrientes e Entre Rios (enquanto Estância de Yapeyú), e a região centro-oeste da República do Uruguai, através das Estâncias para o cultivo do gado missionário.

segue, apresentar-se-ão as duas principais visões historiográficas acerca das missões jesuíticas, primando pela hipótese na qual se pressupõem que os jesuítas buscaram instituir uma Santa República na região dos guaranis, evidenciando-se os principais argumentos que permitem fomentar tal visão.

As bases do pensamento republicano jesuítico

Antes de discutir-se o modelo republicano jesuítico, há de se considerar as condicionantes religiosas que influenciavam algumas das bases para o modo de organização da república missioneira, consistindo, por vezes, em uma barreira para a consolidação de tal processo.

Como missionários enviados pela Igreja Católica de Roma – sob o processo de Contra-Reforma – para a conversão dos selvagens ao catolicismo, deveriam fazer “tudo para a maior glória de Deus e bem das almas”⁷. E, como a Igreja Católica estava intimamente vinculada às Coroas de Espanha e Portugal⁸, os jesuítas, direta ou indiretamente, acabavam sofrendo a ingerência das Coroas de alguma forma em assuntos que a

estas lhes fosse pertinente, já que eram as grandes financiadoras da Igreja em decadência e, conseqüentemente, das próprias missões. Deste modo, as Coroas estavam interessadas na maximização da extração de lucros das colônias tendo em seu modelo mercantilista, de extração e exploração, sua expressão principal, tornando em um obstáculo ao processo de implantação da Santa República junto aos guaranis a sua própria base religiosa.

Entretanto, não se deve restringir o foco da análise apenas a esta condicionante, como parte da historiografia das missões faz, pois ao mesmo tempo em que as bases religiosas são uma barreira para os jesuítas, elas se constituem em uma das maiores fomentadoras da utópica constituição da Santa República. Afirma-se isto, pois são as Coroas de Espanha e Portugal, via Igreja Católica, que financiam os missionários e lhes oferecem a formação necessária para o desenvolvimento de todas as suas posteriores potencialidades, que os possibilitarão desenvolver as reduções, o processo de interação com os nativos, facilitando a implantação de seu ideal.

Deve-se ao espírito empreendedor dos padres jesuítas, que além de sacerdotes, eram pessoas que detinham na época os mais avançados conhecimentos científicos, indo da agricultura à astronomia, das artes às táticas de guerra e, sobretudo, um extraordinário saber nas ciências sociais⁹.

⁷ VENTURINI, Sergio. *Uruguai*: rio, fronteira e sangue. São Luiz Gonzaga: Gráfica A Notícia, 2007, p. 7.

⁸ Eis aqui um ponto de concordância entre toda a historiografia deste período histórico. Inegavelmente são estreitos os laços que vinculavam a Igreja Católica com as Coroas Ibéricas, em relação direta com a Casa de Habsburgo, o que determinará o conflito entre os Estados apoiados pela Igreja Católica e os Protestantes (aliados à França) durante a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648).

⁹ VENTURINI, op. cit., p. 37.

Sendo assim, os jesuítas estavam subordinados a sua organização superior, a Igreja Católica, e dela dependiam em grande parte para a realização de seu trabalho, agindo sob possibilidades determinadas pela Igreja, e tendo a base de seu pensamento nas regras, normas e preceitos da fé cristã. Ao mesmo tempo, o fato de pertencer a Igreja Católica fomentava o ideal de implantação da Santa República Guarani, pois, os padres possuíam a formação necessária para o comando e interação junto aos nativos, além de possuírem – via Igreja – as condições materiais para a realização de tal.

Porém, cabe indagar-se: com as condições fornecidas pela Igreja, com a posição ocupada pelos jesuítas, por que trilhar um caminho autônomo, republicano, junto aos nativos? É nítida a importância da religião para o modelo jesuítico, inclusive para a república, caracterizando-se como uma Santa República, entretantes, mesmo com a sua formação religiosa, os jesuítas possuíam uma doutrina de organização social muito distinta da que a Igreja Católica apoiava na Europa, e que deveria ser estendida ao resto dos domínios, através da doutrina mercantilista, fundamentada no humanismo cristão e nos princípios comunitaristas.

Os jesuítas criaram um desses raros modelos utópicos de reorganização intencional da vida social que efetivamente viabilizaram novas formas de existência humana. Apesar de sua inspiração antigentílica, o modelo de

estrutura social que criaram se caracterizava pelo alto sentido de responsabilidade social diante das populações indígenas que aliciavam. Ao contrário da formação colonial-escravista, que tratava o índio como um fator energético para ser desgastado na produção mercantil, o modelo jesuítico buscava assegurar-lhe uma existência própria dentro de uma comunidade que existia para si, isto é, que se ocupava fundamentalmente de sua própria subsistência e desenvolvimento¹⁰.

Intenta-se evidenciar assim que os jesuítas possuíam um modelo de estruturação social distinto daquele apoiado pela própria Igreja Católica, aliada às monarquias absolutistas do período – principalmente a espanhola. Os jesuítas enfatizavam a relevância dos nativos como indivíduos membros de uma estrutura social superior, de modo a ser uma sociedade orgânica, tendo retornos de forma igualitária, onde todos eram indivíduos parte da organização superior, dirigida pelos mais aptos para tal, os missionários. Freyre (2003)¹¹ ressalta o caráter estritamente organicista das reduções, elucidando as contradições entre:

(...) o oligarquismo ou nepotismo, que aqui madrugou, chocando-se ainda em meados do século XVI com o clericalismo dos padres da Companhia. Em oposição aos interesses da sociedade colonial, queriam os padres fundar no

¹⁰ RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pp. 409-410.

¹¹ FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. 48. ed. Recife: Global Editora, 2003, p. 85.

Brasil uma santa república de "índios domesticados para Jesus" como os do Paraguai; seráficos caboclos que só obedecessem aos ministros do Senhor e só trabalhassem nas suas hortas e roçados. Nenhuma individualidade nem autonomia pessoal ou de família. Fora o cacique, todos vestidos de camiseta de menino dormir como em um orfanato ou em um internato. O traje dos homens igualzinho ao das mulheres e das crianças¹².

Admite-se o intento e a estruturação republicana dos jesuítas, mas, minimiza-se a forma como foi introduzida, resumindo-a a uma organização social distinta da colonial, onde os nativos abdicavam de sua individualidade e submetiam-se apenas aos padres de forma a fazerem parte do Reino de Deus. Freyre (2003)¹³ oculta o caráter comunitário das reduções, a preservação de parte da cultura indígena, a criação do modo de ser missioneiro, que formou uma nova matriz cultural, na qual os nativos preservavam características anteriores a interação com os jesuítas, unindo-se à parcela religiosa, marcante traço característico.

Adaptações impostas pelas circunstâncias específicas

O projeto missioneiro enfrentou inúmeras adversidades ao longo de seu processo de implantação e manutenção, tornando o intento dos padres cada vez mais dispendioso. As dificuldades iniciais para a implantação do projeto,

no que concerne aos entraves da Igreja Católica, já foram apresentadas, cabe agora analisar as circunstâncias específicas encontradas quando da chegada às terras guaranis, para a implantação da Santa República.

A primeira barreira enfrentada pelos padres foi a natural. Logo da chegada na América, os missionários perceberam que as matas ainda virgens destas terras seriam um obstáculo a sua missão evangelizadora. Com relação aos jesuítas nas terras guaranis, esta barreira tornou-se ainda mais difícil de transpor. Quando estes chegaram ao coração meridional da América do Sul, evidenciaram que a selva missioneira consistia em grande empecilho ao seu intuito de reunir os nativos e formar povoados, que ao se interligarem, formaria a tão sonhada república.

La selva siempre ha sido una presencia subyugante y poderosa para el ser humano. Para los conquistadores, era la presencia de un nuevo mundo desconocido y peligroso; para los jesuitas, un desafío evangelizador, y para los inmigrantes, una fuerza que había que doblegar para construir sus casas y hacer los cultivos. Pero también hubo – y hay – otros hombres para los que la selva era la esencia misma de su forma de vida, de su lenguaje, de su cotidianidad: los aborígenes, los primeros habitantes de esta tierra. De un modo u otro, todos ellos, a lo largo de la historia, han elegido la selva misionera para vivir.¹⁴

¹² FREYRE, 2003, p. 85.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ LÓPEZ, Lorena; CÁMARA, Hugo; CHEBEZ, Juan Carlos. *Senderos em la selva misionera*. Posadas: Ministerio de Ecología y Recursos Na-

Todavía, não se pode observar a selva apenas como um óbice aos jesuítas. Após a consolidação das reduções, a selva missioneira tornou-se importante fator de defesa para os povoados, sendo que tanto os nativos quanto os padres já estavam aptos a viverem nas matas – os primeiros em grau muito mais elevado –, em contraposição aos invasores dos centros coloniais escravistas, despreparados e desconhecedores dos caminhos das matas.

Ademais do fator natural, outra barreira que se impôs à tarefa dos missionários, era o fato de que os guaranis possuíam um núcleo de organização muito descentralizado, fazendo com que se encontrassem dispersos pela selva da região. Desta forma, o propósito de reunir os nativos nas reduções para se formarem povoados tornava-se mais penoso de se lograr. Além do fator de dispersão, os jesuítas enfrentavam outra barreira relacionada com os nativos, o choque entre a cultura guarani e a religião cristã.

Não apenas a estreita vinculação entre a Igreja Católica e as Coroas Ibéricas tornava a base religiosa da sociedade missioneira em um obstáculo ao seu desenvolvimento, havia problemas de ordem local, de adaptação dos nativos à nova crença, que não conseguia substituir o núcleo “ético-mítico” tradicional pela matriz cristã europeia.

