



ISSN: 2238-1631

v. 12, nº 23 | Ago - Dez 2022

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Campus de Três Lagoas

REVISTA ELETRÔNICA **TRILHAS DA** HISTÓRIA

DOSSIÊ USOS E DESUSOS DAS LINGUAGENS ARTÍSTICAS



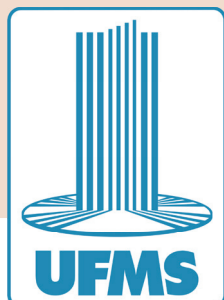


REVISTA ELETRÔNICA
TRILHAS DA
HISTÓRIA

Revista do Curso de História da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Três Lagoas

EDITORAÇÃO:

APOIO:



INDEXAÇÃO:



REVISTA ELETRÔNICA TRILHAS DA HISTÓRIA

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Curso de Licenciatura em História

Volume 12, Número 23, Agosto a Dezembro de 2022

ISSN: 2238-1651

www.trilhasdahistoria.ufms.br



EDITORES RESPONSÁVEIS

Dolores Puga, UFMS, Brasil

Luiz Carlos Bento, UFMS, Brasil

Mariana Esteves de oliveira, UFMS, Brasil

EDITORES ASSISTENTES

Douglas Chaves dos Reis - UFMS, Brasil

Gabriela Alves Costa Fernandes Ferreira - UFMS, Brasil

PROJETO GRÁFICO

Gabriela Alves Costa Fernandes Ferreira - UFMS, Brasil

CONSELHO EDITORIAL

Aureo Busseto, UNESP/Assis, Brasil

Carmen Norambuena Carrasco, Universidade del Chile, Chile

Erlando da Silva Reses, UnB Faculdade de Educação, Brasil

Eudes Fernando Leite, Universidade Federal da Grande Dourados

Cintia Lima Crescêncio, UFMS, Brasil

Jaime de Almeida, UnB, Brasil

Leandro Hecko, UFMS, Brasil

Maria Celma Maria Celma Borges, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Márcia Maria Menendes Motta, UFF, Brasil

CONSELHO CONSULTIVO

Alejandro Schneider, Universidad de Buenos Aires Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Alzira Salete Menegat, UFGD, Brasil

Ângelo Priori, UEM, Brasil

Antonio Dari Ramos, UFGD, Brasil

Carlos Barros Gonçalves, UFGD

Carlos Rodrigues Brandão, UNICAMP, UFU, Brasil

Celia Regina da Silveira, UEL, Brasil

Edvaldo Correa Sotana, UFMS/CPAQ, Brasil

Fernando Perli, UFGD, Brasil

Fortunato Pastore, UFMS, Brasil

Fulvia Zega, Universidade Ca' Foscari di Venezia, Itália

Isabel Drumond Braga, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Portugal

José Antonio Mateo, Consejo nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y Facultad de Ciencias Económicas Universidad Nacional de Entre Ríos (Argentina), Argentina

Laura Gabriela Caruso, IDAES/UNSAM-CONICET, Argentina

Lúcia Helena Oliveira Silva, UNESP/Assis, Brasil

Lucimar Rosa Dias, UFPR, Brasil

Luiz Antonio Castro Santos, UERJ, Brasil

Mara Burkart, Univerisdad Nacional de San Martín/Universidad de Buenos Aires/

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Marisa de Fatima Lomba de Farias, UFGD, Brasil

Mark John Lawrence Sabine, University of Nottingham, Reino Unido

Nauk Maria de Jesus, UFGD, Brasil

Paulo Fernando de Souza Campos, UNASP, UNISA, Brasil

Paulo Roberto Cimó Queiroz, Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), Brasil, Brasil

Rafael Athaides, UFMS

Rivan Menezes Dos Santos, Campus Adventiste du Salève Faculté Adventiste de Théologie 33, chemin du Pérouzet 74160 - Collonges sous Salève França, França

Rosemeire Aparecida de Almeida, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - Campus de Três Lagoas, Brasil

Sergio Augusto Queiroz Norte e Silva, UNESP/Assis, Brasil

Sidnei José Munhoz, UEM, Brasil

Tania Regina de Luca, UNESP, Brasil

Vitor Wagner Neto de Oliveira, UFMS, Brasil

Yara Nogueira Monteiro, USP, Brasil

Zueleide Casagrande de Paula, UEL, Brasil

FOCO E ESCOPO

A Revista Eletrônica Trilhas da História foi pensada e elaborada com o objetivo de promover o debate acadêmico, tendo o propósito de enriquecer as pesquisas em andamento no curso de História da UFMS, campus de Três Lagoas, bem como agregar produções de outros lugares, instituições e sujeitos. Com esse objetivo, esperamos alcançar, além de professores da universidade e da rede pública e privada de ensino, alunos graduandos de nosso curso e de outras universidades, tendo por intuito incentivar novas pesquisas e a busca por conhecimentos produzidos pela História e áreas afins. Se a proposta é interdisciplinar, disciplinas como a Filosofia, Geografia, Ciências Sociais, Antropologia, Arqueologia, entre outras, encontrarão espaço para veicular as suas produções, desde que concernentes aos temas sugeridos pela Revista. A Revista se constitui de Dossiês; Artigos livres; Ensaio de Graduação; Resenhas e Fontes.

HISTÓRICO DO PERIÓDICO

Trilhas são frestas costumeiramente abertas em lugares ditos ermos, quando buscamos construir novos caminhos ou mesmo encurtar aqueles já existentes. Elas se desenham pelo percurso de muitos passos e na tentativa de romper com as vias oficiais que se instauram, como, por exemplo, os traçados de trilhos arquitetados para transportar transeuntes, escoar a produção, levar o “progresso”, modificando e impactando a vida pelos centros e rincões do Brasil, ao trazer o peso do desenvolvimento e da oficialidade. Mas não podemos nos esquecer que os trilhos também nasceram das trilhas. As trilhas buscam apontar para as brechas que podemos abrir em meio aos traçados da história. Nossos campos, entretanto, não são ermos, pois já foram semeados e cultivados por inúmeras pessoas e experiências, por professores e alunos que percorreram os caminhos do Curso no Campus de Três Lagoas. Nesse percurso foram deixando marcas na tessitura do que se construiu ao longo de 50 anos. A proposta da Revista Eletrônica Trilhas da História não é, então, a “invenção” da roda, nem mesmo de um novo “caminho”.

É o resultado e o reconhecimento de que os traçados já existem e que é preciso ampliá-los, sem perder de vista as veredas sulcadas a muito custo, para que as trilhas possam hoje ser abertas. Este trabalho implica olhar para os sujeitos e as paisagens de outrora, tal como do presente, partindo da premissa de que se não reconhecermos isto e desconhecermos nossa história, natimortas as trilhas já seriam. O título Trilhas da História, escolhido coletivamente pelos discentes e docentes do curso, busca sugerir os meandros das novas abordagens e novos sujeitos. É com este intuito que a Revista nasce, desejando ser mais uma ferramenta de divulgação da produção de saberes históricos e de áreas afins, os quais possam contribuir para a escrita de uma história comprometida com o meio em que está inserida. A Revista Trilhas da História nasce democrática e esperamos que permaneça dessa maneira. Desejamos que tenha longevidade como mais um instrumento de questionamento e de denúncia da reprodução da história e da condição de “ventríloquos” – ou mesmo da separação frágil do ensino e da pesquisa –, propondo, em suas publicações, uma relação dialógica entre o ser professor e o ser pesquisador.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO DOSSIÊ.....	8-11
DOSSIÊ USOS E DESUSOS DAS LINGUAGENS ARTÍSTICAS.....	12
A ARTE PELO RIO DE BELÉM (PA): OS GRAFITIS DAS MORADIAS DO ILHA DO COMBU <i>ART BY THE RIVER OF BELEM (PA): THE GRAFFITI OF THE HOUSES OF COMBU'S ISLAND</i> José Guilherme de Oliveira Castro, Will Montenegro Teixeira e Lucilinda Ribeiro Teixeira.....	13-38
ENTRE ATOS: UMA ANÁLISE HISTÓRICA DO ÁLBUM ESTUDANDO O PAGODE - NA OPERETA SEGREGAMULHER E AMOR (2005) <i>BETWEEN ACTS: A HISTORICAL ANALYSIS OF THE ALBUM ESTUDANDO O PAGODE - NA OPERETA SEGREGAMULHER E AMOR (2005)</i> Bárbara Falleiros.....	39-56
A ESTÉTICA GÓTICA NO ROCK CÔMICO: ANÁLISE DE LETRAS COMO VIA DE LINGUAGEM ARTÍSTICA <i>GOTHIC AESTHETICS IN COMIC ROCK: ANALYSIS OF LYRICS AS A MEANS OF ARTISTIC LANGUAGE</i> Ricardo Cortez Lopes.....	57-77
O ESPETÁCULO -FA-TAL- GAL A TODO VAPOR (1971): PERFORMANCE E RESISTÊNCIA CULTURAL <i>THE SHOW -FA-TAL- GAL A TODO VAPOR (1971): PERFORMANCE AND CULTURAL RESISTANCE</i> Felipe Aparecido de Oliveira Camargo.....	78-99
ANÁLISE DA OBRA LITERÁRIA AS BRUMAS DE AVALON: O PAGANISMO FEMININO E AS IDEIAS RELIGIOSAS SOB A FIGURA LENDÁRIA DO REI ARTUR <i>ANALYSIS OF THE LITERARY WORK THE MISTS OF AVALON: FEMALE PAGANISM AND RELIGIOUS IDEAS UNDER THE KING'S ARTHUR LEGENDARY FIGURE</i> Dolores Puga.....	100-117
APRESENTAÇÃO ARTIGOS LIVRES.....	118-121
ARTIGOS LIVRES.....	122
WALTER BENJAMIN: REMEMORAÇÃO E IMAGEM DIALÉTICA <i>WALTER BENJAMIN: REMEMORATION AND DIALECTICAL IMAGES</i> Danillo Freire Pacheco e Manoel Gustavo Souza Neto.....	123-137
MÉTODO HISTÓRICO NA HISTORIOGRAFIA ALEMÃ (1736-1913) <i>HISTORICAL METHOD IN GERMAN HISTORIOGRAPHY (1736-1913)</i> Itamar Freitas.....	138-161
BREVES APONTAMENTOS SOBRE A HISTÓRIA DA IMPRENSA DE LÍNGUA FRANCESA NO BRASIL ENTRE PRINCÍPIOS DO SÉCULO XIX E MEADOS DO SÉCULO XX <i>BRIEF NOTES ON THE HISTORY OF THE FRENCH LANGUAGE PRESS IN BRAZIL BETWEEN THE BEGINNING OF THE 19TH CENTURY AND THE MIDDLE OF THE 20TH CENTURY</i> Meg Dias Bogo.....	162-175

SUMÁRIO

SUPEREXPLORAÇÃO DA FORÇA DE TRABALHO NA ESTRADA DE FERRO NOROESTE DO BRASIL (1905-1930): BREVES NOTAS SOBRE O PAPEL DOS TRABALHADORES NA FORMAÇÃO DO MUNICÍPIO DE TRÊS LAGOAS-MS

OVEREXPLORATION OF THE WORKFORCE ON THE NORTHWEST RAILWAY OF BRAZIL (1905-1930): BRIEF NOTES ON THE ROLE OF WORKERS IN THE FORMATION OF THE MUNICIPALITY OF TRÊS LAGOAS-MS
 André Amorim Oliveira.....176-201

MEMÓRIA DAS DITADURAS DA ARGENTINA (1976-83) E DO CHILE (1973-90): CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS EM INSTITUIÇÕES LATINOAMERICANAS

MEMORY OF THE DICTATORSHIPS OF ARGENTINA (1976-83) AND CHILE (1973-90): CONVERGENCES AND DIVERGENCES IN LATIN AMERICAN INSTITUTIONS
 João Gabriel Rabello Sodré.....202-228

JACOBINOS NEGROS: NARRATIVA E INTERPRETAÇÃO DA REVOLUÇÃO HAITIANA EM C.L.R. JAMES

BLACK JACOBINS: NARRATIVE AND INTERPRETATION OF THE HAITIAN REVOLUTION IN C.L.R. JAMES
 Rubens Arantes Correa.....229-245

ENSAIOS DE GRADUAÇÃO.....246

CIRCE E A MÉTIS: GÊNERO, MITOLOGIA E MAGIA NA ODISSEIA

CIRCE AND METIS: GENDER, MYTHOLOGY AND MAGIC IN THE ODYSSEY

Rafaela dos Santos Teixeira.....247-260

A FORMAÇÃO DA IDENTIDADE ÉTNICA RACIAL ASIÁTICA ATRAVÉS DE ESTEREÓTIPOS: HOLLYWOOD COMO FICÇÃO OU REALIDADE?

THE DEVELOPMENT OF ASIAN ETHNIC RACIAL IDENTITY THROUGH STEREOTYPES: HOLLYWOOD AS FICTION OR REALITY?

Juliana Tao.....261-277



APRESENTAÇÃO
DOSSIÊ

USOS E DESUSOS DAS
LINGUAGENS ARTÍSTICAS

Dolores Puga¹

Fábio Leonardo Castelo Branco Brito²

Talitta Tatiane Martins Freitas³

As linguagens artísticas estão presentes em diversos setores da sociedade, suscitando problematizações que envolvem a reflexão de seus usos enquanto ferramentas de poder, de discurso, por questões sociopolíticas e expressões culturais. Este dossiê compreende que as linguagens artísticas são instrumentos de sujeitos em seu tempo histórico e que a partir dessas produções – que nesta edição contempla fontes sobretudo musicais, mas também literária e imagética –, se tornam e se transformam em ferramentas e documentações para a investigação de historiadores e demais estudiosos do tema, e por isso, suscitam novos usos.

Nos artigos que compõem este dossiê, os usos se conjugam até mesmo no emaranhado de fontes documentais que dialogam com as linguagens ou as formas como as produções artísticas mantêm o contato com essas demais documentações e conjugam pensamentos e práticas sociais as mais variadas. Estabelece-se, assim, as relações entre linguagem artística e a História, fomentando análises estéticas das diversas criações em consonância com os valores sociais de autores em um determinado período. Investiga-se a forma como a literatura, os grafites ou as obras musicais suscitam ideias sociopolíticas e culturais e constroem, a partir disso, relevantes questionamentos para uma perspectiva crítica da sociedade.

Nesse contexto, de repensar a própria diversidade de usos da linguagem artística como objeto dos historiadores e demais estudiosos, a contribuição de Will Montenegro Teixeira, Lucilinda Ribeiro Teixeira e José Guilherme de Oliveira Castro é uma análise dos *grafittis* produzidos na Ilha do Combu, em Belém (PA), parte do projeto *Street River*, que

1 Doutora em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHC/UFRJ). Professora Adjunta do Curso de História da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Três Lagoas (UFMS/CPTL). Líder do Grupo de Pesquisa “Usos e Desusos das Linguagens Artísticas” e vice-líder do Grupo “História Antiga e Usos do Passado: novas perspectivas entre o passado e presente.”

2 Doutor em História Social pela Universidade Federal do Ceará (PPGHS/UFC). Professor Adjunto do Departamento de História da Universidade Federal do Piauí e docente do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da mesma instituição (PPGHB/UFPI).

3 Doutora em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia (PPGHIS/UFU). Professora Adjunta do Instituto de Ciências Humanas e Social, Curso de História, da Universidade Federal de Rondonópolis (UFR). Coordenadora do projeto de pesquisa “Identidades de Gênero e Sexualidades pelas lentes do cinema: análises interdisciplinares entre ensino de História, Cinema e Gênero.”

envolveu artistas e moradores locais. Discutindo os modos como a arte impacta o cenário da cidade, notadamente de regiões periféricas desta, os autores problematizam a relação arte-sociedade como instrumento de transformação e repensar dos valores e identidades locais, bem como dando novos contornos a uma estética que já se faz comum em diversos espaços do Brasil e do mundo.

Ainda na perspectiva de perceber outros estatutos para estéticas já consagradas, Bárbara Falleiros se volta para o álbum *Estudando o Pagode – Na Opereta SegregaMulher e Amor*, lançado em 2005 pelo artista multimídia baiano Tom Zé, como parte não só de seu extenso trabalho, mas problematizando diferentes gêneros musicais. Dessa forma, a autora estabelece um olhar sobre questões tais como segregação feminina, liberdade e machismo.

Ainda no campo musical, Ricardo Cortez Lopes propõe, em seu texto, um estudo sobre o estilo paródico de bandas que pensam aquilo que vai chamar de “rock cômico de metal”, que, sem perder de vista a própria semântica daquele gênero musical, coloca modos diferentes de consumo de suas letras. Para tanto, o autor utiliza como documentação central as produções das bandas *Steel Panther*, *Massacration*, *Nanowar of Steel* e *Green Jelly*, parte do que chama de “circuito paródico”, materiais através dos quais promove uma reflexão sobre questões de ordem tempo-espacial e da metafísica pensada pelos artistas em questão.

Seguindo nessa perspectiva de relações entre sonoridades e História, como uma importante homenagem à artista Gal Costa e uma lembrança do seu triste falecimento no ano de 2022, o dossiê finaliza as sessões de artigos de análise das linguagens musicais com o texto de Felipe Aparecido de Oliveira Camargo intitulado: “O espetáculo *Fa-tal-Gal a todo vapor (1971)*: performance e resistência cultural”, coroando a brilhante trajetória da intérprete. Enfatiza-se o legado de uma geração que experienciou a contracultura e o combate à ditadura civil-militar, suscitando o estudo estético do álbum (LP) de Gal Costa dos anos de 1970, seu espetáculo *Gal a Todo Vapor* e os espaços de sociabilidade decorrentes de sua apresentação.

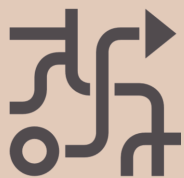
Para concluir o dossiê, também em um clima de resistência cultural, apresenta-se o artigo de Dolores Puga intitulado: “Análise da obra literária *As Brumas de Avalon*: o paganismo feminino e as ideias religiosas sob a figura lendária do rei Artur”, que suscita a valorização da mulher e do místico feminino pela ideia da bruxa presentes na produção artística em diálogo com o contexto de legitimação do movimento feminista dos anos de 1960 e 1970 nos Estados Unidos – uma vez que a obra data de 1979. Analisa-se, igualmente, a leitura que a obra faz do paganismo e do paleocristianismo da antiguidade, bem como a dominação religiosa cristã advinda do pensamento sociocultural do medievo.

A autora Marion Zimmer Bradley, de *As Brumas de Avalon*, constrói, assim, um diálogo com produções literárias medievais que determinam e estabelecem a imagem lendária da personagem Artur como o rei cristão.

Convidamos a todes para percorrerem as páginas da revista e se deliciarem com a proposta do atual dossiê. Boa leitura!



ARTIGOS
DOSSIÊ



A ARTE PELO RIO DE BELÉM (PA): OS GRAFITIS DAS MORADIAS DO ILHA DO COMBU

ART BY THE RIVER OF BELEM (PA):
THE GRAFFITI OF THE HOUSES OF COMBU'S ISLAND

OLIVEIRA, José Guilherme de¹

<https://orcid.org/0000-0003-3602-7734>

TEIXEIRA, Will Montenegro²

<https://orcid.org/0000-0002-2415-5846>

TEIXEIRA, Lucilinda Ribeiro³

<https://orcid.org/0000-0003-4062-614X>

RESUMO: Este artigo aborda a arte a partir da experiência com o *graffiti* realizado nas moradias da Ilha do Combu, em Belém, no Pará. O objetivo é analisar as manifestações artísticas do projeto *Street River*, levando em conta as relações estéticas e representacionais. O delineamento teórico foi alicerçado nas filosofias de Dewey (2010) e Peirce (2017), além de Santaella (1995, 2002, 2019, 2020). O percurso metodológico teve pesquisas exploratória, documental e bibliográfica. Entre as fontes, destacam-se matérias jornalísticas de mídia impressa regional e nacional acerca do objeto de pesquisa, além de algumas informações trazidas nas entrevistas, relacionando-as com a ocorrência de manifestações artísticas em outros Estados. Verificou-se que o *graffiti* produzido nas fachadas das casas da Ilha do Combu foi resultado de relações, interações e vivências entre artistas e moradores durante as edições do projeto *Street River*. A experiência é o processo contínuo para o *graffiti* que segue o seu fluxo na efemeridade de sua expressão com os corriqueiros apagamentos.

PALAVRAS-CHAVE: Ilha do Combu; *Graffiti*; *Street River*.

ABSTRACT: This article approaches art from the experience with graffiti on the houses of Combu Island, in Belém, Pará. The objective is to analyze the artistic manifestations of the Street River project, taking into account the aesthetic and representational relationships. The theoretical design was based on the philosophies of Dewey (2010) and Peirce (2017), in addition to Santaella (1995, 2002, 2019, 2020). The methodological course has exploratory, documentary and bibliographic research. Among the sources, journalistic articles from regional and national print media about the research object stand out, in addition to some information brought in the interviews, relating them to the occurrence of artistic manifestations in other states. It was found that the graffiti produced on the facades of houses on Combu Island was the result of relationships, interactions and experiences between artists and residents during the Street River project editions. The experience is the continuous process for the graffiti that follows its flow in the ephemerality of its expression with the common erasures.

KEYWORDS: Combu Island; *Graffiti*; *Street River*.

1 Doutor e mestre em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Graduado (Licenciatura) em Letras pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Bacharel em Psicologia pela UFPA. Graduado em Formação de Psicólogo e (Licenciatura) em Psicologia pela UFPA. Professor titular da Universidade da Amazônia (Unama). Docente permanente do Programa de Pós-graduação (Mestrado e Doutorado) em Comunicação, Linguagens e Cultura da Unama. Líder do grupo de pesquisa Interfaces do Texto Amazônico (Gita) da Unama, certificado pelo CNPq. E-mail: jgpsico.lettras@gmail.com.

2 Doutor em Comunicação, Linguagens e Cultura pela Universidade da Amazônia (Unama). Mestre em Ciências Sociais (Sociologia) pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Especialista em Artes Visuais: Cultura e Criação pelo Senac (Senac/RJ). Pós-graduado em Aperfeiçoamento para a Sustentabilidade e Responsabilidade Social pela Fundação Dom Cabral (FDC/MG). Bacharel em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade da Amazônia (Unama). Docente de cursos de graduação da Faculdade Paraense de Ensino (Fapen) e Faculdade Pan Amazônica (Fapan). Pesquisador do grupo de pesquisa Comunicação, linguagens, discursos e memórias na Amazônia da UFPA e integrante do grupo de pesquisa Interfaces do Texto Amazônico (Gita) da Unama, ambos certificados pelo CNPq. E-mail: willmontenegro@hotmail.com.

3 Doutora e mestra em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Professora titular da Universidade da Amazônia (Unama). Tem licenciatura plena em Letras pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Docente permanente do Programa de Pós-graduação (Mestrado e Doutorado) em Comunicação, Linguagens e Cultura da Unama. Integrante do grupo de pesquisa Interfaces do Texto Amazônico (Gita) da Unama, certificado pelo CNPq. E-mail: lucilind@uol.com.br.

INICIANDO A NAVEGAÇÃO POR BELÉM

O início desta navegação é cercado pelas águas da capital paraense, Belém, cidade de 406 anos, localizada na região Norte do Brasil e, sobretudo, na Amazônia, caracterizada por dois tipos principais de ecossistema (SCHERER, 2005). O primeiro é as terras de várzeas, regiões baixas em beiras de rios. E o segundo tipo é a terra firme, área relativamente alta não sujeita às inundações sazonais.

O município de Belém é um exemplo deste tipo de ecossistema e composto por terra de várzea e por terra firme. A cidade está situada na área interna do estuário¹ do rio Amazonas. Belém possui o principal centro urbano da zona de transição da Amazônia Oriental, Central e Ocidental. O território está dividido em duas áreas: uma continental e outra insular. Na zona insular, a capital paraense possui em sua circunscrição algo em torno de 39 ilhas, além de outras no entorno de Belém que estão sob administração de outros municípios paraenses. A forma de acesso às ilhas é fluvial, por meio de embarcações de pequeno e médio portes que saem diariamente dos diversos portos de Belém e representam a zona rural da cidade (TELES; MATHIS, 2008).

A navegação embarcou da parte continental de Belém com destino à Ilha do Combu, uma das 39 que compõem a parte insular da capital paraense, sob jurisdição e administração da Prefeitura Municipal de Belém. Está localizada na margem esquerda do rio Guamá e a 1,5 km do centro urbano de Belém. Possui uma área de aproximadamente 15 km², com vários furos e igarapés, apresentando uma estrutura produtiva rural e familiar. Em 1997, a quarta maior ilha de Belém foi transformada em Área de Preservação Ambiental (APA) Combu por meio da Lei Estadual nº. 6.083/1997.

Com base no estudo do projeto Zoneamento Econômico e Ambiental nas Ilhas do entorno de Belém, realizado pela Universidade Federal do Pará (UFPA), a população – entre 985 e 1.800 habitantes – reside na ilha há bastante tempo. Em média, possuem entre 24 e 38 anos de residência. A faixa etária média está entre 36,6 a 48,6 anos e o número médio de filhos das famílias é de entre 3,0 e 4,5. Teles e Mathis (2008) consideram a configuração da produção rural familiar da Ilha como condição comum entre eles, conforme Cunha e Almeida (2001) apresentam.

Apesar de a Ilha do Combu ser o local do breve desembarque desta navegação, existe um elemento nela que chama atenção. É o objeto desta pesquisa. A fachada das moradias, normalmente construídas em madeira, recebeu um colorido. Para compreender

1 Os estuários são regiões (rios, braços, furos, entre outros) nas quais podem ser localizadas tanto água doce como água salgada, dependendo da maré e da época do ano.

um pouco do que se trata esse colorido, devemos continuar a navegação de outro modo, com um estudo exploratório (SEVERINO, 2007), o qual é necessário para o levantamento de informações sobre este fenômeno, pois estabelece os limites do objeto e do campo de pesquisa, além de oferecer condições para pesquisa explicativa.

Diante disso, a navegação inicia com a pesquisa documental em jornais de circulação estadual e nacional a fim de conhecer o fenômeno a partir do veiculado em meio de comunicação de massa. A ideia é verificar as informações prestadas pela mídia como fontes de conteúdo que ainda não tiveram o devido tratamento analítico. A pesquisa documental surge como técnica, ainda que inicial, justamente pelo fato de dar condições de conhecer o objeto a partir de informações públicas e registradas em materiais nos quais o caráter jornalístico da informação encontra-se em estado bruto e foi produzido com base em procedimentos jornalísticos de checagem e em coleta de entrevistas para publicação (SEVERINO, 2007; GIL, 2002, 2008).

No estudo exploratório, a pesquisa documental teve como fontes, especificamente, os jornais em circulação no Estado do Pará. São eles: O Liberal² e Diário do Pará³. Acrescenta-se à pesquisa publicações assinadas pelo jornal de circulação nacional Folha de S. Paulo⁴.

As matérias jornalísticas ou reportagens são documentos, objetos de suporte material de informações (SEVERINO, 2007). Foram selecionados a partir de sua relação com fenômeno apresentado nas fachadas das moradias da ilha, as quais receberam o fenômeno. Para isso, a pesquisa ocorreu em momentos. O primeiro foi a pesquisa nas edições digitais de ambos os jornais paraenses pela rede mundial de computadores. O segundo momento foi realizado presencialmente na sede da Biblioteca Pública Arthur Viana, da Fundação Cultural do Pará (FCP). O material não localizado na edição digital foi coletado durante a pesquisa presencial. As publicações da Folha de S. Paulo foram por meio de suas edições digitais.

O intuito foi escolher as matérias jornalísticas diretamente relacionada ao fenômeno em questão. Portanto, o foco não está no âmbito quantitativo de documentos encontrados

2 Datado de 15 de novembro de 1946, O Liberal completou 76 anos em 2022 e foi fundado pelo empresário Rômulo Maiorana. A família mantém os jornais até hoje, inclusive em plataformas digitais.

3 Datado de 22 de agosto de 1982, O Diário do Pará completou 40 anos de circulação em 2022 e foi fundado por Laércio Barbalho, pai do político Jader Barbalho e avô do governador do estado Helder Barbalho, eleito em 2018 e reeleito em 2022.

4 Segundo o Manual de Redação da Folha de S. Paulo (2018), o Grupo Folha é um dos maiores conglomerados midiáticos do País, que edita, desde 1921, o jornal Folha de S. Paulo, além do jornal Agora S. Paulo, do site noticioso do jornal e da agência de notícias Folhapress. Administra o instituto de pesquisas Datafolha e a empresa de logística Transfolha.



e sim no bojo qualitativo de informações apresentados pelos materiais localizados com a temática. Ao todo, a seleção envolveu oito (8) reportagens compreendidas entre os anos de 2015, 2016, 2017, 2018 e 2019.

O jornal Folha de S. Paulo, em 30 de março de 2015, aborda – em “Daltônico, artista pinta fachadas de casas e barcos em ilha no Pará” – o fenômeno como o transporte da arte urbana para a Ilha do Combu, na qual a ideia é pintar a fachada de casas e barcos (Imagem 1). A ação é desenvolvida pelo artista visual Sebastião Tapajós Junior, mais conhecido na cena⁵ como Sebá Tapajós⁶, para colorir as casas da Ilha do Combu. Segundo Marques (2015), a ideia do artista é criar a primeira galeria fluvial do País, fazendo, assim, o nascimento do *Street River*. A atuação do artista se dava de modo individual à época, com a pretensão de pintar as fachadas de dez casas e de dez barcos.

5 Entende-se a partir da concepção apresentada por Freitas (2017) ao explicar a rede de interação e o movimento formado pelo conjunto de artistas do *graffiti* em determinado local e/ou região.

6 Neste artigo, adotaremos este nome todas as vezes que forem realizadas referências ao artista em função de sua conhecida identidade na cena.

Imagem 1: Fac-símile da matéria jornalística publicadas em 30 de março de 2015, do jornal Folha de S. Paulo.



Fonte: Folha de S. Paulo, 2015.

A página quatro (4) do Caderno Você do jornal Diário do Pará, da edição do dia 15 de janeiro de 2016, apresenta o fenômeno colorido nas fachadas das casas da Ilha do Combu, sob o título “Belém com parabéns em muitas cores” (Imagem 2). A matéria apresenta dois eventos de *graffitis* na cidade de Belém, que, por aquela ocasião, completava 400 anos. De acordo com o documento, os eventos eram o Reduto *Walls* e o *Street River*. Segundo Azevedo (2016), o *graffiti* nasce como arte de rua ligado ao movimento *Hip Hop* e expressa, por meio da arte, as problemáticas sociais, econômicas, políticas e culturais da

Belém continental e, também, insular.

Imagem 2: Fac-símile da página 4 do caderno Você, na edição de 15 de janeiro de 2016, do jornal Diário do Pará



Fonte: Diário do Pará, 2016.

O Reduto Walls se caracterizava como o evento de *graffiti* pelo bairro do Reduto, um dos mais antigos de Belém, localizado na área portuária da cidade. Já o *Street River* se configurava como evento voltado para a região insular, especificamente a Ilha do Combu, na qual a fachada das moradias recebia a pintura do *graffiti*. Este último é o objeto desta pesquisa, mas é necessário explicar brevemente o primeiro a fim de compreender a dinâmica que vai ao encontro do *Street River*.

Em 2016, na edição de 28 de janeiro, a página oito (8) do caderno Poder, Responsabilidade Social, do jornal O Liberal, apresenta a matéria sob o título “Arte dá visibilidade aos ribeirinhos”, na qual foca diretamente no *Street River* (Imagem 3). A matéria destaca a ação de *graffiti* como “a primeira galeria de arte fluvial do mundo” (PANTOJA,

2016, p. 8). Segundo o documento, o projeto consiste em dar visibilidade aos moradores da Ilha por meio da proposta da arte urbana⁷, em especial na expressividade da pintura do *graffiti*, e enaltecer a cultura dos povos tradicionais da Amazônia, historicamente esquecidos pelo Poder Público e que enfrentam problemas de saneamento básico e infraestrutura, por exemplo.

Imagem 3: Fac-símile da página 8 do caderno Poder, na edição de 28 de janeiro de 2016, do jornal O Liberal.



Grafitores elogiam a inusitada experiência que tem o rio como palco

Os artistas Tereza Dequintha e Robertoz fizeram o coletivo de arte urbana Acham Project, de Fortaleza, e ficaram responsáveis por pintar três lugares. A casa e o depósito de cacau da moradora mais antiga do bairro, dona Angelica Ouremena, e a sede da biblioteca comunitária que foi bem ao lado. O resultado foi uma linda explosão de cores para os moradores e visitantes, bem como uma experiência diferente de interação para a bagagem cultural dos grafitores, que destacaram o surgimento de novas atitudes comunitárias a partir do Street River.

Para ela, o projeto prestigia as famílias locais e valoriza as casas. "Muitos não tinham por aqui. Antes a gente via tudo construído no rio e a gente se viu vivos era bem mais difícil. Só que a comunidade mudou muito e a gente espera ser mais lembrado pelos 'gringos públicos'", acrescenta.

Uma dificuldade tanto para implantar pouco, sistema de captação de água da chuva, fossos septicos. O encontro de moradores da comunidade, em especial os comunitários, não rendeu das famílias. "Tudo o que acontece aqui, a pessoa escolhe mais o Combu, descobre outros lugares e restaurantes". As famílias agrorurais e tradicionais também são beneficiadas. "O projeto vem dar margem, e os barqueiros também vão sair para mostrar e levar os passageiros", afirma.

Fonte: O Liberal, 2016.

7 Também conhecido como *Street Art*.

Naquele mesmo ano, na página quatro (4) do caderno de Turismo do jornal Folha de S. Paulo, em sua edição do dia 21 de janeiro de 2016 (Imagem 4), Molinero (2016) apresenta as potencialidades da ilha, sobretudo gastronômicas, que atraem visitantes e turista sob o título de reportagem de página inteira “Esse rio é minha rua”. Na matéria jornalística, uma fotografia de cinco colunas apresenta uma casa grafitada, com a seguinte legenda: “Fachada grafitada pelo projeto Street River, que pinta casa de ribeirinhos na ilha do Combu” (MOLINERO, 2016, p. 4). A imagem integra as demais visualidades da reportagem que representam o rio, um morador e uma fruta. Em nenhum momento do texto é abordado sobre a manifestação artística em si, apenas faz menção.

Imagem 4: Fac-símile da página 4 do caderno Turismo, na edição de 21 de janeiro de 2016, do jornal Folha de S. Paulo.



Fonte: Folha de S. Paulo, 2016.

TEMPORALIDADES DA ARTE

Dada a apresentação preliminar do fenômeno colorido nas fachadas das casas dos moradores do Combu como manifestação artística do *graffiti*, faz-se necessária a explicação entre os dois projetos anteriormente citados, haja vista que ambas as reportagens apresentam datas, porém, incongruentes, e diferenciações das propostas.

A matéria jornalística de Azevedo (2016) aponta o surgimento do projeto em 2013. Já a reportagem de Pantoja (2016) menciona que a primeira etapa do *Street River* ocorreu em 2014, quando seu idealizador, Sebá Tapajós, teria iniciado as tratativas com os moradores da Ilha para começar as pinturas de forma independente e, em 2016, teria elaborado o festival de *graffiti* com a participação de artistas de outras regiões do País. O ano de 2014 é apontado por Azevedo (2019) como o início do festival em matéria intitulada “Festival de arte vira polêmica”, na página dois (2) do Caderno Você do jornal Diário do Pará (Imagem 5).

Imagem 5: Fac-símile da página 2 do caderno Você, na edição de 1º de junho de 2019, do jornal Diário do Pará.



Em matéria do jornal O Liberal de 4 de maio de 2017, publicada na capa do Caderno Magazine, Vidigal (2017, p.1) apresenta “a maior galeria de arte fluvial” em sua terceira edição com a data de início da primeira edição em 2015 e a segunda edição em 2016, quando Belém completou o seu quarto século (Imagem 6).

Imagem 6: Fac-símile da capa do caderno Magazine, na edição de 4 de maio de 2017, do jornal O Liberal.



Esse rio que é rua e museu

Sebá Tapajós lidera a terceira edição do projeto Street River, que leva artistas visuais para criar obras nas fachadas das casas ribeirinhas

ENZI VIDIGAL
Da Redação

A maior galeria de arte fluvial ganha novas cores nas ilhas de Belém, e a terceira edição do Street River, projeto do artista visual e grafiteiro Sebá Tapajós, lidera, com outros artistas de renome nacional e internacional, para transformar palácios de casas ribeirinhas em paisagens multicoloridas por toda a ilha da Grajaú. Nas edições anteriores, o comitê coordenador, a convite de Sebá, já está em contato com os ribeirinhos para iniciar o trabalho neste final de semana.

O festival Street River 2017 tem a chancela do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) como foco no ativismo social e a interação com os povos da floresta. Os artistas chegam a Belém na terça-feira, 7, e estão realizando visitas transmitidas às ilhas do Combu e da Paciência para conhecer a comunidade. As intervenções artísticas acontecerão no próximo final de semana. O projeto propõe uma parceria das próprias mães, mas também estimula o turismo nas ilhas da capital parense e chama a atenção da sociedade para uma população abandonada de serviços públicos.

Sebá, que usou o grafite para revitalizar muitos aos centros urbanos de várias cidades no Brasil e no exterior, resolveu levar as cores para a floresta, transformando a paisagem ribeirinha, revitalizando as fachadas do Combu e criando uma galeria de arte a céu aberto, encimada na floresta.

Em 2015, na primeira edição do Street River, 12 casas do Igarapé Combu receberam a pintura externa dos artistas.



Além de marcar a paisagem da Amazônia, o projeto tem como objetivo trazer alegria para a realidade das famílias que vivem no beira dos rios da região

artista brasileiro para ensinar os mistérios de cores. O trabalho artístico já levou a residir no Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Lisboa, Argentina e Miami. Hoje, com 30 anos, Sebá é formado em Design Gráfico pela Faculdade de Belém, além de ter sido contratado para realização de murais em Miami (EUA), Moscou (Rússia) e Prússia.

PROGRAMAÇÃO

Na terça, ao chegar a Belém, os artistas fizeram a primeira travessia ao Combu e à Ilha da Paciência, onde poderão conhecer as casas que já foram pintadas nas edições anteriores do Street River e também as que irão pintar este ano.

A seleção das casas que receberão as intervenções artísticas foi feita junto aos moradores. “A ideia há quatro anos trabalhando as mães dos casais e há três anos trabalhando com os povos ribeirinhos. Não é como poder um lugar tão perto do rio, então, sem água potável em um barco que possa receber o lixo deles, entre outras necessidades básicas”, mas não pode pintar a casa, a proposta do Street River é proporcionar aos artistas o convívio com a comunidade, a fim de criar um calendário artístico, além de estimular jovens e adolescentes locais a desenvolverem na arte do grafite, com o intuito de trazer um pouco da cultura do grafite para as famílias locais.

“No Ilhas, Sebá é chamado pelos moradores ribeirinhos como o “artista das cores” ou o “tio das tintas”. Foi ele quem, em 2015, trouxe o projeto para a ilha, para

Houve uma outra parada na Trilha do Cacau da Amazônia, conhecida e utilizada na gastronomia por nomes como Alcazatas, Feijão Branco e Thiago Castanho. Na trilha, cada artista pintou um pr de cacau. Os artistas alternaram na ilha do Combu e retornaram a Belém no final de tarde. Ocaso, eles conheceram o Mercado do Verde e do Mercado da Carne, experimentaram a cozinha típica e prontos ligados da culinária e participaram de um bate-papo com universitários.

Hoje, os artistas do Street River estão contando com mães, onde poderão conhecer um pouco sobre a cultura e a gastronomia, com o apoio do Museu Paraense Emílio Goeldi. A noite, participaram de um bate-papo com os moradores das casas que irão ser pintadas durante o festival. Cada artista apresentará um pouco sobre sua arte e o trabalho que tem feito na região com arte, frutas e saladas, experimentando o modo de vida dos ribeirinhos, que sobrevivem baseando-se no extrativismo vegetal e do peixe.

No sábado, 6, os artistas retornaram à Ilha da Paciência para o início do festival do Street River 2017. Serão realizadas oficinas e um barco para apoiar os artistas e mães, além de dois barcos gratuitos para os visitantes. Os artistas poderão expor há a partir da tarde seguinte, por isso, poderão conhecer as casas do ribeirão. A última etapa da pintura das casas ocorre no domingo, 7, com o encerramento às 18h.

Fonte: O Liberal, 2017.

Já Azevedo (2017) aponta a terceira edição do projeto em matéria publicada em 14

de maio de 2017, sob o título “Arte urbana na ilha”, na página oito (8) do Caderno Você do jornal Diário do Pará (Imagem 7). Com isso, é possível estabelecer a data de início em 2015.

Imagem 7: Fac-símile das páginas 8 e 9 do caderno Você, na edição de 14 de maio de 2017, do jornal Diário do Pará.



Fonte: Diário do Pará, 2017.

Apesar disso, as mesmas reportagens citam o projeto Reduto Walls também com datas divergentes. Azevedo (2016) escreveu que o referido projeto estava em uma segunda fase em janeiro de 2016 e que a primeira edição ocorreu em 2014. Já Pantoja (2016) traz

apenas a informação de que Sebá Tapajós promoveu o evento de *graffiti Reduto Walls* em 2014. Em entrevista ao jornal O Liberal, na matéria publicada em 4 de maio de 2017, o idealizador do projeto informa que trabalha há quatro anos às margens do rio e há três teve convivência com os moradores da ilha (VIDIGAL, 2017).

Ao analisar esse dado, é possível verificar que Sebá Tapajós possa ter se referido ao Reduto *Walls* ao falar sobre os quatro anos, que remeteria ao ano de 2013, como possível início do projeto, já que o mesmo se dava no bairro de mesmo nome nas imediações da área portuária de Belém, às margens da Baía do Guajará. Além disso, ao falar sobre os três anos de convívio com os moradores da Ilha do Combu, a referência seria o ano de 2014, quando teria iniciado o contato com aqueles cidadãos para o projeto do *Street River*, que, a princípio, ganha notoriedade midiática a partir de 2016, ano das comemorações dos 400 anos de Belém.

Por outro lado, a referência de quatro anos atrás, contados de 2017, poderia ser uma indicação das primeiras atividades independentes de Sebá Tapajós na Ilha do Combu e até lançamento do projeto em 2014. São situações que surgem a partir da análise dos documentos, os quais ensejam uma investigação sobre o fato. A data é um dado relevante neste ponto para a compreensão do objeto desta pesquisa em sua totalidade. Por isso, neste momento, a navegação pega outro rumo.

O delineamento metodológico foi direcionado para a entrevista, técnica baseada na coleta de informações entre pesquisador e pesquisado (SEVERINO, 2007). O objetivo de utilização deste recurso, aplicado de forma recorrente em pesquisas nas ciências sociais e, também, nas ciências sociais aplicadas, era apreender sobre o projeto *Street River* diretamente com o seu idealizador Sebá Tapajós e, portanto, entender o pensamento acerca do objeto desta pesquisa. Para isso, optou-se por uma entrevista estruturada por um roteiro de perguntas abertas acerca do projeto (GIL, 2008).

O primeiro contato se deu com a apresentação desta pesquisa pelo *direct* da conta do Instagram⁸. Sebá Tapajós respondeu a solicitação de entrevista com o pedido de envio do roteiro de perguntas por e-mail e assim foi feito. Na entrevista, foi possível elucidar a caminhada dos projetos Reduto *Walls* e *Street River*. O Reduto *Walls* teve início em 2013, com a proposta de chamar atenção das autoridades públicas e da sociedade para os problemas sociais pelos quais o bairro do Reduto passava. Naquela ocasião, artistas de

8 Mídia digital de rede social, com expressividade essencialmente visual e uso prioritariamente por meio tecnologia móvel, permitindo a postagem e compartilhamento de imagens, fotografias e vídeos.

várias localidades do País participaram do evento de *graffiti*. Azevedo (2016, p. 4) aponta que o projeto rendeu, em 2014, “o primeiro grande painel coletivo de *graffiti* de Belém” e que proposta seria a revitalização, por meio da arte urbana, de cerca de 1,4 mil metros quadrados do bairro. Sebá Tapajós (Informação Verbal) explica o projeto:

Em 2006, fui convidado para ser coordenador da cultura hip hop pelo Governo do Pará, organizando atividades em escolas municipais, penitenciárias e em espaços culturais públicos como a Casa da Linguagem e a Fundação Curro Velho. Dava aulas de *graffiti* e organizava as outras frentes do projeto, como oficinas de DJ de *break-dance*. Ocupávamos a praça São Brás com saraus de música e pintura, levávamos caixas de som e microfones da Casa da Linguagem, comprava um tapume de madeira que usava como tela e algumas latas de tinta *spray*. Víamos ali ser lapidada a cultura urbana paraense em plena praça São Brás, reduto dos pixadores da década de 1970 e hoje berço da batalha dos MCs de Belém. Depois, por conta própria, comecei a pintar alguns muros do bairro onde morava, o Reduto. Essa região reinou na época da Borracha, e ganhou ícones arquitetônicos como o Teatro da Paz, em 2012 o segundo bairro com maior índice de assalto a mão armada em Belém. Queria chamar atenção para essa dicotomia e comecei um projeto chamado Reduto *Walls*, quando convidei alguns artistas do Brasil para fazer o primeiro encontro de *graffiti* de Belém com artistas de outros estados. No fim de semana do evento, sábado e domingo, saímos na capa do caderno de cultura d’O Liberal, o maior jornal de Belém. Em 2013, fiz o Reduto *Walls* para provocar as autoridades sobre a violência do bairro, que era abandonado, soturno e mau iluminado.

Ao demonstrar os primeiros caminhos e a intencionalidade do projeto Reduto *Walls*, Sebá Tapajós (Informação Verbal) indica que foi a partir de uma ida à Ilha do Combu que teve a ideia de levar a proposta do *graffiti* à população insular, a fim de que a arte pudesse fazer o seu papel de ativismo social.

Por ironia, nesse bairro fica o Terminal Hidroviário do Estado do Pará, o mais movimentado porto turístico da cidade, de onde partem barcos e balsas para Santarém, Ilha do Marajó e Manaus. O vai e vem pelas águas dos rios pautava a vida do bairro. Voltando para casa, perdia o olhar nos barcos que partiam e atracavam. Desde 2007, vou na Ilha do Combu para comer na Saldosa Maloca. Na última vez que fui, pedi ao barqueiro que queria rodar a ilha toda. Tinha vontade de ver mais, conhecer, explorar, entender. Foi quando me deparei com um dos maiores paradoxos da minha vida, que hoje norteia meu trabalho como artista, um artista pela arte: aquelas pessoas viviam cercadas da água barrenta dos rios mas não tem saneamento básico e qualquer acesso à água potável. Queria trabalhar ali para ajudar aquelas pessoas por meio das cores do *graffiti*, e decidi pintar uma casa. Fiz fotos de várias casas e fiquei pensando que ali, naquelas casas de palafitas feitas de tábuas úmidas de madeira.

Ao que tudo indica, o artista visual inicia sua trajetória do projeto *Street River* de forma independente em 2014 na Ilha do Combu, em consonância com que apontou em entrevista para Vidigal (2017), quando comentou que, tomando como referência o ano de

publicação da matéria em 2017, estava há quatro anos trabalhando às margens do rio, que remete ao ano de 2013 com o Reduto *Walls*, e há três anos na convivência com a comunidade insular do Combu.

Sebá Tapajós (Informação Verbal) indica 2016, data dos 400 anos de Belém, como o pontapé do projeto *Street River*, com a participação de artistas locais e nacionais, a fim de direcionar a atenção da sociedade para a Ilha, que lida diariamente com problemas de saneamento e abastecimento, e, ao mesmo tempo, presentear os moradores com a manifestação artística que retratasse o seu cotidiano.

Conversei com alguns moradores e decidi pintar a primeira. Depois, pintei mais algumas e vi que o impacto era positivo na comunidade e na mídia, chamando atenção para as precariedades da região. Quis fazer a mesma reunião de artistas em um lugar que precisava do olhar da mídia e do poder público, reforçando a ideia de que eles precisavam ser vistos e cuidados para que tivessem ao menos suas necessidades básicas. Depois de uma exposição em Belém, consegui vender todas as minhas telas que retratavam índios e decidi usar esse dinheiro para fazer, mais uma vez, um encontro de grafiteiros dos quatro cantos do país, mas dessa vez na Ilha do Combu. Em 2016, marcamos a data para o aniversário de Belém justamente para chamar atenção, pois as comemorações da data eram sempre para os belenenses, não para aquelas pessoas que moram ali, apenas a 2 quilômetros da capital. Encaramos o *Street River* como um presente para os ribeirinhos daquela Amazônia rural, não a Amazônia Urbana de Belém. Artistas e famílias escolhiam-se, e de comum acordo decidiam o que ser retratado ali: flores, peixes, cachorros, pupunheiras e outras inspirações e motivos do cenário do entorno. Depois da visibilidade e da alegria deixada pelas pinturas, o lado social também falava: as pinturas eram feitas com tinta anti-mofo, que impermeabilizava a madeira e ajudava a controlar as alergias e doenças respiratórias causadas por ácaros, que atingem boa parte das crianças da região.

O que podemos observar é o início do projeto *Street River* em 2014 com a proposta de levar a arte do *graffiti* para as fachadas das casas das Ilha. O corpus da pesquisa está baseado nas imagens visuais da arte do projeto *Street River* na Ilha do Combu em Belém, em especial nas edições que ocorreram no Furo da Paciência e no Igarapé do Combu, dois dos principais acessos ao interior da ilha e com o maior número de moradias que receberam a pintura.

O acesso ao Furo da Paciência e ao Igarapé do Combu, onde se encontram a maioria das moradias com os *graffitis* das edições dos anos 2014, 2015, janeiro de 2016, maio de 2017, junho de 2018 e maio de 2019, se dá somente por meio fluvial. O foco do projeto é o ativismo social e a interação com os povos tradicionais (VIDIGAL, 2017).

AS PINTURAS DAS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS

Vidigal (2017) aponta que em 2015 foram 12 casas pintadas, dez em 2016 e dez artistas participantes em 2017. Este número de artistas nacionais e internacionais em 2017 é o mesmo apresentado por Azevedo (2017). Já Pantoja (2016) menciona 12 casas alcançadas pelo projeto em 2016, dado divergente de Vidigal (2017) que menciona dez casas pintadas. Em 2019, há o registro, por Azevedo (2019), de participação de seis artistas mulheres na edição do projeto voltado para o chamado ativismo⁹ feminino. Sebá Tapajós (Informação Verbal) relatou em resposta ao roteiro de perguntas o quantitativo de 37 casas pintadas pelo projeto *Street River*.

Pantoja (2016), Vidigal (2017) e Azevedo (2017) apontam que, antes de iniciar o trabalho, as casas são selecionadas juntos aos moradores pelo projeto, que convivem com Sebá Tapajós há algum tempo. Os artistas têm contato com os ribeirinhos em momentos anteriores ao início da pintura a fim de compreender sobre as dinâmicas existentes no espaço onde estarão por meio da arte urbana. Para isso, é necessário um convívio entre os artistas e a comunidade, o que inclui conversas, almoço de comidas regionais, que é o peixe com açaí, além da experimentação do modo de vida dos moradores insulares, que sobrevivem da agricultura de subsistência e do extrativismo vegetal e da pesca.

Notamos as menções ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) que são feitas por Vidigal (2017) e Azevedo (2019). O projeto, segundo Vidigal (2017, p. 1), teria a “chancela do Iphan” e, conforme Azevedo (2019, p. 2), foi “reconhecido” pelo órgão público nacional, “desde 2016, como a primeira galeria de arte fluvial do país”. Em consulta, por telefone e e-mail, à Superintendência do Iphan do Pará, inclusive com o envio de matéria de Vidigal (2017) como ilustrativa da situação elencada, foi questionado sobre a chancela e o reconhecimento, se realmente ocorreu ou não e, ainda, se houve linha de fomento ou edital para este tipo de ação.

Em 22 de setembro de 2020, o primeiro contato se deu por telefone com a Coordenadoria Técnica da Superintendência do Iphan no Pará, o que orientou o envio de e-mail da solicitação de informação e desta forma procedido, com a seguinte resposta da coordenadora técnica substituta Denise Rosário de Carvalho (Informação Verbal):

Conforme já informado, através de contato telefônico, a iniciativa do Projeto em questão denominado “*Street River*” não abrange nenhum bem acautelado pelo Iphan, tanto na sua acepção do patrimônio material ou imaterial, portanto, não temos iniciativa em abrir editais de fomento relacionado a patrimônio cultural, que não seja de proteção legal do

9 Entende-se pela tomada da arte como meio fazer ou promover o ativismo social.

Iphan.

A reportagem mostrada, apesar de ter indicado o nome do Iphan como responsável por cancelar uma iniciativa privada, que não é protegida pelo Iphan, é, infelizmente, uma notícia falsa, cujo autor da matéria e o jornal associado não apurou junto do Instituto para confirmar a informação.

Depreende-se que a ONG, que tratava do projeto em questão, Instituto *Street River*, referenciou o Iphan de forma irregular, e em 2019, instigando com arquiteta da área técnica, soube que essa situação foi denunciada ao Iphan, não se sabe se é por isso, que o próprio site da referida ONG não se encontra mais no ar.

Ante o exposto, é o que se tem a declarar sobre a situação exposto por Vossa Senhoria.

A consulta à representação regional do Iphan no Pará foi feita em concomitância para a Superintendência, que foi respondida pela superintendente Rebeca Ferreira Ribeiro (Informação Verbal):

Informo que o Iphan não emite “chancela” para trabalhos dessa tipologia.

Este Instituto não emitiu tombamento, tampouco registrou patrimônio imaterial na área em questão.

O jornal em questão afirmou algo inverídico.

Como é possível observar, o órgão público nacional do patrimônio não emitiu qualquer tipo de parecer de concessão de reconhecimento ou mesmo de linha de fomento ou ainda agraciamento por edital com ligação ao projeto de iniciativa privada, o que demonstra, até certo ponto, a checagem incompleta das informações prestadas nos documentos selecionados para esta etapa de pesquisa exploratória. Além de datas equivocadas, verificadas anteriormente, contata-se a ocorrência de desinformação.

Duas matérias jornalísticas dos anos de 2017 e 2018 apresentam a ideia de intervenção artística para a proposição do projeto de levar, por meio da arte do *graffiti*, a visibilidade daquela comunidade insular para os problemas sociais enfrentados diariamente. Em determinado trecho da reportagem do jornal O Liberal, Vidigal (2017, p. 1) escreveu que “as intervenções artísticas acontecerão no próximo final de semana”. Na matéria jornalística do jornal Diário do Pará, intitulada “Galeria à beira do rio”, publicada no dia 1º de junho de 2018, na página cinco (5) do Caderno Você, Rodrigues (2018, p. 5) registra que “o evento é anual, idealizado pelo artista paraense Sebá Tapajós, que convida artistas de vários lugares do mundo e do Brasil para fazer intervenções nas casas ribeirinhas através do muralismo, *street art* e *graffiti*” (Imagem 8).

Imagem 8: Fac-símile da página 5 do caderno Você, na edição de 1º de junho de 2018, do jornal Diário do Pará.



Fonte: Diário do Pará, 2018.

Dewey (2010) contribui com a proposta da arte como experiência, quando afirma que cada arte emana um tipo diferente de linguagem e comunicação entre o objeto, o artista e o público, este último os próprios moradores e os visitantes da Ilha do Combu. A forma e a expressão da arte, enquanto linguagem e comunicação, permitem a idiossincrasia, no sentido de ver, sentir e experimentar. A interação entre o humano e o meio, segundo o autor, é importante para a comunicação de significação, a produção de sentido, a transmissão de ideias e o conhecimento. A temática da arte provoca emoção e o contato transforma o objeto artístico em novo. É o que o autor diz quando não há separação entre a matéria e a forma.

O autor destaca que a experiência é elemento fundamental em sua análise. O ser vivo recebe e é influenciado pelo meio. Para o homem, tempo e espaço integram as necessidades conscientes de transformar o orgânico em forma de expressão e comunicação. A arte utiliza a natureza em sua capacidade de produzir e dar significados, utilizando a energia dos materiais. E a experimentação está na contemplação da expressão. É a continuidade entre os eventos e os atos cotidianos do qual a arte é uma forma de experimentação que alcança a dimensão estética (DEWEY, 2010).

A partir da situação elencada no que concerne às informações do objeto, e ao observar as pinturas nas moradias, inicia-se a construção do problema de pesquisa no que se refere, em primeira tensão, às manifestações artísticas que se constituem como imagens visuais que são alcançadas pela percepção. Portanto, aqui, é necessário pontuar a condição sógnica do *graffiti*, haja vista a opção pelo percurso metodológico semiótico do filósofo Charles Sander Peirce,¹⁰ para esta pesquisa (SANTAELLA, 2020, 2019, 2002, 1995).

É o estabelecimento do processo comunicacional que se dá por meio da interação, do afeto, e por quê não da experiência, alcançando, assim, a dimensão estética, em especial da comunicação. Na segunda tensão, há a arte como expressão da linguagem que ocorre a partir da capacidade comunicacional por meio de um sistema organizado de códigos. É a arte como experiência estética e ato representacional. E, em terceira tensão, as manifestações artísticas na Ilha do Combu colocam em discussão o propósito de ressignificar as casas não somente no sentido estético, mas também semiótico, o que permite suscitar indagações a partir de perspectivas comunicacional e de linguagens na experiência estética.

Observamos que, mesmo com o consentimento do morador para a realização do *graffiti*, há uma interação do artista e das propostas artística e estética com o cidadão insular, assim como ocorre, em determinada medida, modificação comunicacional, no sentido imagético e paisagístico, do espaço e das relações estabelecidas a partir, a princípio, da estética das moradias, seja por seus moradores, artistas e visitantes da Ilha. Além disso, ao trazer os sentidos de revitalização e a intervenção para o debate, como apontados nos dados da pesquisa documental, não é objetivo adentrar nas questões arquitetônicas e patrimoniais, mas é possível perceber a reverberação de sentidos e significados que as palavras revitalização e intervenção provocam quando são acionadas na visualidade do

10 Charles Sanders Peirce nasceu em 1839 em Cambridge, Massachusetts, no Estados Unidos, e morre em 1914. Fez carreira acadêmica na Universidade Harvard, com formações nas áreas de matemática, física, astronomia e fez contribuições no campo da Geodésia, Metrologia e Espectroscopia, estudando ainda Biologia, Geologia e Química. Foi um dos fundadores paradigmáticos da Escola do Pragmatismo e pai da Semiótica Americana ou Peirceana.

graffiti nas moradias.

Ressalta-se o caráter experiencial e, sobretudo, de dimensão estética pelo qual este trabalho envereda, tomando como base a presença da arte urbana no contexto insular. Não é foco desta pesquisa o questionamento de poder ou não o *graffiti* fazer parte da vida dos moradores da Ilha do Combu. A proposição está no alargamento do caráter artístico como constituinte de um espaço de vivências e práticas, no qual o item da realidade, se assim é possível dizer, constituí as dinâmicas e relações naquele espaço da ilha.

PRÁTICAS SEMELHANTES

Ao nascer em meio urbano, o *graffiti* tinha como principal mídia¹¹, se não a única, o sistema de transporte público de Nova Iorque, como veremos nas demais seções, e foi nesse espaço que desenvolveu a sua maior expressão até a atualidade (FARTHING, 2011). No entanto, também é possível encontrar iniciativas com características semelhantes ao projeto de *graffiti Street River*.

Para isso, a nossa navegação adentra, novamente, por outras águas. A próxima parada é na comunidade da Formosa, no bairro da Alemanha, em São Luís, capital do Estado do Maranhão, no nordeste brasileiro. Denominado de Favelart, o projeto teve os primeiros passos em 2014 de forma independente com seu idealizador, o grafiteiro Carlos Nogueira, morador da comunidade, também conhecido como Carlos Over. Entretanto, o projeto ganha fôlego em sua primeira edição oficial em outubro de 2018. A iniciativa foi repetida em outubro de 2019, como veremos na Imagem 9.

Imagem 9: Casas da comunidade receberam edição do Favelart em São Luís (MA)



Fonte: Site <https://razoesparaacreditar.com>. Acesso em: 30 mai. 2019.

11 Suporte, plataforma, meio.

De acordo com reportagem jornalística exibida no programa *Daqui*, da TV Mirante, afiliada da Rede Globo de Televisão no Maranhão, em 26 de outubro de 2019, Carlos Nogueira é morador da comunidade e aprendeu a grafitar com o pai. A ideia foi levar à periferia a arte e a cultura, além de elevar a autoestima dos moradores da área. A edição de 2018 contou com dez artistas locais e de coletivos¹² de grafiteiro e a edição de 2019 levou oficinas de tranças, fotografia e *graffiti* aos interessados.

A navegação não parou aí. Seguimos até uma vila de artesãos do distrito de Pasmadinho, no município de Itinga, no Vale do Jequitinhonha, no nordeste do Estado de Minas Gerais, na região sudeste do Brasil. De acordo com reportagem jornalística exibida no programa *Fantástico*, da Rede Globo de Televisão, em 23 de setembro de 2018, o artista plástico Wenderson Moraes pinta as fachadas das casas do vilarejo desde julho desse ano, conforme a Imagem 10. No total, foram mais de 60 casas pintadas.

Imagem 10: Fachada de casa pintada no vilarejo de Pasmadinho (MG)



Fonte: Site <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2018/09/23/artista-leva-cor-a-vila-de-artesaos-cinzenta-no-vale-do-jequitinhonha.ghtml>. Acesso em: 30 set. 2022.

Segundo a reportagem, o artista produz a tinta de aplicação na fachada a partir de barro seco, água, cola branca, cal e corante (tintura) e o custeio é tirado do próprio bolso. Ele afirmou em reportagem já ter desembolsado cerca de R\$ 5 mil. Durante a entrevista, Wenderson contou que faz a pintura após percorrer outras regiões do mundo e volta à Pasmadinho com a necessidade de estar perto da sua localidade.

A abordagem aos moradores das casas do vilarejo de Minas Gerais é feita em formato

12 São grupos de grafiteiros que constroem uma identidade em comum.

semelhante ao do projeto *Street River* da Ilha do Combu de Belém, com a interação junto aos habitantes que, segundo a reportagem do programa televisivo, ocorre com sugestões e palpites, como vemos na Imagem 11. A moradora de prenome Zenolia pediu para pintar o nome na fachada da casa.

Imagem 11: Moradora da vila de Pasmadinho tem o nome pintado na fachada



Fonte: Site <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2018/09/23/artista-leva-cor-a-vila-de-artesaos-cinzenta-no-vale-do-jequitinhonha.ghtml>. Acesso em: 30 set. 2022.

Alguns moradores não aceitaram a proposta do artista de pintar a fachada da casa, exemplo que pode ser visualizado na Imagem 12.

Imagem 12: Moradia de Pasmadinho sem a pintura do artista plástico



Fonte: Site <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2018/09/23/artista-leva-cor-a-vila-de-artesaos-cinzenta-no-vale-do-jequitinhonha.ghtml>. Acesso em: 30 set. 2022.

De forma aproximativa, percebe-se uma semelhança de percurso de imagem visual como o identificado no projeto *Street River* e a relação de tensionalidade da problemática desta pesquisa com as moradias do vilarejo da comunidade mineira, assim como da comunidade maranhense.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O entrecruzamento entre as áreas rural e urbano, como é o caso de Belém continental e da Belém insular com o projeto *Street River*, as pinturas de Wenderson Moraes na vila de Pasmadinho, no distrito de Itinga, em Minas Gerais, e a relação de centro e periferia na comunidade de São Luís no Maranhão esbarram nos tensionamentos da problemática desta pesquisa, pois a presença do *graffiti*, no caso de Belém, e das pinturas do vilarejo (MG) em área de características rurais e na periferia da capital maranhense culminam em uma reformulação estética, seja visual, imagética e comunicacional, que, por um lado, ressignifica uma localidade e, por outro, estabelece interações com um modo de vida desses espaços.

Retomando a navegação no projeto *Street River*, Lacerda (2015) apresenta a questão da efemeridade do *graffiti*, que pode durar anos em um muro ou fachada, como também pode ser pintado no dia seguinte. O fotógrafo apresenta a reflexão a partir da experiência do ato fotográfico em grandes cidades brasileiras e estrangeiras, como é o caso de São Paulo a qual é uma das precursoras da manifestação artística no Brasil (ROTA-ROSSI, 2007). No entanto, em Belém, que é formada de partes continental e insular, há a ocorrência do *graffiti* na parte insular, considerada rural, como o colocado por outros autores já mencionados. Apesar disso, o rural é ainda a cidade, em seu aspecto de urbanidade.

Nessas águas, a navegação continua em direção, novamente, para o *Street River*, na Ilha do Combu, em Belém. Ainda debruçados sobre os documentos jornalísticos, Rodrigues (2018) aponta que os contornos do projeto não ficam restritos às pinturas das casas dos moradores. O evento de *graffiti* alarga sua ação no sentido de promover iniciativas as quais possam possibilitar qualidade de vida daquela comunidade, como instalação de placas solares para a falta de energia, reparos e manutenções nas moradias e o sistema de filtro para acesso à água potável. Segundo Rodrigues (2018), a ação¹³ ocorre em parceria com Organização Não-Governamental (ONG) e empresas. “O evento, além de levar arte,

13 Apesar de não citar ONGs e empresas parceiras, Rodrigues (2018) menciona que o projeto *Waves for Walter* distribuiu equipamento de filtragem de água desenvolvido pela Nasa, haja vista que os moradores não têm acesso à água potável. A ação se deu por meio do Instituto *Street River*, criado para desenvolver ações sociais e assistências aos moradores da Ilha do Combu, além do *graffiti*.

procura atender os direitos básicos dos ribeirinhos¹⁴, que a organização do evento vê como tratado de responsabilidade com essa população” (RODRIGUES, 2018, p. 5). Apesar de não integrar o escopo do objeto desta pesquisa, a iniciativa ocorre desde 2017, segundo a reportagem.

De acordo com Azevedo (2019), o festival recebeu questionamento em função de uma edição dedicada ao ativismo feminino, no qual das seis artistas convidadas, somente uma era paraense, e ainda pela ausência de artistas locais na participação do evento. A edição chegou a ser paralisada, por causa dos posicionamentos de coletivos de grafiteiras de Belém, mas a organização propôs uma roda de conversa aberta a fim de alinhar as arestas do caso em questão. Em 2020 e 2021, não houve edições do evento, quando a pandemia do novo Coronavírus (Covid-19), que teve o primeiro registro de caso no Brasil em 26 de fevereiro de 2020, inviabilizou o projeto. Entretanto, a Covid-19 não interferiu diretamente na condução desta pesquisa iniciada em 2016. O projeto foi retomado em 2022.

Por ora, esta navegação por Belém, a partir da pesquisa documental, tem sua contribuição para demonstrar as nuances do objeto de tal forma como foi divulgado pela mídia, assim obtendo o conhecimento das informações circulantes sobre as expressões artísticas do projeto *Street River*.

BIBLIOGRAFIA

14 Os moradores da zona insular são identificados como populações tradicionais ou ainda de povos ou comunidade tradicionais, conforme o Decreto nº. 6.040/2007, no qual são considerados grupos culturalmente diferenciados, que ocupam de forma própria o espaço, possuem formas próprias de organização social e utilizam os recursos naturais para a sua reprodução como um todo. O Decreto nº 6.040, de 7 de fevereiro de 2007, instituiu a Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais.

De acordo com Almeida (2007, p. 48), “a ocupação da terra e os seus diferentes usos pelos povos tradicionais da Amazônia abrangeram muitas categorias de população: índios, seringueiros, ribeirinhos, castanheiros, entre outras”. Isso demonstra a amplitude conceitual desses povos que Arruda (1999) acrescenta o caráter da subsistência, a peculiar articulação com o mercado, o uso da mão de obra familiar, a tecnologia de baixo impacto e a base sustentável como caracterizadores das populações tradicionais.

O grupo de habitantes das ilhas ao entorno de Belém são ribeirinhos, também conhecidos como Povos das Águas. Eles se diferem de outros povos de terra firme, por exemplo, pois vivem em comunidades, à beira de rios, igarapés e igapós e em casas – a sua maioria – de palafitas para enfrentar as inundações. Os ribeirinhos desenvolveram relação específica com a terra. É nela que ocorre o trabalho de colheita na ilha, assim como depende da água também para o trabalho a fim de estabelecerem pequenas transações comerciais com a região continental (SCHERER, 2005). Teles e Mathis (2008) afirmam que os ribeirinhos integram a categoria da produção rural familiar, o que direciona possibilidades relacionadas às gerações de emprego e renda.

Para esta pesquisa, é adotado o termo morador(a), por considerar que são parte da população de Belém, seja continental ou insular.



- ALMEIDA, M. Quem são os povos da floresta?. Cadernos SBPC 30. *Povos da Floresta*: Cobertura jornalística feita a partir de conferências e mesas-redondas apresentadas na 59 Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC). 2007.
- ARRUDA, R. “Populações Tradicionais” e a proteção de recursos naturais em Unidades de Conservação. In: *Ambiente & Sociedade*, ano II, n 5, 1999.
- CUNHA, M. da.; ALMEIDA, M. W. B. populações tradicionais e conservação ambiental. In: CAPOBIANCO, J. P. R. et al. *Biodiversidade na Amazônia brasileira: avaliação e ações prioritárias para a conservação, uso sustentável e repartição de benefícios*. São Paulo, Estação Liberdade: Instituto Socioambiental, 2001.
- DEWEY, J. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FARTHING. *Tudo sobre arte*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.
- FOLHA DE S. PAULO. *Manual de Redação*. 21.ed. São Paulo: Publifolha, 2018.
- FREITAS, T. T. *Pintando com elas: uma etnografia a partir do coletivo de graffiti Freedas Crew*. 2017. 171 páginas. Dissertação (Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia). Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Belém, 2017.
- GIL, A. C. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- GIL, A. C. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- LACERDA, P. M. *Photo Grafite*. Canvas Galeria de Arte. São Paulo: 2015.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 4. ed. 3ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- ROTA-ROSSI, B. *Alex Vallauri: da gravura ao grafite*. Santos: Unisanta, 2007.
- SANTAELLA, L. (Org.). *Charles Sanders Peirce*. Excertos. São Paulo: Paulus, 2020.
- SANTAELLA, L. *A Teoria Geral dos Signos: semiose e autogeração*. São Paulo: Editora Ática, 1995.
- SANTAELLA, L. *Estética & Semiótica*. Série Excelência em Jornalismo. Curitiba: Intersaberes, 2019.
- SANTAELLA, L. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.
- SCHERER, E. *Modos de vida ribeirinha na Amazônia*. GT11 – A – Mundo Rural na Sociedade Brasileira: Território, Atores e Projetos. XII Congresso Brasileiro de Sociologia, 2005. Disponível em: http://www.sbsociologia.com.br/portal/index.php?option=com_docman&task=do_c_download&gid=643&Itemid=170. Acesso: 20 Abr. 2017.
- SEVERINO, A. J. *Metodologia do Trabalho Científico*. 23 ed. rev. e atual. São Paulo: Cortez, 2007.
- TELES, E.; MATHIS, A. *Dinâmicas Sócio-Espaciais: Estratégias de sobrevivência em comunidades Ribeirinhas no Estuário Amazônico*. IV Encontro Nacional da Anppas em Brasília, 2008. Disponível em: <http://www.anppas.org.br/encontro4/cd/ARQUIVOS/GT7-310-867-20080510222553.pdf>. Acesso em: 1 Mar. 2017.

FONTES DOCUMENTAIS



AZEVEDO, L. Arte urbana na ilha. *Diário do Pará*, Belém, Caderno Você, p. 8-9, maio 2017.

AZEVEDO, L. Belém com parabéns em muitas cores. *Diário do Pará*, Belém, Caderno Você, p. 4, janeiro 2016.

AZEVEDO, L. Festival de arte vira polêmica. *Diário do Pará*, Belém, Caderno Você, p. 2, junho 2019.

BELEMTUR. Coordenadoria Municipal de Turismo de Belém. Inventário da Oferta Turística da Ilha do Combu. Belém – PA, 2019.

CARVALHO, D. R. de. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por e-mail tecnica.pa@iphan.gov.br em 22 set. 2020.

MARQUES, J. Daltônico, artista pinta fachadas de casas e barcos em ilha no Pará. Folha de S. Paulo, São Paulo, Caderno Cotidiano, março 2015.

MOLINERO, B. Esse rio é minha rua. Folha de S. Paulo, São Paulo, Caderno Turismo, p. D4, janeiro 2016.

PANTOJA, B. Arte dá visibilidade aos ribeirinhos. *O Liberal*, Belém, Caderno Poder, Responsabilidade Social, p. 8, janeiro 2016.

PARÁ. Universidade Federal do Pará. Projeto zoneamento econômico e ambiental nas ilhas do entorno de Belém. Belém-PA, 2015.

RIBEIRO, R. F. de. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por e-mail rebecca.ribeiro@iphan.gov.br em 22 set. 2020.

RODRIGUES, A. Galeria à beira do rio. *Diário do Pará*, Belém, Caderno Você, p. 5, junho 2018.

TAPAJÓS JÚNIOR, S. Informações sobre o projeto Street River. Belém, 2020. Entrevista concedida a Will Montenegro Teixeira. Mensagem recebida por e-mail streetriveramazonia.isr@gmail.com em 26 fev. 2020.

VIDIGAL, E. Esse rio que é rua e museu. *O Liberal*, Belém, Caderno Magazine, capa, p. 1, maio 2017.

FONTES AUDIOVISUAIS

NA MIRA. Favelart será realizado nos dias 5 e 6 no bairro da Alemanha. Disponível em: <https://imirante.com/namira/sao-luis/noticias/2019/10/04/favelart-sera-realizado-nos-dias-5-e-6-no-bairro-da-alemanha.shtml>. Acesso em: 22 out. 2022.

RAZÕES PARA ACREDITAR. Artistas grafitam casas de madeira em favela de São Luís (MA). Disponível em: <https://razoesparaacreditar.com/artistas-grafitam-casas-favela/>. Acesso em: 30 maio 2022.

RAZÕES PARA ACREDITAR. Casas da comunidade receberam edição do Favelart em São Luís (MA). Imagem digital, 2018. Disponível em: <https://razoesparaacreditar.com/artistas-grafitam-casas-favela/>. Acesso em: 30 maio 2022.

TV GLOBO/FANTÁSTICO. Fachada de casa pintada no vilarejo de Pasmadinho (MG).



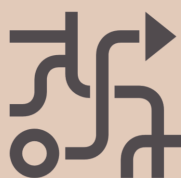
Imagem digital, 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2018/09/23/artista-leva-cor-a-vila-de-artesaos-cinzenta-no-vale-do-jequitinhonha.ghtml>. Acesso em: 30 set. 2022.

TV GLOBO/FANTÁSTICO. Moradia de Pasmadinho sem a pintura do artista plástico. Imagem digital, 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2018/09/23/artista-leva-cor-a-vila-de-artesaos-cinzenta-no-vale-do-jequitinhonha.ghtml>. Acesso em: 30 set. 2022.

TV GLOBO/FANTÁSTICO. Moradora da vila de Pasmadinho tem o nome pintado na fachada (MG). Imagem digital, 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2018/09/23/artista-leva-cor-a-vila-de-artesaos-cinzenta-no-vale-do-jequitinhonha.ghtml>. Acesso em: 30 set. 2022.

Recebido em 17/11/2022

Aprovado em 26/12/2022



ENTRE ATOS: UMA ANÁLISE HISTÓRICA DO ÁLBUM ESTUDANDO O PAGODE - NA OPERETA SEGREGAMULHER E AMOR (2005)

BETWEEN ACTS: A HISTORICAL ANALYSIS OF THE ALBUM ESTUDANDO O PAGODE - NA OPERETA SEGREGAMULHER E AMOR (2005)

FALLEIROS, Bárbara¹

<https://orcid.org/0000-0001-5473-1261>

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo entender qual a perspectiva histórica do músico baiano Tom Zé sobre as relações de gênero e o papel social da mulher através de seu álbum *Estudando o Pagode - Na Opereta Segregamulher e Amor* (2005). Este que é resultado de um projeto do músico que se propõe a estudar gêneros musicais, assim como nos álbuns *Estudando o Samba* (1976) e *Estudando a Bossa* (2008), no entanto, o álbum *Estudando o Pagode* vai além. Nele, Tom Zé faz uma discussão sobre o gênero musical pagode, as relações de gênero, o machismo, a segregação da mulher e liberdade sexual no Brasil através de uma opereta, teatro musicado. Foram selecionadas cinco canções do álbum para análise através da relação entre História e Música, e, também, linguística: *Ave Dor Maria*; *Mulher Navio Negro*; *O Amor é Um Rock*; *Vibração da Carne* e *Beatles a Granel*. Notou-se que Tom Zé faz uma discussão sobre o machismo estrutural remontando às raízes judaico-cristãs e greco-romanas de nossa formação nacional com o intuito de dialogar com os homens sobre a perpetuação do machismo e sua validade para sociedade brasileira. Nesse sentido, o presente trabalho tem por intuito contribuir com as pesquisas históricas culturais, sobretudo sobre a música brasileira. Para além de levantar um debate importante da sociedade que são as relações de gênero e como a mulher é diretamente atingida pelo machismo, que a subjuga e violenta seus corpos.

PALAVRAS-CHAVE: Estudando o Pagode; Tom Zé; Gênero.

ABSTRACT: This work aims to understand the historical perspective of the Bahian musician Tom Zé on gender relations and the social role of women through his album *Estudando o Pagode - Na Opereta Segregamulher e Amor* (2005). This is the result of a project by the musician who proposes to study musical genres, as well as in the albums *Estudando o Samba* (1976) and *Estudando a Bossa* (2008), however, the album *Estudando o Pagode* goes further. In it, Tom Zé discusses the musical genre pagode, gender relations, misogyny/sexism, women's segregation and sexual freedom in Brazil through an operetta, musical theater. Five songs from the album were selected for analysis, through the relationship between History and Music, and also linguistic: *Ave Dor Maria*; *Mulher Navio Negro*; *O Amor é Um Rock*; *Vibração da Carne* and *Beatles a Granel*. It was noted that Tom Zé discusses structural machismo going back to the Judeo-Christian and Greco-Roman roots of our national formation in order to dialogue with men about the perpetuation of machismo and its validity for Brazilian society. In this sense, this work aims to contribute to cultural historical research, especially on Brazilian music. In addition to raising an important debate in society, which are gender relations and how women are directly affected by sexism, that subjugates and violates their bodies.

KEYWORDS: *Estudando o Pagode*; Tom Zé; Gender.

¹ Mestranda do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (PPGHI/UFU), bolsista pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Graduada em Licenciatura em História (2022) pela Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM). E-Mail: barbarafalleiros98@gmail.com.

Dentre os diversos artistas musicais que se consagraram na década de 1960, Tom Zé é um dos nomes mundialmente conhecidos por ter sido um dos integrantes do movimento tropicalista.¹ No entanto, o cancionista se consolidou na cena musical nacional e internacional no fim da década de 1990, após sua “redescoberta” pelo músico norte-americano David Byrne e o lançamento do álbum *The Hips Of Tradition (Brazil Classics, Vol. 5)*, pela gravadora Luaka Bop em 1992.

Esse reconhecimento tardio foi a consequência que o cancionista colheu ao apostar em um novo projeto “estético-político” para suas obras, após a separação do grupo tropicalista.² Isso porque a MPB – Música Popular Brasileira, institucionalizou-se como um padrão de “bom gosto” musical dentro da classe média brasileira (NAPOLITANO, 2002, p. 4.) e os músicos que não conquistaram esse selo ficaram às margens das produções industriais nacionais.³

Desse modo, os álbuns responsáveis por caracterizarem o novo projeto de Tom Zé, e conseqüentemente afastá-lo da indústria musical, são respectivamente *Todos os Olhos* (1973) e *Estudando o Samba* (1976). De acordo com Leilor Miranda Soares, o álbum *Todos os Olhos* (1973) é um marco na carreira do músico, pois há uma “[...] ruptura em seu projeto estético e composicional em direção ao experimentalismo” (SOARES, 2020, p.33):

Tal projeto carrega elementos anteriores ao tropicalismo, oriundos seja das experiências de Tom Zé em Irará, seja de sua formação ligada à música erudita de vanguarda nos Seminários de Música da UFBA, incorporou elementos do tropicalismo, se radicalizou no decorrer dos anos 70 e propôs uma estética voltada para aquilo que é considerado “defeito” ou “imperfeito”, em busca de uma noção própria de beleza [...] (SOARES, 2020, p. 33.).

1 O tropicalismo foi um movimento artístico brasileiro que surgiu na década de 1960, em resposta ao golpe militar de 1964, e teve expressão em vários seguimentos artísticos. Desse modo, o seu marco inicial foi o filme *Terra em Transe* (1967) do jovem cineasta Glauber Rocha. O nome do movimento se deu através da obra plástica *Tropicália* (1967), de Hélio Oiticica. No entanto, a maior popularização do movimento ocorreu na música com o álbum *Tropicália ou Panis et Circenses* (1968) composto por Gilberto Gil, Caetano Veloso, Nara Leão, Gal Costa, Torquato Neto, José Carlos Capinan, Rogério Duprat, Os Mutantes e Tom Zé.

2 Utilizo o termo “grupo tropicalista” para me referir aos integrantes do movimento tropicalista na cena musical. Tom Zé também utiliza esse termo para se referir a seus colegas, isso porque os artistas da *tropicália* já haviam trabalhado juntos em outros projetos artísticos anteriores ao movimento tropicalista e o álbum *Tropicália ou Panis et Circenses* (1968).

3 De acordo com Napolitano, a institucionalização da MPB como sinônimo de bom gosto entre a alta classe média brasileira relegou aos vanguardistas o sinônimo de “malditos” composto pelos músicos Luis Melodia, Jads Macalé, Walter Franco e Jorge Mautner, que estavam ligados à contracultura e do qual Tom Zé se aproximou com os álbuns de pesquisa desenvolvidos durante a década de 1970.

Após esse álbum, Tom Zé investe na continuidade do projeto no LP *Estudando o Samba* (1976). No entanto, no álbum de 1976, o cancionista desenvolve seu projeto através de um gênero musical que estava em ascensão na MPB, o samba, como forma de tentar se inserir na indústria musical da época, objetivo que não foi atingido. Posteriormente, no início dos anos 2000, o *Estudando o Samba* foi considerado uma obra prima da década de 1970 devido ao reconhecimento internacional do LP *The Hips Of Tradition* (1992), que era formado majoritariamente por canções do álbum de 1976.

Contudo, para este artigo, o que é importante ressaltar é que o álbum *Estudando o Pagode* (2005), nosso objeto de pesquisa, faz parte de uma trilogia de álbuns de estudo do gênero musical⁴ que se completa com os álbuns *Estudando o Samba* (1976) e *Estudando a Bossa* (2008). Além de estudo do gênero musical, o álbum de 2005 tem uma temática presente já no seu subtítulo, a segregação da mulher e do amor, propondo assim um debate sobre as relações de gênero e o machismo no Brasil.

Desse modo, o álbum *Estudando o Pagode – Na Opereta SegregaMulher e Amor* (2005), é composto por dezesseis canções que são divididas em três atos desiguais. Nesse sentido, Tom Zé estrutura uma opereta,⁵ gênero popularmente conhecido por ser um teatro musicado que proporciona ao músico um diálogo entre as canções do álbum. As músicas estão ligadas e dialogam entre si, algumas respondem à canção anterior fazendo o ouvinte interagir com a longa narrativa construída na obra.

O tema central da peça é o machismo na sociedade brasileira. Assim, visto que o intuito do músico é dialogar com os homens, o álbum não tem fim. Na verdade, existe uma chamada ao final da obra que atrai o espectador a ouvir o álbum novamente. Essa ação é utilizada para mostrar a perpetuação do machismo e como esse problema levará muito tempo de reflexão e debate para ser amenizado ou solucionado. Para isso, Tom Zé estabelece uma linha cronológica dos papéis impostos às mulheres em nossa sociedade, desde o Brasil Colônia até a atualidade do álbum, o ano de 2005.

No entanto, vale ressaltar que o machismo denunciado pelo cantor e as consequências

4 Utilizo o termo “estudo do gênero musical” para me referir aos álbuns *Estudando o Samba* (1976), *Estudando o Pagode* (2005) e *Estudando a Bossa* (2008), isso porque Tom Zé utiliza gêneros musicais importantes do Brasil para refletir sobre nossa sociedade. Nesses álbuns, o cancionista não pretende somente compreender os estilos musicais que se propõe “estudar” ou reconstruir, mas incorpora debates sobre diversos temas, tais como críticas a classe média no período ditatorial brasileiro, o machismo imposto e perpetuado em nossa sociedade através de tradições greco-romanas e judaico-cristãs que são desdobradas no gênero musical nacional, a bossa nova.

5 A opereta tem uma estrutura dramática de estilos épicos, líricos e dramáticos, organizados por diálogos, cantos e danças com temáticas atuais, retratadas de forma dramática e satírica, com caráter popular e grande consumo de “massa”.

de sua perpetuação, reverberam até os dias de hoje em nossa sociedade. À exemplo, temos na figura do ex-presidente da república um homem declaradamente machista e conservador, que mesmo que não seja o candidato mais popular entre as mulheres, ainda é defendido por suas eleitoras justamente pelo seu conservadorismo sobre os costumes e tradições greco-romanas e judaico-cristãs, temas esses que são retomados por Tom Zé para denunciar as origens do machismo no Brasil.

Desse modo, fica evidente que esse debate é extremamente atual e que o machismo não é praticado somente por homens, mas que também é um problema entre as mulheres. Nesse sentido, o presente artigo tem por intuito analisar algumas letras das canções do álbum *Estudando o Pagode* (2005), a fim de entender a narrativa histórica construída por Tom Zé e contribuir com as pesquisas históricas sobre os usos de linguagens artísticas como fonte de pesquisa e as relações de gênero no Brasil.

O álbum *Estudando o Pagode – Na opereta SegregaMulher e Amor* (2005) é formado por dezesseis faixas musicais, distribuídas em três atos. O primeiro é composto por seis canções: *Ave Dor Maria*, *Estúpido Rapaz*, *Proposta de Amor*, *Quero Pensar* (A mulher de Bath), *Mulher Navio Negreiro* e *Pagode-Enredo dos Tempos do Medo*. Nele, o cancionista aborda o papel da mulher no transcorrer do tempo que se inicia com a colonização do Brasil e termina com o golpe Militar de 1964. Assim, o cancionista denuncia como as tradições greco-romanas e judaico-cristãs determinam os papéis sociais das mulheres, bem como demonstra como elas aos poucos foram conquistando seus direitos e liberdades.

O segundo ato também é composto por seis canções: *Canção de Nora* (Casa de Bonecas), *O Amor é um Rock*, *Duas Opiniões*, *Elaeu*, *Vibração da Carne*, *Para lá do Pará* e *Prazer Carnal*. Nesse momento, Tom Zé desdobra sobre as dimensões dos relacionamentos amorosos e sexuais, apontando como o machismo interfere diretamente nesses relacionamentos, causando instabilidade emocional e fazendo com que mulheres aprendam que o ato sexual não necessariamente deva estar ligado ao sentimento, mas a uma liberdade de consumação dos desejos físicos.

Por fim, o terceiro e último ato é o menor da peça, composto por três canções: *Teatro* (Dom Quixote), *A Volta do Trem das Onze* (8,5 Milhões de Km) e *Beatles a Granel*. Nele Tom Zé desenvolve diversas temáticas, mas a última canção é de grande importância para a obra como um todo, pois é o encerramento da peça e tem como tema central a discussão do conceito de amor feminino. Assim sendo, para análise das letras das canções, foram selecionadas as faixas musicais que abrangem de forma mais contundente as temáticas centrais de cada ato.

ATO I: A DOR DA(S) MARIA(S)

A canção que abre a peça, Ave dor Maria, é uma das mais importantes do álbum, pois é ela dá a contextualização histórica da peça a respeito da imposição das tradições greco-romanas, judaico-cristãs e os dogmas religiosos do cristianismo, demonstrando como essas tradições refletem na vida social brasileira, especialmente no papel da mulher. Nessa faixa, Tom Zé recorre a uma canção incidental, Ave Maria de Charles Gounod,⁶ cuja letra foi escrita em 1859. No entanto, sua harmonia foi composta 137 anos antes, mais precisamente no ano de 1722, pelo músico Johann Sebastian Bach,⁷ presente no livro I de O Cravo Bem Temperado. Vale ressaltar que essa canção se tornou um hino para Igreja Católica, sendo utilizada com muita frequência nos cultos à Virgem Maria, mãe de Jesus.

A música incidental, também chamada de música de cena ou de fundo, consiste em uma obra musical escrita exclusivamente para acompanhar uma peça de teatro, um filme, videogames e até programas de rádio e televisão. Ou seja, a música nesse caso está a serviço de alguma outra manifestação artística. Ela foi desenvolvida no século 20 com o intuito de contribuir para a criação de uma atmosfera específica durante uma cena ou troca de cenários em um teatro. Mas, com o advento da sétima arte, a música incidental ganhou cada vez mais importância na construção dos enredos de filmes. (CADERNO DE MÚSICA, 2015.)

Assim sendo, na primeira canção há uma atmosfera religiosa que tem por intuito inserir o contexto histórico do período colonial. Nela há a divisão de coros,⁸ um nomeado como “Coro das rezadeiras”, interpretado por vozes femininas, e outro chamado “Coro dos acusadores”, interpretado por vozes masculinas, havendo um embate entre os dois. As rezadeiras iniciam a canção com a oração à Virgem Maria: “Coro das rezadeiras: Ave Maria,

6 Charles Gounod (1818-1893) foi um músico e compositor francês que, em 1839, ganhou o Grande Prêmio de Roma. Compôs as obras Sapho (1851); Faust (1859); Mirelle (1864) e Romeu e Julieta (1867).

7 Johan Sebastian Bach (1685-1750) foi um músico, compositor, cantor, instrumentista, professor e maestro de grande notoriedade, sobretudo na música clássica barroca. Compôs as obras Suíte para violoncelo em sol maior, BWV 1007; Concerto para dois violinos ou concerto para duplo violino, BWV 1043; Ária na Quarta Corda, BWV 1608; Paixão Segundo São João, BWV 245; Sinfonia da Cantata, BWV 156.

8 De acordo com o Dicionário de Teatro de Patrice Pavis, o coro está presente na música e no teatro. É composto por um grupo homogêneo de dançarinos, cantores e narradores que comentam a ação coletivamente. “Em sua forma mais geral, o coro é composto por forças não individualizadas e frequentemente abstratas, que representam os interesses morais ou políticos superiores.”. Desse modo, o coro tem por função apresentar temas históricos, narrando e comentando as ações como um “espectador-juiz da ação”, ou um “espectador idealizado”, “Separando as partes umas das outras e interferindo em meio às paixões com seu ponto de vista pacificador, o coro devolve a nossa liberdade, que de outra forma desaparecia no furacão das paixões.” (PAVIS, 1999, p. 73-74.)

cheia de graça, o Senhor é convosco, bendita sois vós/ entre as mulheres, bendito é o fruto do vosso ventre, / Jesus. Santa Maria, Mãe de Deus, rogai por nós, /pecadores, agora e na hora de nossa morte. Amém”. Nota-se que essa oração é feita de forma mecanizada, dando a intenção de algo corriqueiro e cotidiano, quase como um mantra.

Após essa introdução, surge o coro masculino, o qual sobrepõe as vozes femininas, silenciando-as. Os acusadores difamam as mulheres assemelhando-as aos diversos atos, símbolos bíblicos e religiosos perversos: “Coro dos acusadores: Mulher é o mal / Que Lúcifer bota fé. / Quando achou / Primeiro ovo do Cão / Ela chocou”. As mulheres são relacionadas com a figura de Lúcifer, o anjo caído, orgulhoso e criador do inferno, local onde as almas ruins irão pagar por seus pecados na eternidade, segundo a Bíblia. Desse modo, os acusadores dizem que o maior mal da humanidade é coloca “fé” nelas, remetendo assim ao mito da origem da humanidade, mais especificamente à figura de Eva.

Essa figura bíblica é acusada de ser a responsável pela expulsão da humanidade do paraíso, o Éden, visto que no texto bíblico é ela que desobedece Deus e prova do fruto proibido. Os símbolos da cobra e da maçã são utilizados para referenciar os órgãos sexuais e, sendo assim, quando Eva incentiva Adão a provar do fruto pode-se fazer uma alusão à consumação do ato sexual, realizando o pecado original, e atribuindo a Eva a queda da humanidade. Tom Zé referência mais uma vez o texto bíblico na frase “Quando achou, Primeiro ovo do Cão / Ela chocou”:

Bem-aventurados aqueles que lavam as suas vestiduras no sangue do Cordeiro, para que lhes assista o direito à árvore da vida, e possam entrar na cidade pelas portas. Ficarão de fora os cães e os feiticeiros, e os que se prostituem, e os homicidas, e os idólatras, e qualquer que ama e comete a mentira (BÍBLIA, Apocalipse 22:14,15).

Nessa passagem, segundo o site Casa do Senhor e o Dicionário Bíblico Online, os cães são pecadores, rebeldes que não são dignos do reino sagrado. Desse modo, os acusadores atribuem às mulheres a disseminação da maldade e de corromper o homem através dos seus dotes culinários e da tentação da carne, do desejo carnal. É por isso que a figura de Belzebu é lembrada, pois esse é o símbolo da gula, um dos sete pecados capitais e o quarto cavaleiro de Lúcifer.

Após as acusações, surge na canção uma nova personagem, Mônica Sol-Musa, que faz referência a Santa Mônica, mãe de Santo Agostinho: “Mônica Sol-Musa: Ave Maria! / Aqui por nós, Maria, / Vem levantar a voz. / Tem misericórdia da mulher, / Nas aflições / Que o homem cria contra nós”. Tom Zé recupera essa figura justamente por ser a Padroeira da Associação das Mães Cristãs. Vale destacar que, no papel religioso, as mulheres são

reconhecidas por serem o alicerce familiar, responsável por educar seus filhos na vida em Cristo.

Outra referência mobilizada pelo cancionista são as Musas do Olimpo. Essas divindades fazem parte do imaginário grego e são deusas responsáveis pelas áreas artísticas e científicas, a poesia, história, música, tragédia, dança, comédia e astronomia. Elas são representadas por jovens mulheres virgens, que viviam no Monte Olimpo sob os cuidados do deus Apolo. Assim sendo, Mônica Sol-Musa une as tradições gregas e cristãs formando o símbolo da mulher pura, religiosa, como um símbolo a ser seguido pelas mulheres.

Essa personagem fala pelas mulheres, representadas pelo “Coro das rezadeiras”. Contudo, nem ela é digna de dirigir a palavra diretamente aos homens. Por esse motivo, ela clama pela intercessão da Virgem Maria em prol das mulheres e das calúnias atribuídas a elas. Através dessa análise, podemos atentar que a prática de submissão da mulher era algo extremamente comum na sociedade colonial brasileira. Tal realidade se deu por diversos motivos. Primeiramente, a religião que empregava às mulheres diversos dogmas, impondo a elas a pureza, a santidade e a castidade.

O outro motivo está ligado à tradição dos relacionamentos arranjados, em que o matrimônio nada mais era que um negócio financeiro entre as famílias, tornando as mulheres um objeto de comercialização. Assim, os homens não as viam como companheiras de vida, na maioria das vezes nem tinham sentimentos amorosos, ela era sua propriedade e trabalhava em prol da família e bem-estar do homem, considerado chefe da casa e dos negócios.

Assim sendo, a submissão da mulher se dava em diversos níveis, a começar pela obrigação sexual que não envolve sentimento, mas obrigação de crescimento familiar para o trabalho. A educação dos filhos era uma das suas responsabilidades, sendo necessário criá-los sob os dogmas e valores cristãos. Por fim, é preciso sublinhar o trabalho feminino com a lida familiar (arrumar a casa, lavar, passar e cozinhar) que não era reconhecido como um serviço digno de remuneração, mas uma obrigação feminina⁹.

9 Sobre o papel das mulheres durante o período do Brasil Colonial, consultar: CASTILHO, Maria A.; SILVA, Leticia F. 2014. *Brasil Colonial: As mulheres e o imaginário social*. São Paulo: Cordis. Disponível em: [file:///C:/Users/Usu%C3%A1rio/Downloads/21942-Texto%20do%20artigo-56279-1-10-20150127%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Usu%C3%A1rio/Downloads/21942-Texto%20do%20artigo-56279-1-10-20150127%20(2).pdf). Acesso em: 19 de dez. de 2022.

OLIVEIRA, Ana Carla Menezes de. 2017. *A evolução da mulher no Brasil do período da Colônia a República*. Florianópolis: Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos). Disponível em: http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1494945352_ARQUIVO_ArtigoCompleto-13MundodasMulhereseFazendoCidadania11.pdf. Acesso em: 19 de dez. de 2022.

SANTOS, Georgina. 2020. *Papéis passados: a história das mulheres a partir da documentação*

À vista disso, nessa canção, Tom Zé introduz a temática do machismo na sociedade brasileira através da mobilização de diversas referências religiosas, tradições mitológicas e também de referências musicais dos colonizadores, ou seja, dos europeus. Ave dor Maria retrata a dor de Maria. Essa, por sua vez, pode ser relacionada com a mãe de Jesus, que gerou e criou o filho de Deus.

A Virgem Maria é o exemplo perfeito de mulher perante os olhos do cristianismo, pois teve o filho de Deus sem ter um ato sexual, sendo virgem por toda sua vida. Criou Jesus de forma santa, viveu ao seu lado, compartilhou de suas dores e, quando seu filho foi morto, recolheu seu corpo nos braços acreditando que ele retornaria e, por isso, hoje é digna de viver no reino dos céus. Ou seja, uma mulher serena que viveu toda a vida na fé em Deus e que jamais cedeu aos desejos carnis, nem mesmo para conceber seu filho.

No entanto, Ave dor Maria pode simbolizar as milhares de Marias que todos os dias acordam cedo e carregam a dor de viver sob dogmas que foram impostos há muito tempo atrás, mas que até hoje são cobrados socialmente, tal como se portar publicamente, como vestir, quando e o que falar. Esses mesmos dogmas “justificam” a violência contra as mulheres e lhe imputam culpa por isso, porque a tradição cristã ensina que o pecado e as mazelas sociais são originários do erro de uma mulher, que transformou o Homem em um pecador natural.

Esse papel de submissão é revertido a partir da segunda faixa musical, na canção Estúpido Rapaz. A partir dela surgirão diversas protagonistas que debatem sobre o machismo na sociedade e as relações de gênero, demonstrando como aos poucos elas foram conquistando seus locais de fala, liberdade de expressão e liberdade sexual. No entanto, no primeiro ato, encontra-se uma das canções mais impactantes de toda a peça, Mulher Navio Negreiro, que é composto por somente um personagem: o “Advogado das Mulheres”, representado pela voz de Tom Zé.

O personagem começa a música falando: “Mulher – Divino Luxo – Navio Negreiro”. Em seguida, é acompanhado por um ritmo composto pelo cavaquinho, estalos de dedo e uma espécie de suspiro, como se um homem estivesse bufando ao fundo. Tanto pelo título da canção quanto pelas palavras iniciais, podemos tatear seu tema, o qual pode ser visto sob duas perspectivas. A primeira seria a do machismo escravocrata, no qual as mulheres além de servirem como mão-de-obra também eram reprodutoras de escravizados para seus

arquivística. O arquivo Nacional e a História Luso-Brasileira. Disponível em: http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=5347&Itemid=460. Acesso em 19 de dez. Acesso em 19 de dez. de 2022.

senhores.

Contudo, outra análise possível diz respeito à servidão sexual feminina para com o homem, algo recorrente no período da escravidão quando os senhores estupravam as escravizadas, bem como violentava suas esposas. A exemplo disso, na primeira faixa musical, Tom Zé discute como a mulher era considerada propriedade do marido com finalidade reprodutora, o que fica evidente nas frases: “O macho pela vida / Se valida / A molestar a mulher / Se diverte”, presente na primeira estrofe e quando ele diz: “Quando ele pia, pia, pia / Pra inibir na mulher o animal, / Talvez eu ria, ria, ria, / Vendo ele transar uma boneca de pau, / Com seu incubado / Calado, colado, pirado pavor / Do segredo sagrado. / Por isso existe no mundo / Um escravo chamado”, retornando a frase de abertura da canção.

Tom Zé utiliza a frase “segredo sagrado” para se referir ao sexo feminino, ou seja, a repressão que existe na prática sexual feminina, visto que elas devem se guardar só para um homem e consumir seu casamento perdendo a virgindade. Segundo o próprio cancionista:

Aqui, na nossa cultura, toda hora, quando ainda somos crianças, os homens são separados das mulheres por certas coisas bem claras, bem definidas. Na mesa da refeição, o pai sempre fala coisas do tipo “ah, homem não sei o quê lá”. E a moça sempre vai ficando pra trás como se fosse mais um aborrecimento. Inclusive, é uma coisa curiosa, no interior tem um tipo de jargão que fala assim: “puxa vida, fulano não enfrentou tal coisa! Afrouxou abriu as pernas!” Então, a criança do sexo feminino cresce ouvindo dizer que abrir as pernas é uma coisa terrível. Uma falta de personalidade e principalmente uma falta de fibra. E um belo dia ela descobre que para ela se realizar sexualmente ela tem que abrir as pernas! “Que coisa horrorosa”, ela descobre. (ZÉ, Tom, 2006).

As duas últimas estrofes são organizadas com palavras que representam o sexo feminino na sociedade brasileira, sob a perspectiva machista. Desse modo, na estrofe final há duas frases onde o Tom Zé também denuncia o machismo presente no capitalismo: “Filé-mignon – Púbis, Traseiro – Alcatra, / Banca de Revista – Açougue Informal – Plena Praça, / Ninguém suspeita dor neste ideal, / A dor ninguém suspeita imperial”. Nesse momento, o cancionista denuncia a sexualização e comercialização do corpo feminino. Segundo o artista, em uma entrevista concedida em 1999:

A prostituição universitária é realmente uma coisa tão triste nesse mundo, é talvez uma amostra da decadência da nossa civilização. Por que o Império Romano durou quinhentos ou mil anos, sei lá, a Macedônia durou quantos? Nem quinhentos. Babilônia durou quantos anos? E a Grécia durou do século, quando estava terminando a tal fase micênica, até que Atenas e Esparta se destruíram mutuamente. Nós, essa civilização ocidental, cujo bonde o Brasil tomou há somente 500 anos, estamos durando quanto tempo? Nós somos o quê? Nós somos o resultado da primeira revolução industrial e da ética da Primeira Guerra Mundial. Até Maquiavel ficaria assustado. Então, nós somos

essa ética. Pois muito bem, aí eu tô falando de quanto tempo nós ainda estaremos a salvo do tãtatos coletivo, ou se há sinais de que já o estamos incorporando, querendo fogo e enxofre. Porque é o seguinte: nós fazemos uma reportagem sobre a prostituição. Perfeito. Agora, nós mandamos essa reportagem para a nossa loja de venda, que é o açougue público chamado banca de revistas, onde está pendurado o filé mignon: Playboy. Quanto custa uma moça Playboy? Umas custam 900.000, como a Tiazinha, outras custam 200.000, outras custam um apartamento... todas são compráveis! Todas são prostituíveis! Esse grande açougue coletivo, isso é ou não agir como Feagacê? (ZÉ, 1999, p. 127.)

As falas de Tom Zé demonstram a sua preocupação com o tema tempos antes do lançamento do álbum de 2005. Sabe-se que o processo criativo do cancionista é extenso e que cada composição exige grande desdobramento do músico. Desse modo, ele evidencia como existe um paradoxo na sociedade brasileira, pois ao mesmo tempo em que cobra um determinado comportamento da mulher, sexualiza e expõe seus corpos, demonstrando que o verdadeiro valor social está ligado ao capital.

Sob esse prisma, no primeiro ato do álbum o cancionista baiano elabora sua obra entre os espaços históricos do Brasil Colonial e 1964, demonstrando a submissão da mulher imposta pelos dogmas e tradições colonizadoras, advindas da religiosidade e das tradições greco-romanas e judaico-cristãs. Finaliza com o marco do golpe militar de 1964, isso porque se as mulheres estavam conquistando alguns direitos, como o uso de métodos anticonceptivos e liberdades sexuais, o golpe militar coroa toda tradição machista de nossa sociedade, apoiada pela classe média conservadora e, também, por mulheres que cresceram sob os dogmas religiosos, trazendo assim um novo retrocesso de liberdade e comportamento social para as lutas femininas.

ATO II: PAGODEANDO O AMOR

Na oitava faixa do disco, *O Amor é um Rock*, Tom Zé também recorre a uma música incidental. *Meu Primeiro Amor* (1952) é de autoria do músico Hermínio Gimenes¹⁰ e apresenta um ritmo paraguaio, conhecido por guarânia. De acordo com o doutor em música Evandro Higa, a guarânia é um ritmo que foi introduzido no Brasil através do sertanejo das décadas de 1940 e 1950. Segundo ele, nessas décadas o brasileiro tinha uma predisposição a produzir canções que “[...] abordavam temas relacionados à melancolia e frustrações amorosas em gêneros como o samba-canção e boleros”. (HIGA, 2008, p. 76.)

10 Hermínio Gimenes (1905-1991) foi um músico e compositor paraguaio. Compôs *El Ravelero*; *Neny*; *Anseio por meu povo*; *Lejanía*; *Tapé Guazú*; *O Paraguai renascerá*; *A canção do meu selva*; *Che Trompo Arasá y Valle-í*, dentre outras canções.

Por esse motivo, nessa canção as personagens são constituídas a partir de referências históricas que sofreram desilusões amorosas. Assim, Tom Zé recorre à mitologia, na figura de Jasão, primeiro personagem da canção. Na música, Jasão chora a morte dos filhos mortos: “Jasão chora os filhos mortos: Se você tá procurando amor / Deixe a gratidão de lado: / O que que amor tem que ver / Com gratidão, menino, / Que bobagem é essa?”. De acordo com o mito grego, ele foi um herói que conquistou o Velocino de Ouro. Esse objeto dá ao herói o direito ao trono, no entanto, durante sua busca, ele se apaixona por Medeia, filha do Rei Estes, uma poderosa feiticeira que o ajuda a conquistar seu objetivo.

Apaixonados, Medeia foge com Jasão e o ajuda a conquistar seu trono. Após tornar-se rei, ele a abandona para se casar com outra princesa. Assim, Medeia mata os filhos que teve com Jasão como vingança do abandono. Na mitologia, ela é retratada como uma bruxa cruel, que comete um filicídio. No entanto, o dramaturgo grego Eurípedes,¹¹ em 431 a.C., faz uma peça sobre o mito diferente da história original, pois dá protagonismo a Medeia e, ao final, a absolve por seus pecados. É justamente pela perspectiva de Eurípedes que Tom Zé retrata Medeia em sua canção.

Na canção, três personagens se unem e cantam juntas. Elas são Medéia, Ariadne e Electra. Assim como a primeira, Electra também foi recuperada nas peças de Eurípedes como protagonista: passa por uma desilusão amorosa com a morte do pai, assassinado por sua mãe e o seu amante. Ela se vinga dos dois com a ajuda do irmão. É preciso destacar que tanto o mito grego como a peça de Eurípedes os autores vão tratar sobre o Complexo de Electra.¹² Nesse caso, Electra tem uma desilusão amorosa com o próprio pai, morto por sua mãe, causando a revolta da garota.

Por fim, a canção retrata Ariadne, uma personagem grega filha de Minos e Pasífae, os soberanos de Creta. Na mitologia, a jovem se apaixona por Teseu, herói grego conhecido por matar o Minotauro. Ariadne ajuda o herói entregando a ele um novelo de fio de ouro e, dessa forma, impede que ele se perca no labirinto que precisava entrar para matar o Minotauro. Após a vitória, Teseu leva a jovem princesa consigo para se casar, mas a abandona na Ilha de Naxos. Existem várias teorias sobre o que aconteceu com ela, como ter vivido sozinha nesse local, morrido durante o parto de um filho ou se casado com o deus

11 Eurípedes (484-406 a.C.) foi um dramaturgo grego que ficou conhecido por construir personagens femininas profundas, tal como Medeia. Ao lado de Sófocles e Ésquilo foi um dos três grandes representantes da tragédia grega. Compôs obras como Hipólito (428 a.C.); Heracle (424 a.C.); Suplicantes (422 a.C.); Troianas (415 a.C.), dentre outras.

12 O Complexo de Electra, de acordo com a psicanálise, se dá durante o desenvolvimento psicosssexual das meninas, nessa etapa a filha se sente atraída pelo pai e cria uma disputa com a mãe pela atenção do pai. (HUBACK, 2021)

Dionísio por intercessão da deusa Afrodite.

Essas três personagens são responsáveis por responder à fala do Dr. Burgone, voz masculina que entra em cena para acusar o amor de ser egoísta e sem caráter. Para a afirmação de suas colocações, apresenta-se o Coro de Médias composto por vozes femininas. Juntas, as três personagens cantam: “Sem alma, cruel, cretino, / Descarado, filho da mãe, / O amor é um *rock* / E a personalidade dele é um pagode”, acusando o amor de ser algo cruel justamente por suas decepções amorosas, comparando sua personalidade ao pagode, “[...] um gênero musical que é historicamente entendido como sexista, machista e misógino”. (PADRE, 2018, p. 100-101.)

Por fim temos o Canto de Ofélia, personagem da obra *Hamlet* de William Shakespeare. Tom Zé recorre a ela porque dentre as teorias de sua morte existe uma que diz que Ofélia cometeu suicídio por causa de uma decepção amorosa. Na canção do álbum *Estudando o Pagode*, a personagem é responsável por cantar parte de *Meu Primeiro Amor*, trecho que fala sobre a perda de um grande amor. Essa é uma música bem lenta e demonstra desânimo sobre o amor.

Esse é um momento muito importante para a opereta de Tom Zé, pois *O Amor é um Rock* é o coração do álbum, o clímax da obra. Afirmamos isso pelo por ela se encontrar exatamente no meio da peça, amarrando as questões propostas tanto no primeiro ato quanto às que virão no terceiro. Assim, a discussão central dessa música é o tema central da peça, especificamente as maneiras como o machismo e as tradições greco-romanas e judaico-cristãs, impostas em nossa sociedade, impactam diretamente a forma de amar e de se relacionar até os dias atuais.

Sobre essa temática, a décima primeira canção, *Vibração da Carne*, retrata de forma didática a insegurança feminina no relacionamento e evidencia como o machismo está muito presente em nossa sociedade, especialmente no comportamento dos homens em relação às mulheres, desde quando começam a conhecê-las e apresentá-las para seu ciclo social. A princípio, a canção inicia com o Coro das mulheres, porém, esse coro é composto por vozes masculinas. As primeiras frases da música se repetem, fazendo o papel de refrão: “Tortura que ela atura com fartura / No viver social. / Então leve uma banana, também social”. Tom Zé vai apontar, ao longo da letra, algumas dessas torturas que a mulher necessitam lidar cotidianamente ou, em outros termos, que foram socialmente construídas, aceitas e reproduzidas.

Assim, o musicista continua: “Toda vez pela primeira vez / Que o cara sai com a garota, logo ali / No bar tem um rali de tititi, / Amigos dele com ele – com ele, por ele. / De

repente, cara, ela encara / Um desaforo inocente – sente só”. A ocasião descrita acima é algo corriqueiro, momento que o rapaz apresenta a moça para seus companheiros, os quais passam a julgá-la para ver se ela realmente é digna do amigo, algo historicamente construído sob os estigmas de “mulher para casar” e “mulher para transar”. Tornando a mulher um objeto de análise social, espera-se que ela tenha um comportamento sereno, de aceitação e submissão para com o parceiro.