La tarea profundamente misionera habría debido ser: la conversión de cada

miembro de la cultura india a la Iglesia, y la conversión masiva de dicha cultura por un diálogo centenario entre los apologistas cristianos nacidos en la cultura india que habrían criticado el “núcleo ético-mítico” de dichas culturas desde la perspectiva de la comprensión cristiana. ¡Pero todo esto no fue posible! No habiendo advertido los organismos normales de la civilización india, el misionero se encontraba con elementos desintegrados y dispersos, y aunque el primer impacto, el bautismo, pareciera relativamente fácil –por no haberse catequizado el “núcleo ético-mítico”, sobrenada, permanece difuso e incontrolable, un paganismo ambiental difícil de discernir y evangelizar¹⁵.

Neste ponto da análise, alguns historiadores acabam desviando o foco de observação para um olhar eurocêntrico que acaba ocultando aspectos importantes e distorcendo outros. Parte da historiografia, inclusive oficial, caracteriza a interação entre a religião e a cultura guarani como um massacre da primeira sobre a segunda, afirmando que os missionários convertiam indiscriminadamente os nativos em fiéis almas católicas, aculturando-os e transformando-os apenas em membros da organização superior, a Igreja Católica, numa posição subalterna, como a camada mais baixa da hierarquia. Entretanto, pode se observar, em uma análise não muito árdua, que existem evidências que mostram uma realidade completamente distinta.

torales Renovables – Gobierno de la Provincia de Misiones, 2009.

¹⁵ DUSSEL, Enrique. *Historia de la Iglesia en América Latina*. Madrid: Mundo Negro-Esquila Misional, 1992, p. 87.

Observando-se a realidade atual dos remanescentes das populações nativas guaranis que habitavam a selva missioneira, fica nítida a preservação de muitos dos traços característicos da cultura guarani pré-missioneira. A forma de organização da sociedade continuou com seus traços fundamentais, incluindo-se apenas a variável religiosa. Com isto, tal estruturação fora reformulada com a superioridade dos padres, porém preservando a importância dos líderes nativos como o pajé e o cacique, bem como o modelo de aldeia nativa, reforçado com a proteção da arquitetura europeia, oferecendo assim a segurança necessária aos povoados.

Hábitos culturais dos guaranis mantiveram-se preservados e atualmente influenciam ativamente na cultura missioneira. O consumo da erva mate através da infusão da água a temperatura ambiente, quente ou gelada, formando a tradição do mate, continuou preservada mesmo com a rejeição inicial dos padres¹⁶, observando-se a importância desta tradição para os nativos, e principalmente a lucratividade de seu cultivo. O culto aos deuses guaranis, à natureza e aos demais símbolos pertencentes ao misticismo guarani,

ao contrário do que a visão generalista pressupõe, continuou preservado de certa forma, claro está que isto ocorreu quando não confrontasse com os ídolos e mandamentos da Santa Igreja, porém, continuaram preservadas as crenças dos nativos. Estas considerações são apresentadas por Garay (1921)¹⁷ ao mencionar que por certa negligência dos religiosos, os nativos podiam cultivar alguns traços característicos de suas culturas aborígenes, mesmo que contradissem os princípios da fé cristã.

O trabalho nas reduções era adaptado a realidade guarani, tendo uma parcela dele sendo alocada à manutenção da redução, a sua subsistência, outra parcela destinada a subsistência de cada núcleo familiar, que possuía seu roçado próprio, e o excedente produtivo ou era enviado como auxílio a alguma redução que estivesse passando por dificuldades produtivas, ou estocado para uma situação posterior. Esta divisão do trabalho entre os nativos emerge como fator de contraposição ao argumento corrente de que seria harmonizada com o restante da matriz produtiva colonial, já que estava fundada em relações distintas, com preponderância para os fatores comunitários.

Venturini (2007)¹⁸ traz uma abordagem distinta aos historiadores coloniais, analisando os fatos por um enfoque missioneiro. Com relação ao trabalho, elucida que não se caracteriza

¹⁶ Segundo VENTURINI (2007, p. 10): “O costume dos guaranis de tomar mate era condenado pelos jesuítas porque eles associavam o chimarrão aos rituais pagãos dos pajés”. A adaptação dos padres ao costume nativo só ocorreu porque “a resistência do guarani em abandonar o consumo da erva-mate convenceu os jesuítas da grande importância do chimarrão para os aborígenes. A erva-mate, condenada de início, transformou-se mais tarde numa das principais fontes de renda nas missões”.

¹⁷ GARAY, Blas. *El comunismo de las misiones: la Compañía de Jesús en el Paraguay*. Asunción: Librería La Mundial, 1921.

¹⁸ VENTURINI, op. cit., 2007.

como escravista ou explorador, pois as reduções funcionavam integralmente através do trabalho comunitário e, ademais, os nativos que aceitavam participar da redução – já que não sofriam coerção para tal – sabiam das condições benéficas delas, apresentadas por nativos catequizados enviados pelos jesuítas, em um processo de proto-diplomacia estabelecida pelos padres quando:

Empezaron entonces por mandar a los ka'agua y mbaja, a quienes deseaban catequizar, frecuentes regalos de animales y comestibles, siendo de ellos portadores indios ya instruidos y merecedores de toda confianza por su lealtad acreditada, los cuales encomiaban la bondad del régimen a que vivían sujetos y la solicitud y generosidad con que acudían a sus necesidades los Padres, en tal modo que no les era preciso trabajar para vivir. Cuando con estas embajadas tenían ya suficientemente preparado el terreno, el jesuita se presentaba al nuevo rebaño con buena escolta y abundante impedimenta de ganados y víveres de toda especie¹⁹.

O trabalho era comunitário não somente dentro da própria redução, como também no sistema criado pelos missionários que integrava as reduções, sendo que uma auxiliava as demais em momentos de desabastecimento ou de necessidades de qualquer natureza.

Com relação aos castigos, que setores da historiografia advogam ser um traço de aproximação fundamental com as Coroas Ibéricas e seus modelos

de colonização, pode se evidenciar que esta visão é equivocada. Os castigos impostos aos nativos, segundo Venturini (2007)²⁰, se comparados aos que eram efetivados na mesma época na Europa, tanto pela Inquisição e a Contra-Reforma quanto pelas monarquias absolutistas, eram brandos, sendo que nas reduções os nativos tinham como pena máxima a expulsão da mesma, valendo ressaltar a espontaneidade da participação nas reduções, o trabalho missionário era levar até os guaranis a possibilidade de participarem do projeto jesuítico, mas a decisão de participar dele ou não cabia aos nativos.

Com isso, pode se constatar que os jesuítas enfrentaram várias adversidades para se instalarem na região dos guaranis, porém, o entusiasmo para constituir e efetivar o planejamento republicano dos padres foi maior, e fez com que as barreiras fossem sendo transpostas paulatinamente, tendo em consideração as particularidades dos nativos.

A tentativa de instituição da Santa República Guarani

Expostas as principais características do processo de constituição da Santa República Guarani, cabe expor alguns elementos que permitem manter a hipótese da existência de tal fenômeno. Não se quer combater a visão historiográfica predominante, apenas sustentar um debate acerca dos aconte-

¹⁹ GARAY, op. cit., p. 39.

²⁰ VENTURINI, op. cit., 2007.

cimentos, contribuindo para fomentar as discussões deste período histórico por meio de distintos prismas.

A interação entre o ideal missioneiro e a realidade guarani

Os traços fundamentais da interação entre o ideal missioneiro e a realidade dos guaranis já foram expostos anteriormente, no entanto, vale ressaltar algumas destas características, buscando-se esclarecer alguns aspectos. No processo de aproximação entre ambas as matrizes sociais, bem como na posterior implantação das reduções, houve um processo de miscigenação cultural, na qual as variáveis guaranis foram sendo mantidas ou adaptadas conforme aprofundava a aproximação com o cristianismo dos jesuítas.

A organização social foi adaptada, mas nunca substituída, caracterizando-se assim o esforço dos jesuítas por englobar os nativos em seu projeto, trazendo-lhes uma forma de ordenação semelhante à anterior em que estes viviam, porém, adicionando-lhe a proteção que era necessária frente à nova realidade que se conformava.

Os nativos do tronco tupi-guarani possuíam um alto senso organizacional baseado em hierarquia e união comunitária, o que lhes fornecia certa vantagem sobre outros povos que eram nômades e não possuíam núcleos populacionais organizados. Os guaranis organizavam-se em famílias, unidas nas aldeias, que por sua vez eram interligadas, sendo que as-

sim se constituía uma rede de populações reunidas em aldeias que proporcionavam maior defesa a toda a nação. Este fator organizacional favoreceu aos jesuítas quando do intento republicano de suas reduções, pois os guaranis já possuíam um grau de desenvolvimento organizacional considerável.

(...) Sus aldeas multifamiliares presentaban una sólida vinculación sociopolítica, gracias a una organización cooperativa del trabajo basada en la reciprocidad y la solidaridad. La política guaraní estuvo estructurada en un conjunto de instituciones jerárquicas, funciones y pautas tendientes a organizar las múltiples tareas que concernían a la aldea en su conjunto, o al grupo de aldeas vinculadas por alianza o enfrentadas por enemistad²¹.

A respeito do trabalho, economia, organização produtiva, que são – juntamente com a suposta aculturação – as maiores críticas ao modelo jesuítico, estas são avaliadas como parte do contexto explorador mercantilista das Coroas Ibéricas. Todavia, o caráter destes fenômenos é estritamente comunitário, caracterizado por um amplo senso de bens públicos, de coletividade, em suma, de republicanismo. Evidência marcante do caráter comunitário e republicano deste processo é a forma de adesão dos nativos às reduções. Esta não se dava de forma coercitiva, por meio de imposição

²¹ GOLDSTEIN, León (Coord.). *Corrientes Argentina*. Corrientes: Manrique Zago Ediciones, 1995, p. 31.