Em seguida, Maneco Tatit entra em cena e diz: “Desde criança a mulher / Enfrenta aquela / Dissimulada agressão: / Eram descarados provérbios maldosos, / E duros, naquele tom brincalhão.”, remetendo à fala de Tom Zé citada anteriormente. Na fala do cancionista ele demonstra como que as mulheres são violentadas desde a infância, quando, por exemplo, os pais dizem aos meninos que se eles “abrirem as pernas” é porque ele é frouxo e fraco, algo que reflete negativamente na experiência sexual das mulheres, que devem abrir as pernas para se realizarem sexualmente. Desse modo, Maneco Tatit prossegue: “E na dureza do escárnio / Se o amor-próprio se parte... / / Pode interromper no corpo / Aquela natural vibração da carne, / Gozo da mulher, que se o cara / Não doar atenção – é tarde.”

Essa fala é acompanhada de um gemido feminino ao fundo, uma simulação da relação sexual em que a mulher está perto do gozo. No entanto, quando chega na frase “Pode interromper no corpo”, os gemidos se transformam em gritos de dor e desespero. Para Tom Zé, durante a infância os meninos aprendem a serem “homens” através da força e da masculinidade exacerbada. Sob esse prisma, quando o homem não age dessa forma é taxado como “mulherzinha, frouxo, arregaça perna”. Em contraposição, a menina é criada para ser “gentil, carinhosa, atenciosa e submissa” aos desejos masculinos.

Dessa forma, durante o ato sexual, além de haver o constrangimento de ter que abrir as pernas para consumação, os desejos sexuais das mulheres, na maioria das vezes, não são levados em consideração, pois a atenção do ato está voltada para o gozo masculino. Esse trecho dialoga diretamente com o primeiro ato, sobretudo a canção Mulher Navio Negreiro e a questão do “segredo sagrado”, em que a sexualidade feminina ainda é um tabu para a sociedade.

Nessa música, o Coro das mulheres entra novamente entoando: “Porque a dois, não dá pra viver, / Se somos dois, que seja a valer. / Baião-de-dois não dá, não dá pra fazer / Sem dividir a bênção do prazer.” Nesse momento, o coro intercedo para deixar claro que existe uma necessidade de mudança nas relações sexuais, pois as mulheres também sentem o desejo de prazer carnal e que em um relacionamento ambas as partes devem

estar dispostas a consumir os desejos de ambos. Desse modo, Maneco Tatit diz: “Mas o castigo pior, a porrada / Que agora o homem sofreu, / Foi daquele tipo de mulher / Que no seu desespero aprendeu / E tentando imitar / Em atitude vulgar / Repete o idiota do machão / No que ele faz de pior”.

Nessa fala, observa-se que na busca por independência sexual das mulheres, muitas vezes podemos reproduzir o que os homens fazem de pior, desde comportamentos agressivos (como xingamentos ou até mesmo na reprodução do machismo), passando adiante os ensinamentos dos pais para nossos filhos e cobrando socialmente outras mulheres por suas atitudes. Sendo assim, nesse ato, Tom Zé exemplifica as consequências das tradições machistas impostas em nossa sociedade.

O segundo ato inicia no pós-Ditadura Militar e evidencia que apesar das consequências do machismo, as mulheres continuam lutando por direitos igualitários. Tom Zé utiliza o pagode, gênero musical que ascendeu no início dos anos 2000, para evidenciar que o machismo ainda é uma prática comum de nossa sociedade, que ao mesmo que julga e cobra um determinado comportamento feminino, expõe e vulgariza os corpos das mulheres através de uma prática mercadológica.

ATO III: DIOTIMA, SACERDOTISA DO AMOR FEMININO

Na última canção da opereta, Beatles a granel, encontramos mais uma vez o personagem Maneco Tatit, presente na obra desde a segunda faixa musical. Ao longo da análise, fica evidente que as personagens femininas são baseadas em grandes personalidades das tradições greco-romanas e judaico-cristãs, enquanto os masculinos são criados por Tom Zé, com exceção de Jasão. Ao lado disso, é preciso destacar que, de acordo com Scaramuzzo, o musicista altera os nomes dos músicos que trabalharam com ele nesse álbum e, dessa forma, “Luiz Tatit seria Maneco Tatit, Mônica Salmaso passou a ser Mônica Sol-Musa e Jussara Silveira tornou-se Mãe Jussara Saveiro” (SCARAMUZZO, 2020, p. 276).

Maneco Tatit é um homem extremamente machista e na última canção demonstra um certo desânimo com o amor. Suas falas são tristes e confirmadas pelo Coro da alma: “Maneco Tatit: Amar, amar, amar / Coro da alma: Demais é só / Maneco Tatit: Sofrer demais é só / Coro da alma: De nada há / Maneco Tatit: Sobrar de nada há / Coro da alma: Faça melhor / Maneco Tatit: Que Deus faça melhor / Coro da alma: Amar, amar”. Na segunda estrofe, surge a personagem “Diotima de Mantinéia” que foi baseada em Diotima da obra *O Banquete*, de Platão. Segundo Sócrates, ela foi uma sacerdotisa que lhe ensinou sobre o conceito do amor, originária da cidade de Mantinéia.

Há diversas controvérsias sobre esse acontecimento, pois naquele período a sociedade grega era extremamente machista e seria muito difícil existir uma sacerdotisa e, mesmo que existisse, era muito improvável que Sócrates se deixaria tomar pelos conhecimentos da mulher. Contudo, o que Platão relata é que Diotima ensina que há uma “escada do amor” que tem como degrau mais baixo a relação carnal. Por sua vez, o degrau mais alto está reservado ao amor pleno, sublime, o amor espiritual.

Na canção de Tom Zé, Diotima de Mantinéia parece estar incrédula com as falas de Maneco Tatit: “Maneco Tatit: Amar / Diotima de Mantinéia: Olhe aí o macho a cantar / Maneco Tatit: Amar / Diotima de Mantinéia: Mentiras a desfiar”. Durante toda a peça parece que esse personagem não consegue perceber o quão machista é. Sendo assim, se hoje ele não consegue desfrutar do amor de forma plena, muito se deve por seus atos. Vale ressaltar que a outra personagem dessa canção é Teresa, interlocutora constante de Maneco Tatit: “Teresa: Destruindo a mulher / Vai ficar sem o tripé, / Sem panela e sem colher”. Sob essa perspectiva, aparenta que se trata de um casal que está em constantemente em conflito amoroso.

Teresa, por sua vez, faz referência a Santa Teresa de Ávila, reconhecida por reformar a ordem das Carmelitas Descalças. Ao longo de sua vida, fundou diversos conventos nos quais as freiras deveriam trabalhar em silêncio. Ela foi uma mulher muito inteligente e escreveu as obras Livro da Vida, Caminho da Perfeição, Moradas e Funções. Foi canonizada como Doutora da Igreja e seu dia de devoção é 15 de outubro, data em que se celebra o dia dos professores no Brasil.

Assim, a personagem demonstra estar calejada emocionalmente, pois ela acompanha todas as fases do amor, desde as imposições sociais da mulher até a conquista da independência emocional. Teresa demonstra que ao querer submeter a mulher a uma relação machista quem sai perdendo é o próprio homem, porque a mulher aprende a se libertar dessa relação abusiva. Ao longo da canção, o único momento que os três personagens se encontram é na estrofe: “Maneco Tatit, Teresa e Diotima: Espalhar no céu / Beatles a granel / Em sonhos de papel / Porque na vida / Amar é fel e mel / Amar é fel e mel”. Teresa convida Maneco Tatit e os espectadores da peça a ouvi-la novamente com a seguinte fala: “Mel? Mel o quê, seu vagabundo! Quero lhe mostrar algumas das crueldades que caíram sobre a mulher nestes séculos. Então fique aí escutando, vamos ver”. Tom Zé utiliza esse recurso para fazer com que sua obra não tenha fim, incentivando o espectador a ouvi-la novamente.

Nessa perspectiva, Tom Zé afirma não ter respostas sobre o machismo e que compõe esse álbum justamente para estabelecer um debate a fim de buscar respostas para

suas indagações. Por esse motivo, o álbum não tem fim, primeiramente para mostrar como essa prática é cíclica, pois, apesar da evolução da humanidade, ela se renova e perpetua mesmo que de forma velada. O segundo ponto é que cantar não tem uma solução pronta para o problema. Por isso, ele coloca essa temática em evidência para causar uma reflexão e um debate social com seus ouvintes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O álbum *Estudando o Pagode – Na Opereta Segregamulher e Amor* (2005) é uma obra extremamente atual pela temática abordada, a saber, o machismo na sociedade brasileira. Tom Zé recorre às tradições greco-romanas e judaicas-cristãs para desdobrar sobre a origem e perpetuação do machismo no Brasil, a partir de diversas obras teatrais, musicais e até mesmo os textos bíblicos. Segundo Véronique Mortaigne:

Estudando o pagode não se parece com nada que já conhecemos - nem sequer com o precedente *Jogos de armar*. Esta nova coleção extraordinária de dezesseis músicas que contam uma história anticonformista (o negro Maneco Tatit que maltrata Tereza é, por sua vez, maltratado por seu professor da universidade) é uma pérola de inteligência política. (SCARAMUZZO, 2020, p. 276-7.)

Ressaltamos que não devemos classificar essa obra somente pela ótica da genialidade de Tom Zé. Pelo contrário, o cancionista evidencia que aborda essa temática justamente por não ter uma resposta pronta sobre como solucionar o problema. Talvez, enxergue em si mesmo um machismo institucionalizado e se abre para o debate a fim de tentar combater seus próprios erros. No entanto, fica evidente que o cantor tem muito cuidado com tudo que é desdobrado no disco, a começar por sua forma, a opereta, que possibilita criar uma narrativa longa e consistente, além da sacada de não dar um final para a peça, mostrando assim a perpetuação do machismo.

Assim sendo, existe uma alternância de protagonismos, em alguns são homens, em outras são mulheres, havendo ainda os coros formados por personagens ou, até mesmo, por períodos históricos importantes. Diversas são as temáticas desdobradas, como o papel social da mulher, a comercialização dos corpos e, no caso da canção *Elaeu*, a temática do amor homossexual. Por fim, essa obra tem continuidade no álbum *Estudando a Bossa* (2008), pois tanto a sexta faixa musical, quanto a capa do álbum *Estudando o Pagode* (2005), faz severa crítica à Bossa Nova e ao comportamento machista dos músicos daquela época.

Para Tom Zé, a Bossa Nova ajudou a disseminar o machismo através de músicas românticas que iludiram as jovens da época, além de determinar um padrão de beleza que

remete às cores e corpos europeus, tão prestigiados pelos cinemas hollywoodianos e que encontra na diva brasileira da época, cantada por Vinícius de Moraes, a Garota de Ipanema (inspirada em Helô Pinheiro), que comportava em si todos esses estereótipos de beleza europeia. Para Tom Zé, existe aí um paradoxo, visto que a Bossa Nova queria dar conta da música de forma totalmente nacional, desde a escolha dos instrumentos até suas temáticas, mas não reverenciava o padrão de beleza brasileiro formado de grande miscigenação.

Em suma, através dessa obra, nota-se que Tom Zé é um homem extremamente erudito. O cancionista compõe uma opereta que parte do Brasil Colonial, encerrando o primeiro ato no período da Ditadura Militar de 1964, momento que nossa história coroa toda essa cultura machista através do golpe militar. Trata-se de um governo extremamente conservador, machista, misógino e autoritário que atende à demanda da classe média brasileira, que classifica aqueles que não se enquadram na tradição como “minoría”. Tais discursos ainda estão presentes nos dias atuais, principalmente nas falas do ex-presidente da república Jair Messias Bolsonaro, que ao longo do seu mandato externou sua admiração ao golpe militar de 1964, o que foi evidenciado no dia 7 de setembro de 2018, ao expressar em um pronunciamento que “A minoría tem que se curvar à maioria”.

Desse modo, o presente artigo tem por intuito contribuir com os debates históricos sobre os usos das linguagens artísticas como fonte de pesquisa. E o álbum em discussão, *Estudando o Pagode* (2005), mesmo que lançado há dezessete anos, contribui para as pesquisas históricas atuais sobre as relações de gênero no Brasil, ampliando os debates sobre o machismo e os caminhos possíveis de combate a essa prática.

REFERÊNCIAS:

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. (ARC) – 1969 – Almeida Revisada e Corrigida. Disponível em: www.nepe.wab.com.br/interlinear/?livro=66&chapter=22&verse=15. Acesso em: 06 de out. de 2022.

CADERNO DE MÚSICA. *Caderno de Música fala sobre a Música Incidental*. 2015. Disponível em: <https://memoria.ebc.com.br/radios/caderno-de-musica/edicao/2015-10/caderno-de-musica-fala-sobre-musica-incidental>. Acesso em: 06 de out. de 2022.

CASA DO SENHOR. *Dicionário Bíblico Online*. 2003 – 2021. Disponível em: <https://www.casadosenhor.com.br/dicionario/>. Acesso em: 06 de out. de 2022.

CASTILHO, Maria A.; SILVA, Letícia F. Brasil Colonial: As mulheres e o imaginário social. *Cordis*. Mulheres na História, São Paulo, n.12, p. 257-279, jan./jun. 2014. Disponível em: [file:///C:/Users/Usu%C3%A1rio/Downloads/21942-Texto%20do%20artigo-56279-1-10-20150127%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Usu%C3%A1rio/Downloads/21942-Texto%20do%20artigo-56279-1-10-20150127%20(2).pdf). Acesso em: 19 de dez. de 2022.

HUBACK, Rodrigo. O complexo de Electra: entenda esse conceito da psicanálise. *Alivia Mente*, 2021. Disponível em: <https://www.aliviamente.com.br/blog/o-complexo-de-electra->

entenda-esse-conceito-da-psicanalise.html#:~:text=O%20que%20%C3%A9%20o%20complexo,em%20detrimento%20da%20figura%20materna. Acesso em: 19 de dez. de 2022.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: *IV Congresso la Rama latino-americana del IASPM*. Cidade do México, 2002. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia_artigos/2napolitano70_artigo.pdf. Acesso em: 06 de out. de 2022.

NERY, Emilia. *A Imprensa Cantada de Tom Zé: Entre o Tropicalismo e uma linha evolutiva na MPB (1964-1999)*. 2014. 274 p. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014 Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=1333683. Acesso em: 06 de out. de 2022.

OLIVEIRA, Ana Carla Menezes de. A evolução da mulher no Brasil do período da Colônia a República. *Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress* (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017. Disponível em: http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1494945352_ARQUIVO_ArtigoCompleto-13MundodasMulhereseFazendoCidadania11.pdf. Acesso em: 19 de dez. de 2022.

PADRE, Larissa Caldeira Gaspar. *Estudando Tom Zé: Crítica musical e o estético-político*. 2018. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=7508976. Acesso em: 06 de out. de 2022.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIMENTA, Heyk. (Org). *Encontros/Tom Zé*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011.

SCARAMUZZO, Pietro. *Tom Zé, o último tropicalista*. São Paulo: Edições Sesc, 2020.

SANTOS, Georgina. Papéis passados: a história das mulheres a partir da documentação arquivística. *O arquivo Nacional e a História Luso-Brasileira*, 2020. Disponível em: http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=5347&Itemid=460. Acesso em 19 de dez. Acesso em 19 de dez. de 2022.

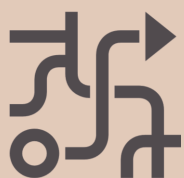
SOARES, Leilor Miranda. “Batiza esse neném”: mercado, MPB, samba e processo social em Estudando o samba, de Tom Zé. 2020. 188 p. Dissertação (Mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=10357696. Acesso em: 06 de out. de 2022.

ZÉ, Tom. *Tropicalista Lenta Luta/Tom Zé*. São Paulo: Publifolha, 2003.

ZÉ, Tom. *Estudando o Pagode – Na Opereta SegregaMulher e Amor*. Trama, 2005. Web. Disponível em: <https://tomze.com.br/>. Acesso em: 06 de out. de 2022.

Recebido em 17/11/2022

Aprovado em 20/12/2022



A ESTÉTICA GÓTICA NO ROCK CÔMICO: ANÁLISE DE LETRAS COMO VIA DE LINGUAGEM ARTÍSTICA

GOTHIC AESTHETICS IN COMIC ROCK: ANALYSIS OF LYRICS AS A MEANS OF ARTISTIC LANGUAGE

LOPES, Ricardo Cortez¹

<https://orcid.org/0000-0003-0808-7203>

RESUMO: A análise das letras de músicas guardam um grande potencial de desvelar a linguagem artística. Para demonstrar esta potência, estudamos a estilística gótica em letras de banda de *rock* cômico de metal, dando destaque para aquelas que realizam uma descrição de um local de plenitude, que caracterizamos, grosso modo, como um local almejado em que a felicidade se concretiza. As letras selecionadas foram as das bandas Steel Panther (2000), Massacration (2002), Nanowar of Steel (2003) e Green Jelly (1981), que fazem parte desse circuito paródico e que são as mais conhecidas pelo grande público. A seleção das letras baseou-se em uma apreciação do catálogo das bandas e da seleção de composições relacionadas a temáticas que descrevem lugares de transcendência, com os quais o eu-lírico funde-se por sentir-se completo em sua missão enquanto artista. Para construir o instrumento de análise, utilizamos um indicador que cruza os conceitos de gótico (ROSSI, 2008), de metal (MARTINS, 2011) e de plenitude (TAYLOR, 2015): assim, foram selecionados nos textos momentos em que esse lugar é construído e descrito. Os dados indicam que esse mundo pleno é construído a partir da violência e da estética do *rock*, e remetem a uma ritualística propriamente cristã de negar o mundo cultural.

PALAVRAS-CHAVE: *Rock* Cômico; Gótico; Metal; Plenitude.

ABSTRACT: The analysis of song lyrics holds a great potential to reveal the artistic language. To demonstrate this potency, we studied the gothic stylistics in comic metal rock band lyrics, highlighting those that carry out a description of a place of fullness, which we characterize, roughly speaking, as a desired place where happiness comes true. The selected lyrics were those of the bands Steel Panther (2000), Massacration (2002), Nanowar of Steel (2003) and Green Jelly (1981), which are part of this parodic circuit and which are the best known by the general public. The selection of lyrics was based on an appreciation of the bands' catalog and the selection of compositions related to themes that describe places of transcendence, with which the lyrical self merges by feeling complete in its mission as an artist. To build the analysis instrument, we used an indicator that crosses the concepts of gothic (ROSSI, 2008), metal (MARTINS, 2011) and fullness (TAYLOR, 2015): thus, moments in which this place is constructed and described. The data indicate that this full world is constructed from the violence and aesthetics of rock, and refer to a properly Christian ritualistic of denying the cultural world.

KEYWORDS: Comic Rock; Gothic; Metal; Fullness.

¹ Especialista em Curadoria de Materiais no IBCMED, nos cursos de pós-graduação e outras modalidades na área da Saúde. Doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Graduado em Licenciatura em Ciências Sociais (2017) e Mestre em Sociologia (2015) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-Mail: rshicardo@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

As linguagens artísticas - artes visuais, música, teatro e dança - são importantes para o Em uma mirada interdisciplinar, é possível extrair de uma dessas linguagens, a música, um dos seus aspectos, a letra.

Esse será o movimento do artigo como um todo, evidenciando um tipo de problematização com letras musicais por meio de outras disciplinas como sociologia, história e literatura, em alguns dos seus aspectos:

Existem diversas formas de linguagem, algumas são linguagens verbais (oral e escrita) e outras são não-verbais (visual, gestual, sonora, cinestésica, tátil, olfativa). Uma determinada linguagem artística pode apresentar elementos de diversas linguagens. A dança, por exemplo, se apresenta como linguagem visual (as imagens dos corpos dos artistas, figurino, cenário, iluminação, objetos cênicos), linguagem sonora (a música ou os sons produzidos / emitidos na cena), linguagem gestual e cinestésica (dos movimentos) (PASSOS, 2011, p.3).

Assim, as letras – cujo conceito será aprofundado mais adiante – apresenta esses elementos verbais na medida em que é escrita e pode ser declamada (oral), porém não entra na composição total, juntamente com a melodia. Se, por um lado, isso “empobrece” a obra musical ao isolar um de seus elementos, por outro lado permite uma “hermenêutica”¹ de seu texto. Na presente pesquisa, vamos analisar essa abordagem por meio de uma investigação prática por meio do conceito de plenitude - que também será aprofundado mais adiante.

Aristóteles (1982), desde a Antiguidade grega, afirmava que o homem transforma suas potencialidades em ato apenas com a sua vida em cidade. Porém, movimentos contestatórios servem de evidência para demonstrar que, no mínimo para alguns atores sociais, a cidade não assume uma feição tão otimista, e que esses experimentam “ampla sensação de mal estar diante do mundo desencantado, uma sensação de mundo como absoluto, vazio, como uma busca multiforme por algo dentro ou além dele que pudesse compensar o sentido perdido com a transcendência” (TAYLOR, 2010, p. 361). E disso se geram uma série de projeções de como a sociedade deveria ser. Uma dessas imagens que se formam é o mundo do grupo que pode ser chamado de *hadbanger* - “balançadores de cabeça”, como veremos adiante, e que se identificam como grupo a partir do compartilhamento do apreço

¹ A grosso modo, hermenêutica é uma disciplina que lê o texto buscando o sentido pretendido pela sua autoria original, o que envolve também estudos históricos e antropológicos (ZILLES, 2008). Assim, ler a letra de uma música pelo ângulo da hermenêutica exige esse conhecimento sócio-histórico, considerando-a como um texto em si mesmo.

ao subgênero do *rock* chamado *Heavy Metal*, ou abreviado para *Metal*. Nosso objetivo é estudar essa imagem a partir da mídia musical, tal como veremos adiante.

Mas o que viria a ser essa sensação de plenitude?

Neste caso, a sensação de plenitude fora alcançada em uma experiência que perturba e rompe nossa percepção usual de estar no mundo, com seus objetos, atividades e pontos de referência familiares. Estes podem ser momentos, como observa Peter Berger, ao descrever a obra de Robert Musil, quando a “realidade costumeira é “abolida” e algo terrivelmente distinto se manifesta”, um estado de consciência [...] (TAYLOR, 2010: 18).

Como se pode perceber, a plenitude é uma sensação fugidia de uma experiência que trás uma felicidade completa. Quando se fala em um “mundo” de plenitude, neste caso, estaríamos nos referindo a um lugar “físico” onde essa sensação estrutura e é tornada realidade total e constante. Se avançamos sobre o conceito, um “mundo do metal” encampa todas as sensações individuais causadas com a experiência musical, e a perturbação (positiva) se torna permanente, e não pontual. Taylor afirma, ainda, que “passamos de um mundo no qual o lugar de plenitude era compreendido sem problematizações como fora ou ‘além’ da vida humana, para uma era de conflitos na qual essa interpretação é desafiada por outras que localizam a plenitude ‘dentro’ da vida humana” (TAYLOR, 2010, p. 29). Ou seja, se antigamente as religiões ofereciam um lugar de plenitude, nos dias atuais os grupos sociais a buscam dentro da vida humana - no caso dos roqueiros, o metal.

Mas o metal em si não é uma estética nova, ele possui influências anteriores, sendo uma delas a estética gótica. Quais são as características desse estilo? Existe, primeiramente, um lastro histórico a ser levado em conta:

O [...] termo anteriormente apresentado como “gótico” foi cunhado por Giorgio Vasari (1511-1574), e era utilizado de forma pejorativa. Fazia referência aos povos bárbaros (godos), que invadiram o Império Romano em seu declínio, pois toda a arte da Idade Média era vista como oposto à perfeição, obscuro e negativo. Esta visão só se modificou no século XIX, quando surgiu o Romantismo, onde a filosofia estética do gótico passou a ser admirada (OLIVEIRA, 2016, p.34).

Portanto, há no mínimo um componente bárbaro no gótico, algo que o romantismo, por exemplo, contestador da modernidade, admira, pois há um inimigo em comum. O desgosto com a civilização parece ser dividido: o movimento intelectual o expressa por letras, o bárbaro pela invasão e pelo saque. Essa ênfase pode ser percebida com bastante clareza no gótico:

[...] o gótico são as histórias que nos causam medo, ou são as histórias de terror e de

horror, ou ainda são as histórias que se passam em lugares sombrios e aterrorizantes, normalmente castelos medievais abandonados e cemitérios mal-assombrados. [...] o gótico, dentro das definições mencionadas, perpassa todas as literaturas ocidentais em todas as épocas. [...], que o medo, o terror e o horror presentes nas histórias chamadas góticas são causados em nós leitores, que somos sugestionados por uma série de elementos narrativos que objetivam nos prender ao texto, ao mesmo tempo em que o texto em si nos causa repulsa, mas estranhamente não conseguimos parar de lê-lo (ROSSI, 2008, p.55).

Ou seja, essa reatividade ao estabelecido, que gera o medo e o terror, ao mesmo tempo fascina. Daí o medievo composto por invasores godos destruindo uma civilização é cara à modernidade. O estado moderno, ao seu turno, se apresenta como um refreador desses ímpetos bárbaros, o que pode ser apreciado, por exemplo, pelos filósofos contratualistas². Assim, vamos observar que o gótico está diretamente relacionado com o metal:

Desde seu primeiro álbum de *heavy metal*, Black Sabbath (1970), do próprio Black Sabbath, elementos do gótico permearam o gênero seja nas letras, seja na vestimenta das bandas e dos fãs, seja nas capas dos discos, seja no som ou seja na própria cultura. Bandas como Black Sabbath, Iron Maiden, Judas Priest, Saxon e MotOrhead, entre 1970-83 (aproximadamente), incorporaram vários aspectos do gótico em suas letras, roupas, shows e álbuns, e ao fazer isso, ajudaram a dar ao *heavy metal* uma imagem mais forte e poderosa junto os fãs e à mídia. Porém, mais importante do que a imagem é o poder e o sentimento que a música gera com o público – estando ele em um show lotado ou batendo cabeça com um iPod na sala. Sendo uma fonte crucial desse poder, a influência gótica permeia todos os aspectos da cultura do *heavy metal*, e essa influência ajudou a manter o gênero como uma forma vibrante de expressão no mundo da música³ (BARDINE, 2016, p.125, tradução nossa).

Ou seja, o metal traz dentro de si esse ataque à civilização por meio do gótico, expresso pelo medo. A cor preta também tem seu motivo de ser:

2 Os filósofos contratualistas (tal como John Locke, Jean Jacques Rousseau, entre outros), abstraindo-se suas diferenças, afirmavam que o Estado existia porque os contratantes (os cidadãos) abdicavam de algumas possibilidades de ação em prol do poder estatal. Se isso é algo bom ou ruim é variável entre os contratualistas, porém essa percepção de renúncia é bastante consolidada.

3 Do original: “*Since the first heavy metal album, Black Sabbath (1970) by Black Sabbath, elements of the Gothic have pervaded the genre, whether in the lyrics, the dress of both the bands and the fans, the album covers, the sound or the culture itself. Bands during the period 1970-83 (roughly), including Black Sabbath, Iron Maiden, Judas Priest, Saxon and MotOrhead, to name a few, incorporated various aspects of the Gothic in to the ir lyrics, dress, stage shows and albums, and in doing so helped to give heavy metal a stronger, more powerful image with fans and media alike. More important than the image is the power and feeling that the music generates with the audience, be they in a packed concert hall or headbanging with an iPod in their room. As a crucial source of this power, the Gothic influence permeates all aspects of heavy metal culture, and this influence has helped keep the genre a vibrant form of expression in the music world*”

Uso excessivo da cor preta é mal visto pela cultura *mainstream* por se tratar, historicamente, de uma cor que remete ao luto, e também por se tratar da cor escolhida como protesto entre os movimentos culturais do século XX, como observamos entre os *rockers*, punks e na subcultura gótica [...] Essa fixação pelas “sombras” pode ser observada desde os primórdios da subcultura (OLIVEIRA, 2016, p.41).

Ou seja, a “luz” da civilização romana (a clássica) é ameaçada pelas sombras dos góticos, que encobrem essa luz durante a idade média. O moderno retira o véu e a luz volta a entrar, porém a escuridão segue na espreita, sempre na ameaça, e o metal presentifica dessa escuridão. Assim, a cultura *mainstream*, a popular e moderna, busca se salvaguardar dessa influência alternativa (embora seja de prática milenar). O gótico, portanto, compõe elementos do metal, de modo que, se são exacerbados, dão origem a um outro subtipo:

Gothic Metal: subgênero que começou a se tornar mais conhecido no final dos anos 1990. Mescla o peso do heavy metal com os climas sombrios explorados por grupos de *rock* gótico da década de 1980, como Sisters of Mercy e Bauhaus. Neste subgênero também há amplo uso de teclados e de vocais femininos, normalmente em duetos ou funcionando como contraponto às vozes masculinas (SILVA, 2008, p.120).

Ainda se pode arrolar: “Entre os pioneiros deste subgênero estão bandas como Paradise Lost, My Dying Bride, Anathema, Type O Negative, Tiamat e The Gathering (MARTINS, 2011, p.6). Ou seja, sombra, violência, medievalidade, destruição: esse é o gótico. E essas características tanto podem construir quanto destruir. Nesse caso, os bárbaros queriam destruir a civilização, e instalar a guerra de todos contra todos. O resultado foi a idade média. Porém a modernidade retomou a luz, mas essa luz vai conduzir à destruição da humanidade segundo os góticos, porque sua contracultura não acredita no progresso – daí a relevância da seção posterior, na qual abordaremos a contracultura. Assim, a destruição da cultura atual seria a salvação prévia de um futuro pós-apocalíptico.

BREVE HISTÓRICO DO *HEAVY METAL* PARA ENTENDER A PARÓDIA

Nesta seção, o nosso intento é fundamentar a relação do metal gótico com a contracultura. O primeiro movimento, portanto, é formular o conceito de contracultural e, posteriormente, situar a origem histórica da contracultura. A começar pelo primeiro tópico, temos que:

No contexto da reorganização do mundo no pós Segunda Guerra Mundial, emerge, ainda no final da década de 1940 e se estende décadas adiante, um conjunto de ideias em torno de um imaginário carimbado pelas mazelas do malogro político e econômico dos sistemas entrincheirados nos *fronts* geopolíticos e ideológicos, que foram característicos e que se banalizaram nos manuais de história como Guerra Fria. Nesse cenário, um

veículo derrapa, sai do asfalto e resolve manter a rota independente pelas marginais. Dentro dele, uma legião de crentes em outro modo de vida, oposto ao que consideravam a miséria humana legada pela industrialização, pelo estabelecimento de padrões de relacionamento baseados no garbo da acumulação material e do enquadramento das mentes tangidas como bois para a grande apoteose do consumo. Para designar esse fenômeno, cunhou-se a expressão “contracultura” (DE LIMA, 2013, p.184).

Como se pode observar, existe uma negação da modernidade, em especial dos valores da industrialização, que acaba ensejando uma vida mais urbanizada e consumista. A contracultura interpreta que a II Guerra Mundial foi o resultante da falha desse pensamento moderno, de modo que propõe uma vida à parte, sem participar diretamente do sistema econômico e social. Apesar de o movimento ter começado na passagem dos anos de 1950 para 1960, o seu ápice foi na década de 1960, sendo ilustração dessa “subcultura” o movimento *hippie*, o movimento *punk*, a cultura *beat*, etc. Mas a contracultura ainda é uma parte do contexto, ainda resta a questão artística, de um prisma histórico.

É preciso entender primeiramente a história da música de uma maneira bem abrangente, até chegar ao metal. O que seria música? Há quem diga que se trata de:

A música não é uma linguagem que se pode atravessar sem se deter e cuja significação, transcendente ao signo, pode ser conservadora depois de este ter sido esquecido: sua eventual “significação” não tem referência com a realidade exterior, qualquer que seja o nível em que nos coloquemos (CANDÉ, 2001, p.16).

Ou seja, uma das formulações possíveis é de que a música se trata de uma linguagem que se expressa para além do signo. Nesse caso, as bandas estão expressando mensagens além dos códigos melódicos, porém optamos pela parte fonética dessa linguagem, a letra, descrita como “Versos, correspondentes a uma cantiga ou música.” (FIGUEIREDO, 2010, p.1172). Assim, a análise vai desconsiderar os elementos auditivos (a melodia) e os visuais (eventuais clipes ou performances gravadas).

Durante a Idade Média, certos padrões de melodias e harmonias não eram bem vistas pela igreja católica. Foram ignorados, portanto, pelos artistas mais importantes do meio erudito, o que deu vazão para a criação de um público menos culto que consumia música (CANDÉ, 2001). Ou seja, o gótico é um vínculo de expressão da contracultura, e é essencial para que a mensagem de oposição se mostre agressiva. O interessante é que essa linguagem pode ser utilizada como um código, não necessariamente como um valor do indivíduo que comunica.

Além das questões históricas do *rock* apresentadas até aqui, trazemos também uma discussão que relaciona a contracultura com o movimento *punk* dos anos de 1970 para

a compreensão do *rock* gótico em si: “O movimento *Punk* surge, neste contexto, como uma resposta musical nervosa e energética influenciada, ainda que de maneira mais intuitiva que consciente, pelas vanguardas artísticas do fim dos anos 1960” (DA SILVA, 2017, p.2). Como podemos observar pela citação, a contracultura sessentista influencia diretamente na música, e essa estilística “nervosa e energética” possui uma afinidade direta com a cultura godo e sua negação da civilização clássica.

Posteriormente, é possível “costurar” essas ideias expostas com a produção artística que passou a ser definida depois como “metal gótico”, com as inspirações medievais já aventadas:

O heavy metal tem origem no final da década de 1960, início da década de 1970, período em que o gênero atinge sua cristalização, alterando elementos do *blues-rock* através do *rock* psicodélico e modificando determinadas características das bandas e dos ideais da contracultura hippie dos anos 1960 e início dos anos 1970. O guitarrista norte-americano Jimi Hendrix e seu *rock* psicodélico com um virtuosismo e uma inovação estilística inéditos influenciam decisivamente a utilização da guitarra no *rock* subsequente, inclusive as bandas de metal. Os solos longos de Hendrix e do guitarrista de *blues-rock* Eric Clapton na banda Cream, inspirados nos solos de jazz, vão se tornar uma das principais características do heavy metal (LOPES, 2006, p. 114).

Portanto, as gravações dos norte-americanos começaram a fazer sucesso no mundo inteiro, especialmente na Inglaterra, o que torna os EUA o berço do *Blues* e a Inglaterra, o do *Rock*. Os ingleses passaram a usar os padrões que a Igreja Católica tinha proibido para ter acesso às guitarras, pois queriam ser diferentes do blues ianque, e assim surgiram bandas como Led Zeppelin, Mötley Crüe, Black Sabbath compõem o assim chamado *heavy metal* tradicional nos anos 1970. Nos anos 80, Iron Maiden, Saxon, a New Wave obtiveram grande influência nesse cenário. O Black Sabbath, por exemplo, foi a primeira banda a se relacionar com ocultismo, morte (goticismo) o que ajudou a criar um estilo. Como se pode observar, essas ideias cruzaram uma série de sociedades tanto do ponto de vista histórico quanto cultural, produzindo o referente a ser parodiado pelas bandas de *rock* cômico.

AS BANDAS DO ROCK CÔMICO: REFERENTE E PARÓDIA

As bandas de *rock* cômico realizam um ato de paródia, ou seja, reproduzem um referente de maneira a causar o grotesco e, por consequência, o riso. Mas qual seria uma definição possível para paródia?

A paródia é, na definição de Bakhtin, um fenômeno bivocal e bilingüe, de natureza metalinguística, pois nela a palavra tem duplo sentido, voltando-se para o objeto do discurso, enquanto palavra comum, e para o discurso de outro. O teórico explica que,

na paródia, efetua-se o cruzamento de duas linguagens - a que é parodiada e a que parodia -, sendo que uma toma consciência da existência de outra. Então, ambas lutam entre si. Trata-se de uma espécie de aclaramento (ou interesclarecimento) recíproco e internamente dialógico de linguagens, em que as intenções do discurso que representa não estão de acordo com os propósitos do discurso representado. O enunciado de caráter paródico utiliza a linguagem parodiada de forma a desmascará-la (BARBOSA, 2001, p.60).

Como podemos observar, a paródia vai visar criar uma versão daquilo que é parodiado através do duplo sentido: um é o comum e o outro é aquilo que é referenciado – um explicitando a existência do outro por meio de suas linguagens. O referente (no caso, o parodiado) seria aquilo compartilhado original, aquele que é conhecido pelo emissor e pelo receptor. Nesse caso, este seria o estereótipo:

O Heavy Metal tem como característica ser um estilo turrão, com músicos fazendo caretas nas sessões de fotos promocionais e etc. É regra ser ogro, cara de mal e NUNCA usar bermuda—apesar do Anthrax ter desmitificado isso na segunda metade dos anos 1980 na turnê do álbum “Among The Living”. Todo esse estereótipo—além de toda peculiaridade sonora—abriu uma porta para bandas tirarem sarro disso (CATALDO, 2018, s/p).

Se há essa conduta mais agressiva, que corrobora o ataque à cultura civilizada de domesticação dos corpos, há o gótico praticado. O ímpeto das sombras se refletem no vestuário:

O jeans e a malha de algodão são aceitáveis, mas podemos dizer que o couro aumenta as possibilidades de identificação da banda com o estilo. Sobre a banda que usa couro em seus shows, são deitados olhos positivos. No vestuário feminino o couro aparece em saias, jaquetas, e sobretudos. Tatuagens, piercings, e cabelos longos também são comuns entre os headbangers. O vestuário é monocromático. A cor preta dá o tom (CAMPOY, 2006, p.45).

Ou seja, só haverá identificação com a estética se a vestimenta for preta, pois remete à positividade na atribuição de pertença ao grupo. Esse tipo de atitude reflete também na melodia e na harmonia:

No geral, o som-tipo que governa a maioria das bandas de metal envolve composições criadas com bateria e guitarra (são características as distorções e os solos que exibem a técnica e virtuosismo dos músicos), acompanhadas de vocalizações intensas (que podem ir do operático ao gutural). O virtuosismo dos solos é um elemento que sublinha precisamente a significância da guitarra (e do guitarrista homem) para o gênero[...]. A importância e mística que envolvem a figura do guitarrista não olvidam, no entanto, a soberania do formato banda, que é a unidade social e de discurso do metal [...]. O estilo vocal usado é, de acordo com Weinstein (idem), a demonstração explícita da

emotividade, podendo ir do gutural ao operático e na qual os gritos servem para enfatizar o poder da voz – «a gama de emoções é vasta, incluindo dor, desafio, raiva e excitação» [...]. No entanto, este espectro de emoções não inclui, no seu núcleo, emoções como a suavidade ou a sutileza (MARTINS, 2011, p.4).

Ou seja, a influência cultural dos godos está presente nessa emotividade da música produzida (na crítica ao sistema político cartesiano moderno), com a guitarra (capaz de sons agudos e altos) e a bateria (de percussão estrondosa e contínua) expressando essa possibilidade de modulação das melodias, que remete à essa . Ou seja, a paródia, para se fazer compreensível, vai incidir sobre uma agressividade moral, o vestuário sombrio e as melodias, em uma agressividade simulada. Esses três aspectos, no entanto, não são alvo direto da análise, mas sim nas letras.

A primeira banda do corpus foi Green Jelly, banda nascida nos anos 1980:

Mais conhecido por seu *hit* no Top 40 “Three Little Pigs [Três Porquinhos]” (assim como o vídeo “Argila da música”, que se tornou um clip na MTV em 1993), Green Jelly começou sua carreira como Green Jellö em 1981. O nome foi escolhido devido à opinião negativa da banda sobre gelatina de sabor verde, e eles decidiram que o nome também refletiria apropriadamente a qualidade de sua música. Vindo de Kenmore, NY, os companheiros de banda nunca tentaram ser bons, decidindo, em vez disso, “disfarçar sua falta de habilidade com adereços estúpidos”, como dizia no encarte. Green Jellö participou no *The Gong Show* se apresentando como a pior banda do mundo, mas a verdadeira virada veio em 1988, quando eles conheceram GWAR e aprenderam a esculpir adereços e fantasias com látex, papel machê, tela de arame e almofadas de sofá. Eles atraíram um público pequeno e curioso com seu visual bizarro e caricatural, e acabaram assinando com a Zoo Records como uma banda que gravaria vídeos. Tendo já lançado vários EPs e um álbum (*Triple Live Möther Gööse no Budokan* de 1989), Green Jellö fez sua estreia na Zoo Records com *Cereal Killer*, um “álbum de vídeo” que apresentava videoclipes para cada música. Cheio de fantasias bobas e canções simples, *Cereal Killer* se tornou um sucesso quando o vídeo de animação de “Three Little Pigs” começou a aparecer na MTV. A demanda pela música da banda aumentou, e eles responderam lançando *Cereal Killer Soundtrack* – essencialmente, a versão em áudio de seu álbum de vídeo - em 1993. Com o sucesso, vieram os processos. Depois que a *Kraft Foods* os levou ao tribunal por violação de marca registrada, os músicos foram forçados a mudar seu nome para *Green Jelly*. Também tiveram que incluir uma versão editada de “Cereal Killer” em seu lançamento de áudio, já que as empresas de cereais (cujos mascotes foram assassinados no vídeo) não aceitaram bem as referências. A indústria da música ainda tinha fé no grupo, e Green Jelly rapidamente convenceu a BMG a co-financiar a *Green Jelly Studios*, uma produtora de audio-visual que abriu suas portas em 1994 no *Sunset Boulevard* em Hollywood. Nesse mesmo ano, *Green Jelly* compôs a primeira trilha sonora de videogame *Spider-Man & Venom: Maximum Carnage*, baseado nos personagens da Marvel Comics. O grupo lançou um último single em 1995, uma versão de “*I’m the Leader of the Gang (I Am)*” de Gary Glitter com Hulk Hogan nos vocais, antes de aposentar. Uma década se passou antes que o Green Jelly se reunisse em 2008 com uma formação ligeiramente revisada. Depois de fazer uma turnê pelo país e relançar

vários álbuns, a banda lançou um novo disco, *Musick to Insult Your Intelligence By*, em 2009⁴ (BILLBOARD, 2017, s/p).

A banda, mais do que parodiar, pretendia apontar para a própria imperícia dos seus membros. E esse parodiar lhe deu autoridade para se estabelecer como banda, de modo que lançaram músicas de sucesso. Suas músicas, ao invés de remeterem a temáticas mais sombrias, remetiam a assuntos do cotidiano, porém envolvendo violência. Assim, o nome remete a um suco, porém o destruindo em suas propriedades nutritivas.

A segunda banda de *rock* cômico é a brasileira Massacration:

Massacration é uma banda humorística de heavy metal (semelhante ao Spinal Tap) criada por integrantes do programa de humor da MTV Brasil intitulado Hermes e Renato. [...] a banda lançou em 2005 seu primeiro CD, produzido pelo VJ João Gordo. Em 2002 surgiu um clipe musical no programa Hermes e Renato com a banda Massacration, uma paródia aos clichês presentes em bandas de heavy metal. Apesar de bandas inventadas para o selo fictício do programa, Trololó Records, serem uma piada recorrente, o Massacration [...] Em dezembro de 2002, numa paródia ao tradicional Luau MTV da programação de verão da MTV Brasil, os integrantes do Hermes e Renato decidiram fazer seu próprio programa musical na praia, intitulado “Luau Hermes e Renato”. João Gordo assumiu a posição de apresentador. O Massacration se apresentou ao lado de

4 Tradução livre: *Best known for their surprise Top 40 hit “Three Little Pigs” (as well as the song’s claymation video, which became a staple on MTV in 1993), Green Jelly began their career as Green Jellö in 1981. The name was chosen due to the band’s poor opinion of green-flavored jello, and they decided it also appropriately reflected the quality of their music. Hailing from Kenmore, NY, the bandmates never attempted to be good, deciding instead to “disguise their lack of ability with stupid props,” as their liner notes once put it. Green Jellö appeared on The Gong Show touting themselves as the world’s worst band, but the real turning point came in 1988, when they met GWAR and learned how to sculpt props and costumes with latex, papier-mache, chicken wire, and couch cushions. They attracted a small, curious following with their bizarre, cartoonish look and wound up signing with Zoo Records as a video-only band. Having already released several EPs and one album (1989’s Triple Live Möther Gööse at Budokan), Green Jellö made their Zoo Records debut with Cereal Killer, a “video album” that featured music videos for each song. Filled with silly costumes and simple, bubblegum metal songs, Cereal Killer became a hit once the clay-animation video for “Three Little Pigs” started showing up on MTV. Demand for the band’s music increased, and the guys responded by releasing Cereal Killer Soundtrack -- essentially the audio version of their video-only album -- in 1993. With success came lawsuits. After Kraft Foods took them to court for trademark infringement, the musicians were forced to change their name to Green Jelly. They also had to include an edited version of “Cereal Killer” on their audio release, as the cereal companies whose mascots were murdered in the video did not take kindly to it. The music industry still had faith in the group, though, and Green Jelly had little trouble convincing BMG to co-finance Green Jellö Studios, an audio and visual production house that opened its doors in 1994 on Sunset Boulevard in Hollywood, CA. That same year, Green Jelly supplied the first-ever video game soundtrack for Spider-Man & Venom: Maximum Carnage, based on the Marvel Comics characters. The group released one last single in 1995, a version of Gary Glitter’s “I’m the Leader of the Gang (I Am)” with Hulk Hogan on vocals, before calling it quits. A decade passed before Green Jelly reunited in 2008 with a slightly revised lineup. After touring the country and reissuing several albums, the band released a new record, Musick to Insult Your Intelligence By, in 2009.*

outras bandas fictícias do selo Trololó Records, como Coração Melão e MC Sacana. Esta era a segunda aparição do grupo, após o clipe de Metal Massacre Attack. [...] Seguiram-se novas aparições no programa Hermes e Renato com os clipes de “Metal Bucetation” e “Metal Milk-Shake” e uma apresentação no programa “Cláudio Ricardo” (para promover o “single” Metal Bucetation) além de entrevistas e participações em outros programas da MTV (como o Garagem do Edgar e a premiação anual VMB). Além de abrir os shows para a turnê brasileira em 2004 do Sepultura (com o baterista da banda, Igor Cavalera, assumindo a bateria do Massacration como o personagem mascarado “El Covero”), a banda se apresentou em festivais como o BMU em 2004, Planeta Atlântida, Abril Pro Rock e Porão do Rock em 2005, entre outros. Nestas apresentações a banda tinha no seu setlist, além das canções próprias lançadas até então, um cover de Kill With Power do Manowar e uma nova canção: “Cereal Metal”. Em 2005 a banda estreia o seu próprio programa musical na grade da MTV, o Total Massacration, apresentando clipes de Heavy Metal e enquetes envolvendo a própria banda. No segundo semestre do ano os integrantes do Hermes e Renato assinam contrato com a gravadora Deckdisc para um álbum do Massacration. Em outubro do mesmo ano este é lançado, com o título de Gates of Metal Fried Chicken of Death. A primeira canção de trabalho do álbum é “Metal Is The Law”. Estava previsto para 2007 o lançamento do segundo CD Good Blood Headbangers produzido por Roy Z, porém o lançamento foi adiado e confirmado para o final do primeiro semestre de 2009 (LETRAS, 2009, s/p).

A peculiaridade dessa banda é que ela apareceu em um contexto de um programa de televisão. Nesse sentido, os músicos já tinham uma fonte de prestígio externa à sua atividade, um grupo artístico que já trabalhava em um canal baseado em música, a MTV. A banda chegou a se separar, porém voltou em outros momentos com os mesmos membros. Também o nome parodia a própria capacidade dos integrantes de falar inglês, ao mesmo tempo que remete ao massacre.

A banda seguinte é a italiana Nanowar of steel:

Fundado em 2003 em Roma, na capital italiana, a banda tem como único objetivo brincar com as nuances do Metal. A começar pelo nome: Nanowar é uma alusão ao Manowar. O Of Steel foi incorporado ao nome depois do Rhapsody ter virado Rhapsody Of Fire. No ano do seu fundamento, a banda formada por Uionona Raider (bateria), Mohammed Abdul (guitarra), Potowotominimak (vocal), Gatto Panceri 666 (baixo) e Baffo (vocal) lançou duas demos: “True Metal Of The World” e “Triumph Of True Metal Of Steel”. Em 2005, o Nanowar lançou de forma independente seu primeiro full-length intitulado “Other Bands Play, Nanowar Gay” numa clara brincadeira com a frase Other bands play—Manowar Kill presente na música Kings Of Metal, do Manowar. Mesmo com a discografia curta, a banda lançou, em 2007, o ao vivo “Made In Naples”, fazendo referência ao clássico “Made In Japan” do Deep Purple. “Into Gay Pride Ride” foi o segundo full-length da banda lançado em 2010, seguido pelos singles Giorgio Mastrota (2012) e Feudalesimo e Libertà (2013) que abriram caminho para o terceiro full-length que recebeu o nome de “A Knight At The Opera”, fazendo referência ao disco do Blind Guardian “A Night At The Opera” (2002). A partir do álbum de 2010 a banda se profissionalizou e as músicas ganharam produções e gravações caprichadas. Um EP e outros três singles deram sequência à discografia da banda: Tourmentone Vol. I (2016), A Cena Da Gianni (2018),

Sottosegretari Alla Presidenza Della Repubblica Del Truemetal (2018—com colaboração do Gli Atrochi) e *The Call Of Cthulhu* (2018), em referência ao clássico *The Call Of Ktulu*, do Metallica. Fechando 2018, a banda lançou em Novembro o seu quarto full-length com o singelo nome “*Stairway To Valhalla*”, em homenagem ao hit eterno *Stairway To Heaven*, do Led Zeppelin (CATALDO, 2018, s/p).

Os músicos juntaram-se exclusivamente pela paródia, e só foi se institucionalizar bem mais adiante. Assim, de produções pontuais, a banda consolidou-se eventualmente, porém manteve-se unida pela imitação.

A última banda é a americana *Steel Panther*:

Fingindo ser uma banda de *hair metal* que perdeu sua grande chance de sucesso nos anos 80, o cantor Ralph Saenz (“Michael Starr”), o baterista Darren Leader (“Stix Zadinia”), o baixista Travis Haley (“Lexxi Foxxx”) e o guitarrista Russ Parrish (“Satchel”) alcançaram o circuito de clubes na *Sunset Strip* na virada do milênio com o nome de *Metal Shop* (mais tarde alterado para *Metal Skool* e depois para *Steel Panther*). Usando grandes perucas espetadas, jaquetas de couro, *spandex* zebrado, costeletas típicas por tocar em uma banda tributo ao Van Halen e muito, muito machismo, sua abordagem cômica sobre sexo, drogas e *rock & roll* ao extremo se tornou popular rapidamente, com shows esgotados e alguns encontros inesperados com músicos do *mainstream*. À medida que sua popularidade aumentava, o público de Hollywood começou a frequentar seus bastidores, muitas vezes realizando aparições no palco. Algumas oportunidades decorreram disso: a banda desempenhou o papel da banda de metal “*Danger Kitty*” em um comercial da *Discover Card*; eles apareceram no *The Drew Carey Show*; e sua música “FF” foi usada como tema do *Fantasy Factory* da MTV. Em maio de 2008 a banda assinou contrato com a *Universal Republic*. Depois de lançar os singles “*Death for All But Metal*” e “*Community Property*”, o álbum completo, *Feel the Steel*, foi lançado em outubro de 2009. O álbum colocou a banda na parada da *Billboard*, garantindo-lhes um lugar de 98 nas paradas dos EUA (e 48° na parada de rock). Não pretendendo que a diversão acabasse, a banda voltou à ativa rapidamente e, em 2011, lançou com *Balls Out*, que contou com a participação do comediante Dane Cook e Chad Kroeger do *Nickelback*, entre outros. *All You Can Eat*, de 2014, apresentou o single “*Party Like Tomorrow Is the End of the World*” e uma capa com uma paródia da Última Ceia de Leonardo da Vinci. Em 2016, a banda lançou seu primeiro LP de um concerto ao vivo, *Live from Lexxi’s Mom’s Garage*, que foi lançado em conjunto com seu primeiro longa-metragem, o qual misturava vinhetas cômicas e outras travessuras variadas com o *glam-folk garage show*. Mais tarde, naquele ano, o *Steel Panther* lançou um cover de “*She’s Tight*” do *Cheap Trick* antes de seu quarto álbum de estúdio *Lower the Bar*, lançado em março de 2017⁵(LYMANGROVER, 2020, s/p, tradução nossa).

5 Do original: “*Satirically pretending to be a hair metal band that missed its big break in the ‘80s, singer Ralph Saenz (“Michael Starr”), drummer Darren Leader (“Stix Zadinia”), bassist Travis Haley (“Lexxi Foxxx”), and guitarist Russ Parrish (“Satchel”) hit the club circuit on the Sunset Strip around the turn of the millennium under the name Metal Shop (later changed to Metal Skool, and then to Steel Panther). With big spiky wigs, leather jackets, zebra-striped spandex, chops earned from playing in a Van Halen tribute band, and lots and lots of machismo, their comic take on sex, drugs, and rock & roll to the extreme caught on quickly, leading to sold-out shows and some unexpected brushes with mainstream success. As their popularity increased, the Hollywood crowd started frequenting*

Essa banda, portanto, é bastante famosa, a despeito de sua intencionalidade inicial. Ela atingiu um ponto de sucesso maior do que muitas das bandas que parodiou. Pode-se observar que seu escárnio incidia sobre *“With big spiky wigs, leather jackets, zebra-striped spandex, chops earned [...] and lots and lots of machism, their comic take on sex, drugs, and rock & roll”*. Ou seja, elementos góticos e que, quando ressaltados, o fizeram representar o gênero metal como um todo.

Tabela 1: bandas, países, discos, referente de paródia e personagens integrantes.

Banda	País	Discos	A quem parodia	Personagens Integrantes
Green Jelly	EUA	4	GWAR, White Zombie, Coal Chamber, Faith No More, Nashville Pussym ⁶	
Massacration	Brasil	3	Manowar, Helloween	Detonator, Red Head Hammet, Metal Avenger, Headmaster, Jimmy “The Hammer” e Blondie Hammet
Nanowar of steel	Itália	9	Manowar, True Metal, Deep Purple, Blind Guardian, Metallica, Led Zeppelin	Mohammed Abdul, Gattopanceri666, Uinona Raider, Potowotominimak, Baffo
Steel Panther	EUA	4	Van Halen, Mötley Crüe Poison Winger Bad News Spinal Tap ⁷	Michael Starr, Satchel, Lexxi Foxx, Stix Zadinia

Fonte: Autoria própria.

their sets, often making appearances on-stage. This led to some opportunities: the band fittingly played the role of a metal band as “Danger Kitty” in a Discover Card commercial; they appeared on The Drew Carey Show as themselves; and their song “FF” was used as the theme for MTV’s Fantasy Factory. In May of 2008 the band signed to Universal Republic. After releasing the singles “Death for All But Metal” and “Community Property,” Steel Panther’s full-length Feel the Steel was released in October of 2009. The album broke the band onto the Billboard chart, netting them a spot at 98 on the U.S. charts (and 48 on the rock chart). Not wanting the fun to stop, the band got back to it quickly and in 2011 followed up with Balls Out, which featured guest appearances from comedian Dane Cook and Nickelback’s Chad Kroeger, among others. 2014’s All You Can Eat featured the single “Party Like Tomorrow Is the End of the World,” and featured cover art parodying Leonardo da Vinci’s Last Supper. In 2016, the band issued their first concert LP, Live from Lexxi’s Mom’s Garage, which was released in conjunction with their first full-length feature film, which blended comedic vignettes and other assorted antics with the aforementioned glam-folk garage show. Later that year, Steel Panther released a cover of Cheap Trick’s “She’s Tight” in advance of their fourth studio album Lower the Bar, which arrived in March 2017”

6 <https://www.allmusic.com/artist/green-jelly-mn0000185543/related>

7 <https://www.allmusic.com/artist/steel-panther-mn0001045720/related>

A única banda que não é uma atividade principal dos membros é a Massacration, e isso reflete no menor número de álbuns lançados (3). A banda que mais foi parodiada foi a Manowar, que não é tão conhecida mundialmente como a Metallica ou Iron Maiden, mas é muito apreciada conhecida em seu nicho. Os nomes fictícios remetem completamente ao goticismo ou a paródia: são temas relacionados a armas e destruição ou corruptelas de nomes já conhecidos - ou paródia ou violência.

CONSTRUINDO O MUNDO

Nesta seção, vamos analisar trechos em que o mundo é construído, ou seja, os procedimentos realizados para que o mundo do metal possa existir. Há alguns deslocamentos que são propostos, a primeira delas no quesito tempo:

É o futuro: ano 6969
Em algum lugar no megaspaço
Os peloozes da Nebulosa Lesbodyke
Para continuar a reprodução no pós remoção do Universo
Seus últimos inimigos restantes, os homens, criaram o Pil-Penile
Lingumbot para a impregnação⁸ (STEEL PANTHER, 2011, s/p, tradução nossa).

A construção, nesse caso, começa em um ano futuro, 6969 (referência explicitamente sexual), no espaço sideral muito afastado (da cultura). É interessante que provavelmente houve uma destruição do universo atualmente compartilhado pelas mãos do inimigo (o homem), relacionado a um culto ao pênis. Aqui o lugar não é para se viver, mas ilustra que a crítica do metal está correta ao demonstrar um cenário crível. Outra letra propõe um deslocamento também, espacial, mas não o especifica:

Hora certa e lugar certo
Cuide-se, não se atrase
Ou eles vão fechar o portão
Para a terra prometida [...]
Pegue o ônibus para a terra do metal
A passagem é um real, só um real⁹ (MASSACRATION, 2005, tradução livre)

Basta encontrar os tempo e lugar certo. Segundo a descrição, o portão é fechado

8 Tradução livre de: *"It is the future: year 6969/Somewhere out in megaspace/The peloozes of the Lesbodyke Nebula/In order to continue breeding after removal from the Universe/Their last remaining enemy, men, created the Pil-Penile/Impregnation Lingumbot"*.

9 Do original: *"Right time and right place/Take care, don't be late/Or they will fechate the gate/To the promised land [...]Get the bus to the land of the metal/A passagem é um real, só um real"*.

em tempos determinados, o que mostra uma domesticação da vontade para chegar até ele. O que é interessante mesmo é o meio de transporte: um ônibus que leva até uma ilha, que possui um portão. Se o ônibus voa, não importaria haver um portão. Assim, chegar à ilha do Metal exige renúncia à lógica e aos bens materiais (“a passagem é só um real”).

Outra música propõe um deslocamento metafísico:

Mestre do mal, Lula da escuridão
Polvo do inferno [escrito em espanhol no original] e do inferno
Morto você jaz, dormindo em eterna sesta
Contando dois TeraSheep¹⁰ (NANOWAR OF STEEL, 2018, tradução nossa).

É preciso, portanto, morrer dormindo para se alcançar o cefalópode mágico, que é o mestre do mal. Ou seja, a fuga da cultura aparece novamente, dessa vez pelo sono, que leva ao “monstro”, figura gótica.

Outro deslocamento é tecnológico:

Envie ao mundo o seu SMS de morte
Encaminhando GIFs animados do Juízo Final
Quando teu reino se levantar mais uma vez
Contrate-nos primeiro no poderoso call center de Cthulhu!¹¹ (NANOWAR OF STEEL, 2018, tradução nossa).

A morte aparece nesse ponto. É preciso que várias pessoas enviem SMS (*Short Message Service*) chamando por “Cthulhu”. Assim, o uso da tecnologia acaba trazendo o reino do metal para que o indivíduo fuja do mundo vivido, substituindo-o magicamente. Outra letra faz menção a um aspecto semelhante:

Quando nuvens de ferro se aproximam,
Escurecendo o céu de inverno,
Tempestades reúnem a fúria do lago,
Melhor correr para casa e buscar refúgio,
Pois logo o pior acontecerá,
E o gelo transformará suas rotas em vidro,
Enquanto no norte a besta desperta,
De seu longo sono,
Seu uivo, a fúria dos vendavais,
Com curvas mortais que raramente falham,
Para enviar seus automóveis em vôo,
Através da cortina branca e cegante da nevasca,

10 Do original: “*Master of evil, Squid of darkness/Octopus of inferno and hell/Dead you lie sleeping, in eternal siesta/Counting two TeraSheep*”.

11 Do original: “*Send the world your death SMS/Forwarding animated doomsday GIFs/When thy kingdom rises once again/Hire us first in the mighty call center of Cthulhu!*”

Veja as habilidades de direção que você não tem
Com o VOO DA SKAJAQUADA¹² (GREEN JELLY, 1992).

É necessária, nesse caso, toda uma mudança do mundo natural. Por essa razão aparecem figuras como tempestades, feras, gelos (todos dormindo), o que demonstra o medo sendo viabilizado pelo processo. Ou seja: o mundo do metal está latente, esperando para ser despertado por meio da música. Ato contínuo, uma vez de pé, ele vai destruir o mundo atual, porém os indivíduos vão voar até ele. Isso parece remeter à simbologia cristã da ascensão, na medida em que existe um Céu para o qual se direcionam os fiéis no *post mortem*, sendo a “terra do metal” esse lugar às feições do Paraíso.

DESCREVENDO O MUNDO

Nesta seção o mundo de plenitude já foi alcançado, agora só falta vivê-lo, e por ato comunicativo o eu-lirico o descreve. Num primeiro texto pode se observar uma cultura baseada na tecnologia:

Rezark SP: um protótipo de pilha
Acidentalmente lançado no espaço durante as guerras de hiperfibras. Programou um evo-loop auto-replicante e flutua por um quilo-ano
Sozinho e senciente em uma trajetória tele-operativa, acima do planeta Três-S
Anteriormente conhecido como Terra
Abaixando seu astrolábio para o planeta Três-S
Rezark SP, o último crononauta sobrevivente
Tem um caso grave de bluballsium
E um desejo em sua hidro-mente[...]”¹³ (STEEL PANTHER, 2011, s/p, tradução nossa).

O único sobrevivente é Rezark SP. Segundo a letra, ele destruiu toda a Terra (que é lida em termos astronômicos, algo que mostra também o quanto a tecnologia fez a humanidade expandir). Nesse caso, é um mundo de destruição, o que mostra que a música metal estava certa: ao contestar o mundo cultural, mostra o seu resultado na destruição

12 Do original: “*When clouds of iron gather nigh,/Blackening the winter sky,/Storms gather fury from the lake,/Best hurry home and refuge take,/For soon the worst will come to pass,/And ice will turn your routes to glass,/While in the north the beast awakens,/From his year long slumber taken,/His howl, the fury of the gales,/With deadly curves that rarely fail,/To send your autos into flight,/Through blizzard’s curtain blinding white,/See driving skills you lack/With the, FLIGHT OF THE SKAJAQUADA.*”

13 Do original: “*Rezark SP: a prototype pill/Accidentally launched into chrono-space during the hyperfiber wars/Has programmed a self replicating evo-loop and drifts for a kilo-year/Alone and sentient in a tele-operative trajectory above planet Three-S/Formely known as Earth/Lowering his astrogate to planet Three-S/Rezark SP, the last surviving chrononaut/Has a bad case of bluballsium/And one thing on his hydro-mind: pussy!*”

total. Sua profecia, dessa maneira, estava certa.

A ilha do metal é bem descrita:

Existe uma terra tão distante
Onde o heavy metal toca
As pessoas usam sempre preto
Não há lugar para nenhum gay
Árvores alto-falantes
O volume é sempre dez
Elefantes são Animais de estimação
E a bebida é *libéré* [*liberada em Francês*]
Para esta terra não há avião
Para esta terra só há um ônibus
Pegar um táxi não é possível
Headbangers venham com a gente¹⁴ (MASSACRATION, 2005, s/p, tradução nossa).

A descrição é bem explícita: roupas pretas, a música toca em volume elevado, animais selvagens tornam-se de estimação, e não há como chegar nele pelos meios de transporte tradicionais. Há, no entanto, um apelo à masculinidade: não há lugar para gays. A música produz a atmosfera e o isolamento da ilha.

O último fragmento a ser analisado

Cthulhu, o antigo, dono das contas
Senhor das Telecomunicações R'lyeh
Apareça nos sonhos dos seus clientes
Cobre tarifas publicitárias de dor e conveniência¹⁵
(NANOWAR OF STEEL, 2018, s/p, tradução nossa).

Nesse trecho, pode-se ver que Cthulhu é uma opção: é um serviço prestado. Ou seja, há uma ligação com esse mundo externo mediado pela tecnologia e pelo serviço comercializado. Assim, há uma paródia do funcionamento da cultura. Isso pode dar a indicar que Cthulhu é uma armadilha, e que esconde o verdadeiro mundo do metal. Assim, esse mundo de plenitude é um negativo do mundo industrializado e tecnologizado.

APRECIÇÃO DOS DADOS E CRIAÇÃO DO CONCEITO DE ROCK CÔMICO

Os dados, se apreciados em conjunto, dão vazão a algumas conclusões. Vamos

14 Do original: “*There’s a land so far away/Where the heavy metal plays/People uses always black/There’s no place to any gay/Trees alto-falantes/Volume’s always tem/Pets are elephants/And drink is liberé/To this land there is no plane/To this land there’s only one bus/Get a taxi there’s no way/Headbangers come with us*”.

15 Do original: “*Cthulhu the ancient, bringer of bills/Lord of Telecom R’lyeh/Appear in your subscribers dreams/Advertising tariffs of pain and convenience*”.

enumera-las com a montagem de dois conceitos: o de *rock* cômico e o de *rock* cômico metaleiro, este uma variedade daquele. Até este momento, não há um conceito sistemático de *Rock Cômico*, que tenha sido montado a partir do estudo de casos empíricos. No nosso entender, o *rock* cômico trata-se de um subgênero do *rock* que vira a contestação do *status quo* moderno do gênero contra os próprios contestadores, que tornaram-se *status quo* - ao menos, no campo do *rock*. Ao invés de uma atitude autêntica de contracultura, há um voltar desta atitude destrutiva para objetos que não precisam ser destruídos, o que causa a comicidade. Assim, o *rock* cômico é derrisão, mas também é alusão e admiração, copiando não apenas o referente em suas características mais marcantes, mas também emulando a atividade que lhe traz estima social.

No caso do metal, o gótico extremiza a crítica à civilização e é parte do universo comunicativo. Não acreditamos que exista um “subsubgênero” *comedy rock metal*, mas sim uma variação, que parodia e reforça a estética gótica, tirando do contexto em que ela é um ideal de vida, crível e pleno. Assim, o *rock* cômico metaleiro é como se fosse um *rock* gótico por conta da extremização do gótico, porém o segundo reverencia o gótico e o segundo usa o gótico como código de comunicação, aplicando-o a objetos do cotidiano, o que desloca o questionamento sistêmico ocasionado pelo metal. Assim, a ameaça gótica não se faz convincente e causa o riso.

Se a banda é a expressão de valores de um grupo, o lugar de plenitude é a manifestação generalizante desse ideal. A montagem dele parte de algumas inspirações: visual das bandas, letras, videoclipes e capas de disco: isso constrói um mundo medieval com pós-apocalíptico causado por motivos tecnológicos. Significa que o mundo voltou a ser medieval porque a tecnologia destruiu a civilização com guerras. O metaleiro “advinha” esse mundo futuro e o contraria a partir de sua estética gótica. É como se fosse um *fugere urbem* dos arcades:

O Arcadismo pregava a simplicidade e a rejeição do absolutismo nobre que predominava no Brasil do século XVIII. O homem deveria voltar-se para a natureza, contrapondo-se cada vez mais aos padrões impostos por outros homens, que se escondiam debaixo de riquezas e poder (STEFANIU, 2016, p. 229).

Assim, o gótico não aprecia o enfoque no progresso e na destruição, assim como a agressão individual impediria a violência coletiva. Nesse sentido, existe um paralelo possível com o arcadismo, mesmo que não possamos falar propriamente de uma continuação. Podemos traçar paralelos do com o local de fuga e o mecanismo de escape como uma maneira de clarificar o problema da pesquisa.

Quanto ao local de fuga, o gótico também não aprecia a cultura *mainstream*, pois acredita que ela levará a uma destruição do futuro da humanidade, produzindo o pós-apocalipse. Isso é qualitativamente semelhante ao arcadismo na medida em que existe uma busca do passado – o *arcade* na Grécia clássica (e mística), o gótico no mundo bárbaro, em uma lógica pré-contrato social, numa perspectiva roussoniana de bom selvagem, que produz um pessimismo irreduzível.

Quanto ao mecanismo de fuga, o *arcade* se utiliza da poesia, que cria a conexão com um mundo já existente por via da imaginação. Já o metaleiro se conecta com o seu mundo a partir da música, de frequência crescentemente intensificada (para abafar os ruídos da cultura *mainstream*), e ele oportuniza uma profecia auto-realizada: o mundo irá se destruir pelos valores modernos, e a contracultura seria a única maneira de o evitar - mas não o conseguirá e a tragédia já está anunciada e é incontornável, só restando ao eu-lírico construir sua válvula de escape individual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente artigo tratou de uma possibilidade de análise de letras de música na perspectiva das linguagens artísticas, focando na significação que elas podem produzir com suas palavras. Neste artigo intentamos estudar o lugar de plenitude - um “Reino do Metal”, onde a cultura metal estruturaria a cultura deste lugar - onde o mundo para quatro bandas de *rock* cômico, na variedade metal: Green Jelly, Massacration, Nanowar of Steel e Steel Panther. A investigação se deu através de letras de suas músicas que abordaram a temática. Pudemos observar que, para chegar a esse lugar, é preciso um deslocamento, que pode ser espacial (ilha), temporal (futuro), metafísico (outra dimensão) ou tecnológico (pós-apocalipse). E esse lugar é alcançado pelo desvio da civilização. Por fim, formulamos um conceito de *rock* cômico e outro da variação *rock* cômico metaleiro.

Encerramos o texto com algumas reflexões sobre a paródia, que é uma modalidade comunicativa bem peculiar. A primeira delas é a dificuldade em estudá-la, porque ela interpõe mais uma camada conotativa na própria linguagem artística, o que a torna negação e afirmação simultaneamente. Neste caso, é possível estudar um referente a partir da paródia porque ela é um tipo extremo, ela evidencia seus caracteres mais compartilhados para assim produzir o entendimento.

BIBLIOGRAFIA

ARISTOTE. *La politique*. Paris: Vrin, 1982

BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. A PARÓDIA NO PENSAMENTO DE MIKHALL BAKHTIN. *VIDYA*, v. 19, n. 35, p. 8, 2001.

BARDINE, Bryan A. Elements of the Gothic in heavy metal: A match made in Hell. In: Heavy metal music in Britain. *Routledge*, 2016. p. 137-152.

BILLBOARD. Green Jelly - Biograph. 2017. *Billboard*. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20170125153213/http://www.billboard.com/artist/303110/green-jelly/biography>. Acesso em: 12/06/2019.

CAMPOY, Leonardo Carbonieri. Esses camaleões vestidos de noite: Uma etnografia do underground heavy metal. *Sociedade em Estudos*, Curitiba, v. 1, n. 1, p. 37-55, 2006.

CANDÉ, Roland de. *História universal da música: Volume 1*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CATALDO, Diego. Heavy Metal e irreverência: as melhores músicas do Nanowar Of Steel. *Revista subjetiva*. 2018. Disponível em: <https://medium.com/revista-subjetiva/heavy-metal-e-irrever%C3%A2ncia-as-melhores-m%C3%BAscas-do-nanowar-of-steel-fa7ea4e18ce2>. Acesso em: 12/06/2019.

DA SILVA, Daniel Maciel Costa. *Marginalidade e design: origens e desdobramentos do Punk*. Belo Horizonte/MG, UEMG, 2017.

DE LIMA, A. Excurso sobre o conceito de contracultura. *HOLOS*, v. 4, p. 183-192, 2013.

FIGUEIREDO, Cândido de. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Lisboa: Texto Editores, 2010.

LETRAS. *Biografia de Massacration*. 2009. *Letras*. Disponível em: <https://www.lettras.com.br/biografia/massacration>. Acesso em: 12/06/2019

LOPES, Pedro Alvim Leite. *Heavy Metal no Rio de Janeiro e dessacralização de símbolos religiosos: a música do demônio na cidade de São Sebastião das Terras de Vera Cruz*. Tese de (doutorado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

LYMANGROVER, Jason. Artist Biography. . 2020. *All Music*. Disponível em: <https://www.allmusic.com/artist/steel-panther-mn0001045720/biography>. Acesso em: 12/06/2019

MARTINS, Inês Rôlo. *Mulheres entre o som e o silêncio: imagens e representações das artistas de metal na LOUD!*. 2011. Tese de Doutorado. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

OLIVEIRA, Karla Fernanda Passoni de. *A estética gótica e sua influência no vestuário*. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Tecnólogo em Design de Moda). Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

PASSOS, Juliana. Arte como discurso ou a discursividade nas linguagens artísticas. *Cena em Movimento*, n. 2, p. 18, 2011.

ROSSI, A. Manifestações e configurações do gótico nas literaturas inglesa e norte-americana: um panorama. *Revista de Letras*, São Luís de Montes Belos, v. 2, p. 55-76, 2008.

SILVA, Jaime Luis da. *O heavy metal na revista Rock Brigade: aproximações entre jornalismo musical e identidade juvenil*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em



Comunicação e Informação, Porto Alegre, BR-RS, 2008.

STEFANIU, Wellington. DO ARCADISMO AO ROMANTISMO: SIMILITUDES E ESPECIFICIDADES NA CONSTRUÇÃO DO CÂNONE NACIONAL. *Revista de Literatura, História e Memória*, v. 12, n. 20, 2016.

TAYLOR, Charles. *Uma Era Secular*. São Leopoldo: Unisinos, 2010.

ZILLES, Urbano. *Teoria do conhecimento e teoria da ciência*. São Paulo: Paulus, 2008.

FONTES MUSICAIS

Green Jellö, *Flight of the Scajaquada*, Buffalo (Estados Unidos da América), Zoo Entertainment, 1992, Compact Disk (CD).

Massacration, *Let's Ride to the Metal Land*, Petrópolis (Brasil), Deckdisc, 2005 e Compact Disk (CD).

Nanowar of Steel, *Call of Cthulhu*, Roma (Itália), The Jack Stupid Filme, 2018 YouTube.

Steel Panther, *In The Future*, Los Angeles, Universal Republic, 2011, Compact Disk (CD).

Recebido em 17/06/2022

Aprovado em 10/12/2022



O ESPETÁCULO -FA-TAL- GAL A TODO VAPOR (1971): PERFORMANCE E RESISTÊNCIA CULTURAL

*THE SHOW -FA-TAL- GAL A TODO VAPOR (1971):
PERFORMANCE AND CULTURAL RESISTANCE*

CAMARGO, Felipe Aparecido de Oliveira¹

<https://orcid.org/0000-0003-0611-7747>

RESUMO: O artigo analisa o registro do espetáculo Gal a Todo Vapor, temporada de shows iniciada em outubro de 1971 pela cantora Gal Costa que ficou marcada por seu legado geracional na juventude contracultural de meados dos anos 1970. Complexa e multifacetada, a contracultura brasileira firmou alternativas próprias e espontâneas no híbrido campo de resistências culturais à ditadura militar (1964-1985). Desse modo, pretendemos investigar a performance da cantora e suas extensões nos círculos e espaços de sociabilidade formados ao redor do espetáculo.

PALAVRAS-CHAVE: Contracultura;
Performance; Gal Costa.

ABSTRACT: The article analyzes the record of the show Gal a Todo Vapor, a season of concerts started in October 1971 by the singer Gal Costa that was marked by its generational legacy in the countercultural youth of the mid-1970s. Complex and multifaceted, the Brazilian counterculture established its own spontaneous alternatives in the hybrid field of cultural resistances to the military dictatorship (1964-1985). Thus, we aim to investigate the singer's performance and its extensions in the circles and spaces of sociability formed around the show.

KEYWORDS: Counterculture;
Performance; Gal Costa.

¹ Mestrando em História pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Graduado em História pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).
E-mail: felipe.o.camargo@unesp.br.

INTRODUÇÃO

Em outubro de 1971, a cantora baiana Gal Costa deu início a uma temporada de *shows* no então Teatro Tereza Rachel, em Copacabana, no Rio de Janeiro. Inicialmente com direção musical de Lanny Gordin, o espetáculo, intitulado Gal: A Todo Vapor, incluía em seu repertório um vasto conjunto de compositores vinculados à contracultura brasileira e se tornou um emblema do dito desbunde dos “anos de chumbo”. Gravado e lançado em *long-playing* (LP), em formato duplo, com a grafia de -Fa-Tal-: Gal a Todo Vapor (1971/Philips), o *show* é também um importante evento artístico no campo das resistências culturais que se esboçavam na fase mais repressiva da ditadura militar.

Nascida em Salvador no ano de 1945, Gal Costa iniciou sua carreira por volta do ano de 1964, quando se apresentou, ao lado de seus futuros parceiros de carreira, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Maria Bethânia, no espetáculo Nós, Por Exemplo (1964), no Teatro Vila Velha na Bahia. Posteriormente, se mudou para São Paulo a fim de integrar o elenco dos *shows* do Teatro Arena: Arena Canta Bahia (1965) e Tempo de Guerra (1965) (CONTENTE, 2021, p. 42). Admiradora de João Gilberto, por quem atribuiu o despertar do primeiro olhar fascinado para a música, lançou seu primeiro disco em 1967, em parceria com Caetano, intitulado Domingo (Philips), cujo repertório estava fortemente articulado aos parâmetros estéticos da Bossa Nova.

No entanto, a intérprete estabeleceu uma ruptura com as bases contidas típicas bossa-novistas a partir de 1968, quando do lançamento do disco coletivo *Panis et Circencis* (1968/Philips), no qual interpretou algumas canções e se vinculou com o Tropicalismo musical. Por meio de sua performance agressiva e imponente de “Divino, Maravilhoso” (Caetano Veloso e Gilberto Gil) no IV Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, a baiana fincou de vez sua imagem artística ao universo transgressor dos tropicalistas.

Promulgado o AI-5 no fim de 1968 e o consequente exílio de seus companheiros Caetano Veloso e Gilberto Gil, Gal percorreu caminhos e desenvolveu relações que a alocavam nos espaços e atividades da contracultura brasileira em efervescência no início dos anos 1970. Mais ainda, suas obras, performances e atitude comportamental eram responsáveis por mobilizar um determinado grupo de pessoas identificados e associados a essa nova sensibilidade em curso.

Neste artigo analisamos o LP -Fa-Tal-: Gal a Todo Vapor como registro de um *show* que marcou a contracultura no Brasil. Compreendendo a capacidade da performance como linguagem artística que se realiza em um determinado espaço e tempo, porém com potencialidades que ultrapassam seu momento de ação, buscamos também pensar os

espaços e os laços de sociabilidade que se formaram no entorno do espetáculo. Assim, ao elegermos um disco gravado ao vivo cuja performance se torna o fio condutor da análise, se faz imprescindível refletir sobre as relações entre artista e público imbuídas no objeto.

RESISTÊNCIA CULTURAL E CONTRACULTURA

Se a primeira metade da década de 1960 engendrou, no campo cultural, um amplo conjunto de agentes, ideias e obras que sublimavam a efervescência de um projeto nacional-popular em sintonia, ao menos em boa parte, com o programa político do Partido Comunista Brasileiro (PCB), a segunda metade, circunscrita ao governo militar e chancelada pelo AI-5, modificou o cenário. A consolidação do Estado repressivo, aliado ao crescimento vertiginoso da indústria cultural e do mercado de bens simbólicos, impôs novas condições de atuação para os artistas e intelectuais da resistência cultural.

Nessa tomada, vale algumas linhas a respeito da noção de resistência cultural, frequentemente concebida de maneira uníssona na memória social sobre a oposição à ditadura militar. Marcos Napolitano (2017, p. 27-28) identifica que o conceito de resistência adquiriu proeminência a partir da experiência vivenciada pelo Ocidente no século XX, precisamente por meio da Segunda Guerra Mundial. Com a articulação ampla de resistências ao nazifascismo, desde então o termo vem sendo empregado para delinear operações e lutas anti-opressão ao redor do mundo. A apreciação de Nicola Matteucci (1998, p. 1115), mesmo se referindo à conjuntura europeia, auxilia no entendimento da ressonância plural dos sentidos e ações de resistência: “A resistência nasce em toda parte, como fenômeno espontâneo, de um ato voluntário ou da conscientização de indivíduos ou pequenos grupos”. Ou seja, ela também pode se afirmar de acordo com a necessidade sócio-histórica, sem para isso precisar de um sistema de programas e ações pré-definidas.

No caso brasileiro, a resistência, particularmente no âmbito cultural, se desenvolveu em múltiplas orientações e correntes. De maneiras mais ou menos diretas, instrumentalizadas e/ou negociadas, herdadas ou espontâneas, ela remonta à complexidade.

Mesmo entre aqueles artistas e intelectuais que tinham uma posição ideológica mais firme contra a ditadura, a consciência da necessidade de resistir nem sempre se afirmou com a mesma determinação de uma ação direta, oscilando de posições críticas mais ativas e agressivas às mais sublimadas, labirínticas e melancólicas. (NAPOLITANO, 2017, p. 32).

Além do Estado militar como “inimigo comum”, a resistência cultural era permeada por conflitos e disputas. Napolitano (2017, p. 23) mostra que os principais grupos de oposição

ao regime podem ser esquematizados em quatro: i) liberais, ii) comunistas do PCB, iii) grupos contraculturais e iv) a “nova esquerda”. Não sendo estanques e tampouco isentos de fissuras internas, tais grupos apontam para caminhos e tendências diferentes de oposição.

No que se refere especificamente à contracultura, o autor aponta para o seu caráter heterogêneo, pela busca de uma estética radical e o apelo à liberdade individual e comportamental (NAPOLITANO, 2017, p. 24). São justamente tais aspectos valorativos do subjetivo e do comportamental que propiciaram certas leituras taxativas para os artistas e as produções contraculturais do período. Zuenir Ventura (1971), em matéria para a revista *Visão*, falava de um “vazio cultural” circunscrito naquele momento, ausente de obras com propostas críticas e participativas. Essa linha de pensamento levava em conta a dinâmica e efervescente produção cultural da década anterior, responsável pelas políticas culturais do CPC até à crítica estimulada pelo Tropicalismo. O exame do “vazio” se ancorava na ideia respaldada no acirramento da repressão via AI-5 e o exílio de importantes atores culturais de então. Somava-se a isso as tensões entre as práticas herdeiras do nacional-popular, em vias de sufocamento, aos novos modos de atuação contracultural. O advento das ações armadas como forma de combater à ditadura engrossava o cenário de crise.¹

Em suma, sob um olhar mais amplo, a juventude internacional experienciava fenômenos de grande agitação política e cultural na segunda metade dos anos 1960, no qual a contracultura esteve inserida. Para citar alguns, a popularização dos Beatles, de músicos como Jimi Hendrix e Janis Joplin, a onda *hippie* nos Estados Unidos, as movimentações estudantis em vários locais do globo, assim como as contestações à sociedade tecnocrata², ao patriarcalismo, o machismo e o conservadorismo de tradição cristã, entre tantos outros eventos multifacetados. Com seus limites e umas tantas ressalvas, podemos dizer que a contracultura brasileira foi informada – em maior ou menor escala, conforme o que a situação histórica nacional exigia – por muitos desses acontecimentos.

No cenário brasileiro, boa parte das práticas ligadas, de um modo ou de outro, à contracultura foram vistas como desbundadas, numa designação da gíria como sinônimo de desviante e alienado, em razão de suas rejeições às táticas e estratégias tradicionais da esquerda engajada (DUNN, 2016, p. 38). Além do mais, era também manifestação das crises

1 Outra leitura aproximada dessas posições se trata das elaborações de Roberto Schwarz (1978) sobre a “hegemonia cultural de esquerda”, da qual o autor identifica seu destaque ao longo dos anos 1960, porém nota uma diluição ao findar daquela década, sobretudo ao centrar suas críticas ao Tropicalismo.

2 Theodor Roszak (1972) concebeu, no calor do momento, a ideia de tecnocracia como o objeto que a juventude contracultural se virava contra. Tida como produto do industrialismo avançado e racionalizado, combater a tecnocracia era, acima de tudo, um desafio geracional.

internas que a esquerda enfrentava face ao recrudescimento do autoritarismo. Conforme avalia Sheyla Diniz (2020, p. 4): “o desbunde expunha conflitos de interesses e projetos pós-edição do AI-5, bem como o acirramento de uma crise sobre qual caminho seguir diante da repressão factual e não menos internalizada nas subjetividades”.

Na contramão das críticas comumente delegadas à contracultura pela esquerda nacionalista – escapismo, alienação, desbunde, “vazio cultural” etc. –, Heloísa Buarque de Hollanda procurou captar os significados sociais daquelas práticas e produções. Particularmente se debruçando no caso do Tropicalismo, mesmo destacando a continuação destas propostas a partir da década de 1970, Hollanda evidenciava o questionamento, pelos grupos contraculturais, à tomada de poder intencionada pela esquerda. A autora ressalta a ênfase na revolução comportamental e corporal, estimuladas por uma preocupação que valorizava o “aqui e o agora” (HOLLANDA, 2004, p. 70). Em que pese os questionamentos propostos por uma renovação historiográfica que coloca em xeque a centralidade do Tropicalismo nessas transformações³, as reflexões de Hollanda são sinalizadoras para a compreensão de uma estratégia contracultural de ação, pautada em novos modelos de atividades e críticas culturais.

É possível notar, em tal produção artística contracultural, certa desconstituição dos sentidos políticos da arte de outrora, cujos projetos culturais eram mais totalizantes e ideologicamente planejados. Na elucubração de Celso Favaretto, esse deslocamento transmite os sentidos para o comportamental, o corporal, o fragmentado e o experimental: “como um além da arte, como distanciamento da arte crítica dos anos 1960, como uma nova potência da arte como vida” (FAVARETTO, 2019, p. 52). Assim sendo, o corpo se torna um espaço em que a arte se realiza e potencializa transformações.

-FA-TAL- GAL A TODO VAPOR: O DISCO DA GERAÇÃO DESBUNDE

Figura 1: Capa do LP -Fa-Tal-: Gal a Todo Vapor (Philips/1971)

3 Essa revisão bibliográfica do Tropicalismo musical pode ser vista em: Napolitano; Villaça (1998) e Coelho (2010).



Fonte: Caetano *en detalle*. Disponível em: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/2019/03/1971-gal-todo-vapor.html>. Acesso em: 21 set 2022.

Figura 2: Encarte do LP -Fa-Tal-: Gal a Todo Vapor (Philips/1971)



Fonte: Caetano *en detalle*. Disponível em: <https://caetanoendetalle.blogspot.com/2019/03/1971-gal-todo-vapor.html>. Acesso em: 21 set. 2022.

Inicialmente planejado como uma breve temporada de *shows* no Rio de Janeiro durante outubro de 1971, às vésperas da viagem de Gal Costa à Londres onde se apresentaria com Gilberto Gil, o espetáculo voltou ao teatro Tereza Rachel logo no início de 1972. Ao longo daquele ano, passou por temporadas em capitais brasileiras como Belo

Horizonte, São Paulo e Recife. Contudo, o registro definitivo do *show* se deu ainda em sua primeira fase em 1971, no Rio, quando gravado ao vivo e lançado em formato de disco duplo pela Philips sob produção de Roberto Menescal.⁴

A opção de lançar discos em formato duplo era algo relativamente novo no mercado brasileiro de então. De acordo com Márcia Tosta Dias (2008, p. 61), a partir da década de 1970, com a consolidação do LP como principal produto da indústria fonográfica, as gravadoras começaram a investir alto em um *cast* de artistas que, embora não fossem os produtos de maior vendagem, garantiam segurança para as empresas visto que o seu segmento de consumo implicava numa certa regularidade em termos de vendas em comparação a sucessos mais efêmeros. Esse grupo seletivo de artistas se constituía primordialmente entre os músicos da MPB⁵ com origens na década anterior. Portanto, tal investimento no disco de Gal Costa indica interesses comerciais que a alocam nesse catálogo de artistas mais proveitosos aos olhos das gravadoras.

Com concepção gráfica assinada pelos artistas plásticos Luciano Figueiredo e Óscar Ramos, o material do LP destaca as cores vermelho e violeta. Na capa, o enfoque são os lábios marcados pelo emblemático batom vermelho da cantora. Sua tipografia se distribui entre a imagem, onde o letreiro “-Fa-Tal-” percorre a boca da intérprete. Na parte inferior, sob um fundo vermelho e letras em cor amarela, “Gal A Todo Vapor” compõe o projeto da capa. Em sua contracapa, há a mesma imagem da cantora, desta vez mais ampliada e focada também em seu violão com a disposição das faixas ao lado. O letreiro centralizado na parte superior ressalta a legenda: “Boca microfone mão violão”.

As fotografias de Gal Costa na capa e contracapa do disco assumem a prática corporal, revelando uma importante via de expressão performática: a boca. Levar em conta este aspecto significa perceber o condicionante crucial que é o corpo e todas as suas dimensões no ato performático. É nessa direção que Paul Zumthor aponta o fundamento “indizivelmente pessoal” da performance. Toda a expressão corporal, seja por meio da voz ou dos gestos indicam potencialidades “na rede de sensualidades complexas que fazem de nós, no universo, seres diferentes dos outros”. (ZUMTHOR, 2007, p. 39). Na condição da censura e do conservadorismo ditatorial, é sugestivo elevar o corpo como ferramenta

4 Vale mencionar que não há filmagens do espetáculo disponíveis na íntegra. Embora o cineasta Leon Hirszman tenha gravado o *show*, as imagens não foram liberadas ao acesso público. Dessa forma, nosso principal suporte para as reflexões sobre a performance é o registro em LP.

5 A sigla MPB é aqui utilizada na mesma linha ponderada por Marcos Napolitano (2001), na qual essa é vista mais como um complexo sistema cultural a abarcar músicos de variadas orientações do que um estilo rigidamente definido em termos estético-musicais.

primordial de manifestação. Daí que resulta também o que Zumthor chama de “energia poética”.

O encarte do LP destaca também a imagem de uma orla carioca com o escrito “violeto” no centro da fotografia em tons da cor violeta, presentes na colagem (figura 2), ao que pode traçar uma referência tanto ao Rio de Janeiro citado em “Mal Secreto” (Waly Salomão e Jards Macalé), presente no disco, como a um dos principais espaços de circulação da juventude contracultural, a Zona Sul carioca; “ver de novo / ver de novo”, diz a legenda. Ideia de Waly Salomão, poeta da contracultura e um dos principais agentes por trás da criação do *show*, a proposta insinua, conforme Sheyla Diniz (2017, p. 70), ao termo “violento”, tendo em mente que bastaria o complemento da consoante “n” para se formar a palavra. O contexto violento da ditadura militar estaria ali subentendido.

Entre as demais imagens distribuídas pelo encarte do disco, há fotografias do espetáculo e de Gal com o conjunto Novos Baianos. Em uma fotografia específica da colagem, a imagem da cantora está enquadrada de costas, virada para plateia com o refletor do *show* iluminando seu corpo; a palavra “luz”, em tamanho pequeno, se junta a “sol”, maior e mais evidenciado, de cor amarela, numa referência à canção “Luz do Sol” (Waly Salomão e Carlos Pinto), parte do repertório. “...Que me brilha acende / aquece e me queima...”, legenda a fotografia. Noutra imagem (também na colagem da figura 2), um registro turvado da cantora, disposta entre os letrados “rolê” e “necessário viração”, remetendo às canções “Dê um Rolê” (Moraes Moreira e Luiz Galvão) e “Antonico” (Ismael Silva).

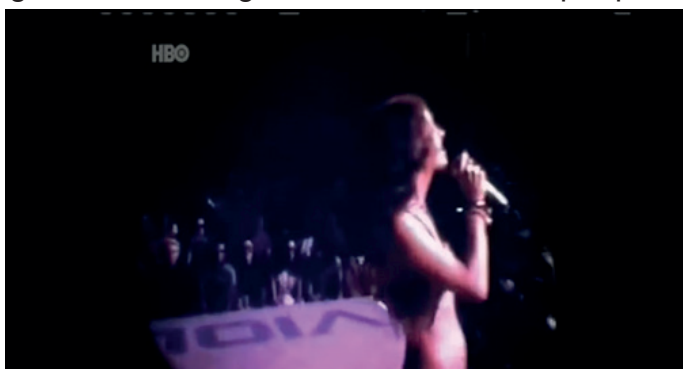
A intensidade do vermelho remete à experiência vivaz e corporal, com destaque para os lábios da intérprete. Como visto, a estética em procedimento com o corpo, bem aos moldes contraculturais de resistência. Tal como analisou Rafael Noleto (2014, p. 66), estudando o discurso performático de Gal, esse processo concebe uma estratégia que proporciona “a fabricação de uma imagem pública vinculada à sua condição feminina e à intensidade e sensualidade de suas performances”.

O projeto gráfico do LP se dava em concomitância com a proposta de ambientação do espetáculo, elaborada por Luciano Figueiredo. Ao longo do palco, duas faixas com as palavras “Violeta” e “-Fa-Tal-” compunham a cenografia. Artista ligado a propostas artísticas de vanguarda, Figueiredo recorda, em matéria comemorativa para a Folha de S. Paulo acerca dos 50 anos do *show*: “Criamos com Waly uma proposta de duas grandes faixas em tecido e cores diferentes para as palavras-destaque -FA-TAL- e VIOLETO, ambas de sua autoria.” (LEAL, 2021). O designer acrescenta, discorrendo sobre a ideia: “Era uma proposta bastante nova ter palavras suspensas de um ponto ao outro do palco, criando uma fusão

com a cena musical. Pintamos também todo o chão do palco com as mesmas palavras e usamos as cores violeta e branco.”

A cantora se apresentava em palco vestindo um *top* cobrindo a região do busto e uma saia longa preta. Utilizava-se de pinturas no rosto, braceletes e pulseiras. Quando interpretava com seu violão, sentava-se no banquinho de pernas abertas exprimindo a sensualidade que lhe é característica. Nos únicos fragmentos filmados do *show* que se tem acesso⁶, é possível observar a intérprete circulando pelo palco, dando leves requebros corporais, mexendo seus longos cabelos e cantando de sorriso aberto em alguns momentos. Em outra parte, mais séria, Gal permanece com os olhos fixos e de postura corporal ereta.

Figura 3: Fotograma das filmagens de Gal a Todo Vapor por Leon Hirszman.



Fonte: Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IFSp0TaGL5g>. Acesso em: 22 set. 2022

Figura 4: Fotograma das filmagens de Gal a Todo Vapor por Leon Hirszman.



Fonte: Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IFSp0TaGL5g>. Acesso em: 22 set. 2022.

⁶ Nos referimos às poucas imagens recuperadas do espetáculo, ainda que sem áudio, para a série documental *O nome dela é Gal* (2017), lançada pela Home Box Office Brasil (HBO) e dirigida por Dandara Ferreira. Nos registros, é possível perceber como o cineasta se utilizou de planos fechados em torno do rosto da cantora, ressaltando seu olhar e sua boca.

Como demonstra Simon Friths (1998, p. 203-205), a performance é um ato de comunicação social que requer uma audiência da qual a produção de significados depende do sujeito e do objeto performático; a rigor, o corpo. Nesse sentido, chegamos a um ponto nevrálgico: a capacidade que a performance possui de engajar um determinado grupo de pessoas em torno desse sujeito e objeto. Para o autor, a performance é também uma experiência de sociabilidade. Gal Costa, ao se apresentar em determinado espaço e tempo, articula uma rede de indivíduos dos quais sua interpretação determina algo, possibilita uma atividade que vai além do coletivo e resvala na energia poética de todos os corpos ali presentes. É nesse encaminhamento que o espaço performático exige atenção, uma vez observada as relações, implicadas no momento da performance, que dão sustentação à noção de teatralidade. (ZUMTHOR, 2007, p. 39-41)

Em termos musicais, o espetáculo se dividia em duas partes⁷. Primeiramente, Gal performava as canções mediante um intimismo provocado pelo uso exclusivo de voz e violão, este tocado pela intérprete. A artista interpretava clássicos do cancionário folclórico (“Fruta Gogoia”), do samba (“Antonico” de Ismael Silva) e “Falsa Baiana” (de Geraldo Pereira) e composições contemporâneas de seus colegas Caetano Veloso, Jorge Ben, Roberto e Erasmo Carlos. A entrada de “Vapor Barato” (Waly Salomão e Jards Macalé) rompia com o intimismo e introjetava gradualmente a atmosfera estrepitosa da segunda parte. Nesse momento, além de composições de Caetano, Salomão e Macalé, há lugar para interpretações de canções de Moraes Moreira e Luiz Galvão, na enérgica e roqueira “Dê um Rolê”; Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira com uma corrosiva releitura de “Assum Preto”, acompanhada unicamente do contrabaixo tocado por Lanny Gordin; e do então estreante Luiz Melodia, que fora descoberto por Waly Salomão e introduzido no espetáculo pela cantora com uma interpretação de “Pérola Negra”. No total, o LP – fruto da gravação ao vivo do *show* – contabiliza 19 faixas distribuídas ao longo do disco duplo.

A produção de Paulinho Lima era acompanhada da direção musical do guitarrista Lanny Gordin (posteriormente substituído por Pepeu Gomes), que também ficara incumbido dos arranjos. O restante da equipe se dividia entre Jorginho Gomes, também membro dos Novos Baianos, na bateria; Novelli no baixo e Baixinho na tumba. De um modo geral, o registro do *show* é permeado por algumas “falhas” técnicas que não chegam a prejudicar

7 A versão lançada em LP distribuía as faixas de modo desconexo em relação ao *set* original das canções no repertório do espetáculo. Como forma de seguir a linha conceitual proposta pelo espetáculo, nossas reflexões neste artigo procuram, na medida do possível, seguir a disposição de faixas preliminarmente concebidas para o *show*.

o resultado da obra. Pelo contrário, tal condição contribui para afirmar uma certa aura de espontaneidade ao espetáculo que parece reforçar todo o contexto e a sociabilidade formada em seu entorno. A participação da plateia é perceptível no encadeamento das canções, manifestadas sobretudo pelos aplausos e assobios no findar das músicas.

Em vista disso, vale mencionar o acontecimento de maior espontaneidade do registro. Durante a segunda interpretação de “Fruta Gogoia”, faixa que servia quase como uma vinheta entre “Sua Estupidez” e “Vapor Barato”, além de possuir duração de aproximadamente um minuto e o acompanhamento quase mínimo de alguns acordes no violão, um ruído atrapalha a interpretação em sua metade, arrancando risadas da plateia e um tímido “acontece”, dito pela cantora. O ouvinte não consegue identificar exatamente o que aconteceu, ao que parecia o barulho de algum objeto caindo, seja o banquinho da intérprete, o microfone ou o violão. Todavia, o ruído interrompe o canto de Gal e provoca um momento de descontração no público, que mesmo com a cantora dando continuidade à apresentação, buchichos e risos permaneciam.

O que à primeira vista parece algo banal, obtém relevância à medida em que a gravação, que poderia facilmente ter sido alijada do LP, foi deliberadamente mantida. Isto é, o imprevisto e a informalidade da situação constituíam o disco, no que poderia estabelecer uma estreiteza do público com a obra. Por se tratar de um bem simbólico com toda uma rede de mediações mercadológicas por trás de sua produção e lançamento, é de se notar a opção da gravadora em manter a faixa, talvez por essa “quebra” de barreiras, proporcionando uma relação de cumplicidade entre artista e plateia/ouvintes.

Prosseguindo, focamos especificamente nas seguintes canções presentes no LP: “Como 2 e 2” (Caetano Veloso) e as já mencionadas “Vapor Barato” e “Dê um Rolê”.

Ainda que a primeira parte do espetáculo possa remeter à corporalidade bossanovista – para utilizar a formulação de Santuza Naves (2010, p. 29) -, da qual Gal foi informada no início de sua carreira, sua interpretação por vezes remonta ao lamento e a melancolia. Caso esse de “Como 2 e 2”, em sua primeira entrada no *show* – a intérprete retorna à canção na segunda metade da apresentação, em sua versão completa. Composição de Caetano Veloso, a música exhibe em seus versos o lamento do eu lírico se dirigindo ao interlocutor:

Quando você
Me ouvir chorar
Tente não cante
Não conte comigo
Falo, não calo, não falo
Deixo sangrar

Algumas lágrimas bastam
Pra consolar
Tudo vai mal
Tudo, tudo, tudo, tudo
Tudo mudou
Não me iludo e contudo
A mesma porta sem trinco
O mesmo teto
E a mesma lua a furar
Nosso zinco
Meu amor
Tudo em volta está deserto
Tudo certo
Tudo certo como
Dois e dois são cinco

Gal confere desconsolo à interpretação, embora não ceda à designação diante da circunstância; dessa forma, entoa: “Falo, não calo, não falo / Deixo sangrar / Algumas lágrimas bastam / Pra consolar”, cintilando a consciência da potência do próprio pranto. Balada de construção musical simples, “Como 2 e 2” é acompanhada do violão tocado pela cantora e a melodia é expressa com igual lamento ao enfatizar a persistência do cenário negativo, especialmente quando a intérprete prolonga a emissão da primeira sílaba da palavra “tudo” para se referir ao estado atual de coisas, que insistentemente persiste, e então, nos versos seguintes, frisar a fatalidade com a ironia de “tudo certo como dois e dois são cinco”. A música ainda faz referência à “Chão de Estrelas”, de Silvio Caldas e Orestes Barbosa, seresta de sucesso no cancionero popular, ao aludir sobre “a mesma lua / a furar nosso zinco”.

A cantora fecha a canção baixando, aos poucos, a intensidade da emissão de sua voz como numa espécie de *fade out* para iniciar a próxima música. Tal efeito proporciona ao ouvinte uma sensação inconclusiva, dado que embora a voz da cantora parece diluindo gradualmente, os acordes do violão imediatamente direcionam para a faixa seguinte.

Se levado em consideração a letra de Caetano e a performance da baiana, o compositor, exilado em Londres, pode ser deslocado para a função de interlocutor da canção, numa espécie de inversão de papéis proporcionado pela interpretação utilizada. O canto de Gal representaria, desse jeito, a comunicação com o amigo, como que numa correspondência sobre a conjuntura. Mais tarde, a cantora declarou que realizava seus *shows* sob a lembrança e saudade dos amigos (SEVERIANO, 1972, p. 19). Dessa forma, a presença dos baianos Caetano e Gil na temporada de *shows* ia além de suas obras no repertório.

O signo da saudade provocado pela ausência forçada do próprio país atravessava o imaginário da concepção do espetáculo. Dessa maneira, a opção interpretativa realizada pela cantora operava pela consciência do que ela poderia induzir, do discurso que seu canto, sua entoação e sua corporalidade profeririam. Disso tudo, vale o aspecto da interlocução com o público. Como já mencionado, ao performar as canções em um dado lugar e tempo, a intérprete reforçava também as relações com todos os demais que presenciavam aquele momento. Nas palavras de Ruth Finnegan (2008, p. 24): “A performance cantada é evanescente, exponencial, concreta, emergindo na criação momentânea dos participantes.”

“Vapor Barato” é talvez a principal canção do disco em termos de repercussão. A canção foi lançada anteriormente no compacto Gal (Philips/1971), embora tenha sido no *show* que ganhou sua versão definitiva. Para José Roberto Zan (2010, p. 166), essa seria a música que melhor expressava a nova sensibilidade contracultural de meados dos anos 1970. O autor explica também o seu significado ambivalente, calcado nas gírias daquela geração: “A palavra ‘vapor’, que poderia ser uma referência ao ‘velho navio’ ao qual a letra da canção se refere, era, na gíria da época, a denominação dada ao vendedor de maconha.” Por barato, entende-se o efeito provocado pelo uso da cannabis ou de outros entorpecentes. Terminologias à parte, a origem da canção possui raízes nebulosas, segundo relato de Jards Macalé, compositor da música para a letra de Waly:

Há um exemplo horrível, que não foi na praia, mas em São Paulo. São Paulo era mais violenta, a repressão aqui, Doi-Codi[...] esse negócio aí. Essa é a verdadeira história do “Vapor barato”. O Waly [...] veio pra São Paulo, cabeludo, como estava no disco. Aí foi preso com uma bagana [maconha] no bolso. Levaram-no pra delegacia, depois o jogaram no Carandiru e o torturaram à vontade. Pau-de-arara, choque elétrico e o diabo-a-quatro. Quando o soltaram meses depois, ele estava um lixo. Foi se esconder em Niterói pra não ficar dando bandeira no Rio de Janeiro. [...] Aí ele veio de Niterói cantando “Morro da Cantareira”. Além de me fazer gravar o “Morro da Cantareira”, o Waly foi lá em casa e entregou a letra do “Vapor barato”, que tratava exatamente disso. [canta] “Estou tão cansado... não preciso de muito dinheiro, vou me picar porque a barra pesou.” E vapor barato, é vapor... barato... Entenderam? Tem várias leituras, e vapor barato é vapor barato (JARDS MACALÉ [2006], 2019).

Expressão do deslocamento do sujeito no regime autoritário e da busca por alternativas, a canção é performada numa apresentação com duração de mais de 8 minutos. Interpretada primeiramente com o acompanhamento do violão, a cantora completa a música e retorna ao início com a entrada do conjunto musical formado pela guitarra, baixo elétrico, bateria e tumba. Forma-se, portanto, dois blocos na mesma canção. A primeira parte de matriz mais acústica, de voz e violão, e a segunda acompanhada por timbres, em sua maioria,

eletrificados. O canto de Gal Costa passeia pela extenuação quando entoava os versos que exprimem o descontento lírico: “Oh, Sim...eu estou tão cansado / Mas não pra dizer / Que eu não acredito mais em você”, na autodescrição que revela o padrão indumentário de parcela da juventude contracultural da qual se identificava: “Com minhas calças vermelhas / Meu casaco de general / cheio de anéis”, e, finalmente, o anseio por mudança por meio do deslocamento: “Vou descendo por todas as ruas / E vou tomar aquele velho navio / Eu não preciso de muito dinheiro / E não me importa, honey”.

A interpretação segue pela explosão do refrão “Oh, minha *honey baby* / *Baby, honey baby*”, do qual a cantora manifesta o canto de súplica por meio do timbre ostensivo. À medida em que a canção progride para o final, a intérprete experimenta voltas pelo registro elevado de sua voz, ao repetir enfaticamente os versos que exclamam pela *honey baby*, culminando nos derradeiros agudos que expressavam a um só tempo toda sua extensão vocal e certa angústia e aflição, estas em sintonia com os arranjos, sobretudo pela guitarra tocada por Lanny.

A finalização da música, entre o canto agudo e gritado da cantora, sugere também uma relação que o público pode ter exercido ação condicionante. Considerando a presença de uma audiência que, como veremos mais adiante, partilhava de ideias e valores em comum em uma rede que não se encerrava no espaço onde o espetáculo acontecia, este momento de imprevisibilidade que permeia o final da canção pode ser fruto de uma consciência da intérprete – sensorial, mas também racional – de realizar uma ação interpretativa que instigasse em profundo as sensibilidades de todos os agentes que ali se encontravam neste momento efetivo da performance.

“Dê um Rolê”, canção que surge na sequência de “Vapor Barato”, estabelece uma quebra na soturnidade de sua antecessora. Introduzida por linhas de guitarra, a música é sustentada, sobretudo, pela levada rock do conjunto. Na letra, elementos reveladores das práticas desbundadas de viver:

Não se assuste pessoa
Se eu lhe disser que a vida é boa
Enquanto eles se batem
Dê um rolê e você vai ouvir
Apenas quem já dizia
Eu não tenho nada
Antes de você ser eu sou
Eu sou, eu sou
Eu sou amor
Da cabeça aos pés
E só tô beijando o rosto de quem dá valor

Pra quem vale mais um gosto
Que dez mil réis

A composição indica a opção pela liberação comportamental e o apego aos afetos cotidianos e livres das imposições convencionais. “Enquanto eles se batem / Dê um rolê e você vai ouvir”, cantados em pleno contexto dos imbrólios relativos à luta armada, indica outras possibilidades de enfrentamento, almejando o experimento individual – e ao mesmo tempo coletivo – de vivências. Não à toa que seus versos iniciam alertando o interlocutor para o lado “bom” da vida, como num convite às práticas lúdicas e desobrigadas de vivenciar a realidade.

O canto aberto de Gal defende tudo o que é explícito e implícito na letra. As práticas da juventude contracultural parecem ganhar um hino. Ao reivindicar ser “amor da cabeça aos pés”, a baiana certifica a aura afetiva presente nos espaços do Píer de Ipanema, lugar famoso onde circulava uma rede de indivíduos associados ao universo da contracultura brasileira. Defende um modo de ser e estar, com precisão marcada pelo breque instrumental da banda no momento necessário, a fim de ressaltar parte fundamental da canção: “Não se assuste pessoa / Se eu lhe disser que a vida é boa”, ecoa a voz da cantora.

O conjunto de guitarra, baixo e bateria acompanham o desenvolvimento da música, destacando coloração luminosa para a interpretação por meio dos arranjos. Justamente por ser a faixa na sequência de “Vapor Barato”, “Dê um Rolê” aparece como indício dos caminhos de resistência, fundado em ações mais espontâneas que organizadas, mas ainda sim revelador da conscientização do contexto nocivo da ditadura.

Tais elementos de resistência, externados pela performance da cantora, encontram substância nos demais espaços onde essa experiência de sociabilidade se realizava. Espaços esses onde Gal Costa também se mostrava participante, presencialmente ou simbolicamente.

AS “DUNAS DA GAL”: ESPAÇOS E SOCIABILIDADES CONTRACULTURAIS

No início da década de 1970, a construção de um píer em uma localidade da praia de Ipanema próximo à rua Farne de Amoedo, que levaria, por meio de um emissário, a rede de esgoto para o oceano, possibilitou o afastamento do grande público daquela localidade e a concentração de um novo grupo de circulantes na região (KAMINSKI, 2018, p. 132-133). Devido à dispersão dos banhistas e as movimentações da construção – que deslocava as areias formando dunas – o ambiente virou ponto de encontro para uma juventude com

interesses e redes de sociabilidade em comum. Jovens, em sua maioria de classe média e com perfil alvo para a segmentação do mercado de MPB que se desenvolvia no país, se juntavam a artistas, jornalistas e intelectuais da contracultura e formavam o público assíduo nas dunas. Precisamente no verão de 1971, sobretudo por conta da temporada de *shows* Gal a Todo Vapor, o espaço se tornou simbólico entre esses setores da resistência cultural.

Por conta da privacidade que o deslocamento do público proporcionava, as dunas de Ipanema possibilitaram atividades comportamentais livres, o uso de drogas e a prática do *topless*. Em função disso, o espaço se tornou uma espécie de *locus* das práticas estimuladas pela contracultura. Tornara-se conhecido como “Dunas do Barato”, em virtude dos sentidos da gíria que remetiam aos estados psíquicos alterados pelo uso da maconha e do ácido. José Simão, presença constante nas dunas, relata a rotina: bater ponto todas as manhãs, “esticar a preguiça” nas areias ao longo do dia, aplaudir o pôr do sol e seguir em conjunto rumo ao Tereza Raquel, para contemplar o espetáculo de Gal Costa. As dunas não demoraram a ser conhecidas por “Dunas da Gal”, dada a presença quase religiosa da intérprete no píer. Simão discorre sobre a importância central da baiana na afirmação daquele espaço:

Um sol. Pois é. Acho que tudo começou num dia de sol, quando Gal saiu de sua casa na Farme de Amoedo em direção à praia e resolveu estender sua toalha e sua plástica bem em cima de um monte de areia, uma duna, ao lado do píer de Ipanema. Pronto. A *crème de la crème* da lisergia tropical se apinhou a sua volta, fervendo, a festa já preparada, estava lançado o point mais badalado dos anos 70, o auge da contracultura: as dunas da Gal ou as dunas do barato ou, para os mais íntimos, o morro da Gal. Ainda bem que ela escolheu Ipanema. Tivesse escolhido a praia de Ramos, nós estávamos fritos. Já imaginaram aquela turma de calção e cabelão e frutas e discos e livros e idéias e slogans e palavras de ordem e colares, horas dentro de um ônibus? Não ia dar certo. Ou ia. O caso é que, onde Gal ia, todo mundo ia atrás. Gal era quieta. **Mas sua presença acionava o motor. Ou melhor, o rotor. Porque o babado era quente. Não era só o sol que se escancarava. Tudo ali se escancarava. As cores, as pessoas, as fofocas, os namoros, e as comportas do comportamento, escancaradas.** Mas Gal ficava lá, quieta. Semideitada, como uma maja desnuda tropical, com os cotovelos enfiados na areia, fitando o infinito, o horizonte, lá onde o azul do céu se encontra com o azul do mar e o barquinho vai e o barquinho vem (SIMÃO, 2013, grifo nosso).