– como no modelo mercantilista, no qual o nativo era utilizado como mero fator energético para a produção, sendo-lhe imposta esta condição –, e sim de forma espontânea. Os jesuítas ofereciam a alternativa de participação dos nativos nas reduções, ficando a cargo dos nativos a decisão de participar ou não.

É neste aspecto que podemos diferenciar a colonização jesuítica da perpetrada pelos colonizadores mercantilistas, lançando mão da categorização de Marx (1999)²², quando este afirma que:

Todas as conquistas supõem três possibilidades: ou o povo conquistador impõe ao conquistado o seu próprio modo de produção (...); ou então deixa subsistir o antigo e contenta-se com o tributo (...); ou, por fim, produz-se uma ação recíproca, de que resulta uma forma nova, uma síntese (...)²³.

Evidências do planejamento republicano missionário

Desde o início da construção e da organização das reduções, uma das grandes preocupações dos missionários estava relacionada com seu acréscimo populacional. Muitas reduções menores foram sendo incorporadas a outras, a fim de se formar um núcleo populacional mais significativo. Nitidamente percebe-se a necessidade de constitui-

ção de núcleos populacionais permanentes e expressivos, características das modernas cidades europeias. Segundo Venturini (2007)²⁴, as missões platinas reuniram mais de 100 mil pessoas em seus ambientes, já Posada (2008)²⁵ apresenta um número acercando-se de 150 mil habitantes no âmbito das missões desta região.

Com a formação dos vários núcleos populacionais na região, uma evidência do republicanismo jesuítico é a integração das reduções, formando uma espécie de federação, em que todas as reduções da zona fazem parte. Através desta federação, ocorre um mecanismo de auxílio mútuo, em que todas são beneficiárias nos momentos de necessidade. A economia das missões era comunitária, não só internamente, como dentro da federação, sendo que o excedente gerado em uma poderia ser revertido para possíveis prejuízos em outra, fortalecendo-as internamente. Esta união das reduções também pode ser constatada em outras duas evidências históricas: o auxílio para a construção de novas reduções, sendo que eram disponibilizados nativos, padres, materiais, ferramentas para se erguerem as novas reduções que se somavam as antigas, já consolidadas; e o fenômeno do traslado de missões que eram destruídas pelas malocas (ataques dos bandeirantes paulistas) para novos locais, sendo incorporadas a missões já

²² MARX, Karl. *Para uma crítica da Economia Política*. Edição digital: Ridente Castigat Moraes, 1999.

²³ MARX, op. cit., p. 32.

²⁴ VENTURINI, op. cit., 2007.

²⁵ POSADA, Carlos Arezo. *De Sepé a Gardel: historias y crónicas de Tacuarembó*. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 2008.

instaladas, ou então, construindo-se novas reduções, com base no sistema de auxílio mútuo supracitado. Tal processo é apresentado por López (2009)²⁶ ao mencionar que:

En un principio, las reducciones jesuíticas se ubicaron en la zona del Guayrá, - perteneciente al territorio brasileño - pero tuvieron que “mudarse”, debido a las “malocas” (...). Con el tiempo se fueron convirtiendo en algo tan terrible que, en 1631, el padre Antonio Ruiz de Montoya encabezó un éxodo por el río Paraná en busca de una nueva tierra (...)²⁷.

As reduções – tanto individualmente como no aglomerado – tinham um caráter eminentemente auto-sustentável. Baseavam-se na agricultura voltada para a coletividade, a produção era distribuída entre todos os membros da comunidade e, como já observado, o excedente era convertido ou em reserva ou em auxílio a outra comunidade. Entretanto, alguns produtos de que as reduções necessitavam, principalmente ferramentas, eram obtidos através de trocas comerciais com a Coroa Espanhola, realizadas em Buenos Aires, onde a produção missioneira – excedente – era comercializada em troca das mercadorias demandadas pelas missões.

Organizadas las misiones guaraníticas por los misioneros jesuitas, las próximas a ambas márgenes del Uruguay se

comunicaban fácilmente con Buenos Aires para vender sus producciones de madera, yerba mate, cuero y sebo, a cambio de los muy necesarios útiles de labranza y herramientas para montar sus rudimentarios talleres de carpintería, fundición herrería y tejidos²⁸.

Soma-se a isto a importância da pecuária, sendo que as missões foram pioneiras em estabelecer a cultura do gado na região, tornando evidente uma preocupação econômica – já que o produto poderia ser comercializado com outras regiões, através de terceiros – e um caráter de desenvolvimento e diversificação produtiva. A redução de Yapeyú, com a introdução do gado, passou a formar a chamada Estância de Yapeyú, que abarcava uma extensa área entre as atuais repúblicas da Argentina e do Uruguai, onde a principal atividade era a criação de gado, enviado pelo governo da Província Jesuítica do Paraguai de Asunción, prática instituída pelo governador Hernando Arias de Saavedra em 1611.

(...) se lo recuerda en este territorio oriental por la introducción del ganado. Luego de varias exploraciones en estas comarcas situadas al este del río Uruguay, procederá a varios traslados de vacunos, lo que permitirá crear la principal fuente de riquezas en el territorio que él denominó “la banda de los charrúas”. (...) Durante muchas décadas el sosiego será total y el ganado se

²⁶ LÓPEZ, op. cit., 2009, p. 154.

²⁷ Ibidem.

²⁸ MOYANO, Jorge Fernandez; BOURDIN, Raquel Vique. *Breve historia de Salto: su gente y sus historias*. Salto: Ediciones del Sesquicentenario, 1990, p. 52.

podrá procrear libremente, con la sola limitación de los estragos de los felinos que eran muy abundantes²⁹.

Ademais, a criação de gado que foi implantada na região introduzia alimentação diversificada aos nativos – mais rica que a dieta anterior – além de nova mercadoria para comercializar com Buenos Aires. Juntamente com o gado, trouxeram-se também os cavalos, que forneciam uma nova força energética para locomoção, que tornava as ações mais rápidas, e, no que diz respeito à defesa, permitia maior mobilidade, com maior agilidade, o que tornava as reduções mais competitivas nos conflitos que pudessem eclodir naquela região.

El tiempo transcurrido entre el viaje de Pero López de Souza y la actuación del misionero P. Lozano, trajo a la pradera oriental el ganado vacuno y caballar, que se multiplicaron prodigiosamente y proveyeron a los indígenas de alimento en abundancia; cueros para sus tolderías y vestimenta y los caballos utilizados con gran habilidad³⁰.

Outra evidência está vinculada à preocupação latente com a defesa das reduções. Neste ponto, sabe-se que qualquer comunidade necessita de proteção contra ameaças externas de qualquer origem. Não obstante, as reduções eram fortificações bem localizadas, construídas estrategicamente considerando a necessidade de defesa

do local, visando sua proteção dos invasores estrangeiros. As bandeiras foram a principal ameaça, substituídas posteriormente pelos próprios exércitos das Coroas.

Los bandeirantes venían a cazar indios y los jesuitas salían a defender a los pueblos guaraníes; (...) La oposición – armada, las más de las veces – de estos increíbles sacerdotes, consagrados a cultivar el espíritu de los indios, hizo casi imposible que los portugueses extendieran los límites según sus reclamaciones, y sus adelantos bandeirantes quedaban en el camino de a decenas, para alimento de las fieras de la selva misionera, por cada indio que cazaban o mataban. (...) Con los elementos que, en cada lugar, aportaba la naturaleza, se levantaron fortificaciones en ríos, arroyos, selvas y picadas que conducían a los centros de civilización creados por los religiosos de la orden de San Ignacio. Y allí donde la naturaleza no los proveía, la capacidad de los ingenieros religiosos los suplía con falsos puentes, que hundían bajo el peso de los bandeirantes, y pozos y ciénagas debidamente convertidos en picadas que atraían el paso de los grupos de forajidos que desaparecían en las trampas, donde después de una larga agonía, se transformaban en alimento de pirañas y cocodrilos³¹.

A partir do exposto encontram-se indícios de que as missões estavam ameaçadas por representantes do modelo mercantilista, defendido pela Igreja. O interesse colonial nas reduções

²⁹ POSADA, op. cit., 2008, pp. 8-9.

³⁰ MOYANO; BOURDIN, op. cit., 1990, p. 52.

³¹ PARDELLA, Agustín Pérez. *El libertador cabalga*: primera parte. Buenos Aires: Desarrollo Editorial, 1994, pp. 16-17.

era de ordem estritamente econômica. Estava relacionado com os recursos de que as missões dispunham no momento, superiores aos da maioria das colônias; com os nativos, força de trabalho representativa, reunida em núcleos populacionais expressivos, ademais, as missões representavam uma ameaça ao modelo mercantilista colonial, pois desenvolviam-se e prosperavam em detrimento das colônias, baseadas em um modelo muito distinto, que contrariava os interesses das Coroas Ibéricas.

Os Sete Povos das Missões Orientais do Uruguai, somados aos 15 povos situados nas atuais províncias argentinas de Misiones e Corrientes, entre os rios Uruguai e Paraná e, mais os 8 povos jesuíticos localizados nos atuais departamentos de Itapúa e Misiones, na república do Paraguai, entre os rios Paraná e Tibicuari, formaram o conjunto dos Trinta Povos Jesuíticos, onde por um período de 150 anos, mais de cem mil guaranis, orientados pelos jesuítas, construíram uma impressionante civilização, com desenvolvimento espiritual, científico, artístico e material que espantava o mundo europeu da época, pois no coração meridional da América havia uma população mais desenvolvida do que os próprios povos europeus. (...) Até hoje, muitos estudiosos das Missões se perguntam como os jesuítas conseguiram construir essa maravilhosa sociedade guarani nos seus povos que se transformaram em majestosas cidades³².