O jornalista descreve os aspectos sintomáticos para a identificação da trupe contracultural: os calções, cabelões, colares, discos, livros e cores. Tais atividades aguçavam formas de sociabilidade pautadas em torno da liberação comportamental, da ênfase no poético e no espontâneo. O descompromisso dava o tom para as ações e Gal aparece como síntese desse ideário. O fato de todos “seguirem” a intérprete, como descrito pelo autor, acusam a centralidade de sua figura como expoente de um conjunto de valores comuns a

esse grupo.

Os cabelos longos, diga-se de passagem, eram marca registrada de uma boa parte desses jovens. Soltos e esvoaçantes, tanto em homens quanto em mulheres, os cabelões certificavam um modo de ser, uma maneira de enxergar a vida e prolongar a estética ao corpo. Jorge Mautner (1972a, p. 10-11), músico e figura de destaque na contracultura brasileira, escrevendo para a *Rolling Stone*⁸, afirmava: “No mundo todo o cabelo comprido é uma revolução cultural. O paganismo, o desbunde, as novas tribos.” O músico sinaliza para a condição revolucionária dos cabeludos e acrescenta a respeito da sensação de pertencimento a uma tribo: “Toda pessoa de cabelo comprido é de antemão meu amigo e camarada. Sinto-me pertencendo a uma tribo com nítida distinção de todas as outras.” Mautner denunciava o preconceito dos setores médios da sociedade contra juventude de cabelos longos bem como o racismo escancarado ao *Black Power* e finaliza: “A hostilidade contra o cabeludo é também o ódio que as majorias sempre têm das minorias, somente porque são minorias e diferentes da maioria. A intolerância é a coisa mais triste porque é sempre um mini-fascismo”.

Voltando à Gal, em matéria para a revista *InTerValo* de número 461, a cantora concedeu uma entrevista no píer. A jornalista encaminhada para a reportagem detalha a procura pela intérprete: “O difícil é localizar a menina naquela multidão de jovens que parecem ter vindo de uma mesma terra, onde a lei é cada um ter o modo mais original de vestir-se (ou despir-se).” (REGO, 1971, p. 5). O texto revela um olhar curioso acerca dos jovens, onde os códigos comportamentais parecem transcender o que é convencionalmente estabelecido. Na sequência, a matéria descreve: “Estão todos espichados, rindo, como se cantassem um para o outro: ‘Não se assuste pessoa, se eu lhe disser que a vida é boa’”. A alusão à canção “Dê um Rolê” induz também ao aspecto lúdico dos grupos frequentadores das dunas.

A seriedade que seria esperada em um regime de repressão e perseguições parece encontrar naquelas práticas uma diluição, uma busca de enfrentamento ao cotidiano lúgubre. As ações desbundadas aparecem mais como alternativas pautadas na invenção de uma maneira de suportar a realidade do que em atividades propriamente alienadas. A melancolia extravasada no *show* de Gal no Teatro Tereza Raquel revela esse traço.

Contudo, embora o grande público estivesse disperso do espaço das dunas de

8 A versão brasileira da *Rolling Stone* que circulou entre 1971 e 1973 foi uma das principais veiculadoras do ideário contracultural no país. Seu primeiro número, conhecido como a edição zero, contava com Gal Costa na capa e circulou de maneira informal pelo Rio de Janeiro. Para uma análise detalhada do período de circulação da revista e sua influência no cenário musical, ver: Sberni Junior, 2015.

Ipanema, não estavam os jovens ali presentes isentos do olhar violento do conservadorismo. Segundo Leon Kaminski (2016), a essa altura do regime, ainda que os grupos contraculturais estivessem dispostos ideologicamente à revelia das ações da esquerda armada, o imaginário anticomunista se alastrava de modo que tais indivíduos – frequentemente associados ao universo *hippie* – foram categorizados como tão subversivos e perigosos quanto os comunistas.

A liberdade sexual era, nessa ótica reacionária, vista como uma das ferramentas para a tomada de poder pelos comunistas, mesmo havendo uma clara diferenciação acerca das visões de mundo entre os comunistas e os grupos contraculturais. Como consequência, a repressão não tardou a perseguir e prender os desbundados, *hippies* e demais jovens mais ou menos associados a este ideário. Jorge Mautner, em nota para o jornal O Pasquim no mesmo mês em que publicou seu manifesto sobre os cabeludos na Rolling Stone, narra uma ofensiva moralista que presenciou:

Tem um pedaço da praia de Ipanema, bem em frente à Farma do Amoedo, chamado de “Pier” (segundo um lugar de transas em Nova York) onde se reúne uma turma de pessoas badaladas. Gal Costa está sempre por ali ostentando sua simpatia e aquele seu umbigo fenomenal. Quando Caetano Veloso chegou e foi parar neste local ficou maravilhado. Uma multidão de garotas e garotos distribuía flores e uvas, melancias e beijos. Era um verdadeiro luau havaiano-*hip* acontecendo ali. Caetano, Macalé, vibravam com o cenário poético & dourado. Mas o cenário dourado transformou-se em palco de agressão triste quando um bando de moralistas se aproximou e começou a jogar areia em cima de uma menina que estava com os seios de fora. Antes que a confusão aumentasse e a agressão sempre dolorosa e fascista se desse, Caetano treinado em intuir tempestades, retirou-se pensativo. (MAUTNER, 1972b, p. 20)

O texto assinado pelo músico expõe uma clara reação agressiva por parte de setores da sociedade em relação às práticas libertárias dos jovens que circulavam pela praia. É certo que há toda uma configuração complexa por trás desta questão. Primeiro, porque tal “liberdade” que os jovens usufruíam não pode ser dissociada de suas origens sociais e posições de classe (a grande maioria da classe média carioca). Na contrapartida, ainda que aparentemente dispusessem dessa relativa autonomia para determinados tipos de atividades, a moral conservadora não estava impedida de marcar presença, como visto nos relatos apresentados.

De todo modo, a noção de resistência cultural empreendida neste artigo enfatiza justamente sua característica *lato sensu*, visando, sobretudo, destacar seus setores de distintas orientações, estratégias e ações⁹. Dessa forma, os grupos contraculturais se

9 Para uma leitura que problematiza essa dimensão heroica da resistência que a desconecta

constituem entre uma das suas tendências que inquietaram os princípios de uma sociedade de matriz cristã e chancelada pelo autoritarismo militar, ainda que permeado por processos difusos e contraditórios. Para este grupo, como opção de atuação estava o apelo poético e sensível ao signo da “liberdade” bem como aos afetos e relações cotidianas estruturadas em práticas cujo corpo era instrumento privilegiado de participação. As “dunas do barato” ou as “dunas da Gal” solidificavam redes de sociabilidades ancoradas nesses aspectos.

Torquato Neto, em texto para sua coluna Geleia Geral no jornal O Pasquim, atesta essa nova sensibilidade justamente ao se referir à “insensibilidade” dos críticos ao *show* de Gal:

A Todo Vapor [...] não foi pensado nem feito pra quem anda atrás de mistérios: é a coisa mais simples do mundo. Bobões da imprensa “especializada” e bobões cegos-surdos não compreendem as palavras-destaque de Waly e Luciano, do que se utilizam pra demonstrar ignorância e insensibilidade profundas a respeito de todas as novas formas da poesia, da imagem e do canto. Querem explicações. Esses bobões não contam nada. O *show* é simples e, por isso mesmo, complexo. A complexidade reside na dificuldade que as pessoas ainda enfrentam para, simplesmente, ouvir e sacar o canto desligado/ ligadíssimo de Gal, as transas da técnica inteligente com a emoção (sincera?, perguntam os trouxas), que recria, por exemplo, uma gravação recente da boneca — Falsa Baiana — dentro do espírito normalmente *pop* do *show* por inteiro, das transas de Gal (mais Waly, Luciano e Paulinho e Lanny e Jorginho e Novelli), do público que chega lá e escuta e se liga, do ambiente geral do Teatrão e de tudo o que Gal *representa* com seu canto e com sua presença (ainda) entre nós. Ufa! (NETO, [1971] 1982, p. 113)

O “público que chega” e se “liga” a “tudo o que Gal representa” confirma a rede de relações e circulação de ideias entre um grupo de agentes com valores que, ao menos até certa medida, convergem. Mais ainda, o que o espetáculo de Gal representa enquanto atividade cultural é percebido – com sensibilidade conforme destaca Torquato – por aqueles indivíduos de forma a cintilar e recriar ideias. A crítica do poeta aos “ignorantes” e “insensíveis” que esperavam explicações ou, grosso modo, ansiavam por um conteúdo mastigado, ratifica uma produção orientada pelos pormenores, na contramão de um discurso totalizante ou prontamente combativo. Em suma, a performance em Gal a Todo Vapor, percebida como componente da resistência cultural que se materializava em (e conforme) um dado contexto, potencializava estímulos que reverberavam muito além do seu momento de realização.

BIBLIOGRAFIA

de ambiguidades, especificamente em relação ao Píer de Ipanema, ver: Alonso, 2013.

- ALONSO, Gustavo. O píer da resistência: contracultura, tropicália e memória no Rio de Janeiro. *Achegas.net, Revista de Ciência Política*, v. 46, 2013.
- CONTENTE, Renato. *Não se assuste, pessoa!* As personas políticas de Gal Costa e Elis Regina na ditadura militar. São Paulo: Letra e Voz, 2021.
- COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2008.
- DINIZ, Sheyla Castro. Desbundando em anos de chumbo: contracultura, produção artística e Os Novos Baianos. *História (São Paulo)*, São Paulo, v. 39, p. 1-29, 2020.
- DINIZ, Sheyla Castro. *Desbundados e Marginais: MPB e contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974)*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017, 224p.
- DUNN, Christopher. *Contracultura: alternative arts and social transformation in authoritarian Brazil*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2016.
- FAVARETTO, Celso. *A contracultura, entre a curtição e o experimental*. São Paulo: N-1 Edições, 2019.
- FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth. MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- FRITH, Simon. *Performing rites: On the value of popular music*. Harvard University Press, 1998.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- KAMINSKI, Leon. *A revolução das mochilas: contracultura e viagens no Brasil ditatorial*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018, 237p.
- KAMINSKI, Leon. O movimento hippie nasceu em Moscou: imaginário anticomunista, contracultura e repressão no Brasil dos anos 1970. *Antíteses*, Londrina, v. 9, n. 18, p. 467-493, jul./dez. 2016.
- MATTEUCI, Nicola. Resistência. In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco (org.). *Dicionário de política*. Tradução: Carmen C, Varriale et al. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 11ª ed. 1998. p. 1115
- NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1985)*. São Paulo: Intermeios, 2017.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/69)*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. *Revista Brasileira de História*, v. 18, p. 53-75, 2018.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro:

Civilização Brasileira, 2010.

NOLETO, Rafael da Silva. Eu sou uma fruta gogoia, eu sou uma moça: Gal Costa e o Tropicalismo no feminino”. *Per Musi*. Belo Horizonte, nº 30, p. 64-74, jul./dez. 2014.

ROSZAK, Theodor. *A Contracultura*: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Petrópolis: Vozes, 1972.

SBERNI JUNIOR, Cleber. *Nos rastros das pedras*: rock, MPB e contracultura no periódico Rolling Stone – 1972. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2015. 231p.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.

ZAN, José Roberto. Jards Macalé: desafinando coros em tempos sombrios. *Revista USP*. [S. l.], nº 87, p. 156-171, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FONOGRAMA

-Fa-Tal- Gal a Todo Vapor (1971/Philips). Produção: Roberto Menescal. (67min). Long-playing (disco duplo).

MATÉRIAS DA MÍDIA E IMPRENSA

JARDS MACALÉ [2006]. *Gafieiras*. 26 jul. 2019. Disponível em: <https://medium.com/gafieiras/jards-macal%C3%A9-2006-7d3119f54a2>. Acesso em: 22 set. 2022.

LEAL, Bruno. Há 50 anos, mítico show ‘-Fa-Tal’ fez de Gal a musa do desbunde. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 22 mai. 2021. Ilustríssima. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2021/05/ha-50-anos-mitico-show-fa-tal-fez-de-gal-a-musa-do-desbunde.shtml>. Acesso em: 22 set. 2022.

MAUTNER, Jorge. Cabelo. *Rolling Stone*, Rio de Janeiro, n. 1, 01 fev. 1972a. p. 10-11

MAUTNER, Jorge. Luau hip. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 135, 02 a 09 fev. 1972b, p. 20.

SIMÃO, José. O início: As dunas de Gal, por José Simão. *Pier de Ipanema*. 02 jan. 2013. Disponível em: <https://pierdeipanema.com.br/o-inicio-2/>. Acesso em: 22 set. 2022.

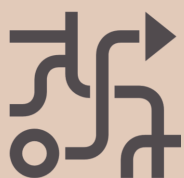
REGO, Norma Pereira. Gal canta bem baixinho seu recado de despedida. *InTerValo 2000*, Rio de Janeiro, n. 461, 1971. p. 4-5.

SEVERIANO, Mylton. Gau. *Bondinho*, Rio de Janeiro, n. 40, 29 abr. a 13 mai. 1972, p. 19.

VENTURA, Zuenir. A crise da cultura brasileira. *Visão*. São Paulo, v. 39, n. 31, 5 jul. 1971.

Recebido em 22/09/2022

Aprovado em 08/12/2022



ANÁLISE DA OBRA LITERÁRIA AS BRUMAS DE AVALON: O PAGANISMO FEMININO E AS IDEIAS RELIGIOSAS SOB A FIGURA LENDÁRIA DO REI ARTUR

ANALYSIS OF THE LITERARY WORK THE MISTS OF AVALON: FEMALE PAGANISM AND
RELIGIOUS IDEAS UNDER THE KING'S ARTHUR LEGENDARY FIGURE

PUGA, Dolores¹

<https://orcid.org/0000-0003-4013-5375>

RESUMO: Esse artigo tem como objetivo estabelecer análises pontuais sobre a construção do feminino e do sagrado na obra literária *As Brumas de Avalon* da autora norte-americana Marion Zimmer Bradley, de 1979, avaliando sua perspectiva na valorização da mulher e a visão do místico presente na obra, ideias que dialogam com a tentativa de legitimação do movimento feminista de “segunda onda” dos anos de 1960 e 1970 nos Estados Unidos, que incluía a busca pela rememoração da imagem das bruxas. Propõe-se, assim, reflexões sobre a representação literária acerca do paganismo do período tardo-antigo para o medievo – uma vez que o romance elabora um olhar ficcional sobre o século V e VI EC – em contraponto com a construção da imagem arturiana presente sobretudo na obra medieval *Historia Regum Britanniae*, do século XII EC, mas também em *Historia Brittonum* do século IX, as quais estabeleceram os mitos cristãos mais reconhecidos sobre a figura lendária do Rei Artur.

PALAVRAS-CHAVE: As Brumas de Avalon; Sagrado feminino/feminismo; Mito do Rei Artur.

ABSTRACT: This article aims to establish specific analyzes on the construction of the feminine and the sacred in the literary work *The Mists of Avalon* by the american autor Marion Zimmer Bradley, from 1979, evaluating her perspective on the women's valorization and the vision of the mystic present in the work, ideas that dialogue with the attempt to legitimize the “second wave” feminist movement of the 1960's and 1970's in the United States, which included the search for the remembrance of the image of witches. Therefore, reflections on the literary representation of paganism from the late-ancient period to the medieval period are proposed – since the novel elaborates a fictional look at the 5th and 6th century CE – in contrast to the construction of the arthurian image present mainly in the medieval *Historia Regum Britanniae* of the 12th century CE, but also in the *Historia Brittonum* of the 9th century, both of which established the most recognized Christian myths about the legendary figure of King Arthur. ideology of the recently unified Germany.

KEYWORDS: The Mists os Avalon; Sacred feminine/feminism; Myth of King Arthur.

1 Doutora em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHC/UFRJ). Professora Adjunta do curso de História da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Três Lagoas (UFMS/CPTL). Líder do Grupo de Pesquisa “Usos e Desusos das Linguagens Artísticas” e vice-líder do Grupo “História Antiga e Usos do Passado: novas perspectivas entre o passado e o presente”. E-mail: dolorespuga@gmail.com.

INTRODUÇÃO

A obra de Marion Bradley possui como enredo a construção da imagem do Rei Artur pelo olhar e percepção feminina, construindo um panorama de conflito religioso: uma concepção cristã de ordem romana que se contrapõe a uma antiga religião celta pagã na Bretanha. Nesse aspecto, a perspectiva construída de paganismo é valorizada em detrimento da expansão e imposição da religião cristã. Esta, por sua vez, cria mais força a partir da posição do Rei Artur na obra. Observa-se uma discussão de representação e de valorização da figura feminina no contexto histórico da obra analisada, vinculada a uma imagem milenar reconhecida sobre povos antigos: a chamada “Grande Deusa”. De forma imperativa e destituindo o poder simbólico da deidade feminina, o cristianismo determinaria a prática de cultos voltados para um Deus masculino.

OBRAS LITERÁRIAS E PERSPECTIVAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS

A partir do romance *As Brumas de Avalon* é possível perceber a tentativa de uma apropriação daquilo que se compreende por um mundo místico de uma antiga religião celta que busca se manter diante da expansão da nova religião cristã. Partindo das ideias metodológicas como de Glaydson José da Silva, ao nos remeter à necessidade de compreender os usos do passado como um saber histórico mais de “desconstruções” do passado do que de “construções e reconstruções” para atender imperativos do tempo presente (SILVA, 2007, p. 17-18), a obra de Bradley nos apresenta como um questionamento que impõe uma valorização do feminino diante de circunstâncias dadas pela própria história, nos fornecendo novos olhares da mesma, ainda que abertamente ficcional.

O cristianismo, como religiosidade, traz uma percepção peculiar de comportamento, sobretudo em torno da figura feminina e a obra literária é capaz de fazer seus leitores refletirem sobre essas perspectivas. Antonio Candido é relevante para se compreender como Marion Bradley determina pontos centrais em sua criação e de que maneira o contexto temporal do momento em que a obra foi concebida sistematizam uma vinculação entre literatura e sociedade. Segundo o autor:

A obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam a sua posição. [...] Quanto à obra, focalizemos o influxo exercido pelos valores sociais, ideologias e sistemas de comunicação, que nela se transmutam em conteúdo e forma [...] (CANDIDO, 2006, p. 40).

As Brumas de Avalon se conjugaria em uma obra com a perspectiva das personagens femininas: pela rainha Guinevere (ou Gwenhwyfar), mulher de Artur, por Igraine, mãe de

Artur, Viviane – a Senhora do Lago, grã-sacerdotisa de Avalon – e a irmã de Artur, Morgana – feiticeira e bruxa – que tem papel crucial na coroação e destruição do Rei Artur. A figura feminina central, em uma posição muitas vezes de articuladora e com poder de liderança – como o caso da personagem Viviane, a grã-sacerdotisa, suscitam questões sociais da época em que se passa a história, na década de 1970, nos Estados Unidos, em diálogo com o movimento feminista do período.

Obras medievais como *Historia Brittonum*, de Nennius¹ e *Historia Regum Britanniae*, de Geoffrey de Monmouth² são pontuadas neste artigo pela necessidade de compreensão da figura cristã lendária construída sobre o Rei Artur, questões necessárias para o comparativo com a imagem arturiana criada na literatura de Bradley, afinal, em alguns aspectos, a autora retoma essa figura lendária cristalizada na literatura medieval. Porém, é em Nennius e em Geoffrey que há uma legitimação de Artur como guerreiro cristão contra o que se considera pagão, sendo assim, uma história contada e recontada com enfoque de sua validação não só como rei da Bretanha, mas como personagem fielmente religioso e de uma moral/social repassada a seus seguidores e condizente aos ritos cristãos.³

De forma geral, tanto a obra de Bradley, quanto as obras literárias medievais trazem um posicionamento da figura arturiana diante de um duelo religioso: o mesmo proposto pela As Brumas de Avalon. Em Bradley, no entanto, Artur surge como aquele que trará paz entre cristãos e pagãos, apesar da imposição cristã sobre a antiga religião, que determina a concepção do paganismo como algo a ser superado, bem como as suas práticas místicas a serem retiradas do convívio social. Nesse sentido, embora a versão medieval sustente um caráter moral arturiano cristão avassalador diante das práticas célticas, na obra de Bradley, o rei simboliza uma tentativa de conciliação.

Sobre o contexto social da passagem do período tardo-antigo para o medievo – momento histórico retratado por Bradley –, são necessárias as análises de Pedro Paulo Funari em sua obra *Grécia e Roma* (2002). Funari sistematiza, assim, a expansão da religião cristã e a sua concretização como uma religião universal, após se tornar a religião oficial do estado romano. Todavia, um diálogo com estudos mais recentes do paleocristianismo são relevantes para ampliar os olhares sobre as relações religiosas no processo histórico.

1 Nennius é um monge galês do século IX EC que pretende fundamentar uma história britânica e dos bretões em uma compilação de obras latinas anteriores, de Júlio César ao século VII EC.

2 Geoffrey de Monmouth é galês do século XII EC que fundamenta uma crônica pseudo-histórica sobre a Grã-Bretanha e a “vida dos reis bretões”.

3 É digno de nota que *Historia Regum Britanniae* também foi influenciada por *Historia Brittonum* e essa questão é importante quando se analisa as representações das personagens arturianas que chegam até Marion Zimmer Bradley.

Considera-se, igualmente, investigações sobre a crença da “Grande Deusa”, tais como as reflexões da arqueóloga Marija Gimbutas para a compreensão dessa ideia de uma antiga religiosidade, considerando ideias de um paganismo que a nova religião cristã buscava combater.

ENREDO DE AS BRUMAS DE AVALON: O SAGRADO FEMININO E O CONTEXTO CRISTÃO

Em *As Brumas de Avalon*, a figura feminina aparece no centro da história, trazendo uma visão da lenda arturiana pelas mulheres que rodeavam o rei, e não mais uma visão masculina como protagonista, como é o caso do próprio Artur e seus cavaleiros.⁴ Bradley busca mostrar que essas mulheres também faziam parte da história e que elas teriam o que contar sobre a figura lendária de Artur. As protagonistas são: a irmã de Artur, Morgana e sua esposa Guinevere (ou Gwenhwyfar). A primeira havia sido criada em Avalon e destinada a se tornar a grã-sacerdotisa da ilha sagrada, mantendo a antiga religião no território da Bretanha; já a segunda, criada no convento e ensinada na nova religião cristã, fazendo com que todos os povos do reino de seu marido Artur se convertessem ao cristianismo, e se submetessem a um único Deus.

Na primeira parte da história de Bradley, Morgana é retirada do reino de Uther Pendragon, seu padrasto, e levada a pedido de sua tia Viviane para ser ensinada nos costumes e crenças da antiga religião. A menina é iniciada a todas as práticas místicas e ao conhecimento do sagrado por sua tia na ilha de Avalon. Quando completa certa idade, Morgana é preparada para selar o grande casamento nas fogueiras de Beltane, onde reencontra seu irmão Artur que tinha sido levado aos seis anos de idade para ser criado na corte Éctor, com ensinamentos cristãos.

Porém, para provar que está pronto para se tornar rei, Artur precisa passar pela prova de caçar o gamo e assim se casar com a donzela na fogueira de Beltane. Deste ritual, Morgana sai grávida de seu irmão e foge de Avalon negando seu destino como futura Senhora do Lago. Morgana vai ficar com sua tia Morgause no reino de Lot, onde nasce a criança que é criada por Morgause. Morgana, após o nascimento da criança vai morar na corte de Artur e deixa o filho para trás, assim escondendo quem é o pai de seu filho, quando questionada.

Neste tempo, Artur já estava casado com Gwenhwyfar (Guinevere), moça criada

⁴ Segundo lendas do chamado “Ciclo Arturiano” – o ciclo literário mais conhecido da *Matter of Britain* (da Matéria da Bretanha) e que se refere ao Rei Artur – os cavaleiros foram homens premiados com a mais alta ordem da cavalaria na corte do Rei Artur.

no convento e dada a Artur como esposa pelo seu pai, junto de uma tropa de cavalos que o rei tinha pedido para ser adestrado por seu cavaleiro e primo Lancelot. Gwenhwyfar era uma moça cristã que pregava a submissão feminina e a obediência às leis de Cristo. Como rainha e cristã, não via de bom grado o rei usar símbolos de povos antigos que a igreja considerava demoníacos, e sempre que podia se posicionava contra a ilha sagrada de Avalon, mencionando que ali as mulheres eram feiticeiras.

Ao analisar o contexto, deparamos com Morgana e sua posição diante de sua crença. Logo ao início, a personagem fala sobre a igreja cristã se apropriar da imagem da Grande Deusa e cultuá-la como Senhora de Nazaré. A Grande Deusa é uma divindade que aparece ligada à representação da mãe geradora da vida, da natureza, águas, fertilidade, e a Senhora da Morte, como é citada da obra de Bradley. Mas essa divindade feminina aparece em outras culturas, como por exemplo, a da antiguidade grega, na qual é possível identificar o culto a Ártemis ou Dione, mulher de Zeus.

[...] Essa combinação também se dá nas concepções mitológicas gregas no que compete à figura da deusa Ártemis. Segundo o também folclorista Andrew Lang, alguns filólogos teriam apontado a imagem de Ártemis como originalmente Dione, mulher de Zeus (o Deus Carvalho) e não sua filha, concluindo que Dione, Diana, e Ártemis eram essencialmente a mesma, sendo Diana a correspondente feminina de Janus (ou Dianus), da Itália [...] (PUGA, 2019, p. 29).

A passagem da obra, a seguir, mostra que o conflito religioso está em ganhar mais adeptos à religião e a forma de ver os deuses.

O mundo das fadas afasta-se cada vez mais daquele em que Cristo predomina. Nada tenho contra o Cristo, apenas contra os seus sacerdotes, que chamam a Grande Deusa de Demônio e negam o seu poder no mundo. Alegam que, no máximo, esse seu poder foi o de Satã. Ou vestem-na com o manto azul da senhora de Nazaré - realmente poderosa, ao seu modo -, que, dizem, foi sempre virgem. Mas o que pode uma virgem saber das mágoas e labutas da humanidade?⁵ (BRADLEY, 2008, p. 11).

Essa passagem traduz uma ideia de que a imagem do feminino no começo da expansão cristã era fundamentada como algo satânico, estabelecendo uma concepção do patriarcado no cristianismo: a mulher não apenas submissa ao homem, como também a imagem de mitos antigos relacionados a uma grande deusa reduzida a um patamar inferior a Cristo e seu Deus. No entanto, é preciso salientar que a visão “satânica” da mulher, sobretudo voltada às práticas da feitiçaria é algo determinado posteriormente a esse período inicial de

5 As citações da obra *As Brumas de Avalon* foram retiradas da tradução de Marco Aurélio P. Cesarino de 2008, e portanto, uma versão em português da mesma.

expansão cristã: não apenas no medievo, como, sobretudo da passagem do medievo para a Idade Moderna, questões relevantes para compreender que Marion Zimmer Bradley teria tido influências de leitura não apenas das obras medievais aqui exploradas (as já citadas *Historia Brittonum* e *Historia Regum Britanniae*), como também de perspectivas posteriores, mas que perduraram até a contemporaneidade na longa duração representacional da ideia da “bruxa”.

Segundo [Ronaldo] Vainfas, a bruxa, invenção do medievo, se caracterizaria como a personagem histórica com alusão direta ao “pacto com o demônio”, fator que, no caso da feitiçaria, poderia simbolizar uma competência mais vaga de práticas mágicas as mais diversas, mas, nem por isso, deixando de ser igualmente mal vista na Idade Média, devido ao seu apelo ao sobrenatural. De forma geral, a bruxaria e a feitiçaria foram marginalizadas inclusive na Idade Moderna, momento de desenvolvimento dos Estados e das políticas de cristianização das igrejas protestantes e católicas [...]. Inicia-se, assim, especialmente no século XV em diante, com o enalço cada vez maior da Inquisição, a definição que demarcaria os denominados praticantes de magia, em sua maioria, mulheres: o lado sombrio da sociedade, o qual deveria ser controlado e exterminado. [...] Em uma época de pestes, pobreza no campo, destruição de colheitas, mortes e incompreensão sobre as mais diversas doenças, a imagem da feiticeira era um misto de medo, poder e perigo. (PUGA, 2019, p. 87)

Além dessa concepção cristalizada de uma ideia das praticantes de feitiçaria, Bradley se fundamentou de uma perspectiva dicotômica de separação religiosa entre uma ideia de cristianismo e paganismo na antiguidade. Uma visão que tem se consolidado no pensamento sobre as relações religiosas desses povos antigos. Em um viés generalizante, o cristianismo antigo é pontuado pela sua divulgação após a morte de Jesus, através dos seus discípulos e um pequeno grupo de seguidores que acreditavam na existência de um único Deus universal. O caso mais conhecido de apóstolo a pregar o cristianismo é Saulo. Segundo Pedro Paulo Funari, após sua conversão, Saulo fica conhecido como Paulo, e difunde as palavras de Cristo além desse pequeno grupo (2001, p. 129-130).

No entanto, estudos mais recentes do paleocristianismo têm analisado que a própria figura de Jesus e do apóstolo Paulo estavam ligadas ao judaísmo do primeiro século, tais como as pesquisas de André Chevitarese (2011). Além disso, enquanto prática sócio-histórica em seus primeiros anos, o judaísmo teria tido uma “plasticidade maior e mais complexa do que tradicionalmente se tem admitido” (MENDES, 2012, p. 32), o que revela a forma múltipla pela qual a identidade religiosa se determina de fato e a existência dos contatos plurais entre as crenças na antiguidade pelos povos, incluindo os paganismos. A questão é que o cristianismo foi se fundamentando como uma busca necessária de manutenção de *status quo* diante do poderio romano. Após uma crise interna em Roma no século III EC, e

com a falta de abastecimento de escravos que comprometeria toda a sua estrutura social e econômica, muitos romanos procuraram na nova religião um amparo. Dessa maneira, o cristianismo se consolida e se oficializa como religião, agora já apresentada de forma distinta das demais, e se legitima com o apelo de fornecimento de esperanças à população: um conforto espiritual como resposta à crise. Conforme Funari:

[...] O cristianismo começou a expandir-se para além dos “pobres” que compunham a comunidade de Jerusalém e Paulo iniciou a pregação do Evangelho para todos os homens, não apenas para os judeus, como tinha sido nos primeiros anos após a morte de Jesus. [...] A religião oficial já não lhes propiciava paz de espírito e foram, portanto, procurar certezas e tranquilidades em outras religiões, rompendo com as tradições romanas. O cristianismo era uma das opções e atraiu muita gente, dando esperanças (FUNARI, 2001, p. 130).

Inicialmente, em uma semelhante perspectiva de manutenção de poder, Roma teria se sentido ameaçada pelo cristianismo, sobretudo diante da crescente visão sociocultural e de representação da imagem de Jesus em detrimento do domínio do imperador e da simbologia dos deuses romanos naquela sociedade. Com o passar do tempo e o acúmulo de adeptos, o Império se vinculou à nova religião, que teria se iniciado justamente diante da plasticidade e da transformação de uma prática judaica daquele momento histórico. A oficialização do cristianismo em Roma se transformou em uma grande estratégia de continuação da legitimidade do império. Tornando-se um meio de conforto para a população pobre, o cristianismo ganha maior prestígio quando o imperador Constantino dá a liberdade de culto pelo chamado edito de Milão em 313 EC; e logo após se converte com o intuito político de não perder o controle e o poder político sobre os romanos, e assim junto à instituição religiosa cristã dividem o controle social e moral.

[...]o imperador Constantino concedeu aos cristãos, por meio do chamado Edito de Milão, em 313 d.C., liberdade de culto. Em seguida, esse mesmo imperador, procurou tirar vantagem e interveio nas questões internas que dividiam os próprios cristãos e convocou um concílio, uma assembleia da qual participaram os principais padres cristãos. [...] Quando o imperador romano Constantino, no século IV d.C., converteu-se ao cristianismo [...] pôde contar com essa estrutura para firmar-se no poder. Por isso, a conversão do imperador logo implicou que o Império Romano passasse a ser chamado de Império Romano Cristão (FUNARI, 2001, p. 131).

Após sua consolidação institucional, a igreja cristã dá um novo passo a conversão de todos os homens e mulheres nos territórios onde tinha um grupo ou cidade romana. Começa a caça a quem cultuava vários deuses, ou seja, a noção da antiga religião começa a ser considerada pagã e devendo ser controlada pelo cristianismo. Conforme Funari:

[...] o cristianismo se tornou a religião do Estado, o culto aos antigos deuses começou a ser combatido, ainda que persistisse, por muitos séculos. Não foi combatido à toa, mas porque o cristianismo tornou-se uma religião de Estado e os que não o aceitassem estariam, de certo modo, desafiando o poder [...] no campo, o cristianismo demorou a firmar-se, daí que os que cultuavam deuses tenham sido chamados de “pagãos”, os habitantes das aldeias. [...] O cristianismo foi, assim, fundamental para a mudança da sociedade e o fim do mundo antigo liga-se, diretamente, à sua transformação em religião oficial (FUNARI, 2001, p. 132).

O Império Romano, agora simbolizado pelo cristianismo, não via com bons olhos as antigas crenças, e inicia uma perseguição para converter toda a terra conquistada e ainda em conquista em uma única unidade religiosa, com a noção de salvação e de reino na terra perante aqueles que aceitassem Cristo como salvador. Bradley demonstra essa oposição do cristianismo sobre uma antiga religião que cultuaria a chamada “Grande Deusa”. Esta faz parte de uma gama folclórica mesclada a crenças de povos muito antigos que habitavam a Bretanha, e tinha seu simbolismo como fonte de vida, natureza, força e transformação daquela sociedade fomentada na sua fé e ritos místicos, até a expansão cristã, que transforma seus costumes e referência divina, substituindo a Deusa por um Deus. Segundo Marija Gimbutas:

A Deusa da Fertilidade ou Deusa Mãe é uma imagem mais complexa do que a maioria pessoas pensam. Ela não era apenas a Deusa Mãe que ordena fertilidade, ou a dama dos animais que governa suas fecundidades e de toda a vida selvagem da natureza, ou ainda a terrível Mãe, mas uma imagem composta com traços acumulados tanto nas eras pré-agrícolas como agrícolas. [...] ela se tornou essencialmente uma Deusa da Regeneração, ou seja, uma Lua Deusa, produto de uma comunidade sedentária e matrilinear, abrangendo a unidade arquetípica e multiplicidade da natureza feminina. Ela era doadora de vida e tudo o que ela promove; a fertilidade e, ao mesmo tempo, era a portadora dos poderes destrutivos da natureza (GIMBUTAS, 1982, p. 152)⁶.

Na busca por se manter no poder simbólico a partir da religião, o cristianismo retira a imagem de uma divindade feminina superior e fundamenta uma única deidade masculina,⁷

6 Tradução minha do original em inglês: “*The Fertility Goddess or Mother Goddess is a more complex image than most people realize. She was not just the Mother Goddess who ordains fertility, or the lady of animals who governs their fecundity and all the wild life of nature, or the terrible Mother, but a composite image with traits accumulated in both pre-agricultural and agricultural eras. [...] she became essentially a Goddess of Regeneration, that is, a Moon Goddess, product of a sedentary and matrilineal community, embracing the archetypal unity and multiplicity of the feminine nature. She was life-giver and all that she promotes; fertility and, at the same time, she was the bearer of the destructive powers of nature.*” (GINBUTAS, 1982, p. 152).

7 É importante ressaltar que antes mesmo do cristianismo em Roma, a própria cultura grega já teria fundamentado uma fragmentação na simbologia de povos antigos que vinculavam crenças em uma única deidade feminina para o poderio de deuses masculinos, como é possível perceber na

legitimando a noção de superioridade do homem sobre a mulher, e a ideia de submissão feminina, que se mostra ao longo do enredo de As Brumas de Avalon e na construção da imagem feminina de Gwenhwyfar, rainha cristã que se opõem a imagem de sua cunhada Morgana, esta criada na antiga religião.

A OPOSIÇÃO SIMBÓLICA DAS PERSONAGENS FEMININAS E O CONTEXTO FEMINISTA NOS ESTADOS UNIDOS

Desde os onze anos de idade, Morgana foi criada em Avalon pela sua tia Viviane, a grã-sacerdotisa da ilha sagrada. Avalon é mencionada em *Historia Regum Britanniae*, quando aponta a luta de Artur com seu sobrinho Mordred, “E até mesmo o renomado Rei Artur foi mortalmente ferido; e sendo levado dali para a ilha de Avalon para ser curado de suas feridas [...]” (*Hist. Reg. Britt. XI. 2*).⁸ Assim, a ilha era conhecida como um lugar sagrado e de devoção na fé da antiga religião.

Morgana se difere das representações femininas nas obras literárias do período medieval, pois ela toma uma posição de maior visibilidade no enredo de As Brumas de Avalon, quando mostra que é mais instruída que as outras personagens romantizadas nas concepções cristãs. Bradley tenta desconstruir a imagem de mulher que deveria ser criada com a intenção de ser boa dona de casa, aquela que cuidará de seus filhos e do marido. Revela, assim, a personagem Morgana como uma mulher estudada, decidida e um pouco à frente do seu tempo em questões de cunho político e de escolhas próprias, sem precisar de um aval da figura masculina. Enquanto em outros enredos de histórias de cavaleiros, percebe-se a imagem feminina de moças que só aprendiam o que iria servir para cuidar de seus filhos e maridos – sempre esperando uma aceitação da figura masculina para suas atitudes – a figura de Morgana é um grande diferencial.

Teogonia de Hesíodo (*Hes. Th.*): “[...] a exemplo de Hesíodo, a obra Teogonia passa a ter fundamento de explicação e organização do caos do universo, quando do surgimento dos deuses e sua disposição hierárquica de poder formulada pelo poeta; inclusive entre os deuses urânicos (deuses ligados ao céu) e os ctônicos (ligados a terra e ao submundo, e por isso possíveis referências dos antigos cultos à terra, aos mortos e à deusa). Segundo Vernant, essa organização do caos cosmogônico e hierarquização dos deuses era o elemento necessário para a definição do ‘ser grego’. É digno de nota que os cultos das antigas regiões do oriente próximo e de Creta não continham essa relação hierárquica. A harmonia cosmogônica estava na própria representação da deusa e suas bênçãos de fertilidade do solo e da fecundidade.” (PUGA, 2014, p. 106). Apesar dessa questão já se apresentar na antiguidade grega, importa frisar que o cristianismo ratifica e fundamenta, na longa-duração histórica, o olhar patriarcal religioso.

8 “And even the renowned King Arthur himself was mortally wounded; and being carried thence to the isle of Avallon to be cured of his wounds [...]” (*Hist. Reg. Britt. XI. 2*). [Tradução latim/inglês de A.Thompson]

Cria-se, nessas personagens tradicionais, a figura romantizada de uma donzela que espera o “príncipe encantado” para salvar de um castelo e/ou de um monstro. Possui as feições delicadas e sempre frágeis demais para ser dona de suas próprias histórias. Nesse sentido, há então um posicionamento da autora com relação ao movimento feminista da década 1970 – uma vez que a obra foi produzida em 1979 –, quando é possível notar que a postura da protagonista é de imposição, demonstrando seu lugar em uma sociedade velada pelo patriarcado religioso. Sobre o movimento feminista dos anos de 1960 e 1970 nos Estados Unidos (local de produção de Marion Bradley), Clarissa Jacobina aponta a constante presença de uma rememoração e ressignificação da imagem da bruxa:

A retomada da bruxa pelo movimento feminista dos anos 60 e 70 é fruto de um trabalho de atenção que busca no passado uma imagem capaz de se inserir no presente daquela sociedade, unindo experiências anteriores com as necessidades do momento. Momento esse bastante vívido, que testemunhou a formação da nova esquerda, de movimentos feministas autônomos [...]. Em meio a contradições e mudanças de fundo, como a ascensão do neoliberalismo, a bruxa é evocada como memória e atualizada coletivamente. Por meio do empenho de mulheres, essa personagem histórica ganha novos significados, para além dos estereótipos cristalizados por tribunais inquisitoriais que sistematicamente mandavam torturar e matar mulheres ditas bruxas. Contrariamente, o feminismo festejará as bruxas, entendendo-a como aquela que não cede a dominação masculina, uma espécie de primeira feminista. Estudar esse processo histórico de rememoração da bruxa evidencia as potencialidades de criação e evocação, para além da mera retenção, da memória e as potencialidades e limites de sua utilização política e social. A ressignificação da memória da bruxa pelas feministas envolveu atos de criação e engajamento das mulheres em diversas frentes: ações teatrais, protestos, formulação de panfletos com sátiras, desenhos, poemas e a criação de religiosidades. O próprio sentido dessas vertentes feministas, a libertação das mulheres do patriarcado, a fundação de religiosidades centradas em deusas e o fim da exploração capitalista, são tentativas de colocar a consciência feminina e, portanto, sua memória, o mais próximo do devir criativo e da liberdade. (JACOBINA, 2020, p. 13-14).

A visão feminista da bruxa em uma obra literária como *As Brumas de Avalon* fundamentou seu sucesso de vendas e público nos anos de 1970. Dentro da ficcionalidade da história, Morgana representa essa construção simbólica. A personagem é concebida dentro de um plano divino como Senhora do Lago ou é descrita como Morgana das Fadas, aludindo a uma concepção de que ela é, perante os antigos povos, a imagem representativa da Grande Deusa: “Morgana encarna a Deusa, toma o Graal e após passar com ele por todos os cavaleiros, que pensam ser o Espírito Santo, o objeto desaparece [...]” (BRADLEY, 2008, p. 96-97).

Ao descrever Morgana, a autora a apresenta sutilmente em forma de um protesto ao cristianismo e ao patriarcado, mas tenta apresentá-la, sobretudo, como representação

de uma mulher da época em que escreve o livro, ligando suas atitudes com que se pode esperar de uma imagem feminina livre e com suas próprias decisões. Bradley revela, assim, a visão não só da sociedade a que obra aborda, mas a sociedade em que a autora está inserida. Conforme Antônio Candido, “A obra, por sua vez, vincula o autor ao público, pois o interesse deste é inicialmente por ela, só se estendendo à personalidade que a produziu depois de estabelecido aquele contacto indispensável”. (CANDIDO, 2006, p. 47).

Bradley descreve também a rainha e esposa do rei Artur, Gwenhwyfar como uma figura oposta à Morgana. Gwenhwyfar foi criada em um convento e recebeu ensinamentos cristãos, trazendo em seus diálogos e postura, o que podemos identificar como a nova visão social da transição do período tardo-antigo para o medieval, uma mulher submissa e solidária ao seu rei e seus cavaleiros.

Sua postura leva a questionar esse duelo religioso presente nas obras de Marion Bradley, pois a rainha sempre questiona o método adotado por Artur de se submeter aos antigos povos e suas crenças, e julga a postura de Morgana como mulher. Mas, no decorrer da leitura e na construção da personagem Gwenhwyfar, percebe-se a introdução da ideologia cristã sobre as vestimentas que as mulheres podem ou não usar, com roupas destinadas aos homens. Isso ocorre logo após Igrane (mãe de Artur) sugerir que deveria ter trazido roupas adequadas para montar, dando a entender que seriam roupas masculinas, não que não fossem apropriadas para a ocasião.

Quando minha irmã Viviane viajava, costumava usar culotes de homem. Eu deveria ter trazido um par deles para você, embora na minha idade não pareçam muito adequados. Gwenhwyfar ficou muito vermelha. / – Impossível – respondeu, tremendo. / – É proibido às mulheres usar roupas de homem, segundo as Sagradas Escrituras. (BRADLEY, 2008, p. 46)

Essa passagem nos mostra que a visão da rainha era limitada à perspectiva cristã. O cristianismo impunha certas proibições, também para fundamentar a posição inferiorizada que a figura feminina ocupava em relação aos homens, que detinham, ao contrário, liberdades socioculturais que as mulheres não possuíam.

Quanto a imagem do Rei Artur, Marion Bradley mantém questões gerais da figura Arturiana lendária. A autora o representa como na visão tradicional: o rei cristão. No entanto, suscita uma nova concepção dele, ao apresentar, no romance, que Artur descenderia de uma linhagem real da ilha sagrada de Avalon.

A FIGURA DO REI ARTUR

A figura Arturiana é construída através do contato com livros que a autora leu como o A morte de Artur, de Thomas Malory. Como toda obra, ele sempre é colocado como um rapaz generoso, honesto e cristão. Porém, no romance de Marion Zimmer Bradley, ele não tem um papel principal, mas secundário, e de subordinação às mulheres envolvidas em As Brumas de Avalon.

A personagem Artur é descrita como um rei da linhagem real de Avalon, pois sua mãe era irmã de Viviane – a grã-sacerdotisa de Avalon – e seu pai Uther era da linhagem dos antigos povos que habitariam a Bretanha. Artur foi criado na corte de Éctor e teve ensinamentos cristãos desde seis anos de idade, depois que Viviane convenceu Uther Pendragon a mandar o menino para ser criado longe de sua corte e por alguém de confiança.

[..] Peço-lhe, porém, que o mande a algum lugar, para ser criado, e que isso seja sigiloso. Divulgue a notícia de que o está enviando para que cresça na obscuridade, longe das lisonjas a que está sujeito um príncipe na corte – isso é muito comum –, e deixe pensarem que ele vai para a Bretanha Menor, onde tem primos na corte de Ban. E mande-o, na realidade, para algum de seus vassalos mais pobres, um dos velhos cortesãos de Ambrósio, talvez Uriens ou Ectório, alguém obscuro e digno de confiança. (BRADLEY, 2008, p. 173)

A construção da figura Arturiana se dá através de uma releitura da obra *Historia Regum Britanniae*, na qual Artur aparece como filho de Uther Pendragon e é o sucessor de seu pai: “Uther Pedragon estando morto, os nobres de várias províncias foram reunidos em Silchester, e pediram a Dubricius, arcebispo das Legiões, que consagrasse Artur, filho de Uther, para ser seu rei.” (*Hist. Reg. Britt.* IX. 1).⁹ O mesmo acontece em As Brumas de Avalon: com a morte de Uther, Artur assume como sucessor. No entanto, na obra de Bradley, para que todos os povos o seguissem e o aceitassem, o futuro rei assim incumbe-se de um compromisso com a Senhora do Lago para proteger e manter as crenças da antiga religião juntamente à fé cristã.

A um sussurro de Merlim, ele ajoelhou-se diante da Senhora do Lago [...] a Senhora de Avalon, em sua ilha, tinha precedência até mesmo sobre um rei. [...] / – Que Deus me proíba de desprezar... – e parou, engolindo em seco. / – O que devo jurar, senhora? / – Apenas isto: tratar com justiça todos os homens, quer sigam ou não o Deus dos cristãos, e reverenciar sempre os Deuses de Avalon. [...] Artur Pendragon, e qualquer que seja o nome dado ao seu Deus, todos os Deuses são um Deus, e todas as Deusas são apenas uma Deusa. Jurai apenas ser fiel a essa verdade, e não preferir um e desprezar o outro. [...] / – Então eu juro, e levo a espada. (BRADLEY, 2008, p. 271-272)

⁹ “Uther Pedragon being dead, the nobility from several provinces assembled together at Silchester, and proposes to Dubricius, archbishop of Legions, that he should consecrate Arthur, Uther’s son, to be their king.” (*Hist. Reg. Britt.* IX. 1) [Tradução latim/inglês de A.Thompson].

Na passagem acima é possível perceber que Artur mesmo como futuro rei, se submete a ajoelhar-se diante de Viviane, Senhora do Lago, em um gesto de submissão. No enredo de Bradley, isso ocorre devido ao respeito a crenças antigas em que o feminino teria sido adorado e a visão da mulher era algo de grande importância e referência, diferente da visão cristã que vê a figura feminina como inferior e frágil.

Em *Historia Brittonum*, Nennius situa a figura Arturiana como um nobre guerreiro que comandava tanto reis quanto forças militares da Bretanha contra os saxões que ali estavam.¹⁰ Segundo Nennius: “Foi então que o magnânimo Artur, com todos os reis e forças militares da Bretanha, lutou contra os saxões. E embora houvesse muitos mais nobres do que ele, ainda assim ele foi doze vezes escolhido como seu comandante e foi tantas vezes conquistador”. (*Hist. Britt.* 50, 66)¹¹. Também em *As Brumas de Avalon* verifica-se, em Artur, um grande comandante de guerra, que ao lado de seus fiéis cavaleiros expulsa os saxões da Bretanha.

No entanto, o que diferencia o romance das demais obras literárias é esse conflito religioso que aparentemente Artur se situa como herdeiro de uma linhagem real da ilha sagrada de Avalon, onde os costumes e rituais religiosos são outros, diferentes do ensinamento cristão que recebeu na corte de Éctorio. Bradley nos mostra que, durante algumas batalhas, Artur leva no seu estandarte a figura da serpente e a espada das insígnias, representação de Avalon e símbolo considerado pagão, mas assume por pedido de sua esposa e rainha a imagem da virgem Maria em seu escudo.

– Gwenhwyfar, não posso suportar vê-la sofrer tanto! Se eu levar esta bandeira do Cristo e da Virgem à batalha, à frente de meus soldados, você deixará de lamentar-se e rezará a Deus por mim, de todo o coração? / Levantou os olhos para Artur, e seu coração batia com grande alegria. Estaria realmente pronto a fazer isso por ela? / – Ah, Artur, tenho rezado, tenho rezado... / – Então – disse Artur com um suspiro –, juro-lhe, Gwenhwyfar, levarei apenas a sua bandeira de Cristo e da Virgem, e nenhuma outra se levantará acima da minha legião. Que assim seja, amém. / Beijou-a, mas Gwenhwyfar notou que ele estava muito triste. (BRADLEY, 2008, p. 211)

10 Os saxões foram uma confederação de tribos germânicas nas planícies do norte da Germânia, na Europa continental, alguns dos quais migraram para a Ilha da Grã-Bretanha durante o medievo e se fundiram com os anglos, formando os anglo-saxões, que fundamentariam o primeiro Reino da Inglaterra.

11 “It was then that the magnanimous Arthur, with all the kings and military forces of Britain, fought the Saxons. And though there were many more nobles than himself, yet he was twelve times chosen as their commander, and was so often a conqueror.” (*Hist. Britt.* 50, 66). [Tradução latim/inglês J. A. Giles].

Há um sentimento de tristeza em Artur, mas o que ocorre é que ele sabia que ao retirar o estandarte do dragão perderia o apoio dos pequenos povos e assim estaria prestes a perder o apoio de Avalon e sua espada. É possível comparar o trecho citado acima com a passagem de *Historia Regum Britanniae*: “[...] colocou um capacete de ouro na cabeça, no qual estava gravada a figura de um dragão; e em seus ombros seu escudo chamado Priwen; sobre o qual foi pintada a imagem da bem-aventurada Maria, mãe de Deus, para que ele se lembrasse dela com frequência.” (*Hist. Reg. Britt.* IX. 4)¹². Em algumas questões simbólicas, Geoffrey ainda consegue mostrar Artur entre os símbolos pagãos e os cristãos, levando ao semelhante entendimento de Bradley na configuração arturiana entre as duas concepções religiosas. Já em Nennius, em sua *Historia Brittonum*, período anterior à concepção de Geoffrey, a escrita mostra uma maior legitimação de Artur como rei cristão, por fundamentar nos povos da Bretanha a noção moral e religiosa cristã de um povo que estava em transição social, em que a sustentação de um rei cristão trazia a visão de uma sociedade igualitária em costumes de uma história a ser legitimada.

Ao se considerar o documento *Historia Brittonum* como uma compilação de diversas obras anteriores, é possível afirmar que, apesar de nuances reveladoras da inspiração de Marion Bradley para *As Brumas de Avalon*, há uma sistematização de Artur como grande representação cristã literária. Nesse ínterim, o romance de Bradley, embora enfoque na dicotomia entre paganismo e cristianismo, poderia ser encarado como um movimento contemporâneo de retomada de uma perspectiva dual e não enfatizada da imagem arturiana, que se vincula com ambas as perspectivas culturais pagãs e cristãs.

O LADO MÍSTICO PRESENTE EM AS BRUMAS DE AVALON

No romance de Marion Bradley, encontra-se uma áurea mística em torno de Avalon e de suas representantes, como no caso de Viviane e Morgana. Essa relação com o oculto ocorre pelo contato da autora com textos e grupos esotéricos, além do “*Darkmoon Cicle*” – grupo privado de sacerdotisas, como citado logo ao início de sua obra. Esses meios de convívio da autora ajudaram na construção do ambiente de Avalon e dos rituais místicos encontrados no enredo.

Uther se passa por gorlois com ajuda do Merlim que fez uma magia para enganar os soldados e o padre Columba e assim tomar nos braços a rainha de Tintangel Igraine.

12 “[...] he placed a golden helmet on his head, on which the figure of a dragon was engraved; and on his shoulders his shield called Priwen; on which was painted the image of the blessed Mary, mother of God, so that he would often remember her.” (*Hist. Reg. Britt.* IX. 4) [Tradução latim/inglês de A. Thompson].

[...] e Igraine, inclinando-se para ver o anel à luz da tocha, viu também mãos familiares, grandes, largas e calejadas; e acima dela, aquilo que só vira na visão. Em torno dos braços peludos de Uther, tatuadas em azul, enroscavam-se duas serpentes, uma em cada pulso. [...] - Meu senhor e duque! - disse o padre Columba impulsivamente, dando um passo à frente, mas Merlim levantou a mão, silenciando-o. - Silêncio! O mensageiro é secreto[.] (BRADLEY, 2008, p. 140).

Verifica-se que a magia de Merlim só funciona se mantiver um grau de distância do objeto. Quando o padre tenta se aproximar da figura de Gorlois, Merlim o impede, e quando Igraine se aproxima, percebe que não é seu marido que está ali, mas sim Uther.

No decorrer a história, Bradley cita o grande casamento e seus rituais, pois a presença do lado místico é herdada de seu conhecimento com práticas ocultas. O ritual da fogueira de *Beltane*,¹³ por exemplo, está ligado à menção à Deusa como mãe e divindade da terra e de sua produção, quer seja pela plantação, quer seja pela vida dos homens e animais que ali se encontram.

[...] na tradição celta os dois maiores festivais são aqueles que marcam o início do verão e o começo do inverno, uma vez que para aqueles de cultura pecuária, as estações do ano se dividiam em duas e não quatro como culturas agrícolas, no interesse de divisões mais sutis das estações. (PUGA, 2019, p. 94)

Nota-se que o festival marca os dois solstícios, dividindo as estações em duas, onde uma completa a outra, seguindo uma forma de cultivar a terra e as plantações. Observa um controle da antiga religião com o plantio através dos festivais que estava ligado aos solstícios. Ligada a isso encontra-se a sexualidade que é mencionada como algo sagrado através de Morgana e Arthur. Imbuídos como gamo-rei e a Grande Deusa, eles celebram aquilo que para os cristãos é dado como pecado e satânico. Morgana chega a questionar se essa visão do sagrado feminino é algo dado por alucinações ou a sua fé a leva a sentir esse poder em seu corpo.