Algumas reduções foram trasladadas a outros locais, a fim de se bus-

car maior proteção, como a de Nossa Senhora da Anunciação, inicialmente construída na margem esquerda do Rio Paraná (1615), sendo pouco tempo depois transferida para a margem direita, por motivos eminentemente de segurança e localização estratégica. Grande parte das reduções estava situada às margens de rios, fato que aliado ao treinamento para combates navais permitia com que as reduções possuíssem certa vantagem nos confrontos desta natureza. Evidencia-se assim, a preocupação latente das missões no que diz respeito a sua defesa frente a invasões externas, preocupação que, segundo parte da historiografia, não seria justificável, já que os jesuítas faziam parte do modelo explorador colonial. Exceto se as reduções não fizessem parte deste modelo, e mais, se estivessem implantando um modelo próprio, divergente do colonial, o que desperta a preocupação das Coroas Ibéricas a ponto de expulsar os padres e destruir as missões.

O fator que mais fomenta a visão republicana acerca das missões é o seu caráter comunitário. As reduções estavam estruturadas em torno de uma base eminentemente comunitária, com a participação de todos os reduzidos, onde todos desfrutavam da mesma condição, excetuando-se os padres e os líderes nativos, claro está, já que estes desfrutavam das posições de comando. A noção de bens públicos estava presente, seja pela distribuição igualitária dos frutos do trabalho dos nativos, pelo amparo oferecido tanto aos idosos

³² VENTURINI, op. cit., 2007, p. 37.

quanto aos doentes, dadas as suas condições específicas, pelo auxílio às crianças em sua educação, também igualitária, inclusive para as crianças europeias que por ventura permanecessem nas reduções. O senso do público presente nas reduções nos permite apontá-las como uma forma de organização política que nos remeta aos ideais republicanos clássicos.

(...) Os índios dos Trinta Povos viviam em comunidades realmente solidárias, onde não passavam fome e todos eram assistidos na doença e na velhice. As crianças recebiam educação integral, os adultos trabalhavam numa impressionante ordem e os velhos não sofriam discriminações³³.

A forma de divisão das terras para o cultivo dentro das reduções também oferece subsídios para a hipótese republicana. As plantações estavam divididas em distintas zonas, cada qual cabendo a uma parcela da organização da redução, contando com o trabalho de todos os aptos para tal tarefa.

La tierra de trabajo estaba dividida en zonas: el Abá-mbaé, el Tupá-mbaé y el Tava-mbaé, o sea respectivamente “la propiedad individual”, “la propiedad de Dios”, y “la propiedad del pueblo”. Todos trabajaban en las tres zonas³⁴.

Ademais, por meio deste mesmo aspecto é possível obter considerações de um motivo essencial pelo qual as

missões não alcançaram o estabelecimento de um Estado próprio. Tal argumento provém da teoria leninista, ao definir deste modo o Estado:

O Estado é o produto e a manifestação do carácter inconciliável das contradições de classe. O Estado surge precisamente onde, quando e na medida em que as contradições de classe objectivamente não podem ser conciliadas. E inversamente: a existência do Estado prova que as contradições de classe são inconciliáveis³⁵.

Mesmo sendo uma organização de dominação de classe, onde os jesuítas dominam os guaranis, a relação posterior entre as classes não alcança um nível de contradições e conflitos inconciliáveis, a ponto de emergir um órgão central, um Estado. É o carácter comunitarista das relações sociais e produtivas que impedia a conformação do Estado naquele momento, permanecendo dependente politicamente dos Estados Ibéricos.

Da evolução das reduções à sua derrocada: um breve histórico

Nesta seção busca-se debater um breve histórico da evolução das missões, até sua derrocada, fomentando a hipótese da constituição da Santa República Guarani, trabalhada anteriormente, apresentando-se fatos históricos que oferecem um rol de

³³ VENTURINI, op. cit., 2007, p. 37.

³⁴ LÓPEZ, op. cit., 2009, p. 153.

³⁵ LÉNINE, Vladimir Ilitch. O Estado e a revolução: a doutrina do marxismo sobre o Estado e as tarefas do proletariado na revolução. In: *Obras Escolhidas de V. I. Lênine*. Lisboa: Editorial Avante, 1977, t 2. Traduzido das Obras Completas de V. I. Lênine. 5 ed., em russo, t 33, p. 4.

insumos para a hipótese do republica-
nismo missioneiro.

A constituição de uma força regional

As missões na região dos guaranis começaram a se instalar ainda no século XVI, com a constituição da República Del Guayrá – atual Estado do Paraná – sendo que estas reduções foram completamente destruídas pelos bandeirantes, por meio dos ataques conhecidos como malocas. Os sobreviventes deslocaram-se, seguindo o Rio Paraná, para o sul, implantando-se no coração meridional da América do Sul. Em 1607 cria-se a Província Jesuítica do Paraguai, a fim de outorgar certa autonomia à Igreja e aos padres em seu processo de evangelização. Segundo López (2009)³⁶ o resultado da ação predatória dos bandeirantes foi a impressionante imagem de cerca de 700 balsas descendo o Rio Paraná sem destino certo, buscando-se localidades seguras, o mais longe possível dos bandeirantes paulistas.

A partir deste momento, teoricamente com mais segurança, os jesuítas iniciam o processo de construção da Santa República, fundando várias reduções que formarão o conjunto dos Trinta Povos, no auge do poderio missioneiro. Neste processo, o (Santo) Padre Roque Gonzalez teve papel fundamental, fundando (entre 1615 e 1628) cinco reduções e trabalhando em seis, sendo executado em 1628 por uma tri-

bo guarani, devido a divergências com o cacique, depois de auxiliarem na própria construção de uma das reduções, Todos os Santos do Caaró³⁷.

As reduções, após a morte de Roque Gonzalez, vivenciam um processo de estagnação, inicialmente, prosseguindo-se de uma etapa de grande desenvolvimento, atingindo até a região do Tape (atual Estado do Rio Grande do Sul). Neste momento, a Santa República dos padres já representava uma ameaça aos interesses coloniais de forma efetiva. Segundo Garay (1921)³⁸ as missões da Província Jesuítica do Paraguai passaram por duas fases: 1) a da missão civilizadora, buscando converter os nativos ao catolicismo e povoar as missões; e 2) a da preocupação com o crescimento econômico e o desenvolvimento material das missões, agindo de forma decisiva na divisão do trabalho e no estabelecimento das relações sociais de produção, sendo preterida a missão religiosa. É então que se emprega uma segunda grande cruzada dos bandeirantes, na região do Tape inicialmente, visando chegar ao Rio Uruguai, passando para o Rio Paraná, alcançando o atual Paraguai, para destruir e saquear as reduções e aprisionar os nativos que estavam no caminho.

³⁶ LÓPEZ, op. cit., 2009.

³⁷ A figura do Santo Roque Gonzalez é de suma importância para se compreender a história das missões, principalmente das fundadas às margens do Rio Uruguai. VENTURINI (2007) apresenta o percurso do Padre Roque desde o Paraguai até sua morte, quando da construção da redução de Todos os Santos do Caaró, motivada por desavenças e desentendimentos com Nheçú, cacique que não aceitava as condições apresentadas pelos padres para os índios reduzidos.

³⁸ GARAY, op. cit., 1921.

O confronto com as Coroas mercantilistas

O intuito bandeirante, após destruir as reduções do Tape, foi detido com a Batalha do Mbororé em 1641, maior batalha naval da história da região, na qual os bandeirantes foram surpreendidos pelo senso de estratégia militar missioneira³⁹, o que evidencia a preocupação com a defesa, característica de um Estado. Neste ponto, faz-se necessário retornar um pouco na análise e referirmo-nos a localização estratégica das reduções às margens dos rios, permitindo o fácil acesso a eles, o treinamento naval, o conhecimento das águas da Bacia do Prata, o que acabou por se evidenciar na vitória acachapante sobre as bandeiras paulistas na Batalha do Mbororé.

Os guaranis (com 4200 homens) foram organizados em companhias dirigidas por capitães, que eram os caciques maiores. O capitão geral foi o renomado cacique do povo de Concepción, Don Nicolás Ñiengueru. Os índios guaranis foram armados com arcos, flechas e fundas, pedras e porretes. Também dispunham de 300 arcabuzes e uma centena de balsas armadas com mosquetes e cobertas para evitar a flecharia e as pedradas dos tupis que lutavam ao lado dos bandeirantes. (...)

³⁹ Deve-se ressaltar que os bandeirantes foram completamente derrotados graças ao referido senso organizacional e estratégico das reduções. Quando os bandeirantes tentavam fugir, rio acima, foram surpreendidos por 2000 guaranis que os esperavam em uma fortificação levantada justamente para impedir a fuga dos invasores.

A bandeira enfrentada pelos guaranis tinha 450 homens armados com arcabuzes e 2700 tupis com arcos e flechas. Tinha, também, mais de 700 canoas e balsas para o transporte⁴⁰.

Após a Batalha do Mbororé, os sobreviventes ou são trasladados para o outro lado do Rio Uruguai ou reconstróem as reduções. Com isto, nesta etapa formam-se os Trinta Povos das Missões, abrangendo toda a Província do Paraguai, constituindo-se de fato em uma República, que, dado o descaço das Coroas Ibéricas, funcionava praticamente de forma autônoma, com uma população maior que grande parte das cidades coloniais, e até mesmo da Europa. “A batalha do Mbororé fechou um ciclo da história missioneira e abriu outro, o da consolidação territorial das missões jesuíticas”⁴¹.