[...] Não sabia onde estava, nem isso tinha importância. Ia para onde a levavam, passiva, cega, em transe, sabendo apenas que ia ao encontro de seu destino. [...] Morgana não tocou [na comida] – não interromperia o jejum, a não ser com a refeição ritual –, mas na água, que bebeu com vontade. [...] Agora, em contraste com a inconsciência do transe do dia anterior, estava perfeitamente lúcida, e tinha plena consciência de tudo [...] (BRADLEY, 2008, p.230).

13 “O festival do início do verão era denominado de *Beltane* (pronunciada *b'yol-tinnuh* em gaélico-irlandês moderno) ou *Bealtaine*, em sua forma anglicizada. Esse festival demarcaria o renascimento do Rei do Carvalho pelo “fogo de Bel” (fogo do Deus celta) e que, simbolicamente, em conjunto com o Deus *Cernunnos*, representaria o Grande Pai que impregna a Grande Mãe – relembrando a perspectiva da fertilidade natural [...]” (PUGA, 2019, p. 95).

Neste trecho, a autora cita o transe antes e depois que Morgana toma a bebida, dando noção de que se trata de algo mais por sua fé do que pelos líquidos dados a ela. A visão religiosa dos povos antigos liga esse ritual ao sacrifício da moça em se entregar ainda virgem ao homem, e a ele a luta que tem que travar para mostrar que é valente e assim consumir o casamento com a donzela. Mas as figuras divinas se mostram na virgem como a Grande Deusa e no rapaz vitorioso como gamo-rei. A Grande Deusa está representada pela moça virgem que será entregue ao gamo-rei para o ato de sexual. O simbolismo feminino no culto é tradicionalmente atribuído a um conjunto de divindades femininas que englobam crenças célticas, gregas, romanas e muitas ainda mais antigas. Já a figura do gamo-rei se interliga à divindade do Deus Galhudo (*Cernunnos*, nos cultos célticos), o qual respectivamente se liga ao ritual do grande casamento, à caça, à natureza e ao sacrifício do gamo, para ganhar a donzela.

Na Enciclopédia História da Cultura Céltica, *Cernunnos* é a representação de um deus gaulês, cuja imagem distintiva traz como característica os chifres na cabeça (chamado de Deus com Chifres ou Deus Cornudo) e torques (ou anéis) no pescoço, e o seu caso mais exemplar encontra-se na inscrição epigráfica “Pilar dos Barqueiros”, do século I, que está há mostra no Museu Nacional de Moyen Age em Paris. Trata-se de um monumento dos Parísios célticos, tribos gaulesas que viveram na Gália do século III a.C. até a Era Romana. Para a Enciclopédia, há também representações de *Cernunnos* em outras culturas, como nas iconografias do sul e leste asiáticos, em suas tradições e práticas religiosas. [...] Alguns estudiosos dividem opiniões se o artefato – que se trata da parte de um caldeirão encontrado na Dinamarca – teria origem realmente céltica ou da região da Trácia. Nesse caso, *Cernunnos* é retratado como um deus sentado de pernas cruzadas, em posição de lótus, com diversos animais que o acompanham. Ao longo do tempo, foi sendo considerado o deus dos animais e da floresta (PUGA, 2019, p. 91-92).

De forma geral, mesmo ressaltando a presença do Deus, o ritual sagrado se vincula sobretudo à sexualidade e ao poder feminino, e a obra de Marion Bradley revela uma figura feminina de grande prestígio como dentro da considerada “antiga religião”. O cristianismo simbolizaria a perda da força representacional desses rituais e cultos, questão enfatizada em As Brumas de Avalon.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Marion Zimmer Bradley, ao escrever seu romance, não recebe apenas influências de lendas literárias arturianas e de escritores que refaziam e cristalizavam a história do rei cristão, mas deixa-se influenciar igualmente pela sociedade de sua época e pelos seus conhecimentos sobre o místico e o ocultismo pelo qual fizera parte. Por isso, As Brumas de



Avalon se torna palco não só da figura lendária do conhecido Rei Artur, mas principalmente das mulheres que o rodeavam e de discursos de direito e igualdade feminina, tanto no aspecto divino quanto no físico. A obra rememora e homenageia a imagem da bruxa como símbolo de poder feminino e suscita a ideia religiosa de um Deus que se opõe à figura da Deusa, incitando e questionando uma perspectiva da mulher feiticeira que, na realidade, é advinda da passagem do medievo para a modernidade, mas que perdura até os nossos dias.

BIBLIOGRAFIA

- CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade* – estudos de teoria e história literária. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- CHEVITARESE, André Leonardo. *Cristianismos: questões e debates metodológicos*. Rio de Janeiro: Klínē, 2011.
- FUNARI, Pedro Paulo. *Grécia e Roma*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2002.
- GIMBUTAS, Marija. *The Goddesses and Gods of Old Europe – 6500 - 3500 b c Myths and Cult Images*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1982.
- JACOBINA, Clarissa Velozo. *Bruxas: um itinerário pela segunda onda do feminismo*. 116f. Mestrado (Pós-graduação em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Ciências Humanas e Sociais (Rio de Janeiro), 2020.
- MENDES, Simone Rezende da Penha. *Paulo e a ekklesia de Corinto: conflitos sociais e disputas de autoridade no período paleocristão*. 184f. Mestrado (Pós-graduação em História) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais (Vitória), 2012.
- PUGA, Dolores. Magia e cultura patriarcal: as transformações na imagem da *pharmakis* na antiguidade. *Monções – Revista de História*. V. 1, n. 1, p. 100-122, set. 2014.
- PUGA, Dolores. Bruxas/Feitiçaria. In: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro (Orgs). *Dicionário Crítico de Gênero*. 2 ed., Dourados, MS: Ed. Universidade Federal da Grande Dourados, 2019, p. 87-91.
- PUGA, Dolores. Reinvenções do Antigo: análises do discurso de autoridade e legitimação religiosa da Wicca Tradicional Britânica. In: HECKO, Leandro (Org.). *Antiguidades e usos do passado – temas e abordagens*. São João de Meriti (RJ): Desalinho, 2019, p. 82-102.
- SILVA, Glaydson José da. *História Antiga e usos do Passado – Um estudo de apropriações da Antiguidade sob o regime de Vichy (1940-1944)*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2007.

FONTES

- BRADLEY, Marion Zimmer. *As Brumas de Avalon*. Tradução de Marco Aurélio P. Cesarino. 16 ed. São Paulo: Imago, 2008.



GEOFFREY OF MONMOUTH. *Historia Reggum Brittaniae* – British History: The Monkish Historians of Great Britain. Tradução latim/inglês de A.Thompson. London: Comunity Center College Oxford, 1842.

HESIOD. *Theogony*. With an English Translation by Hugh G. Evelyn-White. Cambridge, MA.,Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1914. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0130>. Acesso em: 27 jan. 2016.

NENNIUS. *Historia Brittonum* – History of the Britons. Tradução latim/inglês de J. A. Giles. Ontario: Cambridge, 2000.

Recebido em 06/10/2022

Aprovado em 08/12/2022



APRESENTAÇÃO
ARTIGOS LIVRES

A 23ª edição da Revista Trilhas da História chega ao ar junto com a notícia alvissareira da recente divulgação preliminar da Tabela Qualis da Capes, em que nossa revista foi classificada como A4, a maior nota possível para um periódico vinculado a cursos de graduação. Mais que qualquer preocupação com rankings, celebramos porque entendemos que a elevação da revista à faixa expressa o reconhecimento do trabalho de tantas mãos comprometidas com autores/as e leitores/as e com a ciência histórica na divulgação do conhecimento gerado dentro do tripé que compõe a universidade pública brasileira, nem sempre com condições simétricas de incentivo e desenvolvimento.

Como o país vive um momento de renovação de forças, esperanças e expectativas em relação ao fomento científico e educacional, após um período de apagão marcado também pelo reverso, nosso esforço de resistência, produzindo em solos tão áridos, celebramos também por estarmos confiantes de que a luta valeu a pena, e que as trilhas da história tornar-se-ão cada vez mais abertas para os novos desafios que se avizinham. Com isso, resguardamos e renovamos o compromisso com a qualificação, a diversidade, os fluxos e com as oportunidades não apenas para pesquisadores/as experientes, mas também para aqueles/as que estão chegando ao campo. A edição que ora se apresenta materializa tal intenção. Além do bonito dossiê “Usos e Desusos das Linguagens Artísticas”, a seção de “artigos livres, resenhas e ensaios” encontra-se compatível a uma edição que, embora despretensiosamente, tornou-se comemorativa, pois não nos furtamos de celebrá-la.

O primeiro artigo é intitulado “Walter Benjamin: Rememoração e Imagem Dialética”, escrito por Danillo Freire Pacheco e Manoel Gustavo de Souza Neto, e cuja pergunta que pretendem responder ao analisarem dois conceitos-chaves da obra de Benjamin é “será a rememoração capaz de operar como uma redenção da tradição histórica?” No artigo, os autores estabelecem uma importante discussão com domínio das obras em debate e com conceitos de apoio, que instrumentalizam via diálogo fluido, nos permitindo alcançar o que é complexo e absolutamente importante para compreendermos os pilares e condições fundamentais da memória e da experiência no âmbito da ciência a que nos dedicamos.

O artigo seguinte dá boa continuidade ao embalo de erudição e abstração teórica e conceitual ao primeiro. Com o título de “Método Histórico na Historiografia alemã (1736-1913)”, escrito por Itamar Freitas, o segundo texto da seção de artigos livres é uma visita aos paradigmas originários da ciência histórica. O autor elenca os usos das palavras “método”, “metodologia” e Methodik em impressos que veicularam reflexões metahistóricas em língua alemã, entre meados do século XVIII e início do século XX. De forma didática, o artigo também traz a análise das condições de possibilidade de tais designações terem se transformado em conceitos históricos em manuais de Teoria da História e de Metodologia

da História, empregados na formação universitária de profissionais da História.

O terceiro texto da seção chama-se “Breves apontamentos sobre a história da imprensa de língua francesa no Brasil entre princípios do século XIX e meados do século XX” e foi escrito por Meg Dias Bogo, preocupada em estabelecer discussões acerca da presença de jornalistas franceses e suas publicações em solo brasileiro. Embalada por uma produção de base sobre estudos dos periódicos e das transferências culturais transatlânticas no campo da imprensa em direção e a partir do Brasil, a autora mira a produção francófona por aqui como integrante de um intercâmbio que não se limita a questões colonialistas, embora não deixe de olhar aos contextos migratórios e lugares de poder no estabelecimento da legitimidade de periódicos em narrar o que se passava neste lado do Atlântico, a partir do XIX. A autora salienta que foi realmente impressionante o número de jornais em língua francesa circulando até meados do século XX, o que torna este nicho de estudos uma potência da perspectiva de uma história global que também informa muito sobre nossa própria história.

O quarto artigo livre da edição nos aproxima da história de Três Lagoas – MS, sem olvidar a relação com a totalidade, resultando em um texto de profundidade teórica e histórica que deve despertar o interesse tanto de pesquisadores/as quanto de leitores/as interessados/as em compreender criticamente a realidade que nos cerca. Intitulado de “Superexploração da Força de Trabalho na Estrada de Ferro Noroeste do Brasil (1905-1930): Breves notas sobre o papel dos trabalhadores na formação do município de Três Lagoas-MS”, o texto de André Luis Amorim de Oliveira lança mão da Teoria Marxista da Dependência (TMD) para destacar tanto as forças de produção do capital estrangeiro quanto o papel dos trabalhadores da NOB nesta região, apresentando e analisando fontes, especialmente de periódicos do período, que expressam a superexploração do trabalho e as manifestações de consciência e resistência operária.

Na sequência de artigos livres, temos o texto “Memória das Ditaduras da Argentina (1976-83) e do Chile (1973-90): Convergências e Divergências em Instituições Latinoamericanas”, de João Gabriel Rabello Sodré, que nos convida a conhecer instituições argentinas e chilenas de memória de suas ditaduras, incluindo imagens que nos levam aos espaços de sua análise. O autor discute a relação entre tais lugares de memória, o conceito e os contextos da chamada Maré Rosa, entre convergências e divergências. Para Sodré, a despeito das divergentes narrativas, os referidos lugares visitados são tributários da Maré Rosa especialmente no sentido de seu corolário, pela ampliação do debate público e das políticas voltadas aos direitos humanos.

Ainda no escopo de artigos livres, mas com pinceladas de uma resenha crítica com atualização do debate, encontra-se o sexto texto da seção, de Rubens Arantes Correa,

com o título “Jacobinos Negros: Narrativa e interpretação da Revolução Haitiana em C.L.R. James”. Correa propõe um exercício de história intelectual centrado-se na história da obra e de seu autor, em relação ao que considera o único levante revolucionário vitorioso liderado por negros nas Américas, isto é, a revolução haitiana. Para isso, atravessa o caminho do percurso e das redes de trocas de experiências profissionais, acadêmicas e ideológicas do autor caribenho, identificando, na obra, elementos determinantes de sua escrita e narrativa.

Finalizando a seção, apresentamos dois ensaios de graduação, na aposta de que incentivar a produção intelectual de alunas e alunos enriquece não apenas suas trajetórias, mas a nossa instituição e as revistas acadêmicas horizontalizadas pela resistência do tripé que fundamenta o ensino superior público brasileiro. De lambuja aos leitores e leitoras desta edição, os ensaios estão bastante alinhados ao presente dossiê, “Usos e Desusos das Linguagens Artísticas” e apresentam intersecções e perspectivas caras à pesquisa histórica, transitando entre arte, raça e gênero.

O primeiro ensaio, de Rafaela dos Santos Teixeira, chama-se “Circe e a Métis: gênero, mitologia e magia na Odisseia”. Nele, Rafaela Teixeira trabalha elementos da referida personagem Circe, da Odisseia de Homero, especialmente sob aspectos de gênero e magia em contextos helênicos, em que demonstra a transformação de sentidos atribuídos a seu *phármakon*, mais tarde associado à magia, e que originalmente não possuía caráter negativo, utilizado inclusive por outros personagens. A autora aborda ainda a condição da personagem estudada enquanto mulher portadora de *métis*, este sim elemento que lhe atribui sentido pejorativo, pois permitia-lhe inverter a ordem da hierarquia social estabelecida.

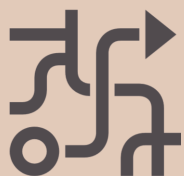
O último ensaio foi escrito por Juliana Tao sob o título de “A formação da identidade étnica racial asiática através de estereótipos: Hollywood como ficção ou realidade?” No texto, Tao aborda as relações entre as representações cinematográficas e a constituição identitária oriental com a análise de três obras hollywoodianas: *Gran Torino* (2008), *A grande aposta* (2015) e *o Mundo de Suzie Wong* (1960). Para isso, a autora indica uma estrutura de crítica definida a partir de aspectos pontuais dos longas-metragens representativas cotejando-as nas seguintes pautas: “o mito da Minoria Modelo, a disseminação da noção de “perigo amarelo” por meio de vilões e a representação da mulher asiática”.

Entrelaçados pelas tramas da arte e da história, nas mais diversas abordagens e objetos que a historiografia preza, a 23ª edição da Revista Trilhas da História celebra a História e suas interrelações com outras ciências que se fizeram presentes nos artigos, e a entrada de um novo ano com promessa de novos tempos para quem pratica a ciência no Brasil.

Esperamos que gostem.



ARTIGOS LIVRES



WALTER BENJAMIN: REMEMORAÇÃO E IMAGEM DIALÉTICA

WALTER BENJAMIN: REMEMORATION AND DIALECTICAL IMAGES

PACHECO, Danillo Freire¹

<https://orcid.org/0000-0002-9886-5234>

SOUZA NETO, Manoel Gustavo de²

<https://orcid.org/0000-0002-2749-6881>

RESUMO: Experiência e rememoração são dois conceitos-chave na obra de Walter Benjamin, os quais estão subjacentes à sua análise da história, principalmente a partir da década de 1930. Os ensaios Experiência e pobreza (1933) e O narrador (1936), assinalam a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) como o momento decisivo do fim da experiência transmissível, uma vez que esta catástrofe deixou os indivíduos mais pobres de experiências, pois voltaram traumatizados e silenciados. Sob a influência da memória involuntária de Marcel Proust e da experiência do choque de Freud, Benjamin propõe uma nova ideia de história em que a relação entre passado e presente é realizada por meio das imagens dialéticas. Para tanto, a metodologia adotada é a hermenêutica gadameriana, pois visa examinar e relacionar as obras do autor, permitindo um detalhamento do objeto, situando-o no todo da cultura e da rede semântica. Desse modo, a problemática que guia o artigo é: será a rememoração capaz de operar como uma redenção da tradição histórica? Apontamos como resultado que a rememoração é a categorização de imagens que lampejam do passado, de modo que o historiador possa ser capaz de conectá-las transformando em cognoscibilidade, em atualização da imagem do passado em tempo-agora.

PALAVRAS-CHAVE: Experiência; Rememoração; Walter Benjamin.

ABSTRACT: Experience and rememoration are two key concepts in Walter Benjamin's work, which underlie his analysis of history, especially from the 1930s on. The essays Experience and Poverty (1933) and The Narrator (1936), mark the First World War (1914-1918) as the decisive moment of the end of the transmittable experience, since this catastrophe left individuals poorer of experiences, as they returned traumatized and silenced. Under the influence of Marcel Proust's involuntary memory and Freud's shock experience, Benjamin proposes a new idea of history in which the relationship between past and present is realized through dialectical images. To this end, the methodology adopted is the Gadamerian hermeneutics, as it aims to examine and relate the author's works, allowing a detailing of the object, placing it in the whole of the culture and the semantic network. Thus, the problem that guides the article is: is remembrance capable of operating as a redemption of historical tradition? As a result, we point out that remembrance is the categorization of images that flash from the past, so that the historian can be able to connect them, transforming them into cognoscibility, into updating the image of the past in now-time.

KEYWORDS: Experience; Rememoration; Walter Benjamin.

1 Mestrando em História pelo PPGHIS/UEG. Bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG). Membro do Núcleo de Estudos em Teoria da História (NETH) e do Grupo de Pesquisa em História e Cinema (GEPEHCINE). E-mail: danillo.pacheco@aluno.ueg.br.

2 Doutor em História pela Universidade Federal de Goiás. Prof. de Teoria e Metodologia da História na Universidade Estadual de Goiás Câmpus Norte – Sede: Uruaçu. Coordenador do Núcleo de Estudos em Teoria da História. E-mail: manojel.neto@ueg.br.

INTRODUÇÃO

O pensamento de Walter Benjamin (1892-1940)¹ é marcado pelo caleidoscópio de temas que perpassam toda sua obra: filósofo da linguagem, crítico da cultura e teórico da modernidade, crítico da arte e suas técnicas, tradutor e poeta. Apresenta-se também um Benjamin teórico da memória e conservador do passado (GAGNEBIN, 2014; CANTINHO, 2015). Este aspecto atravessa as reflexões do autor, nas quais as discussões epistemológicas e políticas formam uma constelação. A problematização que move a presente discussão é: Será a rememoração capaz de operar como uma redenção da tradição histórica?

A hipótese testada é que a rememoração é a categorização de imagens que lampejam do passado, de modo que o historiador possa ser capaz de conectá-las transformando em cognoscibilidade, em atualização da imagem do passado em tempo-de-agora (*Jetztzeit*). Os ensaios em que a rememoração é o âmago, como *A Imagem de Proust* (1929) e *Experiência e Pobreza* (1933), refletem e buscam entender o espaço-tempo que o autor vivenciou, a catástrofe produzida pelo desenvolvimento da técnica moderna, principalmente, o trauma (freudiano) dos indivíduos que voltaram da experiência das trincheiras.

No presente artigo, no que tange ao conceito de rememoração e à perda das experiências partilháveis, serão tomados como fonte *A Imagem de Proust* (1929), *Experiência e Pobreza* (1933) e *O Narrador* (1936). Sobre a categoria de imagens dialéticas, serão tomadas as teses *Sobre o conceito de história* (1940) e o convoluto N – “Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso” do *Passagens-Werk* (1982). A metodologia adotada nesta pesquisa será a hermenêutica, haja vista se tratar de projeto eminentemente teórico, cujo material consiste exclusivamente em obras de teoria social, filosofia e teoria da história. Busca-se através da exegese, examinar e relacionar as obras de Walter Benjamin, permitindo o detalhamento do objeto. Para isso será levada em conta a noção de círculo hermenêutico, proposta por Hans-Georg Gadamer, no sentido de situar o intérprete no mesmo plano do texto: no todo da cultura, da rede semântica que constitui a um só tempo texto e intérprete.

Com vistas à complexidade do pensamento do autor, o presente artigo tem como objetivo analisar o conceito de rememoração e se este é capaz de intervir na tradição

1 O filósofo judeu alemão Walter Benjamin (1892-1940), foi um ensaísta, crítico literário e tradutor. Membro da Escola de Frankfurt, seus escritos são marcados por três fontes diferentes: romantismo alemão, messianismo judaico e o marxismo. Seus textos são carregados de alegorias, metáforas e iluminações, denominado de constelação. A concepção de história benjaminiana se baseia na crítica da tradição, na ruptura com a ideia de progresso iluminista, baseando no método revolucionário de crítica do presente (LÖWY, 2005; WITTE, 2017). Destacam-se as obras mais conhecidas: *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica* (1936), *Sobre o conceito de História* (1940), *Passagens* (1982).

histórica, mas também demonstrar o surgimento do que Benjamin denomina de “imagens dialéticas”. Ao analisar a interação ou conexão entre passado e presente, seja nas teses *Sobre o conceito de história* ou no *Passagens-Werk*, examinar o passado historicamente não é concebê-lo “como ele de fato foi”, mas sim atualizá-lo. Este processo só pode ser realizado via caráter dialético, como afirma Benjamin: “para que um fragmento do passado seja tocado pela atualidade não pode haver qualquer continuidade entre eles”² [N 7, 7], no qual o fragmento tem que ser arrancado pela explosão do *continuum* e ser analisado no processo de seu devir, este trabalho é realizado pelo procedimento da rememoração.

REMEMORAÇÃO E O DECLÍNIO DA EXPERIÊNCIA

Para o dialético, o que importa é ter o vento da história universal [*Weltgeschichte*] em suas velas. Pensar significa para ele: içar as velas. O que é decisivo é como elas são posicionadas. As palavras são suas velas. O modo como são dispostas transforma-as em conceitos.
Benjamin, *Passagens-Werk*

Os ensaios *Experiência e pobreza* (1933) e *O narrador* (1936) são marcados por dois conceitos-chave: experiência e rememoração. Ao analisar os ensaios, não podemos examiná-los deslocados de seu tempo, pois trata-se da produção de um conhecimento sobre o presente em duas vertentes, a ascensão do nazifascismo na Europa no início do século XX, por um lado, e a perda das experiências partilháveis, por outro.

A rememoração atinge o ponto nevrálgico nas teses *Sobre o conceito de história* e no *Passagens-Werk*, onde se propõe que analisar o passado necessita de uma participação ativa do historiador materialista.³ A conexão entre o passado vivo e o presente ativo é denominado de “imagem dialética” (MATE, 2011), a qual nasce do processo de rememoração. A imagem é capital para a compreensão da história em Benjamin, que vê o passado esmiuçado em imagens de ideais, fragmentadas e dispersas. Passado que nunca será capturado como

2 BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Willi Bolle (Org.). Belo Horizonte: UFMG, 2018. p. 779.

3 O historiador materialista, segundo Walter Benjamin, se apropria do tempo descontínuo, dos fragmentos, das ruínas e vestígios da história dos “grandes nomes”. Rompe com a ideia de reconstituir o passado em sua totalidade, como quer Wilhelm von Humboldt, no ensaio *Sobre a Tarefa do Historiador* (1821). Para Benjamin, o historiador materialista “nutre pelo ocorrido é, por um lado, sempre um interesse apaixonado pelo que já passou, pelo que está terminado e pelo totalmente morto. O pré-requisito indispensável para qualquer citação (vivificação) de partes deste fenômeno e de estar seguro, em geral e por inteiro, de seu caráter encerrado. Em uma palavra: para o interesse histórico específico – cuja legitimidade o historiógrafo materialista tem a incumbência de provar – precisa ser demonstrado, com sucesso, que se trata de um objeto que de forma inteira, efetiva e irrevogável, ‘pertence à história” [J 76a, 4]. A tarefa do historiador, portanto, é de atualizar, transformando tudo em que toca em significação.

realmente aconteceu, perpassa como lampejos em direção ao presente.

A memória é *par excellence*, como afirma Jörn Rüsen, “permanência e resistência” (2009, p. 167), é a luta contra o esquecimento, em prol da preservação. A rememoração, por sua vez, é evocada desde o início da tradição ocidental, no qual se inscreve a poesia e o mito. Onde a representante é a deusa Mnemosine, a personificação da memória na mitologia grega. Como descreve Benjamin no ensaio O Narrador, a Mnemosine é,

aquela que recorda, era entre os gregos a musa da forma épica. Esse nome leva o observador de volta a uma encruzilhada histórica. Na verdade, se aquilo que a recordação registra – a historiografia – representa a indiferença criadora das várias formas épicas (tal como a grande prosa representa a indiferença criadora entre as diversas medidas do verso), então a sua forma mais antiga, a epopeia, integra por uma espécie de indiferença a narração e o romance (BENJAMIN, 2020b, p. 155)

A *Ilíada* e a *Odisseia* de Homero, exemplo *mister*, “cuja epopeia consiste justamente na rememoração das façanhas dos heróis gregos. Tanto o ritual funerário quanto o canto poético constituem modos de rememoração e de inscrição da mortalidade numa imortalidade colectiva, que é o solo da nossa tradição” (CANTINHO, 2015, p. 80), a rememoração, portanto, é modo pelo qual ritualiza e preserva o mito na “esfera da imortalidade”.

Nesse sentido, faz-se necessário apresentar a diferença entre memória e rememoração para Benjamin. Esta, a rememoração, é desenvolvida em um ensaio publicado em 1929, intitulado *A imagem de Proust*,⁴ abordando-a como uma “noção operatória fundamental para a análise da experiência humana” (CANTINHO, 2015, p. 80), analisando-a que se constitui através da experiência e narração, rompendo o *continuum* da história clássica. Benjamin aborda que a obra de Proust, *Em busca do tempo perdido* (1930), analisa que este escreveu a “vida lembrada por quem a viveu” e não como ela de fato foi, pois:

O importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? **A memória involuntária, de Proust, não está mais próxima do esquecimento que daquilo que em geral chamamos de reminiscência.** Não seria esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite. Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós (BENJAMIN, 1987, p. 37) [Grifos do autor].

4 BENJAMIN, Walter. *A Imagem de Proust*. In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, vol. 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 36-49.

Nota-se em Benjamin que o passado é analisado como *texto*, tecido todas as manhãs. No qual o modo da textura é constituído pelas reminiscências. Neste ensaio se destaca a dicotomia entre as concepções de memória voluntária e involuntária. Sérgio Paulo Rouanet (1981) afirma que a memória voluntária é “acionada pela inteligência, não consegue captar as dimensões essenciais do passado”. Retoma que as imagens do passado perpassam como lampejos para o presente, dado que, “somente a memória involuntária, consegue extrair do reservatório do inconsciente as impressões realmente significativas. [...] Porque é a única que mergulha suas raízes na experiência” (ROUANET, 1981, p. 48), sendo apenas através da rememoração a reconstrução da experiência.

Em *Limiar, aura e rememoração*, Jeanne Marie Gagnebin (2014) afirma que a rememoração remonta a tradição judaico-cristã: “*Eingedenken*, palavra que podemos traduzir por ‘rememoração’”, este termo está relacionado à obrigação do povo de Israel de rememorar e recordar sua libertação por lahweh, de quando estavam presos no Egito, como figura-se no “famoso versículo do Deuteronômio, 5,15: ‘Recorda que foste escravo na terra do Egito, e que lahweh teu Deus te fez sair de lá com mão forte e braço estendido’” (2014, p. 232). Benjamin utiliza-se da rememoração para analisar as imagens que lampejam do passado e se tornam agora no presente.

No entanto, o capitalismo inaugura um tipo de sociedade marcada pela extinção da experiência. Nos ensaios *Experiência e pobreza* e *O narrador*, Benjamin afirma que a Grande Guerra Mundial (1914-1918) marcou a extinção gradual da experiência nas sociedades modernas, visto que a experiência do choque (*Schockerlebnis*) – aqui se destaca o conceito de choque freudiano –, fez com que os indivíduos voltassem mais pobres de experiências partilháveis. As sociedades se transformaram após a Guerra Mundial, além da perda da experiência e do trauma, apresentou-se também a instabilidade econômica e política, o demasiado número de mortes, a fome e a ascensão dos regimes totalitários, como o fascismo e o nazismo. Outrora a experiência da guerra, os indivíduos iam para a escola no carro puxado a cavalos, onde a tradição era transmitida de geração para geração, seja um folclore ou algum dito popular. Já as sociedades resultantes da Guerra Mundial romperam com essa tradição abruptamente, uma vez que:

A Guerra Mundial deu início a um processo que desde então nunca mais parou. Não é verdade que no fim da guerra os homens regressavam mudos do campo de batalha? Não mais ricos, antes mais pobres de experiências partilháveis. Aquilo que, dez anos mais tarde, veio inundar a literatura sobre a guerra era tudo menos a experiência que passa de boca em boca. O que não é de estranhar, porque nunca as experiências foram

desmentidas de forma mais radical do que as estratégicas pela guerra de trincheiras, as econômicas pela inflação, as físicas pela guerra das armas pesadas, as morais pelos detentores do poder (BENJAMIN, 2020b, p. 140-141).

Demonstra que os indivíduos voltaram mais pobres de experiências partilháveis, uma vez que seus corpos minúsculos e frágeis foram lançados em uma das experiências mais monstruosas da história, desencadeando silêncio e trauma⁵ dos que regressavam. Jeanne Marie Gagnebin (2014) descreve a relação entre trauma (Freud) e choque (Benjamin), ambas corroboram a incapacidade do indivíduo de narrar determinada experiência de forma lógica, visto que:

[...] os sobreviventes que voltaram das trincheiras, muitas vezes, não conseguiam lembrar nem contar o que viveram em combate. Na mesma época, Freud devia chegar a conclusões parecidas a partir de suas observações sobre os soldados **traumatizados**, incapazes de colocar suas lembranças numa ordem simbólica; **trauma**, diz Freud, e **choque**, diz Benjamin [...], acarretam uma dupla incapacidade: a de lembrar e a de contar segundo certa ordem coerente e totalizadora, produtora de sentido (GAGNEBIN, 2014, p. 219) [Grifos do original].

Esse é novo trauma que consiste na época moderna, os indivíduos tornaram-se pobres de experiências. A guerra de trincheiras tornou-se um marco de ruptura entre as gerações, pois a forma de relatar um determinado acontecimento passou do relato de boca a boca para o mercado literário. A nova forma de miséria é oriunda ao desenvolvimento da técnica que se sobrepôs ao homem, como afirma Benjamin, deixando os homens mudos. Beatriz Sarlo (2021), afirma que o choque liquidou toda forma transmissível de experiência, de modo que,

El shock había liquidado la experiencia transmisibile y, en consecuencia, la experiencia en sí misma: lo que se vive como shock es demasiado fuerte para “el minúsculo y frágil cuerpo humano” (Benjamin 1970, 190). Los hombres mudos no pudieron encontrar una forma para el relato de lo que habían vivido, y el paisaje de la guerra sólo conservaba del pasado las nubes. Benjamin señala con precisión: “las nubes”, porque sobre todo el resto había volado el huracán de un cambio, imprevisible cuando las primeras columnas de soldados se encaminaron hacia los campos de las primeras batallas (SARLO, 2021, p. 19)

5 Em Catástrofe e Representação (2000), Arthur Netrovski e Márcio Seligmann-Silva abordam a etimologia da palavra “trauma”, a qual “deriva de uma raiz indo-européia com dois sentidos: ‘friccionar, triturar, perfurar’; mas também ‘suplantar’, ‘passar através’” (2000, p. 7). Nesse sentido, Freud ao analisar os soldados que retornaram da guerra, eram incapazes de dizer uma palavra do que vivenciaram, visto que não conseguiam lembrar, mas manifestavam lampejos *a posteriori* nos indivíduos da experiência da guerra.

No entanto, o que Benjamin quer dizer com “experiências partilháveis”? Como a metáfora que a “paisagem da guerra apenas preservou as nuvens do passado” auxilia para a compreensão da experiência? Rememorar o passado é sempre ter lampejos de imagens que sempre tem o risco de desaparecer? Estas questões levantadas demonstram que o passado para Benjamin é sempre um texto que, através da rememoração, queremos preservá-lo na “esfera da imortalidade”.

A despeito das experiências partilháveis, Benjamin inicia o ensaio *Experiência e Pobreza* (1933) com uma parábola em que um velho, no seu leito de morte, transmite aos seus filhos a informação de que existe um tesouro enterrado em seus vinhedos. No entanto, após revolverem o solo várias vezes, não encontraram nenhum vestígio. Com a chegada do outono, o vinhedo produziu mais que qualquer outro da região (BENJAMIN, 1987, p. 114). O tesouro transmitido para os filhos foi: a experiência. Este modo de experiência transmitido de geração para geração foi assolado pela guerra mundial. Nesse sentido, aparece a dicotomia da experiência em Benjamin, o esvaziamento da experiência coletiva (*Erfahrung*) para à vivência (*Erlebnis*).⁶ Após a modernização da técnica, o espaço de experiência coletivo foi gradativamente reduzido, concentrando a experiência nos indivíduos traumatizados, resultado da guerra de trincheira. Susana Kampff Lages em *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia* (2019), descreve que para que haja a existência da memória são necessárias duas experiências: a do apagamento e do esquecimento.

Se, para Benjamin, a memória é a responsável pela conservação do narrado e por assegurar sua transmissão futura, é preciso levar em consideração o que lhe permite existir: a experiência da percepção e do apagamento, ou, melhor, da neutralização das percepções por meio da vivência de **choques** tornados elementos da experiência e também pela experiência do esquecimento, isto é, pela impossibilidade de reativar conscientemente imagens do passado (LAGES, 2019, p. 140) [Grifos do Original].

O narrador é o indivíduo capaz de reavivar as experiências e de contá-las, seu objeto é a memória. Sendo capaz de reavivar a matéria e transformá-la em experiência para quem o ouve. A memória, portanto,

Fica ancorada aos fatos a que assistimos, dos quais fomos testemunhas, ou mesmo

6 Enzo Traverso em *Melancolia de Esquerda: Marxismo, História e Memória* (2018), recupera em Benjamin que o “traço fundamental da modernidade reside no esgotamento da experiência transmissível (*Erfahrung*) e na primazia da experiência vivida, efêmera, fragmentada (*Erlebnis*). O passado não vive mais no presente – onde subsistia como uma relíquia secular – porque não poderia ser apropriado por meio de um processo de transmissão espontânea e quase natural de uma geração para outra” (2018, p. 408-409). Sendo a Guerra Mundial e a modernização da técnica que corroboraram para o esgotamento de qualquer experiência de outrora.

actores, e às impressões que deixaram no nosso espírito. A memória é qualitativa, singular, pouco preocupada com comparações, com a contextualização, ou com generalizações (TRAVERSO, 2012, p. 22-23).

Tal como a teia de Penélope, a memória é uma constante construção, tecida a cada dia pelas experiências e seguida pelas reflexões as quais sobrepõe/modificam as primeiras. Para Benjamin a recordação “funda a cadeia da tradição que transmite o acontecido de geração em geração. É ela o elemento artístico da épica em sentido amplo” (2020b, p. 155), o qual se concentra na narração do contador de histórias.

A rememoração é o meio pelo qual o historiador capta as imagens que relampejam do passado. A rememoração retomada por Benjamin no *Passagens-Werk*, é o fio condutor que religa a memória com o passado, o coletivo e o individual. Benjamin, em resposta a Horkheimer, defende que o passado sempre está em aberto e passível de transformações, pois:

A **história** não é apenas uma ciência, **mas igualmente uma forma de rememoração**. O que a ciência “estabeleceu”, pode ser modificado pela rememoração. Esta pode transformar o inacabado (a felicidade) em algo acabado, e o acabado (o sofrimento) em algo inacabado. Isto é teologia; na rememoração, porém, fazemos uma experiência que nos proíbe de conceber a história como fundamentalmente ateológica, embora tampouco nos seja permitido tentar escrevê-la com conceitos imediatamente teológicos [N 8, 1]⁷ [Grifos do autor].

Ao analisar o passado, o historiador deve revolver o solo inúmeras vezes, a fim de atingir o cognoscível de um dado período histórico, com vistas a captar no lampejo da imagem dialética (relação passado e presente) o agora do período, no qual mostram, as ideias, seu verdadeiro rosto. Como afirma Michael Löwy, a rememoração tem por tarefa “a construção de constelações que ligam o presente e o passado. Essas constelações, esses momentos arrancados da continuidade histórica vazia, são mônadas,⁸ ou seja: concentrados da totalidade histórica” (2005, p. 131). É a imagem dialética que promove o despertar histórico.

IMAGEM DIALÉTICA: O DESPERTAR HISTÓRICO

7 BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Willi Bolle (Org.). Belo Horizonte: UFMG, 2018. p. 781.

8 “Mônada” etimologicamente surge “a partir de 1696, Leibniz lançou mão desse termo para designar a substância espiritual enquanto componente simples do universo. [...] Como tal, não pode desagregar-se e é eterna; só Deus pode criá-la ou anulá-la. [...] A totalidade da mônada é o universo” (ABBAGNANO, 2012, p. 793).

“Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo”.
Georges Didi-Huberman, Diante do tempo

O convoluto N, intitulado “Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso”, é o âmago de sua concepção sobre a história, onde o desenvolvimento da imagem dialética sustenta suas teses. Benjamin propõe uma desconstrução da história linear, objetivando a libertação do passado pelo historiador materialista, o qual analisa as ruínas deixadas pela história. Segundo Benjamin (2018):

Tornar cultiváveis regiões onde até agora viceja apenas loucura. Avançar com o machado afiado da razão, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda, para não sucumbir ao horror que acena das profundezas da selva. Todo solo deve alguma vez ter sido revolvido pela razão, carpido do matagal do desvario e do mito. É o que deve ser realizado aqui para o solo do século XIX [N 1, 4].⁹

Benjamin recorre à metáfora do arqueólogo para designar o historiador, este que procura vestígios do passado no presente, à medida em que escava, deve revolver o solo inúmeras vezes, a fim de atingir o índice de cognoscibilidade e torná-la imagem no agora. Este é o dever do historiador materialista benjaminiano, revolver o solo da história, que por sua vez, interrompe o *télos*¹⁰ e faz explodir o *continuum* da história. Por isso, o “pensamento dialético é o órgão do despertar histórico” (BENJAMIN, 2018, p. 70), onde cada época sonha-se em despertar, em romper com as amarras da história-progresso. A imagem dialética, é o cerne da epistemologia no *Passagens-Werk*, como afirma Katia Muricy (2009):

A noção de imagem dialética é a grande novidade da epistemologia exposta no livro das *Passagens*. [...] A imagem dialética é a projeção, na atualidade, das fantasias e desejos da humanidade – o encontro do Outrora e do Agora. A imagem dialética, isto é, a dialética parada, é ambivalente: é sonho e despertar, o arcaico e o atual. A tarefa do historiador é a de dialetizar essa relação, transformando a imagem arcaica ou onírica, em conhecimento (2009, p. 237).

9 BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Willi Bolle (Org.). Belo Horizonte: UFMG, 2018. p. 760.

10 A concepção de *télos* ganha lugar enfático na filosofia da história através da obra *Ideia de uma História Universal de um Ponto de Vista Cosmopolita*, de Immanuel Kant (1784). Através do *Aufklärung* (Iluminismo), Kant elabora a tese de que as nações esclarecidas atingirão o aperfeiçoamento da constituição política, ou seja, propõe a ideia de uma história universal através de um fio condutor a priori: “Uma tentativa filosófica de elaborar a história universal do mundo segundo um plano da natureza que vise à perfeita união civil na espécie humana deve ser considerada possível e mesmo favorável a este propósito da natureza” (KANT, 2016, p. 20). No entanto, nas teses *Sobre o conceito de História*, Benjamin (1940) crítica que essa ideia de *télos* foi modificada após as duas guerras mundiais, uma vez que estas desencadearam apenas catástrofes, afirmando na tese XIII um “progresso que nunca estaria concluído” (2020a, p. 17), sustentando a ideia de um progresso heterogêneo e vazio.

A imagem dialética é o salto (*sprung*) do tigre, onde a relação entre passado e presente é extraída da continuidade temporal. Essa imagem é constituída da técnica da montagem, cabendo ao historiador materialista formar os pontos dessa constelação de ideias. Sob esta óptica, Georges Didi-Huberman afirma que “sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo” (2015, p. 15), o historiador materialista ao analisar o passado deve construir sua estrutura filosófica, como um edifício, objetivando captar na imagem o agora num lampejo via processo de rememoração. Haja vista que, quando se está diante de uma imagem, precisa-se saber desejá-la, esperar, é estar diante do tempo. Onde o presente e a experiência (passado), são capturados pelo olhar. Diante uma imagem, o passado se reconfigura através da memória, ela se torna um elemento de passagem (DIDI-HUBERMAN, 2015). Benjamin caracteriza esse fato como um “despertar” ao descrever sobre a imagem dialética.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras, a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. Despertar [N 2a, 3].¹¹

A característica gnosiológica¹² da imagem dialética é a ruptura do tempo cronológico tradicional, o *télos* kantiano, no qual o passado lança sua luz sobre o presente, cabendo ao historiador a compreensão do passado pelos lampejos, rompendo com “a historiografia que mostrou ‘como as coisas efetivamente aconteceram’, foi o narcótico mais poderoso do século” [N 3, 4].¹³ Benjamin, com a análise da imagem, quis demonstrar outra característica da História: a relação entre o passado e o presente, onde o agora surge no lampejo, formando uma constelação.

O caráter que vai distinguir as imagens é o seu “índice histórico”.¹⁴ Benjamin

11 BENJAMIN, Walter. Passagens. Willi Bolle (Org.). Belo Horizonte: UFMG, 2018. p. 766-777.

12 Por gnoseologia entende-se a totalidade do conhecimento. No *Diccionario de Filosofia*, Walter Brugger (1969) afirma que a gnoseologia, “*compreende tanto las investigaciones psicológicas sobre la producción y esencia del conocimiento humano como las investigaciones críticas acerca de su validez. Incluso puede atribuírsele una metafísica del conocimiento que estudie el conocer humano en el contexto total del ente*” (1969, p. 231) [Grifos do original]. O caráter gnosiológico da imagem dialética se apresenta como “experimentos da linguagem capazes de apresentar-se como um conhecimento instantâneo” (MURICY, 2009, p. 12), isto é, são os desejos da humanidade apresentadas na atualização do encontro entre o outrora e o agora.

13 BENJAMIN, Walter. Passagens. Willi Bolle (Org.). Belo Horizonte: UFMG, 2018. p. 769.

14 A divergência que Benjamin retrata é em relação a fenomenologia de Heidegger. Este,

denominará cognoscibilidade a apresentação desses fenômenos, isso significa, os fragmentos que se tornam visíveis ao historiador materialista. Nesse agora, os fenômenos mostram seu rosto verdadeiro. A imagem em sua mobilização, apresenta o ponto de ruptura, o despertar da civilização. Benjamin define o índice histórico e a imagem dialética, como:

O índice histórico das imagens, diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa “legibilidade” constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (Esta explosão, e nada mais, é a morte da *intentio* [intenção], que coincide com o nascimento do tempo histórico autêntico, o tempo da verdade.) [...] Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade [N 3, 1].¹⁵

Este fragmento demonstra o âmago da imagem dialética, cabendo ao historiador materialista recuperar o “agora” de uma dada época, tornar o objeto de estudo legível, rompendo com o progresso natural. Esta tarefa só se torna possível quando reconhece o “agora” de cada cognoscibilidade. Benjamin está preocupado com a atualidade de cada passado, mas esse processo é realizado via “recordação” ou “rememoração” (*Eingedenken*). Para tanto, em *Melancolia de Esquerda*, Enzo Traverso (2018) afirma que:

Recordar pode ter uma função redentora, porém resgatar o passado não significa reapropriar ou recuperar o que ocorreu e desapareceu; mais que isso, significa **mudar o presente**. A transformação do presente carrega uma possível “redenção do passado” Em outras palavras, para salvar o passado temos que dar vida novamente às esperanças dos vencidos, dar nova vida às esperanças não realizadas das gerações que nos precederam (TRAVERSO, 2018, p. 459) [Grifos do original].

Como afirma Reyes Mate, a “memória é salvação do passado no presente”

acreditava Benjamin, analisava a história de modo abstrato. A título de exemplo, Heidegger afirma que a historicidade se encontra no interior do *Dasein* (Ser-aí), no momento que é des-velado no mundo: “[...] Não é na historiografia enquanto ciência da história que se deve buscar a história, mesmo que o modo científico e teórico de tratar o problema da ‘história’ não vise apenas a um esclarecimento ‘epistemológico’ (*Simmel*) da apreensão histórica, nem a uma lógica da construção conceitual da exposição histórica (*Rickert*), orientando-se igualmente pelo ‘lado do objeto’, mesmo assim, nesse tipo de questionamento, a história só se faz acessível, em princípio, como objeto de uma ciência. [...] É somente a partir do modo de ser da história, a historicidade, e de seu enraizamento na temporalidade que se poderá concluir de que maneira a história pode tornar-se objetivo possível da historiografia” (HEIDEGGER, 2015, p. 466-467) [Grifos do autor]. Benjamin rompe essa concepção abstrata, pois defende que o índice histórico das imagens se torna legível em uma determinada época, atingindo sua legibilidade no lampejo do encontro entre o passado e o presente, interrompendo a continuidade temporal (BENJAMIN, 2018).

15 BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Willi Bolle (Org.). Belo Horizonte: UFMG, 2018. p. 768.

(MATE, 2011, p. 141), mas essa salvação necessita de um traço em comum que as reúne na constelação de ideias, apropriando-se das reminiscências “tal como ela relampeja no momento de perigo” (BENJAMIN, 1987, p. 224). Logo, a imagem dialética deve ser compreendida no fluxo do devir, fazendo-se necessário o desenvolvimento do maior volume de opostos (ideias) se reunirem em uma imagem, de modo que a dialética permanecesse constantemente aberta para a renovação, haja vista que,

Neste contexto de indecibilidade, onde as diferenças ainda não foram subsumidas, a dialética se paralisa em uma imagem por um instante, e é esta imagem fulgurante que precisa ser apreendida e apresentada, preservando a sua característica essencial de continuar sendo imagem (MATTOS, 2019, p. 28).

Essa paralisia da dialética é, sobretudo, o instante petrificado pelo olhar de Górgona,¹⁶ que “transforma em imagem as coisas arrancadas ao tempo” (TIEDEMANN, 2018, p. 41), sobre a *facies hippocratica* da história. A experiência e o agora se apresentam como um lampejo para formar a constelação, tornar-se cognoscível. O olhar do historiador se assemelha as faces de Janus, o qual vê as mesmas coisas ao se direcionar para o passado e para o presente. De acordo com Seligmann-Silva, “o passado é lido como um texto o é – mas ele só se abre para a leitura num ‘agora’ determinado. Não apenas não existe conhecimento desenraizado do seu tempo, mas o próprio objeto desse saber deve mirar o presente para ser ‘conhecido’” (1999, p. 152), este que Benjamin vai denominar de tempo-de-agora, onde apresenta-se a cognoscibilidade do índice histórico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar os escritos de Benjamin é analisar o ambiente socio-histórico em que se estava inserido, a ascensão do nazifascismo e a eclosão de duas guerras mundiais na primeira metade do século XX, o qual Eric Hobsbawm denominou de “era dos extremos” e Henry Rousso descreveu como “era das catástrofes”. Estes acontecimentos subjacentes ao avanço técnico-material promoveram uma dupla cicatriz na modernidade. Por um lado, o esvaziamento das experiências partilháveis, por outro, o trauma e o silenciamento. Benjamin,

16 Na mitologia grega havia três Górgonas, denominadas de Esteno, Euríale e Medusa, as três eram filhas de duas divindades marítimas, Fórcis e Ceto. O nome Górgona é, majoritariamente, atribuído a Medusa. Segundo a mitologia, Medusa era conhecida por transformar em pedra todos que olhavam diretamente nos olhos, como afirma Pierre Grimal: “A sua cabeça estava rodeada de serpentes, que tinham grandes presas, semelhantes às de javalis [...]. Os seus olhos eram cintilantes e o seu olhar tão penetrante que quem quer que o visse era transformado em pedra. Eram objeto de horror e de amedrontamento não só para todos os mortais como para os imortais” (GRIMAL, 2005, p. 187-188).

através da rememoração, demonstra uma nova ideia de analisar o passado, através da imagem dialética.

Diante o exposto, o presente artigo teve como objetivo analisar como se caracteriza o conceito de rememoração e a relação com a imagem dialética, esta que é o amálgama entre passado e presente, captando o agora de cada passado. Logo, a problemática suscitada no artigo: Será a rememoração capaz de operar como uma redenção da tradição histórica? Pode ser analisada por meio de vários conceitos benjaminianos – por exemplo, os conceitos de origem e de alegoria –, mas optamos pelo viés da imagem dialética.

Portanto nossa hipótese, de que a rememoração é a categorização de imagens que lampejam do passado, de modo que o historiador possa ser capaz de conectá-las transformando em cognoscibilidade, em atualização da imagem do passado em tempo-de-agora (*Jetztzeit*), pode ser comprovada através da constelação nos ensaios benjaminianos, perpassando desde *A Imagem de Proust* (1929) às teses *Sobre o conceito de história* (1940). Como afirma Benjamin, “[pois] o momento destrutivo na historiografia materialista deve ser entendido como reação a uma constelação de perigos que ameaça tanto o objeto da tradição quanto seus destinatários” [N 10a, 2],¹⁷ dessa forma, a rememoração é atualização do passado no presente.

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, Walter. *A Imagem de Proust*. In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, vol. 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 36-49.

BENJAMIN, Walter. Escavar e recordar. In: *Imagens de Pensamento: Sobre o haxixe e outras drogas*. Edição/Tradução: João Barrento (Org.). Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 101.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, vol. 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 119-114.

BENJAMIN, Walter. N – Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso. In: *Passagens*. Willi Bolle (Org.). Belo Horizonte: UFMG, 2018. p. 759-808.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da História*. Edição/Tradução: João Barrento (Org.). 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020a.

BENJAMIN, Walter. O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Linguagem, tradução, literatura*. Edição/Tradução: João Barrento (Org.). Belo Horizonte: Autêntica, 2020b. p. 139-166.

17 BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Willi Bolle (Org.). Belo Horizonte: UFMG, 2018. p. 787.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, vol. 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 222-232.

CANTINHO, Maria João. A Teia de Penélope e o Anel da Tradição: Cultura e rememoração na obra de Walter Benjamin. *Philosophica*, v. 46, Lisboa, 2015, p. 79-95. Disponível em: <http://revistaphilosophica.weebly.com/2015.html>. Acesso em: 5 jun. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A história da arte como disciplina anacrônica. In: *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2015. p. 15-70.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Rememoração: In: *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 179-264.

GNOSEOLOGÍA. In: BRUGGER, Walter. *Diccionario de Filosofía*. 6. ed. Traducción: José María Vélez Cantarell. Barcelona: Editorial Herder, 1969. p. 231-233.

GÓRGONA. In: GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 5. ed. Tradução: Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. p. 187-188.

HEIDEGGER, Martin. Temporalidade e Historicidade. In: *Ser e Tempo*. 10. ed. Trad. Márcia Sá Cavalcante. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2015. p. 453-497.

KANT, Immanuel. *Ideia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita*. 4. ed. Ricardo R. Terra (Org.). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.

LAGES, Susana Kamff. Entremeio: A melancolia em Walter Benjamin – Traços. In: *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019. p. 99-159.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MATE, Reyes. *Meia-noite na história: comentários às teses de Walter Benjamin “Sobre o conceito de história”*. Tradução: Nélio Schneider. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 2011.

MATTOS, Manuela Sampaio de. Sobre a Teoria do Conhecimento nas Passagens de Walter Benjamin – Sujeito em desagregação. *Revista Veritas*. Porto Alegre, v. 64, n. 3, jul./set. 2019. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/veritas/article/view/34639>. Acesso em: 5 jun. 2022.

MÔNADA. In: ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p. 793.

MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Nau, 2009.

ROUANET, Sérgio Paulo. Do Trauma à atrofia da experiência. In: *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1981. p. 44-84.

RÜSEN, Jörn. Como dar sentido ao passado: questões relevantes de meta-história. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, Ouro Preto, v. 2, n. 2, p. 163–209, 2009. Disponível em: <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/12>. Acesso em: 5 jun. 2022.

SARLO, Beatriz. Relato, historia y memoria. *rth |*, Goiânia, v. 24, n. 2, p. 17–32, 2021.



Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/71193>. Acesso em: 5 jun. 2022.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo: Walter Benjamin: Romantismo e Crítica Poética*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

TIEDEMANN, Rolf. Introdução à edição alemã (1982). In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Willi Bolle (Org.). Belo Horizonte: UFMG, 2018.

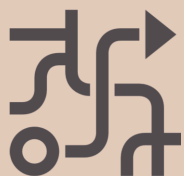
TRAVERSO, Enzo. História e memória: uma dupla antinômica? In: *O passado, modos de usar história, memória e política*. Lisboa: Edições UNIPOP, 2012. p. 21-54.

TRAVERSO, Enzo. *Melancolia de Esquerda: Marxismo, História e Memória*. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2018.

WITTE, Bernd. *Walter Benjamin: uma biografia*. Tradução: Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

Recebido em 10/09/2022

Aprovado em 24/11/2022



MÉTODO HISTÓRICO NA HISTORIOGRAFIA ALEMÃ (1736-1913)

HISTORICAL METHOD IN GERMAN HISTORIOGRAPHY (1736-1913)

FREITAS, Itamar¹

<https://orcid.org/0000-0002-0605-7214>

RESUMO: Neste artigo, inventariamos os usos das palavras “método” [Methode], “metodologia” [Methodologie] e Methodik em impressos que veicularam reflexões metahistóricas em língua alemã, entre meados do século XVIII e início do século XX. Também verificamos as condições de possibilidade de tais designações terem se transformado em conceitos históricos na segunda metade do século XIX, em manuais de Teoria da História e de Metodologia da História empregados na formação universitária de profissionais da História.

PALAVRAS-CHAVE: Método; Historiografia Alemã; Manuais de Teoria.

ABSTRACT: In this article, we would invent the use of the words “method” [Methode], “methodology” [Methodologie] and “methodology” [Methodik] in printed materials which conveyed meta-historical reflections in the German language, between the 18th century and the beginning of the 20th century. We also verified the conditions about the possibility of such designations have been transformed in historical concepts in the second half of the 21st century, in manuals of Theory of History and History Methodology implemented at the university education of the History professionals.

KEYWORDS: Method; German Historiography; Manuals of Theory.

1 Professor do departamento de Educação e do Programa de Pós-Graduação em Ensino de História (ProfHistória) da Universidade Federal de Sergipe (UFS) e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras (PPGEAFIN), da Universidade do Estado da Bahia (Uneb). Doutor em Educação Pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).
E-mail: itamarfreitasufs@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Quais significados de “método” e “metodologia” se apresentam para nós, quando observamos regressivamente, do início do século XX à primeira metade do século XVIII? Por que estabelecer marcos temporais tão extensos para o exame de um lugar tão reduzido na escala? A busca pelos significados dos termos “método” e “metodologia” foi motivada pelo duplo desconforto de quem ensina História: a dificuldade de vincular a Didática da História ao conceito de “método histórico” e o tratamento teleológico concedido pelos historiadores da Historiografia à invenção desse objeto.

Do primeiro desconforto, é bastante afirmar que não há o mínimo consenso sobre o que seria “método histórico” e como tal método fundamentaria uma proposta para o ensino de história na escolarização básica. Que as ciências de referência podem pautar a constituição das disciplinas escolares nós já sabemos há mais de um século. Contudo, não chegamos a um denominador comum sobre o que o ensino estaria a dever à epistemologia histórica – a começar pela questão antropológica enfrentada por alguns historiadores: vivemos em um mundo de sujeitos? Suponhamos que eles existam: em que medida os historiadores concordam a respeito das finalidades, das habilidades a serem desenvolvidas, dos valores a serem cultivados que – relacionados à epistemologia histórica – poderiam inspirar os sistemas de ensino?