O êxito das reduções começou a preocupar as Coroas, pois representavam uma ameaça potencial, podendo lutar por autonomia política – como já demonstrado com a Batalha do Mbororé – frente ao poder central. A Santa República Guarani se estendeu pelo território das atuais repúblicas argentina, brasileira, paraguaia e uruguaia, representando a vanguarda da colonização, e um modelo alternativo ao próprio absolutismo monárquico europeu. Os séculos XVII e XVIII foram de afirmação das missões, que cada vez mais davam sinais de que poderiam se constituir em um território autônomo.

⁴⁰ VENTURINI, op. cit., 2007, pp. 30-31.

⁴¹ Ibid., p. 32.

Esta ameaça potencial que as missões representavam ao mercantilismo resultou em mais um conflito. Em 13 de janeiro de 1750 Fernando VI (Espanha) e João V (Portugal) firmam o Tratado de Madrid, pelo qual a Espanha cedia as missões orientais – na margem direita do Rio Uruguai, atual território do Rio Grande do Sul – aos portugueses, em troca da Colônia do Sacramento, fortificação portuguesa na outra margem do Rio da Prata, em frente a Buenos Aires.

A partir de maio de 1751 os Sete Povos das Missões (as Missões Orientais) reagem ao tratado que os afetava diretamente. Os índios, em contingentes diminuídos, enfrentam as tropas conjuntas de Espanha e Portugal. A chamada Guerra Guaranítica⁴² dura cerca de 6 anos, finalizando-se com a derrota total dos insurgentes. Um dos marcos do conflito é o Combate de Coibaté em

7 de fevereiro de 1756, na nascente do Rio Vacacaí, onde o mítico Sepé Tiarajú – grande líder da resistência missioneira – enfrenta as tropas de José Joaquín de Viana, sendo ferido por um soldado e executado por um disparo do próprio Viana. A batalha durou três dias e contabilizou 1500 guaranis mortos.

Poderia se questionar então a visão do republicanismo jesuítico e a preocupação das Coroas, já que os espanhóis decidiram trocar parte do território missioneiro pela Colônia do Sacramento, porém, deve se observar que a Colônia do Sacramento representava uma grande ameaça a Buenos Aires, a capital do Vice-Reino do Prata, sendo menos prejudicial ceder parte do território missioneiro pela segurança do Vice-Reino como um todo. E, o que permite a sustentação da hipótese aqui exposta, caso o modelo jesuítico fosse apenas uma parcela do modelo explorador colonial, os jesuítas juntamente com os guaranis não lutariam contra as Coroas Ibéricas em busca de sua autonomia. A Guerra Guaranítica foi a maior evidência da constituição da Santa República Guaraní. Em 1761 se anula o Tratado de Madrid mediante a assinatura do Tratado de “El Pardo”, pelo qual as missões orientais – devastadas pela Guerra Guaranítica – voltavam ao domínio espanhol e a Colônia do Sacramento aos portugueses.

⁴² Com a Guerra Guaranítica ficou clara a decadência das missões, pois os povos missioneiros já não possuíam a articulação do momento de auge, seus armamentos estavam obsoletos frente às inovações tecnológicas européias, restando-lhes apenas a tática de guerra de guerrilhas empreendida pelos guerreiros que não admitiam a possibilidade de verem a derrocada do projeto missioneiro. VENTURINI (2007) e POSADA (2008) debatem acerca da Guerra Guaranítica evidenciando que os povos missioneiros, dadas as circunstâncias do momento, não lograriam êxito frente aos superiores exércitos ibéricos que os combatiam. A morte de Sepé Tiarajú diminuiu os confrontos, já que os nativos perceberam que sua inferioridade não poderia ser revertida. O cansaço do confronto, que se prolongou mais do que se supunha pelos ibéricos, e a observação de que seria mais proveitoso acalmar os ânimos dos nativos naquele momento, para posteriormente dismantelar definitivamente o processo missioneiro, fez com que o confronto fosse encerrado com a assinatura do Tratado de El Pardo.

A derrocada do ideal republicano missioneiro

Não obstante, mesmo com o desenvolvimento apreciado pelas missões jesuíticas, o poderio das Coroas Ibéricas era muito superior, e quando a Santa República Guarani mostrou-se em vias de constituição real, a resposta do mercantilismo foi clara e dura: a destruição dos insurgentes. A Guerra Guarânica foi o grande exemplo histórico, no entanto, mesmo assim as demais reduções da Santa República Guarani continuavam prosperando.

As Coroas Ibéricas já se mostravam desconformes com os jesuítas e os guaranis. A Espanha toma a decisão final em 1767, ruindo com o ideal jesuítico, já que os padres, mesmo sendo considerados insurgentes, ainda estavam submetidos ao comando da Igreja e das Coroas, e estavam temerosos de seu futuro após a Guerra Guarânica. Através da Real Pragmática de 27 de fevereiro daquele ano, os jesuítas foram expulsos da Espanha e de todos os seus domínios – inclusive a Província Jesuítica do Paraguai – com apoio do Papa Clemente XIV, e sua aplicação começou a se efetuar em 2 de abril do mesmo ano.

Em agosto de 1768 o governador de Buenos Aires, Francisco de Paula de Buscarelli, executa a ordem nas missões ocidentais, sem violência – já que os jesuítas aceitaram a impossibilidade de seguir seu trabalho – e fazendo detalhados inventários de cada redução. Logo após a expulsão dos jesuítas, os

dominicanos são designados para administrarem as missões, porém, estas entram em processo acentuado de decadência, agravando-se a fome, pobreza e ataques externos sistemáticos. Os guaranis fogem das missões para a mata, muitos retornando aos povoados posteriormente.

Los jesuitas y guaraníes terminan acatando la expulsión y de esta forma comienza una etapa de decadencia y destrucción de sus pueblos. La dispersión aumentó por el hambre, la miseria y el desamparo. Muchos se trasladarán a la Banda Oriental, territorio elegido para afincarse. Lo que queda en pie de estos pueblos, será finalmente destruido por la vegetación y la acción de los lugareños, quienes se aprovecharán de los materiales, reciclando piedras, columnas, baldosas, tejas y maderas entre tantos otros⁴³.

Considerações finais

A problemática que se propôs debater neste trabalho é a intencionalidade dos padres jesuítas que trabalharam junto aos guaranis na América do Sul, de constituir na região uma Santa República, contrapondo-se ao modelo explorador mercantilista do colonialismo das Coroas Ibéricas na América. Paralelamente, se buscou debater acerca da visão historiográfica predominante, que trata as missões jesuíticas guaranis como uma parte do modelo mercantilista, destinada a converter os índios arredios em fieis almas sob a tutela do Rei

⁴³ POSADA, op. cit., 2008, p. 12.

e do Papa, promovendo a aculturação destes indivíduos.

Procurou-se apresentar elementos que permitem estimular o debate acerca da historiografia missioneira, e a relação desta região com o processo mais global, qual seja, o mercantilismo. Para se entender a realidade missioneira atual, bem como as estruturas social, política e econômica, faz-se necessário o esforço de compreensão das raízes deste processo e, até o presente momento, a relevância e importância do modelo pioneiro implantado na região nos séculos XVI, XVII e XVIII, vem sendo marginalizada, desconsiderando que se constitui na base para a organização social atual. Os desafios que se apresentam aos estudiosos da região platina atualmente estão, em grande parcela, arraigados no fenômeno da colonização missioneira.

Desta forma, faz-se necessário fomentar o debate historiográfico da região missioneira guarani, buscando-se desmistificar algumas visões e apresentar outras ferramentas que possam oferecer fundamentos teóricos distintos para se compreender os processos que foram ocorrendo ao longo do tempo, a partir deste ponto inicial. Conseqüentemente intentou-se debater a intencionalidade dos jesuítas de instalarem uma Santa República junto aos guaranis, buscando autonomia política, o que poderia mudar completamente os rumos da história regional.

Referências bibliográficas

DELVALLE, Alberto. *Pueblos de Itapúa: datos históricos*. 1. ed. Encarnación: Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción – Sede Regional Itapúa, 1998.

DONGHI, Tulio Halperin. *História da América Latina*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

DUSSEL, Enrique. *Historia de la Iglesia en América Latina*. Madrid: Mundo Negro-Esquila Misional, 1992.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. 48. ed. Recife: Global Editora, 2003.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. 12. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

GARAY, Blas. *El comunismo de las misiones: la Compañía de Jesús en el Paraguay*. Asunción: Librería La Mundial, 1921.

GOLDSTEIN, León (Coord.). *Corrientes Argentina*. Corrientes: Manrique Zago Ediciones, 1995.

KENNEDY, Paul. *Ascensão e queda das grandes potências: transformação econômica e conflito militar de 1500 a 2000*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1989.

LÉNINE, Vladimir Ilitch. O Estado e a Revolução: a doutrina do marxismo sobre o Estado e as tarefas do proletariado na revolução. In: *Obras Escolhidas de V. I. Lênine*. Edição em Português. Lisboa: Editorial Avante, 1977, t. 2, pp. 219-305. Traduzido das Obras Completas de V. I. Lênine, 5. ed. em russo, t.33, pp. 1-120.

LEVINTON, Norberto. *San Ignacio Miní: la identidad arquitectónica*. Buenos Aires: Contratiempo Ediciones, 2009.

LÓPEZ, Lorena; CÁMARA, Hugo; CHEBEZ, Juan Carlos. *Senderos em la selva misionera*. Posadas: Ministerio de Ecología y Recursos Naturales Renovables – Gobierno de la Provincia de Misiones, 2009.

MARX, Karl. *Para uma crítica da Economia política*. Edição digital: Ridendo Castigat Mores, 1999.

MOYANO, Jorge Fernandez; BOURDIN, Raquel Vique. *Breve historia de Salto: su gente y sus historias*. Salto: Ediciones del Sesquicentenario, 1990.

PARDELLA, Agustín Pérez. *El libertador cabalga: primera parte*. Buenos Aires: Desarrollo Editorial, 1994.

PIPPI, Gladis Maria. *História cultural das missões: memórias e patrimônio*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2005.

POSADA, Carlos Arezo. *De Sepé a Gar-*

del: Historias y crónicas de Tacuarembó. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 2008.

PRADO JÚNIOR, Caio. O sentido da colonização. In: _____. *Formação do Brasil Contemporâneo*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1979.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

VENTURINI, Sergio. *Na trilha dos santos mártires: de San Ignacio Guazú (Paraguai) a Caaró*. São Luiz Gonzaga: Gráfica A Notícia, 2002.

_____. *Inhacurutum e as missões jesuíticas*. São Luiz Gonzaga: Editora Borck, 2004.

_____. *Uruguai: rio, fronteira e sangue*. São Luiz Gonzaga: Gráfica A Notícia, 2007.



Resenha



A ninfa, uma criatura da sobrevivência

Didi-Huberman, Georges. *Ninfa moderna: essai sur le drape tombe*. Paris: Éditions Gallimard, 2002. 179p.

Daniela Queiroz Campos¹

Em *Ninfa moderna: essai sur le drape tombe*, 2002, Georges Didi-Huberman abordou o erótico, a sensualidade, o desejo dessas divindades menores sem poder institucional. Como ponto de partida, como imagem e como montagem², tomou as figuras femininas da Antiguidade e do Renascimento. Para o historiador da arte e filósofo francês, a ninfa, como a aura benjaminiana, declinou com os tempos modernos. Didi-Huberman problematiza e observa duas sutis facetas dessa imagem, desse declínio: o drapeado e a queda. O livro perpassou a encarnação renascentista da ninfa, numa sexualidade que não se reflete, mas se transfigura num corpo inclinado, que para o teórico, significa sua queda. Se na Antiguidade a ninfa fora majoritariamente apresentada em sua verticalidade, ela triunfa horizontalmente no Renascimento, onde se deita. O movimento foi primordial na análise de Didi-Huberman, sobre sua ninfa moderna.

A ninfa seria memória e desejo reunidos na mesma aparição. Bela, inquieta, erótica. O poder do movimento, da dança, da fascinação, do desejo, da memória, do tempo... O perigo inquietantemente erótico.

O perigo do belo e do traumático. O olhar didi-hubermaniano, por alguns instantes, por alguns parágrafos, paralisou-se sobre uma certa parte desta questão. Sobre as aparições desta ninfa em mulheres fortes, belas, perigosas. Arria Marcella, de Théophile Gautier, Aurélia, de Nerval, Hérodiade, de Mallarmé... Memória e desejo reunidos na mesma aparição.

¹ Possui graduação em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2007), mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2010) e doutorado em História pela Universidade Federal de Santa Catarina. Tem experiência na área de História, com ênfase em História da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: imagem, arte gráfica, arte. Efetuou estágio doutoral na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* sob a orientação do Professor Doutor Georges Didi-Huberman, como bolsista da CAPES. Email: daniqcampos@hotmail.com

² O termo "montagem" é aqui utilizado segundo Aby Warburg e Didi-Huberman. Ver mais em: DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto/Museu de Arte do Rio de Janeiro, 2013.

A ninfa de Aby Warburg

Para Georges Didi-Huberman, a nossa “moderna ciência das imagens”, aquela história da arte remexida e remontada por Aby Warburg, nasce interpenetrada pela própria figura, pela própria potência da ninfa, a ninfa sob uma de suas mais belas aparições, a ninfa renascentista de Botticelli, diante de um enigmático movimento exterior à tela. Madeixas e tecidos têm o movimento fixado na imagem. As ondas no cabelo, o drapeado nas vestimentas, um vento que jamais cessou de soprar diante das estonteantes ninfas warburguinianas.

Para além da ninfa desua tese de doutorado³, a de Botticelli – *O Nascimento de Vênus e a Primavera*– Aby Warburg ateu-se a várias outras encarnações possíveis dessa, como denominada por ele, deusa pagã no exílio, como é o caso da ninfa pintada por Domenico Ghirlandaio em *O Nascimento de São João Batista*. Em pinceladas de Botticelli e de Ghirlandaio, nos modelados mármores da Antiguidade a ninfa atravessa a história da arte warburguiniana como um verdadeiro organismo enigmático. Quando questionado por um amigo sobre quem seriam as ninfas e de onde elas viriam, Aby Warburg responde que “segundo sua realidade corpórea, podem ter sido uma escrava

tártara liberta (...), mas segundo sua verdadeira essência é um espírito elemental (*Elementargeist*), uma deusa pagã no exílio”.⁴ E fora essa deusa pagã no exílio que se movimentou por entre as pranchas negras do Atlas *Mnemosyne*⁵ até que na prancha número 77 Aby Warburg coloca a imagem fotográfica de uma golfista como a sobrevivência das antigas ninfas. Essa história da arte começava a ser ensaiada como um saber poético, a ninfa era uma dessas imagens que marcavam a necessidade cultural coletiva de uma sobrevivência moderna de deuses pagãos. Essa ninfa seria a heroína impessoal, reuniria em si inúmeras encarnações, ela acomodou incontáveis personagens. “A Ninfa se encarna, ou seja, é tanto mulher quanto deusa: Vênus terrestre e Vênus celeste, dançarina e Diana, serve e Vitória, Judite castradora e anjo feminino [...]”.⁶

A ninfa e o movimento de queda

Didi-Huberman se pergunta quando e onde a ninfa cessará suas aparições, suas encarnações? Ela se remodela, se redefine, se transforma, se esconde. Desde a Antiguidade, vem ensaiando uma diversidade de posições, posturas, cenas.

³ A tese de Aby Warburg encontra-se traduzida em português e publicada em um compilado de obras. WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã*. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

⁴ Tradução nossa. Frase-resposta de Warburg à pergunta formulada por um amigo, Jolles, em correspondência – fictícia – sobre as ninfas no ano de 1900. In: AGAMBEN, Giorgio. *Ninfa*. Valencia: Pre-textos, 2010, p. 39.

⁵ WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madri: Ediciones Akal, 2010.

⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobre-vivente*. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Editora Contexto, 2013, p. 220.

Tal como Aby Warburg, Georges Didi-Huberman também abordou o movimento da ninfa, mas o movimento abordado pelo último fora outro. Sua ninfa estava imersa no movimento da queda, uma espécie de filme imaginário numa queda progressiva da ninfa. Em tal filme, a ninfa fora dissociada, lentamente, de sua nudez.

O movimento de queda acompanha a ninfa, seu corpo, sua nudez. O livro perpassa telas como *Vênus e Marte* (1483) de Botticelli, *Vênus, Marte e Cupido* (1505) de Piero di Cosimo, além de outras de Tiziano. Aborda, sobretudo, as texturas e as formas dadas aos tecidos. Suas aparições, suas apresentações, até a forma, que alcança na tela *Tarquínio e Lucrezia* (1559) de Tintoretto, na qual o corpo feminino apresenta-se envolto, “literalmente” preso, a um trapo. Ao observar inúmeras telas, o autor confirma uma cara questão warburguiniana: o papel do drapeado como ferramenta do patético⁷. O tecido de frequente aparição nas obras renascentistas, onde, sobretudo, a nudez e o tátil foram postos em cena como face do sensível.

Didi-Huberman também encontra o drapeado no mesmo mármore branco que a revelara a ninfa na Antiguidade. Numa capela cristã, na obscura igreja de Santa Cecília de Trastevere, em Roma, há uma bela e intrigante escultura, cuja forma fora dada por Stefano

Maderno, que tivera sua carreira iniciada como restaurador de esculturas da Antiguidade. Naquela obra funeral de 1600, o drapeado da Antiga ninfa triunfa em uma anti-ninfa, uma jovem santa. A elegância suprema e magnífica do drapeado apresenta-se como referência ao paganismo greco-romano, como um véu, um tecido que cobre um corpo pudico⁸. Um corpo que agora agoniza.

O corpo pudico, a morte, o drapeado. O movimento da imagem funeral remete diretamente a uma antiga fórmula, um *Pathosformel*⁹. A obra ateu-se ao corpo da queda, à *Santa Cecília* (1600)¹⁰, à *Sainte Martine* (1635)¹¹, à *Ludovica Albertoni* (1731)¹². O mesmo drapeado, em corpos ambivalentes, ressalta características distintas e próprias, operando, do pudico ao erótico, como um operador de conversões, como um espectador da queda. O drapeado caído, a onipresença da forma, acompanhou faces quase pudicas diante da morte, das ligeiramente adormecidas e sensuais até aquelas marcadas pela desordem do desejo.

⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna: essai sur le drapé tombé*. Paris: Gallimard, 2002, p. 21.

⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit., 2002, p. 26.

⁹ Sobre o conceito de *Pathosformel* ver mais em DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit. 2013, p. 167-176. E em WARBURG, Aby. Dürer e a Antiguidade italiana. In: _____. *A renovação da Antiguidade pagã*. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013, p. 435-446.

¹⁰ Stefano Maderno. *Escultura de Santa Cecília*, 1600, mármore. Roma, Santa Cecilia in Trastevere.

¹¹ Niccolò Menghini. *Sainte Martine*, 1635, mármore. Roma, Santi Martina e Luca.

¹² Gian Lorenzo Bernini. *La Bienheureuse Ludovica Albertoni*, 1671, mármore. Roma, San Francesco a Ripa, chapelle Altieri.

A nudez da ninfa fora revestida pelo tecido que, no começo, timidamente a velava. O movimento de queda agrega o drapeado, o tecido que envolve a ninfa, como se, sutilmente, o tecido que envolvera e protegera o corpo da jovem, lentamente caísse ao solo. A queda do tecido desnuda a jovem mulher e o tecido se transforma, se transfigura, em outra matéria, mas com o mesmo movimento, transforma-se em objeto autônomo, em uma espécie de trapo, de um incrível lençol drapeado... E é neste drapeado, tão poético e tão pouco evidente, que o filósofo e historiador da arte encontra sua ninfa moderna. No escorregar de um tecido, no transforma-se em trapo. Um pedaço de trapo caído ao chão... O tecido ganha autonomia visual, vida própria.