Certamente, não ofereceremos respostas ao primeiro motivo neste artigo. Mas podemos avançar com relação ao conhecimento dos modos de contar a história do método, de defini-lo, de conhecer como certa vulgata – heurística, crítica e interpretação, por exemplo – veio a se estabelecer de tal modo que muitos de nós a defendem em público, mas não convencem a si mesmos sobre a sua universalidade. Façamos, então, um exercício formativo em três movimentos: (1) relembando as teses menos conflituosas defendidas pelas histórias da historiografia alemã sobre o objeto “método histórico”; (2) demonstrando que diferentes propósitos geraram caminhos distintos, nomeados por listas de habilidades e valores designados por diferentes termos com rara sinonímia e abundante ambiguidade; e (3) representando as ampliações e restrições do campo semântico de “*Methode*”, “*Methodik*” e “*Methodologie*”, demarcando possibilidades de transformação das designações em conceitos históricos.

O INCÔMODO CONSENSO

Nas primeiras historiografias gerais que trataram da Alemanha, produzidas entre fins do século XIX e meados do século XX, largo espaço foi destinado às relações tecidas

entre História e Filosofia e entre História e Ciências Naturais. Seus autores também se ocuparam dos nexos entre escrita da História e construção do Estado-nação, examinando trajetórias exemplares, como as de J. C. Gatterer, no século XVIII, G. B. Niebuhr, L. v. Ranke e J. G. Droysen, no século XIX (WEGELE, 1885; DALBERG-ACTON, 1907; FUETER, 1911; GOOCH, 1913; CROCE [1916] 1921; BARNES, 1919; LEFEBVRE, 1971; BUTTERFIELD, 1960; CASSANI AMUCHASTEGUI, 1966). Não encontramos, contudo, numeroso conjunto de sínteses do método e é provável que isso se deva ao fato de “o método histórico” ser matéria de todas as historiografias, refletindo já um pressuposto tri-centenário: os saberes são “ciência” (e/ou uma ciência especializada “em...”) quando recortam e justificam (a singularidade dos) seus próprios objetos, “questões” e, sobretudo, “métodos”. Desse modo, também para a História, um dos núcleos (senão o principal) da História ciência seria o “seu” método (assim, no singular). Ele é discutido como um dos objetos das histórias da historiografia e como meio (parâmetro) de julgamento das obras analisadas.

Diferentemente das primeiras histórias da historiografia alemã, a escrita mais nova sobre o mesmo tema concentrou seus esforços em questões pouco abrangentes e de corte internalista. Ela busca fundamentos epistemológicos e ontológicos, traços diacríticos do historiador, institucionalização, profissionalização e padronização de categorias e regras e construção de um método (BREISACH, [1983] 1994; BLANKE, FLEISCHER, RÜSEN, 1984; IGGERS, 1984; IGGERS, 1997, IGGERS, 2013; ESCUDIER, 2003; BLANKE, 1991, BLANKE, 2005; BOSS, 2012; MUHLACK, 2013; WOLF, 2014).

Essa recente historiografia e a historiografia antiga diferem acerca da natureza do objeto. As primeiras, por um lado, se ocuparam, majoritariamente, das obras que veiculavam conteúdos substantivos: Histórias “de” Osnabrück, Igreja Cristã, Império Medieval, Humanidade etc. As últimas, por outro lado, empregaram obras de conteúdo substantivo, mas revelam novos títulos cujos interesses maiores dos autores-fonte foram as teorias, as ciências auxiliares e/ou os métodos “da” História. Nas recentes, por fim, a constante discussão sobre os estatutos ontológico, epistemológico e metodológico tem induzido os especialistas a recolherem como fontes os prefácios, introduções e apêndices de algumas poucas obras não necessariamente criadas para o uso ou produzidas em ambientes de formação superior.

Essas últimas análises, produzidas a partir de meados da década de 80 do século passado, problematizaram a natureza, os fundamentos, o apogeu e a crise do “historicismo”, os fundamentos estético/literários da Teoria da História (FULDA, 1996) gestada nos séculos XVIII e XIX, a emergência da ciência histórica “moderna” e da “profissão histórica” (TELMAN,

1993), o conteúdo da formação superior em História – em termos de “Teoria da História” (BLANKE; FLEISCHER; RÜSEN, 1984, p. 37-52) e o “método histórico” (BLANKE, 1991, p. 88-89; 2005, p. 290, p. 301; MUHLACK, 2013, p. 252). Todas elas, em menor ou maior grau, legitimaram a diferenciação (e/ou a transição) entre a historiografia da *Aufklärung* e a historiografia do *Historicismus*, as mutações dos significados de “História” e das funções expressas pelas numerosas teorias da História em vigor, algo que lembra muito as divisões das primeiras historiografias de síntese (a escrita de E. Fueter, é um bom exemplo) em racionalismo / romantismo / naturalismo ou no iluminismo / historicismo. Mas fiquemos com as recentes.

Especialistas, em sua maioria, que se ocuparam da propedêutica historiográfica, produzida entre 1750 e 1900, perseguiram diferentes metas com variados modelos analíticos, chegando, obviamente, a conclusões díspares sobre o valor da historiografia da *Aufklärung* e da historiografia do historicismo, no que diz respeito às fundações da ciência moderna e ao caráter teórico-reflexivo dos seus manuais. Contudo, predominantemente, com relação aos termos “método”, “metodologia” e *Methodik* e aos seus compostos adjetivados, como “histórico” ou “histórica”, as operações de crítica de fontes foram as “coisas” requisitadas por esses autores para tipificar o trabalho dos historiadores do século XVIII e do período 1810-1830 (de B. Niebuhr a L. v. Ranke). Em um caso, tal crítica foi detalhada como avaliação da autenticidade e práticas de interpretação. Esses dois termos, “crítica” e “interpretação” (com variantes “crítica” e “intuição” e “crítica” e “hermenêutica”) foram também empregados como coisas do método histórico, principalmente, para indicar a singularidade da *Historik* de Droysen. Em menor número de ocorrências, constatamos o emprego de “método” e “metodológica” como gênero literário, modos de compor e modos de ensinar, sem que tais significados fossem considerados relevantes para qualificar a ação de um autor ou de um conjunto, seja da *Aufklärung*, seja do historicismo.

Esses resultados foram obtidos mediante quatro modos dominantes de investigar a história da historiografia alemã: a crítica de obras e autores representativos (Iggers, Muhlack e Escudier), a combinação do emprego de paradigmas e construtos típico-ideais (Blanke, Fleischer e Rüsen), categorias-chave da Sociologia das Profissões (Telman) e da História das ideias (Fulda).

Por um exercício formativo, e para evitarmos grosseiros anacronismos, resolvemos, momentaneamente, nos distanciar do par oposto *Aufklärung* / *Historicismus* e investigar os significados de “método”, “metodologia” e *Methodik*, ao longo de dois séculos e meio (1736-1913), a partir das situações de uso e da significação dos étimos em contextos bastante

particulares, partindo das mesmas fontes empregadas pela História da Historiografia recente. Na tarefa, fomos orientados pelo seguinte raciocínio: é legítimo o esforço interpretativo dos recentes historiadores – domando a massa de dados disponíveis nas organizadas bibliotecas e arquivos alemães na segunda metade do século XX. Mas é pouco provável que os sujeitos que escreveram artigos, discursos e manuais tenham se comportado exclusivamente no interior dos seus quadros teóricos ou paradigmas balizados por dois grandes modos de pensamento.

Se coletarmos o máximo de designações empregadas nas respostas ao “como eu faço”, “como farei”, “como fiz”, “como convencionalmente se faz” ou “como não se deve fazer” e se compararmos os seus significados (sincrônica e diacronicamente), considerando os propósitos relacionados à produção do impresso e algumas funções teóricas, convencionalmente abonadas pela história da historiografia, pensamos que podemos não apenas perceber maior variação nas relações típicas entre significados (ideias de caminho - *methodus*) e significantes (designações de método) como também selecionar uma amostra representativa de discursos sobre “método” ou “de teoria”, produzidos em língua alemã que não seja, necessariamente, ponto de partida e ponto de chegada, como foi comum perceber na literatura citada. É possível que assim justifiquemos melhor as nossas escolhas em posteriores fundamentações de projetos de Teoria da História e de Didática da História.

As fontes sobre as quais aplicamos esse questionário, como já afirmamos, foram os textos empregados por todos os historiadores da historiografia aqui comentados. Essa estratégia visa garantir o controle intersubjetivo da literatura. O emprego simultâneo de “grandes e não tão grandes autores” também reforça esse controle – ainda que não abordemos contextos “político-sociais”. Contudo, incorporamos as fontes, por exemplo, citadas por Iggers, enquadráveis na rubrica de “grandes autores”, e de Koselleck, Blanke e Fulda, que trabalham com ambos os tipos.

A baliza inicial do inventário (segunda metade do século XVIII) foi estabelecida a partir das possibilidades de consulta oferecidas pelas fontes, ou seja, o mais recuado texto citado pelos historiadores da historiografia produzida originalmente em língua alemã. O marco final está relacionado à última resposta de K. Lamprecht aos seus críticos (1913), no episódio conhecido como *Methodenstreit*. É provável que esse acontecimento tenha selado a vitória do(s) historicismo(s) sobre as propostas analíticas/positivistas de interpretação do passado na Alemanha unificada dos anos 1870.

Quanto aos procedimentos, eles estão distribuídos em notas, ao longo deste texto. Por enquanto, importa deixar claro que, no tratamento dos termos inventariados, empregamos

as estratégias de análise semântica de N. Kvastad (1990), apoiada por inferência estatística, quando possível. Na escolha desse percurso e na interpretação dos dados, seguimos de modo não ortodoxo os *insights* de P. Feyrabend (2007) e de M. Foucault (2012) que nos aconselham a não compreender os conceitos como resultantes de processos sedimentados de hábitos e operações individuais, nem as ciências como coleções de assuntos homogêneos e coerentes.

CORPUS, PROPÓSITOS E CAMINHOS

Os discursos-fonte referidos pelas histórias da historiografia alemã puseram a História na condição de meio, como a História da Igreja Cristã (SCHROECKHS, 1768) e na função de fim, a exemplo do Esboço de uma Teoria da História (ORTH, 1869). Ambos estavam em relativo equilíbrio quantitativo. No que diz respeito às funções da História, detectamos reduzido número de trabalhos que validavam a exemplaridade: são os casos de Will (1766) e Rotteck (1839), majoritário grupo que empregava a estratégia autotélica – ou prática com fim em si mesmo (RANKE, [1824] 1885; BERNHEIM, 1889; MEISTER, 1913) e intermediária quantidade de textos que associavam a função autotélica à função de utilidade para o presente (GATTERER, 1765; DROYSEN, 1857/8).

Com relação à natureza do conteúdo, também predominou o equilíbrio. Dos discursos metahistóricos, 20 títulos pertenceram ao século XVIII, e 27, ao XIX e XX. No conjunto, vigorou a dispersão de gêneros, objetos e propósitos, como indicam os títulos: Princípios gerais da Ciência da História (CHLADENIUS, 1752), Esboço de uma propedêutica dos Estudos Históricos (RÜHS, 1811) e Introdução ao pensamento histórico (LAMPRECHT, 1913). Entre as “Histórias de...” (de conteúdo predominantemente substantivo), a dispersão vigorou: houve histórias de períodos (Antigo e Século XIX), de nações (Alemanha e França), povos (Judeus, Latinos e Germânicos), níveis de experiência (Arte e Poesia), acontecimentos/processos (Helenismo e Revolução Inglesa), pessoas (Karl Marx e Alexandre, O Grande), disciplinas (Ciências Sociais e Filosofia) e instituições (Igreja Cristã e Império Alemão). Metade dessas Histórias era tipificada como “Geral”, “Universal”, “Mundial” e da “Humanidade”, circulando no século XVIII e no século XIX.

Vemos, assim, que a variação de tempo, espaço e sujeitos recortados já indica a multiplicidade de propósitos sintetizáveis em grandes rubricas: compor histórias gerais e particulares, orientar sobre ensino de História dessas mesmas “ciências” (sobretudo no século XVIII), planejar currículos para cursos superiores e reger o exercício das habilidades-valores relativas aos saberes Antiquários, às Ciências Históricas e, adiante, à Ciência da

História (Quadro 1). Os caminhos para cumprir essas metas, entretanto, são mais resistentes a uma tipologia, quando respeitamos as designações originais.

Quadro 1: Autores, propósitos e meios na historiografia em língua alemã (1875-1913)

Ano	Autor	Propósito	Designações
1755	MOSCHEIM	escrever História Eclesiástica	M
1765	GATTERER	escrever História Universal	H
1766	WILL	ensinar a ler historiadores	Rs
1767	WINCKELMANN	escrever História da Arte Antiga	M
1772	SCHLÖZER	escrever e ensinar História Mundial	MHM
1775	BUSCH	ensinar a ler Histórias	Rs
1780	SCHELLE	escrever História Universal	P
1784	SCHLÖZER	prescrever Divisão do Trabalho Histórico	SE
1784	WIGGERS	prescrever deveres do Historiador	MR
1785	MEINERS	precever objeto e método de História da Humanidade	M
1785	SCHLÖZER	ensinar a criticar crônicas	C
1789	KRAUS	ensinar a usar a História	PCH
1796	KRUG	prescrever <i>Methodik</i>	Mk
1796	MAIER	prescrever tratamento e elaboração da História	RsGP
1799	SCHÖNEMANN	prescrever obrigações do Historiador	Ts
1802	FESSMAIER	ensinar a avaliar Trabalhos Escritos	RsC
1804	WOLTMANN	ensinar a julgar o Trabalho Histórico	C
1808	FABRI	prescrever objeto e função da Metodologia Histórica	MH/P/Rs
1811	RÜHS	prescrever Plano de Aula	R
1813	BECK	escrever História Geral dos Povos	M
1830	RANKE	escrever História Universal	D/R
1836	RANKE	distinguir Política e História	T
1839	ROTTECK	escrever História Mundial	MHU
1847	ARNOLD	criticar falta de textos de Teoria da História	MPH
1857	DROYSEN	prescrever “essência” do Método Histórico	MH
1857	DROYSEN	apresentar escopo e método da CH	Ma
1868	MAURENBRECHER	prescrever lugar do MC no Trabalho Acadêmico	MC
1869	ORTH	prescrever princípios da Pesquisa Histórica	MPH
1883	DILTHEY	criticar a metafísica	MAH
1889	BERNHEIM	prescrever tarefas da Metodologia	Ma
1889	BERNHEIM	caracterizar Método Histórico	MH
1889	BERNHEIM	prescrever principais tarefas do MH	TMH
1889	BRESLAU	ensinar Crítica de Documentos	CI
1891	LORENZ	prescrever tarefas da Ciência Histórica	M/C

1893	SCHMOLER	prescrever Método da Economia	ME
1893	SCHMOLER	descrever operações do Método Histórico	MH
1896	LAMPRECHT	descrever Método de Produção de Memória	M
1902	MEYER	apresentar ideias sobre T-MH	TMd-TMH
1913	LAMPRECHT	descrever práticas e Herder e de Kant	MT
1913	MEISTER	prescrever etapas do MH	MH

Obs: Este quadro não é exaustivo.

C – Crítica, CI – Crítica e Interpretação, D – Demandas, H – [*Hauptstück*], M – Método, Ma – Metodologia, MT – Métodos de trabalho, MAH – Métodos de Análise Histórica, MC – Método Crítico, MHa – Metodologia Histórica, MHM – Método de História Mundial, MPH – Método da Pesquisa Histórica, MRs – Método e Regras, P – Plano, PCH – Princípios de Crítica Histórica, RC – Regras de Crítica, R – Requisitos, Rs – Regras, RGP – Regras Gerais e Princípios, SE – Serviços dos empregados [*Mitarbeiter/Dienste*], Ts – Tarefas, TMa – Tarefas da Metodologia e TMH – Tarefas do Método Histórico.

Nesse ponto, percebemos que o nosso inventário já não pode limitar-se às palavras “Método”, “*Methodik*” e “Metodologia”. O que os autores nos apresentam como meio são também designados como “crítica”, “demanda”, “plano”, “princípio”, “regra”, “requisito” e “tarefa”, junto aos respectivos termos que designam realidades, a exemplo de Universo, Alemanha e Igreja. Vejamos algumas combinações de propósitos e caminhos, empregadas pelos autores-fonte.

Na maioria dos casos, quem se propôs a escrever a prestigiada História Geral (às vezes, um gênero de História e, às vezes, a “História em si mesma”) disse-o “como fez”, empregando curtas expressões, a exemplo do [coloquial] “meu método” [*meiner Methode*] registrado por Winckelmann (1767, p.xi): práticas antiquárias de frequentar bibliotecas e arquivos / ler eruditos antigos e modernos / buscar o significado correto dos termos para identificar os títulos e a autoria dos monumentos artísticos. Também foi comum listar “regras” [*Regeln*] – achar fontes / escolher o assunto / criticar fontes / dispor os fatos (GATTERER, 1765, p. 312) – e “princípios históricos” [*historischen Prinzip*] como aqueles anunciados por Ranke ([1830s] 2011, p.8-16), em aberta oposição ao idealismo de Hegel: foco nas condições de existência (e não na ideia) / foco no particular (e não no geral) / ênfase na compreensão do passado (e não do futuro) / consideração das coisas no tempo (e não a busca pelo absoluto). O “caminho” também dependia dos saberes requisitados como antípodas, elementares ou auxiliares e ganhava forma à medida que a tarefa abraçada pelo autor migrava entre o escrever, estudar, ensinar ou desvendar um mistério sobre autoria, datas tópica ou cronológica, causa ou consequência. Assim, quando o propósito do próprio Ranke foi produzir Histórias para a ampliação do passado, em oposição à teoria da exemplaridade,

ele expôs os meios [*Art und Weise*] ou os procedimentos [*Verfahren*], traduzindo-os por uma habilidade macro: o julgamento do valor da fonte ou, simplesmente, a crítica. Esse foi o caminho trilhado para apresentar a unidade dos povos latinos e germânicos ([1824] 1885).

Quando o propósito era escrever uma história diretamente associada à didática para cursos superiores, o “método de exposição [oral]” [*Methode der Vortrags*] foi considerado o ideal, tanto para a aprendizagem quanto para a escrita da História da Igreja (SCHROECKHS, 1768, [p. 605]). Não raramente, livros em formato manual [*handbuchartiger*] introduziram ou intercalaram comentários bibliográficos, comunicando, por exemplo, o valor de uma “segura pesquisa metodológica” [*sichere methodische Forschung*] para expulsar a “imaginação diletante”. Esse foi o caso da História da Antiguidade de E. Meyer (1884, p. 35). Mas a instrução poderia ser sistemática, para alunos e professores. Comuns, até meados do século XIX, foram as listas de atividades destinadas à sala de aula, principalmente em Faculdades de Filosofia, algumas delas designadas coletivamente de “metodologia histórica” [*historischen Methodologie*] (RÜHS, 1811, p. 19).

Se a finalidade era produzir histórias “particulares”, as introduções também eram ocupadas com instruções sobre o plano de composição, a crítica aos trabalhos do gênero ou determinados cuidados inovadores com relação à escolha e ao tratamento das fontes. Foi o caso da História dos Estados Antigos, onde Heeren (1799, p. 10) reservou a palavra “método” [*Methode*] para típicos modos composição da matéria: o “método” de dispor os povos um atrás do outro (etnográfico) e o “método” de dispor os Estados um ao lado do outro (sincrônico). Atitude semelhante tomou Niebuhr (1830, p. xxii) em sua História de Roma, ressaltando uma das suas principais inovações: o “método” [*Methode*] de narrar integralmente, em lugar de se ater apenas às lacunas ou aos períodos abandonados por Lívio e Tácito.

Quando os propósitos eram, especificamente, dar a conhecer ou exercitar determinadas práticas na resolução de problemas metahistóricos, Chladenius 2013 ([1752] 2013, p. 56-57), por exemplo, apresentou as “regras para o reconhecimento da história” [*Die Regeln der historischen Erkenntniss gehören zur Vernunftlehre*] como originárias da “doutrina da razão”. A principal descrição era sintética: empregar o silogismo (lógico-matemático). Na mesma década (1750), Sulzer (1759, p. 286) escreveu um manual enciclopédico sobre os conteúdos e propósitos de todas as ciências, afirmando a existência de “métodos diferentes” [*verschiedenen Methoden*] relativos a cada objeto tratado pela “*Historie*”. Para as atividades humanas, o método envolveria as operações de contextualizar / narrar acontecimentos, apontando-lhes as causas e as consequências de sua alteração.

No início do século XX – e com bibliografia autorizada há décadas, envolvendo compatriotas de distintas concepções teóricas (Gervinus, Droysen e Bernheim) –, A. Meister (1913, p. iii, p. 7) já estava convencido da precípua finalidade cognitiva da História. Assim, reservava para tal função o termo “princípios”, destituído do significado ontológico empregado por Ranke, encarnado nos “procedimentos” [*Vorgehen*]” de coletar o material (heurística) / examinar o material (crítica) / preparar e publicizar as fontes (edição) / assimilar, controlar a subjetividade, interpretar e combinar (concepção).

Além de listar habilidades, os autores prescreviam taxionomias embrionárias e também valores sob o mesmo significado de “caminhos”, raramente associados às habilidades. Dos primeiros, são exemplos os conhecidos “crítica” interna e “crítica” externa (KRUG, 1796, p. 89), “crítica inferior” e “crítica superior” (WOLTMANN, 1804, p. 491-492), “método” coletivista e “método” individualista, historiador de primeira, de segunda ou de terceira mão (SCHÖNEMANN, 1799, p. 16-17.) e os diferentes graus de credibilidade: é verdade [*das ist wahr*] o que dizem documentos e monumentos não adulterados / é verdade o que dizem as testemunhas oculares / é verdade o que dizem os autores que se baseiam nas testemunhas oculares / é pouco ou aparentemente verdade o que dizem as tradições (GATTERER, 1767, p. 471-472).

Até aqui, tentamos demonstrar que os autores-fonte de relatos predominantemente substantivos ou predominantemente metahistóricos produziram discursos sobre os caminhos trilhados ou trilháveis para atingir os seus propósitos. Nessas empreitadas, deixaram listas de coisas – habilidades e valores – dispostas em classes ou ordens, ao sabor dos vários significados de História, das finalidades dos impressos e dos saberes requisitados para produzi-los.

Vimos também que essas coisas foram designadas por diferentes termos e, ao fim e ao cabo, encarnaram o significado de caminho, ainda que tenham aparentado, cada um deles, certa autonomia em seus contextos: regra, crítica, procedimento e método. É o cruzamento de algumas dessas coisas com os seus nomes, ao longo de dois séculos, que exploramos a seguir.

AS DESIGNAÇÕES DOS CAMINHOS E OS SEUS SIGNIFICADOS

Das coisas anunciadas como elementos do caminho [*betretene*], as habilidades são dominantes. A maior parte delas, entretanto, foi empregada de modo isolado, como uma etapa ou a “[natureza/essência]” de um “bom” percurso (em grande parte dos casos) não detalhado pelo autor. A habilidade de dividir (com proporção e simetria), presente no ato de

periodizar ou de “determinar as épocas” [*der Bestimmung der Epochen*], por exemplo, é a principal coisa do “método da História Mundial” prescrito por Roteck (1812, p. 66-67): assim como o geógrafo divide a Terra em continentes e países, a História deve dividir o Mundo em eras e períodos, ele afirmou (Quadro 2).

Quadro 2: Autores, designações e coisas que expressam habilidade isolada (1767-1913)

Ano	Autor	Designação	Coisa de uso isolado
1767	GATTERER	Método de episódio	Dispor acontecimentos
1774	ENGEL	Método dos escritores	Narrar
1780	SCHELLE	Método artificial	Narrar
1782	SEMLERE	Método leve e seguro	Editar
1789	WILL	Método dos antigos	Datar
1802	FESSMAIER	Método genealógico	Dispor
1811	RÜHS	Método das Quatro Monarquias	Dispor
1813	BECK	Método	Medir-periodizar
1824	RANKE	Arte da pesquisa	Pesquisar-criticar
1829	SCHLÖZER	Método pragmático	Ensinar
1830	NIEBUHR	Método	Narrar
1835	DAHLMANN	Método da Universidade	Ensinar
1835	DUBNOV	Método dialético	Interpretar
1839	ROTTECK	Dividir	Periodizar
1847	ARNOLD	Método de certeza	Buscar (Hegel)
1847	ARNOLD	Métodos e princípios	Conhecer (Kant)
1852]	MOMMSEN	Métodos	Ensinar
1857	DROYSEN	Métodos	Conhecer
1862	GISIEBRECHT	Método da pesquisa crítica	Julgar
1864]	SYBEL	Método matemático preciso	Precisar
1866	GERVINUS	Método de Filosofia	Especular
1871	GERVINUS	Método de encurtar	Sintetizar
1877	BOECKH	Método	Datar
1877	BOECKH	Método indutivo	Investigar (Bacon)
1877	BOECKH	Método analítico	Analisar (Platão)
1877	BOECKH	Método hermenêutico	Interpretar
1883	DILTHEY	Métodos da Sociologia	Investigar (Comte)
1883	DILTHEY	Método geral (estético)	Analisar (Lessing)
1889	BRESLAU	Método de tratar documentos	Julgar
1893	SCHMOLER	Método estatístico	Quantificar
1893	SCHMOLER	Método das ciências naturais	Descobrir (estatisticamente)

1896	LAMPRECHT	Método causal	Conectar por causa-consequência
1897	HINTZE	Princípio metodológico geral	Interpretar
1898	BELOW	Método	Sistematizar
1905	BERNHEIM	Método comparado	Comparar
1905	BURCKHARDT	Métodos	Interpretar
1908	WINDELBAND	Método da indução	Induzir
1913	LAMPRECHT	Métodos	Periodizar
1913	LAMPRECHT	Princípios	Interpretar

Obs: Este quadro não é exaustivo.

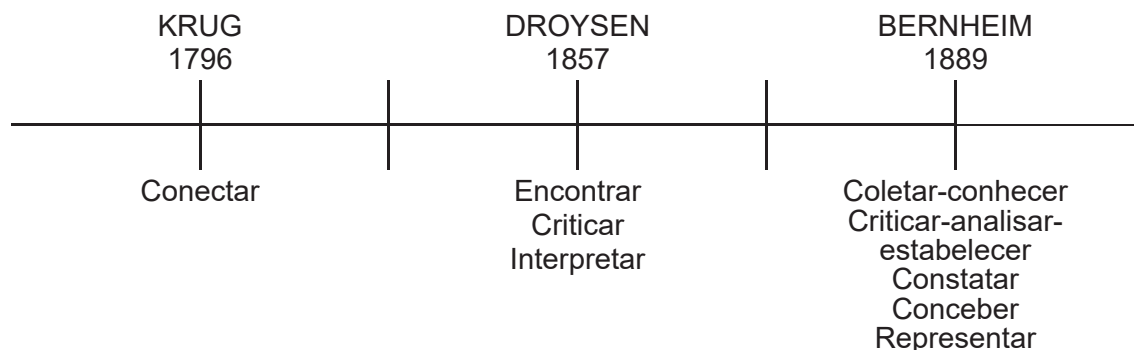
Essa prática de anunciar uma habilidade como a genérica coisa mobilizada no percurso se repetiu em 90% dos autores, ainda que não ganhasse, como em Roteck, o caráter de “natureza/essência” do caminho. Dispondo as coisas em listas e as observando diacronicamente, pudemos perceber que o emprego de apenas um termo (acompanhado de um artigo) predominou no século XVIII: “o método”, “as regras”, “a crítica”, os princípios e “um plano para...”. A exceção fica por conta das expressões “método de História Mundial” (SCHLÖZER, 1772, p. 45, p. 18-23) e dos seus usos implícitos: “método” de História Universal e “método” da História da Humanidade (MEINERS, 1785, p. 533).

No século XIX, ao contrário, pululam expressões compostas, como a “metodologia histórica” de Fabri (1808, p. 441-443) – encontrar / distinguir mensagem certa-duvidosa / classificar; o “método histórico”, ou “metodologia da pesquisa histórica” de Droysen ([1857] 1977, p. 57-58, p. 397-399) – questionar-encontrar / criticar / interpretar / apresentar ; ou, ainda, o “método da pesquisa histórica” de Orth (1869, p. 18) – pesquisar fatos / criticar fontes / relacionar fontes e fatos.

Em geral, o termo “método”, com emprego isolado, designava operações que cumpririam propósitos de escrita ou ensino de conteúdos substantivos. Esse foi o caso de Mosheim ([1755] 1852, p. xi) – para a escrita da História Eclesiástica (definir assunto / periodizá-lo / distribuí-lo em tópicos) – e de Beck (1813, p.57-58) – para narrar a História Geral dos Povos (dividir em períodos / conectar eventos mundiais e histórias pessoais).

No século XIX, relacionado às atividades de escritores de História ou de historiadores que prescreveram regras, o termo isolado raramente apareceu. Lamprecht foi uma exceção, quando afirmou a identidade de “método” entre os modos de produção da memória dos populares e os modos de produção da memória dos historiadores profissionais. Foi exceção também no interior da sua obra propedêutica.

Figura 1: Ampliação do campo semântico de *METHODIK*



Methodik também foi termo raro. Empregaram-no, inicialmente, como conjunto de “princípios e regras para compor relatos”. No texto de Krug, *Methodik* era uma entre as três “ciências históricas” responsáveis pela produção de uma obra: julgar eventos (Ética Histórica) / selecionar-organizar (Crítica Histórica) / conectar (*Methodik* Histórica).

Tomando Krug como termo de comparação, observamos que a abrangência do étimo foi ampliada quatro décadas depois em Droysen (1977, p. vi-vii), passando a tratar também de heurística, crítica e interpretação, e a ocupar a segunda parte das três prescritas em sua *Historik* (Teoria da História – e não mais das “ciências históricas”) (Quadro 3).

Quadro 3: Autores, designações e habilidades em sequência na historiografia em língua alemã (1775-1913)

Ano	Autor	Sequência-coisa
1755	MOSCHEIM (M)	definir assunto/periodizá-lo/distribuí-lo em tópicos
1766	WILL (C)	ler/julgar/interpretar/aceitar-recusar passagens
1775	BUSCH (R)	ler /observar sequência/ sincronia/criticar/aplicar/ler HU e HP
1780	SHELLE(PI)	apresentar fontes/notícias geográficas/históricas/estatísticas
1785	SCHLÖZER (C)	Interrogar-corriger-interpretar/julgar ações-intenções
1796	KRUG (MgH)	julgar eventos/selecionar-organizar/conectar
1796	MAIER (PRG)	encontrar/contextualizar/escrever
1808	FABRI (MgH/PR)	aprender via oral/aprender via compêndios, mapas e globos...
1824	RANKE (P)	contextualizar/tipificar escrita/criticar correção e uso das fontes
1830	RANKE (R)	verdade/fontes/universalidade/causas/imparcialidade/totalidade
1830	RANKE (M)	determinar a forma/determinar a substância
1833	RANKE (?)	crítico/conceber de modo objetivo/sintetizar
1847	ARNOLD (C)	investigar/interpretar/conferir
1858	DROYSEN (MH/Mk)	questionar-achar/criticar/interpretar/apresentar
1882	DROYSEN (MH/Mk)	questionar-achar/criticar/interpretar

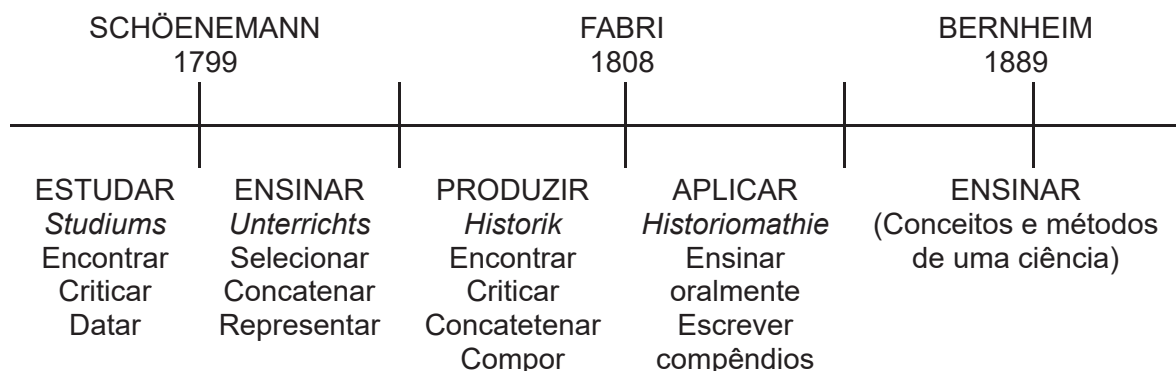
1889	BERNHEIM (MH)	induzir/deduzir/induzir
1889	BERNHEIM (MH/Mg)	coletar/criticar-constatar/conceber-reconhecer/representar fato
1891	LORENZ (C/M)	classificar-ordenar-julgar/apresentar
1893	SCHMOLER (MH)	descrever/criticar
1896	LAMPRECHT (M)	imaginar/restaurar o acontecido
1907	BERNHEIM (M/MH/MsT)	achar/criticar/interpretar/conceber/apresentar
1913	LAMPRECHT (MT)	intuir /induzir
1913	MEISTER (MH)	coletar/criticar fontes/editar fontes/conceber

Obs: Esse quadro não é exaustivo.

C – Crítica, M – Método, MCA – Metodologia da Crítica Histórica, Mg – Metodologia, MgH – Metodologia Histórica, MgPH – Metodologia da Pesquisa Histórica, MH – Método Histórico, Mk – Methodik, MsT – Meios de Trabalho, MT – Método de Trabalho, P – Procedimentos, PI – Plano, PR – Princípios e Regras, PRG – Princípios e Regras Gerais e R – Requisitos.

Quase um século depois, a *Methodik* da “ciência da história” de Bernheim (1889, p. 151-152) reunia todas as operações presentes nas “ciências históricas” de Krug e na *Historik* de Droysen: coletar-conhecer substância [*Stoffes*] /criticar-analisar substância e estabelecer / constatar [*konstatierung*] o fato / conceber (o significado e a conexão) para reconhecer o fato / representar (os fatos). Na última versão do texto de Bernheim (1907), *Methodik* foi posta entre parênteses para ajudar o leitor a atribuir um antigo significado a uma nova palavra no seu manual: “meios de trabalho” da Ciência da História.

“Metodologia”, de modo isolado, foi ainda mais raro. Empregaram-no para significar as obrigações do historiador, no que diz respeito à preparação do material e ao tratamento do mesmo, isto é, às habilidades e operações relativas ao estudo histórico [*historischen Studiums*] e ao ensino da história [*Unterrichts*] (SCHÖNEMANN, 1799, p. 12), de produzir, compor e comunicar [*Historik* ou *Ars Historica*] e empregar a História no cotidiano via ensino oral ou transmissão via compêndios (FABRI, 1808, p. 441-443).

Figura 2: Restrição do campo semântico de *METHODOLOGIE*


Essa dupla função foi constatada por Pandel também no texto de Brehm (1799): Historiografia ou *Historik* para o tratamento do material e *Historiomathie* para a apropriação do mesmo (PANDEL, 1990, p. 180-181).

Ao final do século XIX, Bernheim buscou na *Encyklopaedie und Methodologie der Romanischen Philologie*, de G. Körting (1884), o abonamento para definir *Metodologie* ou *Methodenlehre* como saber teórico, distanciado do saber aplicado (*Methodik*). Por “*Methodologie* ou [doutrina do Método],” afirmava Bernheim, “compreendemos a apresentação geral dos conceitos e da natureza do Método de uma ciência. *Methodik* reúne os princípios metodológicos individuais e os [*kunstsgriffe*] que deles derivam.” (BERNHEIM, 1889, p. 97).

Ao contrário de “Metodologia” e “*Methodik*”, a designação “crítica” e as habilidades e valores que tradicionalmente lhe acompanhavam foram flagradas recorrentemente e, ao longo do todo o período em análise, de modo sintético ou detalhado, focando documentos avulsos ou narrativas de histórias gerais.

Com o termo “crítica”, os autores designavam a atribuição de valor, o julgar e o conferir. Em geral, tais palavras mediavam propósitos preparatórios de escrita, exposição oral ou aplicação da informação histórica na vida prática. Chamava-se “crítica”, por exemplo, o conjunto de tarefas ensinadas ao pesquisador de história [*GeschichtForscher*] quando as fontes eram as crônicas: interrogar-corrigir-interpretar / julgar ações-intenções da testemunha (SCHLÖZER, 1785, p. 597). A crítica estava, assim, no centro da investigação que visava à escrita ou à aula. Em Arnold, as prescrições da “crítica” que, segundo ele, fizeram a fama de estados alemães em matéria de erudição, no início do século XIX, eram: interrogar-corrigir-interpretar / julgar ações-intenções da testemunha (ARNOLD, 1847, p. 17).

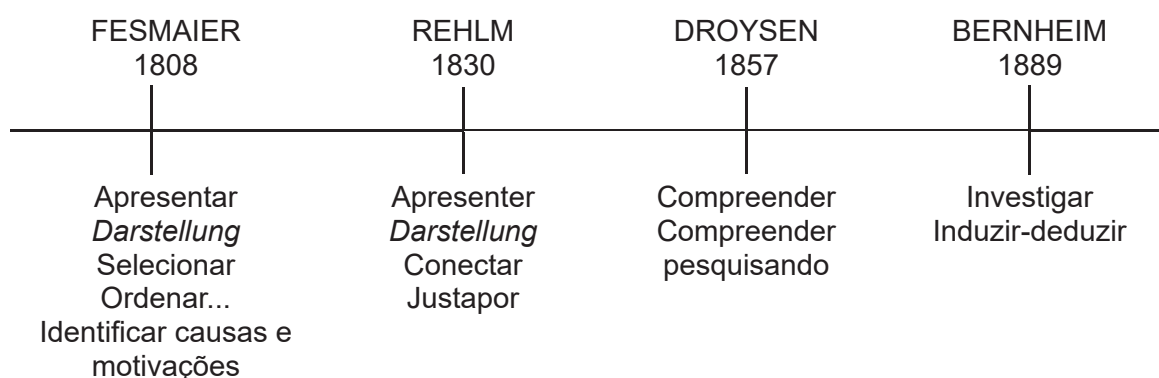
Após as publicações do conhecido manual de Droysen, que entendia a crítica

como etapa preparatória ao trabalho de interpretação, Lorenz conservou as habilidades configuradoras da crítica (classificar / ordenar / julgar as tradições) (LORENZ, 1891, p. 313). Contudo, a crítica foi situada em status superior ao estabelecido por Droysen, quando consideramos a dupla tarefa do método [histórico] cultivada por Lorenz: explicar a rejeição de uma tradição e criar uma tradição melhor que a anterior (LORENZ, 1891, p. 303-304).

Quanto às composições entre as palavras “método”, “História” e “crítica” (e termos lematizados) – “método histórico”, “método da História”, “métodos históricos”, “metodologia histórica”, “método crítico” e “método da pesquisa histórica” – elas são fenômenos típicos do século XIX. “Método crítico” [*kritischer Methode*] foi ocorrência residual. Apareceu na propedêutica de Maurenbrecher (1868, p. 24-25) “Sobre o método e a tarefa da pesquisa histórica” (1868), designando as habilidades preparatórias do trabalho do historiador: criticar / conceber / julgar.

O caráter preparatório da “crítica” foi também atribuído por Arnold (1847, p. 103) na apresentação do “método da pesquisa histórica” (criticar / usar fontes) e por Droysen ([1857/58] 1977, p. 423) no seu também “método da pesquisa histórica”, detalhado na primeira parte da *Historik*, chamada de *Methodik*: questionar-achar / criticar / interpretar / apresentar.

Figura 3: Modificações no campo semântico de MÉTODO HISTÓRICO



Sobre “Método Histórico” e “Metodologia Histórica”, por fim – e limitados ao *corpus* fornecido pelos historiadores da historiografia em língua alemã –, podemos afirmar que até 1796 os caminhos anunciados por composição designavam apenas histórias singulares – como o “método de História Mundial” de Schlözer.

Foi no texto de Fabri (1808, p. 440) que encontramos, pela primeira vez, a expressão “metodologia histórica” [*Historische Methodologie*] e já como título de tópico. Ela incorporava o significado de metodologia, designando um o conjunto de “princípios e regras” para

composição [*Ars histórica*] e leitura [*Historiomathie*] de textos históricos – uma mudança da aquisição à comunicação de representações sobre o passado (PANDEL, 1994). Em Bernheim (1889), já vimos, “metodologia histórica” referiu-se a uma espécie de didática do ensino superior e não a um suposto emprego geral e/ou iluminista [de uso moral ou político].

Quanto a “método histórico”, verificamos uso infrequente e disperso. Em geral, os autores o empregaram como síntese: na Enciclopédia de Ciências Auxiliares Históricas de Fesmaier (1802, p. 308-309), “método histórico” significa “apresentar” (selecionar e ordenar eventos, apontar causas e motivações). Na Propedêutica Histórica de Rehm (1830, p. 69), é simplesmente “dispor”. Na segunda metade do século XIX, já vemos nos manuais de Droysen (1857, p. 39) as habilidades de “compreender” ou de “compreender investigando” e, nos de Bernheim (1889, p. 101), as habilidades de “investigar” ou “induzir”.

Neste tópico, destacamos as mudanças de significados dos termos empregados para anunciar as coisas do caminho (as habilidades mobilizadas no método / constituintes do método). Mais uma vez, demonstramos que a mudança de propósito e da função teórica da História provocam uma mudança na forma de conceber o caminho (método) para cumprí-los. Agora é tempo de retomarmos sinteticamente a meta proposta na introdução: demonstrar que diferentes propósitos, orientados por diferentes concepções de História, geraram planos variados que informam implicitamente a natureza e o lugar do “como fazer” a partir de fontes empregadas pelas recentes histórias da Historiografia alemã.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre a Enciclopédia de Reimarus (1775), tratando de História Natural / História da Humanidade / História da Igreja e Métodos de Aprendizagem Histórica, e a Introdução de Bernheim (1907), repartida em História / Domínios da História / Meios de Trabalho do Historiador, percebemos muito mais que o reforço de uma concepção autotélica e a respectiva queda de uma concepção exemplar, denunciada, sobretudo, pelo desaparecimento da seção dedicada ao ensino escolar de História nos escritos de Teoria e Método.

Nesse período, os impressos deixaram de ser enciclopédicos e assumiram formatos monográficos, sob os mais desprezíveis títulos: “manual”, “projeto”, “esquema” etc. De textos sobre “ramos acadêmicos” e “ciências históricas”, no século XVIII, tornaram-se introduções à “ciência da História” e manuais de “método histórico” e de “metodologia histórica”, ao final do século XIX.

Essa mudança é indicadora dos processos de institucionalização da História e de especialização dos saberes, expressas, inclusive, no esforço não só de demonstrar a cientificidade das práticas dos historiadores, mas também de situar a História em um

acreditado concerto das ciências. As iniciativas nesse sentido invocaram Bacon, Wolff, Kant, Humboldt, Marx e Comte, além de criar uma espécie de memória do método histórico que consolidou os filólogos Wolff e Boeck e os historiadores Niebuhr e Ranke como precursores e difusores de atitudes profissionais e formativas.

Ainda assim, não há como afirmar categoricamente que o “método histórico” foi puramente “debitário da Filologia”, que ganhou a forma “do método crítico” ou “do método positivista.” Não há como afirmar que “o método histórico” é redutível às práticas antiquárias comuns entre os professores da Universidade de Gottingen, em meados do século XVIII, já que o emprego desses aportes foi bastante mitigado e diferenciado.

Também não há muita razão para classificar um coletivo de historiadores como adeptos “do método rankeano” ou sintetizá-los sob o título de kantiano ou comteano. O Kant de Arnold (1847, p.83), por exemplo, é uma inspiração orientadora para a ampliação do método de conhecer historicamente, citado na tarefa de “representação”. O Kant de Droysen (1858) alimenta a história dos significados de “crítica”, etapa preparatória do método histórico. O Comte de Bernheim (1889, p.451) é apenas uma possibilidade de uso dos elementos sociopsicológicos na etapa metódica da “interpretação”. O Comte de Lamprecht (1913) é central para a interpretação sociopsicológica da história da Alemanha (as “épocas de cultura”) e designa, em algumas passagens, todo o “método” histórico que defende.

Também não é fácil sintetizar uma trajetória progressiva do método histórico a partir de duas épocas destacadas: o tempo da *Aufklärung* e o do Historicismo. É fato que os manuais do final do século XIX ainda reproduziam saberes antiquários das ciências auxiliares da História, com algumas variações. Contudo, foi esse mesmo século XIX que viu desaparecer a expressão “ciências elementares da história” (comuns no século XVIII), ainda que parte do seu conteúdo viesse a constituir a “sistemática” de Droysen, a “concepção” de Bernheim ou a “interpretação” de Lamprecht. Enquanto esse processo de ressignificação de palavras e práticas punha a História na condição de rainha, já havia, no século XVIII, propostas de divisão do trabalho do historiador, como desejou Schlözer (1784, p. 23-24), na introdução de um manual funcionalmente pragmático: coletar / pesquisar (criticar) / escrever.

O método histórico (no singular), certamente, foi desejo de alguns, mas nunca generalizado nas universidades alemãs (ao menos até 1913), quando relacionamos propósitos-caminhos-habilidades e significados de caminhos e habilidades.

Podemos bem afirmar que os “princípios”, “requisitos”, “regras”, “meios”, “procedimentos” etc. do “como fazer”, nos textos predominantemente metahistóricos, produzidos entre meados do século XVIII e meados do século XIX, foram dispostos nas seções destinadas ao estudo e à aprendizagem histórica, cumprindo propósitos de

investigação e escrita e de leitura e uso cotidiano da História.

Podemos asseverar também que, na segunda metade do século XIX, as coisas do caminho – coletar, criticar, conectar etc. – deixaram de ser tópicos ou seções de *Ars Historica* e da Historiografia para constituírem, por si próprias, uma seção sob o título *Methodik* ou *Metodologia*. Contudo, o que cada uma dessas coisas significou ao longo desse tempo nos distancia daquelas categóricas classificações sobre o método histórico, apresentadas nos nossos manuais de Teoria e Metodologia da História (método positivista, método da Escola Metódica, método historicista, método hermenêutico, método cientificista, método documental, método da crítica histórica, método crítico etc.).

E não é difícil entender as razões. A “crítica”, por exemplo, de Niebuhr é exercida sobre textos antigos; a de Bernheim, sobre textos do medievo; e a mais famosa “crítica” de Ranke foi efetivada sobre historiadores da idade moderna, gerando questionários não necessariamente semelhantes. As habilidades e valores requeridos aos historiadores por Kraus ([1789] 1809) e Gervinus (1837) são também dissonantes, apesar de os dois terem sido contemporâneos e entusiastas da função retórica da Historiografia. Até mesmo os termos de que se serviram esses historiadores para designar os elementos do caminho foram ambíguos.

Por esses argumentos, conjecturamos que os historiadores da recente historiografia alemã têm exagerado ao falar de um “cânone” para a “crítica” ou para o “método histórico”. Contudo, afirmar a fragilidade da tese sobre um cânone do método ou a existência de um singular universal chamado “método histórico” que atravessa o século XVIII e/ou é codificado no século XIX não significa desprezar o valor dos autores considerados “canônicos”.

Consideramos os manuais de Droysen, Bernheim e (acrescentamos) Lamprecht como representativos daquilo que Torhdenthal, Assis e Lingelbach designaram como protagonistas da transnacionalização do método e, paralelamente, orientadores da reflexão teórica sobre ensino de História, mesmo porque o “método” tratado na escrita de Torhdenthal, Assis e Lingelbach se tornou, efetivamente, uma vulgata bastante conhecida em vários países, durante os três quartos do século XX. O Brasil, com os textos de A. Taunay, F. Isoldi, P. Fonseca e J. H. Rodrigues é exemplo de apropriação desses discursos e modelos. Até mesmo quem tentou ultrapassar iniciativas alemãs, findou adotando os tipos canônicos, como foi o caso de Ciro Flamarion Cardoso.

Se “o método” não foi, na Alemanha, apenas “heurística” / “crítica” / “interpretação” ou “heurística” / “crítica” / “concepção” / “apresentação”, isso é outro problema. O que pensamos ser relevante não é a busca pela origem do método ou pela defesa dos seus elementos canônicos. Importante é investigar as condições de possibilidade dos processos

de replicação desses formatos e as implicações desses formatos na constituição de saberes, hoje chamados de Teoria da História, Metodologia da História e Didática da História.

BIBLIOGRAFIA

ASSIS, Arthur Alfaix, MATA, Sérgio da. O conceito de história e o lugar dos 'Geschichtliche Grundbegriffe' na história da história dos conceitos - Prefácio. In: KOSELLECK, Reinhart; MEIER, Christian; GÜNTHER, Horst; ENGELS, Odilo Engels. (Org.). *O conceito de história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, v. , p. 9-34.

BARNES, Harry Elmer. *History, its rise and development: a Survey of the Progress of Historical Writing from its Origins to the Present Day*. Worcester: Clark University, 1919.
BLANKE, Horst Walter. *Historiographie geschichte als Historik*. Stuttgart: Cannstatt, 1991.

BLANKE, Horst Walter. The rise of historical criticism and the process of professionalization in historical studies in Europe – the case of Germany. In: SCHMIDT-GLINTZER, Helwig; MITTAG, Achim; RÜSEN, Jörn. *Historical truth historical criticism and ideology: chinese historiography and historical culture from a new comparative perspective*. Leiden: Brill, 2005. p. 289-355.

BLANKE, Horst Walter; FLEISCHER, Dirk; RÜSEN, Jörn. Theory of history in historical lectures: the german tradition of Historik, 1750-1900. *History and Theory*, v. 23, n.3, p.331-356, 1984.

BOSS, Jacques. Nineteenth-century Historicism and its predecessor: historical experience, historical ontology and historical method. In: BOD, Rens; MAAT, Jaap (ed.); WESTSTEIJN, Thijs. *The making of the humanities: from early modern to modern disciplines*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012. p. 131-147. v.2.

BREISACH, Ernst. *Historiography: ancient, medieval & modern*. Chicago: University of Chicago, 1994. [Primeira edição em 1983].

BUTTERFIELD, Herbert. *Man on his past: the study of the history of historical scholarship*. Boston: Beacon Press, 1960. [Primeira edição - 1955].

CASSANI, Jorge Luis; AMUCHASTEGUI, A. J. Perez. *Del epos a la Historia científica – Uma vision de la historiografia a traves del metodo*. Buenos Aires: Nova, 1966.

CROCE, Benedetto. *History - its theory and practice*. New York: Harcourt, 1921.

DALBERG-ACTON, John Emerich Edward. *Historical essays and studies*. London: MacMillan, 1907.

ESCUDIER, Alexandre. De Chladenius à Droysen: Théorie et méthodologie de l'histoire de langue allemande (1750-1860). *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n.4, p.743-777, jul./aug. 2003.

FEYERABEND, Paul. *Contra o método*. Tradução de Cezar Augusto Mortari. São Paulo: UNESP, 2007.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012. Tradução de Luis Felipe Baeta Neves.

FUETER, Edouard. *Historia de la historiografia moderna*. Buenos Aires: Editorial Nova, sd.

v. 2. [Primeira edição – 1911].

FULDA, Daniel. *Wissenschaft aus Kunst – die Entstehung der modernen deutschen Geschichtsschreibung, 1760-1860*. Berlin: Walter de Gruyter, 1996.

GOOCH, G. P. *History and historians in the nineteenth century*. 2ed. New York: Longmans/Green, 1913.

IGERS, Georg G. *The german conception of History: The national tradition of historical – thought from Herder to the present*. Middletown: Wesleyan University Press, 1983.

IGGERS, Georg G. *Historiography in the twentieth century – From Scientific objectivity to the postmodern challenge*. London: University Press of New England, 1997.

IGGERS, Georg G. *The german conception of history*. Middletown: Wesleyan University Press, 1984

IGGERS, Georg G.; WANG, Q. Edward; MUKHERJEE, Supriya. Academic history and the nineteenth-century shaping of the historical profession: transforming historical study in the West and in East Asia. In: *A global history of modern historiography*. London: Routledge, 2013. p.116-156.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. 3ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Edusf, 2013.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora da PUC-RJ, 2006.

LEFEBVRE, Georges. *La naissance de l'historiographie moderne*. Paris: Flammarion, 1971.

MUHLACK, Ulrich. German enlightenment historiography and rise of historicism. In: BOURGAULT, Sophie; SPARLING, Robert. *A companion to enlightenment historiography*. Leiden: Brill, 2013. p.249-305.

PANDEL, Hans-Jürgen. *Historik und Didaktik: Das Problem der Distribution historiographisch erzeugten Wissens in der deutschen Geschichtswissenschaft von der Spätaufklärung zum Frühhistorismus (1765-1830)*. Stuttgart: Bad Cannstatt, 1990.

SCHWENCK, Johann Konrad. *Etymologisches Wörterbuch der lateinischen Sprache, mit Vergleichung der griechischen und deutschen*. Frankfurt: sdt., 1827, p. 435.

WASSERZIEHER, E. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin: Ferd. Dümmlers, 1918.

WOOLF, Daniel. *Uma história global da História*. Petrópolis: Vozes, 2014. Tradução de Caesar Souza.

FONTES

ARNOLD, August. *Ueber die Idee, das Wesen, die Bedeutung, die Darstellung und das Erlernen der Geschichte nebst beu Grundzügen des Entwicklungsganges der Menschheit*. Königsberg: J. G. S., 1847.

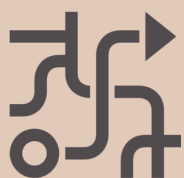
BECK, Christian Daniel. *Anleitung zur genauern Kenntniss der allgemeinen Welt und Völker Geschichte*. Erster Theil. Leipzig: Weidmannischen Buchhandlung, 1813.

- BERNHEIM, Ernst. *Lehrbuch der historischen Methode*. Leipzig: Duncker & Humblot, 1889.
- CHLADENIUS, Johann Martin. *Princípios gerais da ciência histórica – Exposição dos elementos básicos para uma nova visão sobre todos os tipos de saberes*. (1752). Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- COMTE, Auguste. Plano dos trabalhos científicos necessários para reorganizar a sociedade (1822). In : *Opúsculos de filosofia social*. São Paulo: USP, 1972.
- DROYSEN, Johan Gustav. *Grundriss der Historik Die erste Vollständige Hand-schriftliche Fassung (1857-1858)*. Stuttgart: Frommann-Holzboog, 1977.
- FABRI, Johann Ernst. *Encyclopädie der historischen Hauptwissenschaften und deren Hilfs-Doctrinen*. Erlangen: Johann Jakob Palm, 1808.
- FESMAIER, Johan Georg. *Grundriss der historischen Hilfswissenschaften*. Landhut: Anton Weher, 1802.
- GATTERER, J. C. Von historischen Plan und der darauf sich gründenden Zusammenfügung der Erzählung. In: *Allgemeine historische Bibliothek*, 1, 1767.
- GATTERER, Johann Christoph. [Von der Definition der Historie, der Historischen Kunst und der Historiomathie (1765)]. *Abriss der universalhistorie nach ihrem gesamten umfange von Erschaffung der Welt bis auf unsere Zeiten*. Göttingen: [sn], 1765. p. 1.
- GERVINUS, G. G. *Grundzüge der Historik*. Leipzig: Wilhelm Engelmann, 1837.
- HEEREN, Arnold Hermann Ludwig. *Handbuch der Geschichte der Staaten des Alterthums, mit besonderer Rücksicht auf ihre Verfassungen, ihren Handel und ihre Colonieen*. Göttingen: Röwer, 1799.
- KÖRTING, Gustav. *Ensyklopaedie und Methodologie der romanischen Philologie*. Ester Theil Heilbronn: Von Gerb. Henninger, 1884.
- KRAUS, Christian Jacob. Vermischte Schriften über staatswirthschaftliche, philosophische und andere wissenschaftliche Gegenstände. (1789) In: AUERSWALD, Hans von. *Encyclopädische Ansichten der historischen Gelehrsamkeit*. Königsbert: [sn], 1809, p. 3-49.
- KRUG, Wilhelm Traugott. *Versuch einer Systematischen Enzyklopädie der Wissenschaften*. Wittenberg: Johann Ambrosius Barth, 1796.
- LAMPRECHT, K. *Einführung in das historische Denken*. Leipzig: R. Voigtländers, 1913.
- LORENZ, Ottkar. *Die Geschichtswissenschaft in Hauptrichtungen und Aufgaben – kritisch erörtert*. Berlin: Wilhelm Hertz, 1891.
- MEINERS, C. Zum Programm einer Geschichte der Menschheit (1785). In: *Grundriss der Geschichte der menschheit*. [sdt.]: [sn.], 1793. [p.548-558].
- MEISTER, Aloys. *Grundzüge der historischen Methode*. Leipzig: B. G. Teubner, 1913.
- MEYER, E. Geschichte des Alterthums. *Geschichte des Orients bis zur Begründung des Perserreichs*. Stuttgart: J. G. Cottaschen Bunchhandlung, 1884.
- MOSHEIM, John Lawrence v. *Institutes ecclesiastical history, ancient and modern* (1755). New York: Stanford and Swords, 1852.
- NIEBUHR, Barthold Geogr. *Römische Geschichte*. Berlin: Realschulbuchhandlung, 1811.