A ninfa na poética da rua

A ninfa moderna didi-hubermaniana¹³ simula o declínio, o movimento de queda na miséria contemporânea. Aqui essa imagem de ninfa recorre a outro autor da montagem¹⁴: Walter

¹³ Quando escrevo a Ninfa didi-hubermaniana refiro-me às ninfas abordadas pelo autor em seu livro *A ninfa moderna*.

¹⁴ Ver mais sobre o conceito de montagem em: DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens pense a todo: memória visual del Holocausto*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2004. DIDI-HUBERMAN, Georges. La condition des images par Didi-Huberman. In: AUGÉ, Marc; DIDI-HUBERMAN, Georges; ECO, Umberto. *L'expérience des images*. Paris: L'eu editions, 2011. DIDI-HUBERMAN. *L'image survivante*. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Minuit, 2002.

Benjamin. Como cenário, não mais o mar simploriamente espumado de Botticelli, mas o cenário benjaminiano por excelência. As ruas como um terreno do dialético¹⁵, como imagem e memória de longa duração de uma cidade, de uma cultura. O lugar da desordem, por assim dizer, capaz de nos oferecer um olhar do construído e do desconstruído. Uma rua de Paris como a capital do século XIX¹⁶, ou de Marseille, ou de Roma.

A ninfa de Warburg e a rua de Benjamin. Foi desta maneira que o texto crítico, doce e poético de Didi-Huberman narrou a cidade, a ninfa, o drapeado e a queda. O filósofo e historiador da arte encontrou a ninfa em um local pouco evidente. As ruas de Paris, as ruas ácidas, as ruas frias, o tecido drapeado que envolve agora outros corpos, mas ainda corpos caídos. Através das fotografias e da inenarrável contribuição benjaminiana, Didi-Huberman, buscou a rua com toda sua espessura histórica, como um lugar dialético, com todas suas fachadas, seus edifícios, inundada por um movimento complexo, capaz, não de nos orientar, mas de nos desorientar, um terreno do anacrônico do tempo também dialético. A rua aqui funciona como uma imagem que nos dá acesso a esse presente das sobrevivências.

¹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op.cit., 2002, p. 47.

¹⁶ BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: _____. *Obras escolhidas vol. I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Benjamin¹⁷ e Baudelaire¹⁸ possibilitaram ver uma cidade, Paris, como um local de moda e “desmoda”. Uma cidade moderna, sobretudo uma cidade da arqueologia da rua. Do reminiscente feito de toda uma série de imagens fotográficas. As fotografias da série *Barraque* do jovem fotógrafo Steve McQueen possibilitaram a Didi-Huberman olhar a cidade e a ninfa a partir de outra montagem, ou outra remontagem. Mas esta série que abordara a cidade não foi a única. Didi-Huberman também ensaiou seu olhar pelas fotografias de Denise Colomb, Alain Fleischer, Eugène Atgent. Viu o drapeado nos trapos, como forma de sobrevivência, como forma do dialético. O mesmo drapeado das ninfas da Antiguidade e do Renascimento estavam lá, a embrulhar os corpos nas ruas daquelas grandes e modernas cidades, dispostos naquela paisagem urbana. Um verdadeiro drapeado nas ruas, uma espécie de memória dos trapos.

Os plissados foram montados e remontados de forma a organizar ideias, problematizações, questões. Drapeado, tecido, véu, trapo, cobertor, esgoto, a propagação de uma operação de plissados. A sarjeta é vista como uma faceta da rua parisiense. O que se denota como não lugar, não pessoa, quase entre o limite de coisa e não coisa. A fotografia da cidade, da sarjeta, dos trapos, da água que corre e corta a rua,

formando um verdadeiro drapeado. É a antropologia visual da sobrevivência.

Um vento de tempo sobrevivente

A atividade de Georges Didi-Huberman consistiu em procurar a ninfa em imagens que pudessem ser montadas com as de Aby Warburg. A encontrou em esculturas da Antiguidade, em obras do Renascimento, em pinturas de Poussin, em esculturas funerais do século XVII. Encontrou, então, sua pouco evidente ninfa moderna imersa ao movimento de queda, na miséria contemporânea. Nas fotografias das mazelas das grandes e modernas cidades.

O elo entre as Ninfas de Warburg e as de Didi-Huberman: o movimento. A divindade menor de ambos têm os mesmo movimentar de tecido, os mesmos plissados, os mesmos drapeados. Didi-Huberman diz ter pensado em outra versão da ninfa moderna, em outra extensão possível. Estes dois homens pensaram a história da arte como um saber poético, inverificável, repleto de montagens. A heroína do *Nachleben* perambulou pelos trabalhos destes dois homens de forma a montar e a desmontar elos nunca fixos.

¹⁷ BENJAMIN, Walter. Op. cit., 1998.

¹⁸ BAUDELAIRE, Charles. *O pintor e a vida moderna*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfa*. Valencia: Pre-textos, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor e a vida moderna*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010.

BENJAMIN, Walter. Paris capital do século XIX. In: _____. *Obras Escolhidas vol. I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Editora Contexto, 2013.

_____. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *Imagens pense a todo: memória visual del Holocausto*. Barcelona: EdicionesPaidós Ibérica, 2004.

_____. La condition des images par Didi-Huberman. In: AUGÉ, Marc; DIDI-HUBERMAN, Georges; ECO, Umberto. *L'expérience des images*. Paris: L'eu editions, 2011.

_____. *L'image survivante*. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Minuit, 2002.

_____. *Ninfa moderna: essai sur le drapé tombé*. Paris: Gallimard, 2002.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madri: Ediciones Akal, 2010.

_____. Dürer e a Antiguidade italiana. In: _____. *A renovação da Antiguidade pagã*. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.



Transcrição



O aprendiz de Dom Quixote: uma página sobre Miguel de Unamuno no diário íntimo de Alcides Arguedas

Cláudio Diniz¹

1. No texto a seguir, gostaríamos de apresentar uma página importante do diário íntimo² de Alcides Arguedas (1879-1946). Nesse documento, o escritor boliviano relata um encontro, em Paris, com o filósofo Miguel de Unamuno (1864-1936). No diário íntimo de Arguedas, escrito entre 1900 e 1943, existem muitas referências ao filósofo basco. Arguedas e Unamuno trocaram correspondências e se encontraram algumas vezes. De modo que, aquilo que inicialmente se caracterizava como devoção intelectual do boliviano, com o passar dos anos, transformou-se em sólida amizade.

O documento que apresentamos é datado de um sábado, último dia do mês de janeiro de 1925. Miguel de Unamuno encontrava-se exilado em Paris pela ditadura de Primo Rivera (1923-1930) e Alcides Arguedas servia de cônsul geral da Bolívia na mesma cidade. O documento é emblemático porque oferece pistas a respeito da construção do sentido melancólico ou do deslocamento nas obras de Alcides Arguedas e Miguel de Unamuno.

2. Alcides Arguedas foi um diplomata, historiador e político boliviano. Sua obra, dividida em artigos para periódicos, livros de história, romances e um longo diário íntimo, é das mais influentes para o pensamento social boliviano na primeira metade do século XX. Pode-se dizer que, em tudo aquilo que escreveu, Arguedas manteve o tom desesperançado e melancólico. Seu livro mais conhecido, *Pueblo enfermo*, traz o selo do enfermo ou patológico como marca indelével.³ O racismo e o pessimismo de Arguedas são bem expressos no argumento de que “tudo é imenso na Bolívia, tudo, menos o homem.”⁴

¹ Doutor em História Social pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHIS-UFRJ). claudio_diniz@ymail.com

² ARGUEDAS, Alcides. *Diário* (1900-1946). t. I a XIV. Sucre: Biblioteca y Archivo Nacionales de Bolivia, 1998.

³ Ver: DINIZ, Cláudio. *Dos diários de Alcides Arguedas: uma concepção melancólica da história e da vida*. Tomo I. Rio de Janeiro: PPGHIS/UFRJ, 2012.

⁴ ARGUEDAS, Alcides. *Pueblo enfermo*. La Paz: Ediciones Puerta del Sol, 1936, p. 99.

De qualquer modo, desde os tempos de estudante de Direito na *Universidad Mayor de San Andrés*, em La Paz, Alcides Arguedas carregava um olhar melancólico ou saturnino nas observações que tecia a respeito de questões como nação, raça e identidade. Tudo isso, sem dúvida, acompanhado de um julgamento também melancólico sobre si. O diário íntimo revela que o deslocamento era uma condição quase permanente do caráter de Alcides Arguedas. No entanto, o contorno pessimista de sua obra, como marca de estilo, foi delineado somente após o contato com as obras de regeneracionistas como Ramiro de Maeztu, Macías Picavea, Ramón del Valle-Inclán e Miguel de Unamuno.

3. Miguel de Unamuno y Jugo foi um importante ensaísta, romancista, dramaturgo, poeta e político espanhol. Unamuno foi um expoente da dita “Geração de 98” e do “Regeneracionismo”. Ambas as correntes professavam um juízo pessimista sobre a nação e o povo espanhol. A diferença reside no fato de que a “Geração de 98” demonstrava-o de forma “poética”, enquanto os regeneracionistas faziam-no de modo “científico”. Os regeneracionistas, inspirados por Joaquín Costa, acreditavam que males como falta de patriotismo, de auto-estima e o menosprezo pela tradição intelectual e cultural espanhola, poderiam ser solucionados através do processo educativo. Para tanto, uma forte intervenção do Estado era condição aceitável. O problema foi que os plenos poderes dados a um “cirujano de

hierro” terminou por descambar em ditaduras violentas como as de Primo Rivera (1923-1930) e de Francisco Franco (1939-1976).

Não parece razoável filiar a obra de Unamuno a qualquer tendência porque o autor negava todo sistema filosófico. Contudo, não se poderá negar sua presença no contexto do ideário regeneracionista e ou deixar de situar suas reflexões filosóficas nas proximidades do existencialismo cristão. A narrativa autobiográfica, lúcida e carregada de romantismo, ácida no julgamento moral e doce na transcendência, revela sua grande erudição e as bases teóricas de seu discurso.

Unamuno foi um trabalhador incansável e disciplinado. Sua obra espalha-se por livros e artigos de jornais e revistas de muitos países além da Espanha. Somam-se a isso uma incessante atividade política e as gestões da universidade de Salamanca.⁵ Alguém já teria assinalado, ao modo de Taine ou Buckle, o caráter basco como influência no rigor disciplinar de Miguel de Unamuno. O clima adverso, literal e metafórico, da pátria basca, conduz os homens a buscar refúgio em espaços fechados e em livros “que os defendam”.⁶ Já não se pode concordar com a hipótese geográfica, mas é certo que o regeneracionismo espanhol surgiu nos países

⁵ Ver: SAVATER, Fernando. Miguel de Unamuno: a ascensão eterna. In: UNAMUNO, Miguel de. *Do sentimento trágico da vida nos homens e nos povos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

⁶ BENTO, José. *Epistolário ibérico*. Cartas de Unamuno e Pascoas. Lisboa: Assirio & Alvim, 1986, p. 9.

basco e, Miguel de Unamuno, foi seu principal expoente.

O regeneracionismo de Miguel de Unamuno advogava a reflexão de que a sociedade poderia ser curada mediante a liberdade de pensamento. A postura crítica de Unamuno em relação à monarquia de Afonso XIII e ao governo autoritário de Primo Rivera, cobrou-lhe um preço alto, desde o exílio e destituição de cargos até a prisão domiciliar nos dois últimos anos de sua vida. A figura tragicômica do velho cavaleiro de armadura enferrujada, montado num pangaré de tiro, representa a extensão do pensamento de Unamuno. A alma do povo espanhol e, de todos que partilham dessa cultura (“sangue do espírito”), encontra a alma do Quixote em si mesmo. O legado do quixotismo em Unamuno foi “toda a esperança no absurdo racional.”⁷

4. Miguel de Unamuno e Alcides Arguedas se conheceram após o lançamento de *Pueblo enfermo*. Arguedas enviou uma cópia a Unamuno e este chegou a publicar dois ou três artigos na imprensa argentina a respeito da obra. Naquele ano de 1909, iniciava-se uma correspondência que duraria até a morte do filósofo basco em 1936. Nessa troca de correspondências e nos encontros que tiveram em Salamanca ou em Paris foi que Arguedas aprofundou seu conhecimento da obra de Unamuno. É forçoso reconhecer que Arguedas compreendia o lado mais conservador da

obra de Unamuno e, evidentemente, descartava o espírito rebelde do mestre de Salamanca. Nesse sentido, concordamos com Juan Albarracín Millán na afirmação de que à falta de afinidade ideológica entre Alcides Arguedas e Miguel de Unamuno, correspondia a coincidência de posições críticas.⁸

Em janeiro de 1924, Alcides Arguedas sentia-se tão deslocado em Paris como em qualquer lugar onde estivesse. Miguel de Unamuno acabara de chegar à capital francesa deslocado pelo exílio. A tinta da melancolia agora era mais evidente nos dois escritores. Entre idas e vindas, de 1924 a 1930, ano em que Unamuno retorna à Espanha, os dois amigos puderam estreitar esse laço. Na verdade, a contribuição intelectual de Unamuno para Arguedas foi bem mais substancial do que a recíproca. Numa carta datada de abril de 1924, Miguel de Unamuno reconhecia a triste história comum da Bolívia e da Espanha. “Quando me dou conta de Melgarejo! Primo de Rivera lhe é inferior. (...) Estamos sob o mando de soldados dementes, bêbados, jogadores, sífilíticos e cretinos.”⁹ Como se vê, o tom do discurso de Miguel de Unamuno consagrava a tópica pessimista na Europa e na América. De modo que a página do diário que transcrevemos a seguir é especialmente importante para entendimento da comu-

⁷ UNAMUNO, Miguel de. Op. cit., p. 300.

⁸ MILLÁN, Juan Albarracín. *Arguedas: la conciencia crítica de una época*. La Paz: Réplica, 1979, p. 243.

⁹ Miguel de Unamuno a Alcides Arguedas. Paris, 09.04.1924. In: CRESPO, Alberto (org.). *Epistolário de Alcides Arguedas: la generación de la amargura*. La Paz: Fundación Manuel Vicente Ballivián, 1979, p. 321.

nhão de ideias entre Alcides Arguedas e Miguel de Unamuno.

5. Transcrição livre das anotações no *Diário* de Alcides Arguedas no dia 31 de Janeiro de 1925:

“Cada vez que hablo con Don Miguel de Unamuno, tenido en el mundo y considerado como un pensador original, un sabio lleno de lecturas y de filosofías, un poeta penetrante y enjundioso. Su fama es grande. Su espíritu es fuerte. Pues bien, este hombre, este pensador, este filosofo, este poeta, no tiene sino una preocupación tenaz, fija, obsesionante, angustiosa: hacer la revolución en España; acabar, de cualquier manera, con el rey, con Primo de Rivera, con Anido y con todos los que hoy subyugan a España. Dice él no importarle su persona; asegura y promete preocuparse únicamente del aspecto constitucional de la cuestión; insiste en su amor a la patria y sus instituciones libres; pero, en el fondo, en sus palabras, en su actitud, es el hombre herido en su amor propio, herido en sus afecciones, lesionado en sus intereses, que aparece. Es, para decirlo de una vez, el proscrito que habla. Pero don Miguel de Unamuno solo hace unos meses que se halla desterrado; proscrito y sin sueldo. Además, con su pluma, gana su vida y puede pasar más o menos bien, porque colabora en periódicos de Alemania, de Portugal, de la Argentina y creo que de México. Tiene, entonces, los recursos necesarios para no conocer ni hambre, ni miseria.

Y don Miguel sufre porque no puede volver a la patria, o no quiere; rabia de los hombres; trina contra sus perseguidores, maldice los destinos y solo anhela la revolución, es decir, sangre... De otras gentes sé yo, pobres, desconocidos, ignorados, sin nombre y sin recursos. Que mendigan desde hace más de dos años el duro pan de la miseria en tierras extrañas, arrojadas de la suya por un revolucionario letrado y autor de libros. Y esas gentes, enfermas de rencor y odio, solo piensan en matar... ¿Qué extraño, pues, que vivan miserables y maldicientes? Un educador de príncipes y soberanos, político profundo y acabado escudriñador de corazón humano, Maquiavelo, tiene algunas reflexiones que los políticos y gobernantes debieran gravárselas profundamente en la memoria.

Qué aquellos que gobiernan se persuadan que no deben nunca estimar bastante o poco a un hombre para creer que impunemente podrían colmarle de injurias y ultrajes y que ese hombre dejara de perseguir su venganza aun con peligro de su vida.

Yo creo que una de las reglas de la prudencia humana, es abstenerse de injuriar o amenazar a quien quiera que sea. Ni la amenaza ni la injuria debilitan a un enemigo, porque más bien la una lo obliga a vivir alerta y la otra no hace sino aumentar su odio y volverlo más industrioso en los medios de hacer daño.

Para ser obedecido hay que saber mandar.

Atraerse el odio sin esperanza de cosechar ninguna ventaja, es estar guiado por la temeridad y la imprudencia” – traduce el traductor francés; pero yo creo que diría Maquiavelo, - por la estupidez. Por que en verdad se necesita ser estúpido de nacimiento para, el dejándose por el encono, perseguir, ensañarse el adversario que después ya nunca sentirá compasión por su verdugo y que se preocupará únicamente de hacerle mal...”¹⁰

Referências bibliográficas

ARGUEDAS, Alcides. *Diário* (1900-1946). t. I a XIV. Sucre: Biblioteca y Archivo Nacionales de Bolivia, 1998.

_____. *Pueblo enfermo*. La Paz: Ediciones Puerta del Sol, 1936.

BENTO, José. *Epistolário ibérico*. Cartas de Unamuno e Pascoaes. Lisboa: Assirio & Alvim, 1986.

BLANCO, Manuel García. *América y Unamuno*. Madrid: Editorial Gredos, 1964.

CRESPO, Alberto (org.). *Epistolário de Alcides Arguedas*: la generación de la amargura. La Paz: Fundación Manuel Vicente Ballivián, 1979.

DINIZ, Cláudio. *Dos diários de Alcides Arguedas*: uma concepção melancólica da história e da vida. Tomo I. Rio de Janeiro: PPGHIS/UFRJ, 2012.

KLEIN, Herbert S. *A concise history of Bolivia*. New York: Cambridge University Press, 2003.

KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturno y la melancolia*: estudos de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

MILLÁN, Juan Albarracín. *Arguedas*: la conciencia crítica de una época. La Paz: Réplica, 1979.

REYES, Evelyn Rios. *Historia oral de Bolivia*. La Paz: Plural Editores, 2003.

UNAMUNO, Miguel de. *Do sentimento trágico da vida nos homens e nos povos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Americanidad*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2002.

¹⁰ Biblioteca Nacional de Bolivia. Diario de Alcides Arguedas. Tomo IIA. (nota del 24 de marzo de 1940; La Paz, enero 2 de 1919 – Couilly, diciembre 21 de 1928). Paris, 31.01.1925, p. 186.