- NIEHBUR, Barthold Georg. *Romische Geschichte* (Erster Theil). Berlin: G. Reimer, 1828.
- ORTH, Oswald. *Versuch einer Theorie der historischen Wissenschaft*. Inaugural dissertation philosophischen Facultät der Universität Rostock. Tostock: Carl Bloldt's Buchdruckerei, 1869.
- RANKE, Lepold von. Prefácio (1824). In: *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1535*. Dritte Auflage. Leipzig Duncker & Humblot, 1885.
- ROTTECK, W. v. Allgemeine Geschichte von Anfang der hiftorifchen Kenntniß bis auf unfere Zeiten. Freiburg: [sn.], 1839.
- RÜHS, F. G. *Entwurf einer Propädeutik des historischen Studiums*. Berlin: Hans schleier, 1811.
- SCHLÖZER, A. L. Aus einem Schreiben es Serrn Sofraths und Professors Schlözer in Göttingen, na den teutschen Herausgeber dieser Mably'schen Schrift. ABBE MABLY. *Art die Geschichte zu schreiben oder über die historischen Kunst*. Strasburg: In der akademischen Buchhandlung, 1784. p. 1-24.
- SCHLOZER, A. L. *Vorstellung seiner Universal-historie*. Göttingen: Dietrich Verlag, 1772-1773.
- SCHONEMANN, C. T. G. *Grudriss einer Encycloadie der historischen Wissenschaften*. Gottingen: [sn], 1799.
- SCHROECKH, Johann Mattias. *Christliche Kirchengeschichte*. Frankfurt: [sn], 1768. p. 251-278. [604-621].
- SULZER, Johann Georg. [Von der Historie (1759)]. *Kurzer Begriff aller Wissenschaften und andern Theile der Gelehrsamkeit, worin jeder nach seinem Inhalt, Nuzern und Vollkommenheit kürzlich beschrieben wird*. Leipzig: [sn], 1759. p. 24-54. [286-299].
- WACHLER, Ldwig. *Hiftorifchen Forfchung und Kunft leit der Wiederherftellung der litterarifchen Cultur in Europa*. Breslau. Zweyten Bandes Zweyte Abtheilung. Wegele Göttingen, bey Johann Friedrich Röwer. 1818.
- WEGELE, Franz von. *Geschichte Wissenschaften in Deutschland. Ausere Zeit – Geschichte der Deutschen Historiographie*. München: Von R. Didenbourg, 1885.
- WIGGERS, Johann, Georg. Versuch die verschiedenen Pslichten eines Geschichtschreibers aus einem Grundsätze herzuleiten (1784). In: *Vermischte Aufsätze*. Leipzig: [sn]. p. 1-73.
- WILL, Georg Andreas. [einleitung in die historische Gelahrtheit und die Methode, die Geschichte zu lehren und zu lernen (1766)]. Handschriftliches Ms. Stadtbibliothek Nürnberg, Nachlass Will. V. 612a. [313-349].
- WOLFF, Crêtien. *Logique ou réflexions sur les forces de l'entendement humain, et sur leur legitime usage, dans la connaissance de la verite*. Berlin: A. Haude, 1736.
- WOLTMANN, Karl-Ludwig. Von der historischen Arbeit und von Urtheil über dieselbe (1804). In: *Geschichte und Politik*, 5. Berlin, p. 252-276, 1804. [p. 491-502]

Recebido em 13/10/2022

Aprovado em 06/12/2022



BREVES APONTAMENTOS SOBRE A HISTÓRIA DA IMPRENSA DE LÍNGUA FRANCESA NO BRASIL ENTRE PRINCÍPIOS DO SÉCULO XIX E MEADOS DO SÉCULO XX¹

BRIEF NOTES ON THE HISTORY OF THE FRENCH LANGUAGE PRESS IN BRAZIL BETWEEN THE BEGINNING OF THE 19TH CENTURY AND THE MIDDLE OF THE 20TH CENTURY

BOGO, Meg Dias²

<https://orcid.org/0000-0001-6095-1797>

RESUMO: Esse artigo busca apresentar um panorama geral sobre os estudos que unem os campos da História e Imprensa e procura dar ênfase à história dos impressos periódicos no século XIX e XX. O trabalho com a circulação de periódicos franceses no Brasil, sejam importados ou não, isto é, a produção franco-brasileira, vem sendo realizado de forma consistente pelo Transfopress Brasil – Grupo de Estudos da Imprensa em língua estrangeira no Brasil, que está vinculado à rede internacional TRANSFOPRESS – Transnational network for the study of foreign language press³. Assim, a pesquisa contempla reflexões de especialistas brasileiros e estrangeiros que investigam problemas de história com especial atenção para a história da imprensa e da circulação dos impressos no Brasil e nas Américas. A realização da pesquisa foi possível a partir da análise de referenciais bibliográficos pertinentes à questão, principalmente os debates propostos pelas historiadoras Tânia de Luca, Flávia Falleiros, Diana Cooper-Richet, Valéria Guimarães e Isabel Lustosa.

PALAVRAS-CHAVE: Periódicos; Franceses; Brasil.

ABSTRACT: This article consists in presenting an overview of the studies that unite the fields of History and Press and seeks to emphasize the history of printed periodicals in the 19th and 20th centuries. The work with the circulation of French periodicals in Brazil, whether imported or not, that's French-brazilian production, has been consistently carried out by Transfopress Brazil - Group for the Study of Foreign Language Press in Brazil, which is linked to the international network TRANSFOPRESS - Transnational network for the study of foreign language press. Thus, the research contemplates reflections from Brazilian and foreign specialists that are part of these groups and that investigate problems with special attention to the history of the press and the circulation of printed matter in Brazil and the Americas. The research was possible based on bibliographic references pertinent to the issue, especially the debates proposed by historians Tânia de Luca, Flávia Falleiros, Diana Cooper-Richet, Valéria Guimarães, and Isabel Lustosa.

KEYWORDS: Periodicals; French; Brazil.

1 Esse artigo contém reflexões de cursos desenvolvidos por pesquisadores brasileiros e estrangeiros durante a disciplina, Mídias e Literaturas: suportes e conteúdos, ofertada de modo online, durante o primeiro semestre do ano de 2021 pela Professora Dra. Valéria Guimarães e pelo Professor Dr. Pablo Amorim, no Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP – Campus São José do Rio Preto. A atividade foi realizada com a finalidade de cumprimento de créditos no curso de doutorado do Programa de Pós-Graduação em História da Unesp.

2 Bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais (FCHS) da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Graduada em História (2009) e Mestre em História (2016) pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO).

E-mail: meg.dias@unesp.br

3 Rede Transnacional para o estudo da imprensa em língua estrangeira.

INTRODUÇÃO

A questão das transferências culturais aplicada às relações Brasil-França no âmbito da imprensa nos séculos XIX e XX foi abordada em Guimarães (2012), que a partir dos estudos sobre a complexidade das trocas, entre Europa e América Latina, e os múltiplos produtos editoriais originais que resultam destas interações, confirmou, junto com outros pesquisadores da temática, o papel privilegiado da imprensa naquele período como “mediador cultural, bem como a existência, no mundo ocidental, de circuitos integrados de informação” (GUIMARÃES, 2012, p. 20). A partir desse contexto, novas perspectivas foram abertas para os estudos sobre a história dos periódicos e das transferências culturais transatlânticas no campo da imprensa em direção e a partir do Brasil.

Os debates sobre a imprensa francófona no contexto brasileiro são resultados de uma jornada organizada por Valéria Guimarães e Diana Cooper-Richet, realizada no *Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines* da *Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines*¹. Desse encontro e colaboração entre as pesquisadoras aconteceu a publicação do livro “Transferências culturais: o exemplo da imprensa na França e no Brasil” (2012), organizado por Valéria Guimarães. A Jornada de Estudos teve início em outubro de 1999 com três acontecimentos: um colóquio na *Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines* sobre “A circulação dos almanaques na Europa e nas Américas entre os séculos XVII, XX” e outros dois sobre mesmo tema no Brasil. Além disso, desse encontro aconteceu a publicação de dois livros, *Do Almanack aos Almanques* (Meyer, 2001), e *Les Lectures du Peuple en Europe et dans les Amériques du XVII au XX siècle*² (LUSEBRINK et. Al., 2003). (MOLLIER, 2012, p.14 - PREFÁCIO).

Sobre o conceito de transferências culturais, é importante considerar os apontamentos de Michel Espagne (2009), que coloca em evidência a necessidade de examinar novas possibilidades propondo uma reflexão que busca ultrapassar o quadro nacional da história cultural pelo estudo de um objeto entre seu contexto de surgimento e um novo contexto de recepção. Seja qual for a maneira como é definida o contexto de recepção ou o de origem, “devemos considerá-lo, durante o processo de transferência, como unidades estáveis entre as quais se desenvolve a dinâmica da troca” (ESPAGNE, 2009, p. 23). A transposição dos objetos culturais não significa uma perda, mas seguindo a esteira do filósofo Herder, se constitui uma construção nova. (ESPAGNE, 2009). A partir de tais pressupostos, a historiadora

1 Centro de História Cultural das Sociedades Contemporâneas da Universidade de Versailles Saint-Quentin-Yvelines, França.

2 As leituras dos Povos na Europa e nas Américas do século XVII ao século XX.

Valéria Guimarães (2012) valida que o conceito de transferências culturais tem a “vantagem de ultrapassar as relações assimétricas quanto à colonização, seja política, econômica ou cultural, e abre novas perspectivas privilegiando as interferências, as imbricações, o jogo dos aceites e recusas, as escolhas e as expectativas” (GUIMARÃES, 2012, p. 158).

É possível verificar a intensidade das trocas internas entre Brasil e França, principalmente, no âmbito da imprensa brasileira, que se constituiu, portanto, como um sistema de interrelações, no seio do qual a intensa atividade dos mediadores (escritores, jornalistas, livreiros, intelectuais, tradutores e viajantes, ou seja, homens de letras em geral) ocupava um lugar central. Além disso, as transferências culturais nunca acontecem em sentido único, e “está claro que todos esses processos de mestiçagem vieram enriquecer e dar à imprensa brasileira sua identidade e suas particularidades, para *in fine* fazer dela um vetor completamente singular.” (GUIMARÃES; RICHET, 2012, p. 21). Em seu estudo sobre história da imprensa, a pesquisadora Daiana Cooper-Richet (2009) busca destacar aspectos culturais e transnacionais, e evoca as transferências ocorridas no âmbito da imprensa em português produzida em Paris. Isso ajudou a consolidar o papel desempenhado por esta região “como um lugar de múltiplas transferências culturais, uma cidade para qual partem para o Novo Mundo impressos de todos os tipos” (COOPER-RICHET, 2009, p. 555). O que demonstra a importância dessa imprensa não apenas na França, mas além de suas fronteiras políticas (KALIFA et. al., 2011).

DESENVOLVIMENTO

A imprensa e seus atores desempenharam papel fundamental nas Américas, sobretudo, a partir do povoamento de imigrantes. Nesse cenário, o jornal se apresentou como um instrumento político de consolidação de identidades, de criação de imaginários que influenciam o mundo social e vice-versa. Além disso, os imigrantes distantes indicavam a necessidade da circulação de jornais estrangeiros, e até mesmo periódicos bilíngues. Neste sentido é preciso pontuar nos termos de Dominique Kalifa (2011) que a imprensa de língua estrangeira é porta-voz dessa “*civilisation du journal*”³.

Organizado em 2015, sob liderança de Isabel Lustosa, o grupo “Imprensa e circulação de ideias: o papel dos periódicos nos séculos XIX e XX” se dedicou a realizar estudos de revistas e jornais brasileiros, dos mais diferentes gêneros e matizes políticos, e, buscou evidenciar as trocas estabelecidas no âmbito da imprensa, que nunca se limitou às fronteiras nacionais (LUCA, 2018, p. 8). Como parte desse grupo, a historiadora Tânia de

3 “Civilização do jornal”.

Luca (2008; 2018), além de explorar questões metodológicas que envolvem a utilização das fontes periódicas, também chama atenção para a circulação transatlântica dos periódicos, sobretudo, para as trocas culturais, por meio da circulação de gêneros literários e jornalísticos. Suas observações foram realizadas a partir da revista *A Ilustração* (1884-1892), disponível na Biblioteca de Obras Raras do CEDAP-UNESP, Campus de Assis, adquirida pela instituição em 1960.

A revista foi impressa em Paris e vendida no Rio de Janeiro e em Lisboa. O quinzenário vinculava-se a setor específico dos impressos periódicos ilustrados, cuja origem remontava à década de 1840, quando surgiram o *The Illustrated London News*⁴ (Londres, 1842-1971) e *L'illustration*⁵ (Paris, 1843-1944; 1945-1955) (LUCA, 2018, p. 20). O desafio da historiadora foi entender o porquê optou-se por imprimir a revista em Paris e enviá-la a cada quinze dias para os portos de Lisboa e do Rio de Janeiro. Sabe-se que, àquela época, Brasil e Portugal não dispunham de sofisticação capazes de rivalizar com o que se produzia em países como França e Inglaterra. Logo, verifica-se que a opção por imprimir a revista na França era decorrente dos “custos de transporte, a produção da revista era muito vantajosa, ainda mais porque o elevado custo envolvido na produção de estampas era contornado graças a uma maneira de lucrar e colocando em circulação esse material” (LUCA, 2018, p. 22).

Quando *A Ilustração* foi lançada, não havia outro título da mesma natureza em circulação, sendo que somente no século XX, quando a tecnologia para imprimir diretamente a fotografia já estava disponível, registrou-se um título longevo. Em Paris, a impressão estava a cargo da *Société anonymes de publications périodiques*⁶, que respondia pela confecção de um conjunto diversificado de revistas, entre as quais *Le Monde Illustré*⁷ (Paris, 1857-1940; 1945-1956) concorrente direta da *L'illustration*.

Contudo, o que predominou foi a simultaneidade da circulação, ou seja, as mesmas imagens vistas por um leitor francês estavam disponíveis para brasileiros e portugueses. Os resultados alertam para a necessidade de rever noções de cópia ou atraso, pouco acuradas frente à circulação que se observa no espaço transatlântico, a difusão de hábitos, comportamentos, valores e mesmo de um imaginário compartilhado (LUCA, 2018 apud LUCA, 2018, p. 23).

As revistas ficam mais evidentes contemporaneamente, sabe-se que elas são mais

4 O Ilustrado Noticiário de Londres.

5 A Ilustração.

6 Sociedade anônima de publicações periódicas.

7 Mundo Ilustrado.

do que o papel impresso, elas são lugares de sociabilidades, microclimas intelectuais, e devem ser pensadas não apenas no âmbito local. Nesse caso, é importante olhar numa perspectiva ampla a imprensa do século XIX, que naquele contexto se configura como uma atividade industrializada, pois é o momento de industrialização da prensa, ou seja, do processo de composição onde estão presentes personagens que precisam ser considerados nesse circuito de produção e circulação dos impressos periódicos, como o tipógrafo, o impressor ou compositor. O processo da profissionalização dos jornais e revistas acompanha o poder que adquiriram no conjunto das mídias. De acordo com Valéria Guimarães (2019), a francofilia esteve presente no Brasil desde fins do século XVIII, presença também materializada na circulação de periódicos tanto importados de Paris, como publicados por emigrados nos séculos seguintes.

Ao perceber aspectos da produção, circulação e distribuição desses periódicos nos contextos do Rio de Janeiro e em São Paulo, Guimarães (2019) defende a hipótese de que esses periódicos “tanto difundiam a cultura francófona, como foram pioneiros na inserção do Brasil na lógica da cultura midiática transnacional da modernidade” (GUIMARÃES, 2019, p. 1). Durante os séculos XIX e XX, a imprensa brasileira tornou-se um espaço vital de debates. “A importância de seu papel social foi crescente e as trocas culturais com outros países foram referências inegáveis para sua formação” (GUIMARÃES, 2012, p.157). De modo que, a maioria das pesquisas sobre história do livro ou da imprensa periódica, independente do tempo em que fora produzida, reconhece como “inegável a predominância francesa na atividade periodística brasileira” (GUIMARÃES, 2019, p. 17). Esse cenário do protagonismo francês na imprensa periódica era favorecido pelas condições da imprensa brasileira que nos oitocentos, ainda estava em vias de se profissionalizar⁸.

Desde o século XIX, o mercado editorial do Rio de Janeiro e de São Paulo se viu inundado por um número expressivo de periódicos estrangeiros, em sua maioria franceses, em consequência da explosão quantitativa e qualitativa da produção periódica na França. “Ainda que a imigração francesa tenha sido praticamente insignificante frente a outros grupos étnicos que se instalaram no país, o predomínio numérico de impressos periódicos francófonos em acervos e catálogos de livrarias é inegável” (GUIMARÃES, 2019, p. 4). Em seus estudos sobre a imprensa em língua francesa, Valéria Guimarães tem revelado

8 De acordo com Flávia Falleiros, no caso da França, foi neste país que se deu o nascimento do jornalismo moderno. Além disso, também foi neste país que onde forjaram-se as noções de opinião pública e liberdade de imprensa. O fenômeno de formação do espaço público burguês que se deu na França, foi estudado e está expresso na obra de Habermas (2003), onde o autor dá ênfase para a análise da mudança estrutural da história pública.

aspectos importantes da dinâmica da publicação de periódicos franceses no país. Até o momento, a historiadora já localizou cerca de 600 títulos diferentes de jornais e revistas publicados na França e que estavam disponíveis nos catálogos de livrarias e bibliotecas brasileiros do século XIX e XX, principalmente, nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo (GUIMARÃES, 2019, p. 4).

Para Guimarães (2019) o predomínio de títulos em francês em relação aos demais idiomas estrangeiros se dá em decorrência “da força global da cultura francesa no período, particularmente na América Latina, e, de acordos comerciais favoráveis à entrada de impressos provenientes da França” (GUIMARÃES, 2019, p. 23). Jornais franceses importados de Paris ou publicados no Brasil “não só cumpriram o papel de difusão francófona, como estiveram entre os pioneiros na inserção do Brasil na lógica de uma cultura midiática transnacional surgida no bojo da ascensão da modernidade do século XIX” (GUIMARÃES, 2019, p. 5).

De acordo com Lustosa (2003), a imprensa, no período colonial, não nos convinha, na opinião do colonizador. À época, o Brasil se configurava como um dos únicos países do mundo que não produzia palavra impressa. “Até 1808, data da chegada de d. João VI, as letras impressas eram proibidas aqui e as poucas tentativas de se estabelecerem tipografias esbarraram na intransigência das autoridades portuguesas” (LUSTOSA, 2003, p. 7). Nota-se que, a partir da vinda do rei, muita coisa mudou. A mudança mais importante foi o status político e econômico do Brasil.

Com a abertura dos portos às nações amigas quebrou-se o monopólio com Portugal e o país viu florescer o comércio. Desse modo, “logo após a chegada do rei, existia a necessidade de se implantar a imprensa por aqui, principalmente pela urgência em se imprimir os atos do governo e divulgar notícias interessantes à Coroa” (LUSTOSA, 2003, p. 8). Era de fato uma mudança radical no cotidiano e nos costumes da antiga colônia⁹. Esse cenário seria profundamente transformado com a Independência. Mas, entre a chegada do rei e a Independência em 1822, uma sucessão de acontecimentos internacionais e locais foram fundamentais para a Independência do Brasil, tais como a Revolução do Porto, em 1820 e o fim da censura da imprensa.

Para Isabel Lustosa (2003), pode-se dizer que “Imprensa para nós, brasileiros, se escreve com “i” de independência” (LUSTOSA, 2003, p. 52). Pois, foi em grande parte, graças à ação da imprensa que se fez a Independência do Brasil. Primeiro, com o trabalho

9 O primeiro jornal impresso no Brasil foi a Gazeta do Rio de Janeiro. Lançada em 10 de setembro de 1808, seguindo os moldes de sua irmã, a Gazeta de Lisboa, era uma espécie de folha oficial onde se publicavam os decretos e os fatos relacionados com a família real. Até 1821, foi a única folha impressa a que o público do Rio de Janeiro tinha acesso. (LUSTOSA, 2003, p. 20).

sistemático de Hipólito da Costa “contra o Absolutismo, o obscurantismo e a corrupção” (Idem), depois, a imprensa propiciou também a organização das diversas tendências que emergiram com a liberação política que se seguiu à Revolução do Porto. Foi notório que a própria campanha da Constituinte fora deflagrada nos jornais. Outro aspecto importante foi a atuação de D. Pedro nessa imprensa, conhecido como o *enfant terrible*¹⁰ no Brasil e no exterior, o Imperador também se beneficiaria da liberdade de imprensa para atacar os seus algozes.

É possível aferir, a partir de Lustosa (2003), que a imprensa da Independência “tinha as características da imprensa europeia do século anterior. Ao contrário do que já se conhecia na Europa, foram raros nesse cenário os jornalistas profissionais” (LUSTOSA, 2003, p. 57). O jornal também apresentava novas possibilidades, principalmente para a propaganda política elemento que “o distanciava cada vez mais do papel educativo inicialmente proposto” (LUSTOSA, 2003, p. 58). Isso ficou explícito no processo de “independência, contexto em que política e imprensa se confundiram da forma mais radical” (LUSTOSA, 2003, p. 59).

Todavia, o surgimento de jornais impressos em francês no Rio de Janeiro, a partir de 1827, não pode ser entendido sem que se analise também o processo de intensa imigração francesa iniciada em 1816 e a subsequente predominância dos franceses na corte de D. Pedro I. Durante o Primeiro Reinado, mesmo em número reduzido em relação aos ingleses, “os franceses estiveram bem mais perto do trono imperial e estabeleceram laços mais estreitos com o imperador do que as demais nacionalidades representadas na Corte” (LUSTOSA, 2017, p. 22).

Os dados levantados sobre a imigração francesa, e expostos por Valéria Guimarães durante o seminário “Imprensa Francófona no Brasil”, mostram que, entre 1820 e 1920, dos mais de três milhões de imigrantes que entraram no Brasil, apenas 30.500 eram franceses, quantidade insignificante em relação às demais nacionalidades. O Brasil foi o segundo país com maior número em imigração francesa, atrás da Argentina. Entre 1904 e 1933, os franceses totalizavam 19.593, número inferior em relação aos imigrantes italianos e espanhóis, por exemplo. No período da grande imigração entre 1872 e 1895, apenas 1,55% de todos os imigrantes eram franceses. Já na passagem do século XIX para o século XX, a porcentagem de imigrantes franceses é ínfima em relação aos imigrantes de outras nacionalidades.

Neste contexto, a imprensa feita por franceses foi fator de integração de sua comunidade na sociedade brasileira. A imprensa francesa foi fonte importante de informação

10 Infante terrível.

tanto para os compatriotas que aqui viviam, como para levar ao mundo as notícias sobre o que realmente se passava deste lado do Atlântico. Muitos foram os homens de letras, impressores e gráficos franceses que desembarcaram e se estabeleceram no Brasil como redatores da nova imprensa que aqui surgiu com a Independência, dentre eles, Lustosa (2017) destaca Jean-Baptiste Aymé de Loy, que, chegou ao Brasil em 1822, vindo de Portugal, e antes de lançar sua própria folha, a Estrela Brasileira, foi um dos redatores da Gazeta do Rio de Janeiro e, depois, do Diário do Governo (LUSTOSA, 2017, p.30).

Outros franceses sucederam a De Loy nas atividades da imprensa do Primeiro Reinado, quando partiu à França, em 1823. Um deles foi Jean-François Despas, que colaboraria com a Estrela Brasileira e com outros jornais no começo de 1828. Esse jornal foi vendido mais tarde por Jean-François Despas, seu proprietário, para outro francês, Pierre Plancher, que desembarcou no Brasil em fevereiro de 1824 e seria também o responsável por lançar o jornal, *Spectador* Brasileiro, que depois, incorporou o periódico Estrela da Manhã. Nesse contexto Pierre Plancher se lançou como editor de periódicos atividade que se somaria a outras tantas de suas atividades comerciais. Envolvido desde então com a política imperial atuaria sempre ao lado de D. Pedro I, o *Spectador*, deixaria de ser publicado em 23 de maio de 1826 (LUSTOSA, 2017, p.31).

O investimento na publicação de jornal em francês só viria acontecer, no ano seguinte, 1827, quando Pierre Plancher lançou *L'Indépendant: feuille de commerce, politique et littéraire*¹¹, cujo redator era outro francês, Émile Sève. Por sua vez, Émile Sève investiu na compra do *L'Indépendant* com recurso adquirido junto ao amigo e bem-sucedido médico francês, François Sigaud, que era tido como republicano, mas também era sócio do impressor imperial Pierre Plancher no *Jornal do Commercio*. Em 30 de junho de 1827, Sève mudou o nome do *L'Indépendant* para *L'Écho de l'Amérique du Sud*¹², *jornal politique, commercial et littéraire*. Os direitos de propriedade e publicação do *L'Écho*, seriam repassados em 1828 a René Ogier. Este, por sua vez, lançaria *Le Courier du Brésil: feuille politique, commercial et litteraire*¹³ para substituir *L'Écho*. Esta folha, a terceira publicada exclusivamente em francês, circularia até março de 1830, quando seria substituída pelo Moderador – inicialmente publicado em edições bilíngues, mas logo apenas em português. Este jornal encerrou suas atividades com a abdicação de D. Pedro I, em abril de 1831 (LUSTOSA, 2017, p. 32).

11 O Independente: folha de comércio, política e literária.

12 O Eco da América do Sul, jornal político, comercial e literário.

13 O Correio do Brasil: folha política, comercial e literária.

As mudanças de mão de um jornal para outro nem sempre se deviam a razões comerciais. Além disso, todos os franceses que se dedicaram à publicação de jornais durante o Primeiro Reinado se envolveram em polêmicas que os obrigaram a desistir da profissão de jornalista e, em alguns casos, a deixar o país. De Loy, por exemplo, sofreu ataques ameaçadores que o levaram a partir do Brasil no final de 1823. Pierre Plancher, só deixou de publicar o *Spectador* quando o jornal entrou em polêmica com a Assembleia. Pierre Chapuis, que lançou o Verdadeiro Liberal – periódico político e literário, em 1826, foi expulso por ordem régia de D. Pedro I. Emile Sève, desistiu de continuar à frente do *L’Echo* por sofrer atentado. A atuação de Henri Plasson, último redator do *Courrier* (depois *Moderador*) acabou junto com o Primeiro Reinado, temendo perseguições se aqui ficasse, Henri Plasson acompanhou o imperador no exílio (LUSTOSA, 2017, p. 34).

Esses jornalistas estrangeiros improvisados tiveram papel importante no Primeiro Reinado, tanto atuando a favor do governo imperial, quanto dando-lhe combate. Uma interessante corrente pode ser estabelecida entre,

os jornais dirigidos ou redigidos por franceses daquele período, demonstrando que, entre negócios e política, apesar de nem sempre terem a mesma opinião, os franceses do Rio se mantiveram relativamente integrados em uma comunidade e só os elementos mais radicais foram neutralizados ou expulsos” (LUSTOSA, 2017, p. 30).

Por isso, para Isabel Lustosa, essa imprensa brasileira feita por estrangeiros que viveram aqui, se mostra “reveladora dos circuitos culturais transatlânticos que, de alguma forma, irmanavam homens de países distantes” (LUSTOSA, 2017, p.51). Naqueles jornais do Primeiro Reinado, tais como o *L’Indépendant* (1824/1828) que depois tornou-se *L’Echo de L’Amerique du Sud* (1827-1830) e *Le Courier du Brésil*¹⁴ (1828) embora tivessem a pauta político e literário, os jornais eram essencialmente políticos.

É de fato, no Segundo Império, a partir da liberação da censura, que há certa estabilidade com relação a imprensa, principalmente porque D. Pedro II não era um grande censurador. Ao mesmo tempo, tem uma conjuntura ocidental que é a do incremento técnico dos transportes, todavia, as técnicas de distribuição são diferentes. Considerando esse cenário, Valéria Guimarães verifica que não apenas a imprensa francesa, mas a franco-brasileira se dinamiza. É importante pontuar que esse conceito remete a imbricações, pois é uma imprensa publicada muitas vezes por imigrantes e por brasileiros, e, portanto, faz parte da história do Brasil. Em seus estudos sobre a imprensa francesa publicada no Brasil entre os séculos XIX e XX, a historiadora divide esse momento em três períodos, a

14 O Correio do Brasil.

saber, a primeira fase, entre 1827 e 1853; a segunda fase, também conhecida como “Era de Ouro”, que se estende entre os anos de 1854 e 1924 (GUIMARÃES, 2017; 2019) e a fase modernista entre 1932-1957.

Sobre a “Era de Ouro”, fase na qual a autora se atenta com mais profundidade, é entendida como esse tempo em que a imprensa franco-brasileira se dinamiza, sendo possível verificar esse movimento através do maior número de títulos e das páginas dos periódicos, do incremento da publicidade, do aumento do número dos participantes envolvidos, ou seja, aspectos relacionados a profissionalização do *métier*. Essa fase, que Valéria Guimarães chama de “Era de Ouro”, seria perturbada com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder. Foi a partir desse momento que a *Revue Française*¹⁵ fecha, a hipótese é que ela acaba suas atividades por causa das restrições linguísticas. Num momento posterior, já em 1939, Aníbal Falcão abre o *Journal du Brésil*¹⁶, junto com a Aliança Francesa, que será frequentado por parte dos intelectuais modernistas da ala conservadora.

Nota-se, portanto, que a partir dos anos de 1850 tem-se um boom de profissionalização da imprensa, se configurando como uma das principais características da “Era de Ouro” da imprensa francesa no Brasil, que ocorreu entre 1854 e 1924. Cabe pontuar que essa denominação não se justifica pelo número de publicação de jornais, já que entre 1827 e 1857 foram publicados mais impressos em língua francesa do que no período posterior. De acordo com Valéria Guimarães, entre 1827 e 1857, o Rio de Janeiro publicou 47 jornais e, em São Paulo, foram publicados 15 jornais. Já o período entre 1854 e 1924, evidencia que no Rio de Janeiro 33 jornais foram publicados, enquanto em São Paulo esse número foi de 11 jornais.

Outros elementos dessa “Era de Ouro” estão associados às questões técnicas que modernizaram os jornais e por consequência, aumentaram a sua pauta, o tamanho do jornal foi ampliado, as temáticas deixaram de ser concentradas exclusivamente nas disputas políticas, mesmo com a sessão de política, tem-se uma proposta maior, literária, de variedades. Maiores, eles se tornam jornais mais noticiosos, jornais com pauta mais variada, mais rubrica, mais colaboradores e o maior número de publicações nesse período em comparação a outros períodos da história da imprensa no Brasil. Assim, por todas essas características, para Valéria Guimarães, o período entre 1854 e 1924 pode ser compreendido como um período de ouro para a imprensa franco-brasileira, ou seja, aquele que se estabelece entre a publicação do *Le Courier du Brésil* (1854-1924) e termina com o

15 Revista Francesa.

16 Jornal do Brasil.

*Le Messenger de S'Paul*¹⁷ (1901-1924).

Naquele período os títulos disponíveis aos leitores podiam ser encontrados nas bibliotecas, vendidos pelos livreiros, de modo é possível afirmar que esses mediadores faziam os títulos circularem e alimentavam esse espaço cultural francófono. Não só os livros, mas também os periódicos tinham maior circulação, porque eram mais fáceis para ler e era mais barato adquiri-los. A existência de uma imprensa francesa no Rio de Janeiro permitia o desenvolvimento do *metier* da imprensa que envolvia uma série de profissionais tais como tipógrafos, livreiros que editavam jornais, editores, colaboradores, além disso, todo o aparato em torno da produção e distribuição desses materiais tinha a ver com a Rua do Ouvidor e arredores, e, em São Paulo para além da região do Triângulo. Tais fatores evidenciam que a presença da França é algo intrínseca à lógica do periodismo no contexto brasileiro.

Neste sentido, podemos verificar como foi impressionante o número de jornais em língua francesa circulando entre princípios do século XIX e meados do século XX. Provavelmente o número de títulos diminui no final do século XIX, pois neste período fica mais fácil ter acesso a essas notícias de fora e a questão da diminuição da imigração estrangeira contribuem para a diminuição da publicação de periódicos em língua estrangeira. Todavia, a concorrência também faz com que os periódicos em francês, que passam a ficar muito sofisticados, sejam importados em grande quantidade mesmo depois do telegrafo. Naquele contexto, em comparação com a França, a produção de periódicos nacionais consegue concorrer apenas quando ela consegue se sofisticar.

Já no início do século XX, há um mercado editorial bastante diferente do século XIX, muito mais dinâmico, é a esse período que Valéria Guimarães denomina como a terceira fase da história da imprensa franco-brasileira, essa fase modernista (1932-1957), também caracterizada por intensa publicação com alguns periódicos franceses, como demonstra estudos de Sergio Millier, que afirma serem as publicações francesas muito lidas no Brasil por essa vanguarda que também publicava. Contudo, para essa fase, de acordo com Valéria Guimarães, foi possível identificar a participação de autores com perfil mais conservador, a exemplo dos bastidores da *Revue Française du Brésil*¹⁸ (1932-1939), frequentado pelos verde-amarelos.

17 O Mensageiro de São Paulo.

18 Revista Francesa do Brasil.

CONCLUSÃO

O estudo sobre a imprensa francófona tem ocupado lugar de destaque entre pesquisadores brasileiros e estrangeiros dada a proeminência cultural francesa ao longo dos séculos XIX e XX. Tânia de Luca (2018) chama atenção que, nos últimos quarenta anos, a importância dos impressos periódicos se faz expressiva. Portanto, considerar jornais e revistas como objetos de pesquisa é ter em mente que são objetos culturais complexos e é essa complexidade que a historiografia tem dado conta atualmente.

No que se refere ao caso brasileiro como mencionado, desde o século XIX o mercado editorial do Rio de Janeiro e São Paulo se viu inundado por um número expressivo de periódicos estrangeiros, em sua maioria franceses, em consequência da explosão quantitativa e qualitativa da produção periódica na França (GUIMARÃES, 2019). Além disso, é necessário pontuar que a partir desse contexto novas perspectivas foram abertas para os estudos sobre a história dos periódicos e das transferências culturais transatlânticas no campo da imprensa.

Sendo assim, os periódicos franceses importados ou produzidos aqui representam um conjunto de materiais diversificados que podem ser tomados a partir de uma perspectiva transnacional, de modo a compreendê-los como fenômenos não meramente locais, mas integrados a um movimento mais amplo, de feições globais.

Deste modo, infere-se que as dinâmicas nacionais e transnacionais são diferentes, contudo, o ponto de intersecção dessas realidades é a imprensa, ambiente onde se é possível interrogar sobre os cruzamentos, as interações e as transferências culturais ocorridas em diferentes espaços nacionais (LUCA, 2012, p.10 - PREFÁCIO), ou seja, um veículo capaz de tecer uma “narrativa da modernização, para além das fronteiras nacionais” (GUIMARÃES, 2019, p. 18). Por isso, o caso da imprensa francesa é interessante, como buscamos demonstrar, justamente por colocar em marcha uma integração midiática efetiva entre várias regiões do mundo Atlântico.

A existência de uma imprensa francesa no Brasil, entre princípios do século XIX e meados do século XX, permitiu o desenvolvimento do *metier* da imprensa, o que provocou o aparecimento de uma série de profissionais tais como tipógrafos, livreiros que editavam jornais, editores, colaboradores, que atuavam em torno da produção e distribuição desses materiais. Mesmo jornais brasileiros tiveram presença desses franceses. Esses jornalistas estrangeiros improvisados tiveram papel importante por aqui, por isso, é necessário pontuar que a produção e a circulação da imprensa publicada em língua estrangeira, tanto por imigrantes como por brasileiros deve ser pensada como uma história que faz parte da

história do Brasil.

BIBLIOGRAFIA

COOPER-RICHET, Diana. Paris, capital editorial do mundo lusófono na primeira metade do século XIX? *VARIA HISTORIA*, Belo Horizonte, vol. 25, nº 42: p.539-555, jul/dez 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/vh/a/gCNz8b736J7GnRG9c3vHMgQ/>. Acesso em jul. 2022.

_____. La presse allophone, un objet d'histoire occulté. In: GUIMARÃES, V.; AMORIM, P. (Org.) *Aula ministrada no curso Mídias e Literaturas: suportes e conteúdos*. Bloco III. História e Imprensa: a imprensa alófona e suas singularidades. PPGL-UNESP. São José do Rio Preto. 27 de maio. 2021.

ESPAGNE, Michel. Transferências Culturais e História do Livro. Tradução Valéria Guimarães. *Revista do Núcleo de Estudos do Livro e da Edição*, USP, São Paulo, nº2, p. 21-34, 2012.

FALLEIROS, Flávia Nascimeto. Jornalismo, crítica de arte e esfera pública burguesa. *Aula ministrada no curso Mídias e Literaturas: suportes e conteúdos*. AMORIN, Pablo; GUIMARÃES, Valéria. 2021 (Orgs.). Programa de Pós-Graduação em História. UNESP. 2021.

_____. Jornalismo, crítica de arte e esfera pública burguesa. In: GUIMARÃES, V.; AMORIM, P. (Org.) *Aula ministrada no curso Mídias e Literaturas: suportes e conteúdos*. Bloco II. Literatura e Periodismo. PPGL-UNESP. São José do Rio Preto. 20 de maio. 2021

GUIMARÃES, Valéria (Org.). *Transferências culturais: o exemplo da imprensa na França e no Brasil*. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Edusp, 2012.

_____. A Imprensa Francófona no Brasil: circulação transnacional e cultura midiática nos séculos XIX e XX, *História (São Paulo)*, Assis/Franca, v. 38, p. 1-23. 2019. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/183730/S0101-90742019000100203.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em jul. 2022.

_____. GUIMARÃES, Valéria. Imprensa francófona no Brasil: circulação e publicação. In: GUIMARÃES, V.; AMORIM, P. (Org.) *Aula ministrada no curso Mídias e Literaturas: suportes e conteúdos*. Bloco III. História e Imprensa: a imprensa alófona e suas singularidades. PPGL-UNESP. São José do Rio Preto. 10 de junho. 2021.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. Tradução de Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

KALIFA, Dominique et al. (Org.). *La civilisation du journal: histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*. Paris: Nouveau Monde, 2011.

LUCA, T. R. História do, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi. (Org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 111-153.

_____. Impressos periódicos: percursos de pesquisa. ISAIA, Arthur Cesar; GRAEBIN, Cleusa Maria Gomes (orgs.). *Memória e identidade: entre oralidades e escrita*. E-book. Dados eletrônicos: Canoas, RS: Ed. Unilasalle, 2018. p. 8-25.

_____. Fontes periódicas: desafios e possibilidades interpretativas. In: GUIMARÃES,



V.; AMORIM, P. (Org.) *Aula ministrada no curso Mídias e Literaturas: suportes e conteúdos*. Bloco I – Metodologia e Abordagens Teóricas. PPGL-UNESP. São José do Rio Preto. 29 de abril. 2021.

_____. Prefácio à edição brasileira. In: GUIMARÃES, Valéria (Org.). *Transferências culturais: o exemplo da imprensa na França e no Brasil*. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Edusp, 2012. p. 9-11.

LUSTOSA, Isabel. *O nascimento da imprensa brasileira*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2003.

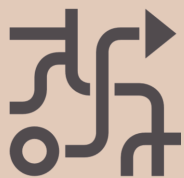
_____. O papel dos franceses na imprensa do Primeiro Reinado. In: Tania Regina de Luca; Valéria Guimarães. (Org.). *Imprensa estrangeira publicada no Brasil: primeiras incursões*. 1ed. São Paulo: Rafael Coppeti Editor, 2017, p.22-51.

_____. Presença francesa na imprensa do Primeiro Reinado no Brasil. In: GUIMARÃES, V.; AMORIM, P. (Org.) *Aula ministrada no curso Mídias e Literaturas: suportes e conteúdos*. Bloco III. História e Imprensa: a imprensa alófona e suas singularidades. PPGL-UNESP. São José do Rio Preto. 24 de junho. 2021.

MOLLIER, Jean-Yves. Prefácio à edição francesa. In: GUIMARÃES, Valéria (Org.). *Transferências culturais: o exemplo da imprensa na França e no Brasil*. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Edusp, 2012. p. 13-15.

Recebido em 07/05/2022

Aprovado em 08/09/2022



SUPEREXPLORAÇÃO DA FORÇA DE TRABALHO NA ESTRADA DE FERRO NOROESTE DO BRASIL (1905-1930): BREVES NOTAS SOBRE O PAPEL DOS TRABALHADORES NA FORMAÇÃO DO MUNICÍPIO DE TRÊS LAGOAS-MS

OVEREXPLORATION OF THE WORKFORCE ON THE NORTHWEST RAILWAY OF BRAZIL (1905-1930): BRIEF NOTES ON THE ROLE OF WORKERS IN THE FORMATION OF THE MUNICIPALITY OF TRÊS LAGOAS-MS

OLIVEIRA, André Amorim¹

<https://orcid.org/0000-0002-9792-5768>

RESUMO: A construção da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil (EFNOB) foi um dos grandes marcos históricos que impactaram significativamente o município de Três Lagoas-MS a partir das primeiras décadas do século XX, abrindo assim caminho para uma nova etapa de desenvolvimento econômico neste local. Simultaneamente, esse processo gerou sérias e graves consequências para os trabalhadores responsáveis por erigir a ferrovia como, por exemplo, o desgaste acelerado de sua força de trabalho, o endividamento, o adoecimento e as mortes. As notas a seguir compõem parte de uma pesquisa inicial sobre o tema em tela, enfatizando, sobretudo, o papel dos trabalhadores naquele momento histórico do município. Trata-se de uma tentativa de contribuir para a historiografia do estado de Mato Grosso do Sul e, particularmente, de Três Lagoas. Nessa primeira aproximação, recorreremos à Teoria Marxista da Dependência (TMD) como método de investigação e análise das relações sócio produtivas estabelecidas no período de construção da ferrovia, notadamente aquelas entre empreiteiras e trabalhadores. Recorreremos ainda às fontes secundárias, especialmente o material bibliográfico que trata das condições de trabalho e de vida dos trabalhadores, bem como a alguns dos jornais do período, tais como o “A Lanterna”, o “A Voz do Trabalhador” e o “La Battaglia”. A partir disso foi possível sinalizar para a inserção/integração subordinada do município na economia mundial na chegada da EFNOB em Três Lagoas e, ao mesmo tempo, indicar a possibilidade de os trabalhadores envolvidos em tal implemento terem sua força de trabalho superexplorada.

PALAVRAS-CHAVE: Superexploração da força de trabalho; Ferrovia; Três Lagoas; Capitalismo dependente.

ABSTRACT: The construction of the Noroeste do Brazil Railroad (EFNOB) was one of the great historical milestones that significantly impacted the municipality of Três Lagoas-MS from the first decades of the 20th century, thus paving the way for a new stage of economic development in this location. Simultaneously, this process generated serious and serious consequences for the workers responsible for building the railroad, such as, for example, the accelerated wear and tear of their workforce, indebtedness, illness and deaths. The following notes are part of an initial research on the subject at hand, emphasizing, above all, the role of workers in that historical moment in the city. It is an attempt to contribute to the historiography of the state of Mato Grosso do Sul and, particularly, of Três Lagoas. In this first approximation, we resorted to the Marxist Theory of Dependency (TMD) as a method of investigation and analysis of the socio-productive relationships established during the construction of the railroad, notably those between contractors and workers. We also resorted to secondary sources, especially the bibliographical material that deals with the working and living conditions of workers, as well as some of the newspapers of the period, such as “A Lanterna”, “A Voz do Trabalhador” and “La Battaglia”. From this, it was possible to signal the insertion/subordinated integration of the municipality into the world economy when the EFNOB arrived in Três Lagoas and, at the same time, indicate the possibility that the workers involved in such an implement would have their workforce overexploited.

KEYWORDS: Overexploitation of the workforce; Railroad; Três Lagoas; Dependent capitalism.

1 Formado em Geografia (licenciado e bacharel) pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Três Lagoas-MS, possui mestrado em Geografia pela mesma instituição e doutorado em Geografia Humana pela Universidade de São Paulo - USP. Foi bolsista do Grupo PET GEografia/CPTL como voluntário, bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e bolsista pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). É membro do CEGeT (Centro de estudos de geografia do trabalho) e do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Espaço, Política e Ideologias - G-EsPI (CNPq). Professor substituto na Universidade Federal da Grande Dourados - MS. Email: andre13tl@gmail.com

INTRODUÇÃO

Recentemente, no início de 2020, funcionários do Departamento Nacional de Infraestrutura de Transportes (DNIT) estiveram na cidade de Três Lagoas no estado de Mato Grosso de Sul para a retirada da locomotiva a vapor “Maria Fumaça”, fabricada no ano de 1920. Na ocasião, a locomotiva seria encaminhada para o acervo patrimonial da ferrovia, localizado na capital do estado, em Campo Grande (TRES LAGOAS. MS. GOV. 15-06-2022)¹. Ao ser informado da retirada da locomotiva, o então prefeito de Três Lagoas, Ângelo Guerreiro, impediu a ação do DNIT indo até mesmo a Brasília (DF) solicitar que a máquina permanecesse em Três Lagoas como patrimônio histórico (TRES LAGOAS. MS. GOV. 15-06-2022)².

Em se tratando especificamente da “Maria Fumaça”, esta é considerada um dos marcos históricos do “nascimento” da cidade em questão, ainda que tenha ficado esquecida por aproximadamente 40 anos num dos galpões da antiga Noroeste do Brasil (NOB). A máquina pode ser considerada, portanto, um símbolo de um dos grandes momentos da história de Três Lagoas, ou seja, o período de construção da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil (EFNOB) que teve início a partir de 1905³ em Bauru, no estado de São Paulo, estado que faz divisa com o Mato Grosso do Sul. Três Lagoas teria sido “fruto deste processo”, como também pode ser lido no mesmo *website* da prefeitura que divulgou a matéria sobre tentativa de retirada da locomotiva (TRES LAGOAS. MS. GOV. 15-06-2022).

Junto com outros aspectos (econômicos, políticos, sociais, culturais, etc.), a força motriz das locomotivas a vapor teria sido parte daquilo que se considera um grande “esforço de desenvolvimento”, com a EFNOB “sendo o maior e o mais importante empreendimento ferroviário em sua época, consolidando o território ‘mato-grossense’⁴ na fundação de cidades em seu percurso” (TRES LAGOAS. MS. GOV. s/d)⁵. Nesse sentido, a locomotiva teria se tornado “referência histórica e identitária ao longo dos anos inclusive para a ferroviária três-lagoense” (Idem), tal como se lê na propaganda do referido site da prefeitura.

O texto que se segue tenta avançar para além de questões simbólicas, representativas

1 Disponível em: <http://www.treslagoas.ms.gov.br/107-anos-conheca-7-curiosidades-sobre-tres-lagoas-que-talvez-voce-nao-sabia/>. Acesso em: 05-09-2022.

2 Disponível em: <http://www.treslagoas.ms.gov.br/107-anos-conheca-7-curiosidades-sobre-tres-lagoas-que-talvez-voce-nao-sabia/>. Acesso em: 05-09-2022.

3 A inauguração do primeiro trecho ocorreu em 29 de setembro de 1906.

4 À época existia somente o estado de Mato Grosso, que foi dividido em dois (parte norte e sul) em 1977, dando origem sul-mato-grossense (Mato Grosso do Sul/MS).

5 Disponível em: <http://www.treslagoas.ms.gov.br/servico/mariafumaca/>. Acesso em: 05-09-2022.

ou identitárias, pois procura destacar o papel (de classe) dos trabalhadores e suas condições de trabalho e de vida no processo de implementação da ferrovia que, como visto, é um dos marcos históricos fundamentais no que pode ser considerada a formação do município de Três Lagoas. Nesse sentido, à luz da Teoria Marxista da Dependência (TMD)⁶, sinalizamos para alguns dos indícios sobre a relação capital-trabalho no contexto de implantação da EFNOB (1905-1930), momento histórico, aliás, de importantes transformações no capitalismo dependente brasileiro e no cenário político do Brasil, as quais incluíram o território de Três Lagoas e sua força de trabalho.

Tais transformações, que implicaram os contingentes de trabalhadores/as direcionados à construção e operação da ferrovia, ancoraram-se, a nosso ver, dentre outros aspectos, na superexploração da força de trabalho, característica estrutural e sistêmica das economias dependentes latino-americanas, conforme Marini (2005). Retomar a história a partir desse ponto de vista, pode, no nosso entender, ampliar as possibilidades de uma compreensão materialista do papel da classe trabalhadora que atuou no período em questão, bem como as consequências desse processo e seus rebatimentos históricos na atual configuração político-econômica do município.

Submetidos às mais brutais e precárias condições de trabalho e de vida, o que incluía o pagamento de sua força de trabalho abaixo de seu valor “normal”, extensas e intensas horas de trabalho, alimentação e habitação precárias, acesso limitado a alimentos básicos e essenciais, endividamento, etc., os trabalhadores da EFNOB, responsáveis principais pelo “salto” de desenvolvimento econômico de Três Lagoas, ao que tudo indica, tiveram sua força de trabalho superexplorada.

Ademais, a chegada da ferrovia ao município coaduna com o aprofundamento da integração/inserção desta região na economia mundial, o que, por um lado, aponta para as transformações em uma fração do território nacional subordinado à dinâmica do mercado mundial e à Divisão Internacional do Trabalho e, por outro, justamente para o papel da classe trabalhadora na economia periférica, o que remete à condição de superexploração, fundamento da dependência, de acordo com Marini (2005).

A partir desses apontamentos com base na TMD, acreditamos ser possível aos menos sinalizarmos para determinados aspectos ainda não estudados da relação capital x trabalho em Três Lagoas naquele período, em contribuição às pesquisas sobre o tema.

Assim, os apontamentos que se seguem não visam reconstruir toda a história de Três Lagoas ou da classe trabalhadora do/no local, mas se restringem a uma tentativa inicial

6 Não confundir com a Teoria da Dependência surgida no início dos anos de 1960.

aproximativa de trazer à tona breves considerações sobre a formação do município com foco no papel da classe trabalhadora a partir de outro caminho investigativo.

UM BREVE RESUMO DA TEORIA MARXISTA DA DEPENDÊNCIA E DO PAPEL DA SUPEREXPLORAÇÃO DA FORÇA DE TRABALHO NA “PERIFERIA” DA ECONOMIA MUNDIAL

Em se tratando da TMD como chave de investigação, num brevíssimo resumo, pode-se dizer que esta corrente marxista surgiu no calor das lutas de classe na América Latina dos anos de 1960 e 1970 sob a pena de brasileiros como Ruy Mauro Marini, Vania Bambirra, Theotonio dos Santos e outros. Trata-se de uma elaboração que é produto de um debate teórico profundo sobre possíveis alternativas políticas e revolucionárias para a América Latina, notadamente em contraposição às teses calcadas no etapismo vinculado à posição político-estratégica dos Partidos Comunistas e, concomitantemente, à corrente que propunha que países como o Brasil⁷ estavam em uma situação de “subdesenvolvimento”, cabendo, portanto, um projeto de reformas que o fizessem “saltar” para um novo patamar de desenvolvimento dentro capitalismo. A TMD, ao contrário, diferente destas leituras, analisa e compreende a relação desenvolvimento/subdesenvolvimento não por um viés puramente “de grau”, mas como uma relação dialética que envolve também processos qualitativos, ao mesmo tempo que busca a organização política e caminhos revolucionários visando superar a condição de dependência.

Depois de um longo período forçosamente marginalizada (LUCE, 2018, SEABRA, 2019), a TMD foi retomada por pesquisadores importantes como Jaime Osorio, Orlando Caputo, Adrián Soletto Valencia, Mathias Luce, Marcelo Dias Carcanholo, Marcelo Seabra, dentre outros, os quais atuam nos mais diversos campos de pesquisa e nas mais variadas áreas do conhecimento, tais como: História, Sociologia, Geografia, Economia, etc.

Tal corrente, como bem lembrou Luce (2018, p. 9), é uma síntese do encontro profícuo entre a teoria do valor de Marx e a teoria marxista do imperialismo, notadamente a formulada por Lenin. Deste encontro nasceu um veio teórico em que “se descobriram categorias originais, para dar conta de explicar processos e tendências específicos no âmbito

7 Para a TMD, o processo de acumulação em escala mundial é tratado como uma unidade dialética entre a economia mundial e as formações econômico-sociais, por isso desenvolvimento e subdesenvolvimento são dimensões quantitativas/qualitativas de um mesmo processo de economias “centrais” (ou imperialistas) e “periféricas” (ou dependentes), processo este entendido por Marini “como uma relação de subordinação entre nações formalmente independentes, em cujo marco as relações de produção das nações subordinadas são modificadas ou recriadas para assegurar a reprodução ampliada da dependência” (MARINI, 2005, p. 141).

da totalidade integrada e diferenciada que é o capitalismo mundial” (Ibidem). Categorias como: superexploração da força de trabalho, transferência de valor, cisão no ciclo do capital, subimperialismo, padrão de reprodução do capital, industrialização dependente, Estado dependente, dependência, etc., são fruto dessa tradição crítica do marxismo latino-americano.

Apoiados em Seabra (2019), acreditamos que uma exposição histórica à luz da TMD, permite uma aproximação ao objeto estudado com base na própria dinâmica contraditória da formação econômico-social brasileira. Tais processos contraditórios envolvem relações complexas entre “centro” e “periferia” capitalista e assentam-se na Divisão Internacional do Trabalho e na dinâmica da dependência, daí que no bojo dessa dinâmica ocorre a agudização das “tendências imanentes do capitalismo, engendrando tendências específicas que podem ser entendidas como leis tendenciais particulares à economia dependente” (LUCE, 2011, p.17). Essas leis tendenciais particulares da periferia ganham concretude na medida em que se expressam no(s) território(s), *locus* de especificidades sócio-históricas dentro da economia mundial.

Em se tratando especificamente do território três-lagoense no período da chegada da EFNOB, consideramos que a partir do destaque de determinados aspectos ligados às relações entre capital x trabalho (luta de classes), é possível destacar problemas (históricos) até então desconsiderados ou ainda não abordados em profundidade. No bojo dos processos históricos que (de)marcam as contradições do chamado desenvolvimento de Três Lagoas, município condicionado pela dinâmica da economia mundial e, por conseguinte, perpassada pelas contradições e desdobramentos do capitalismo dependente, situa-se, a nosso ver, o problema da superexploração da força de trabalho (SEFT).

A categoria de SEFT desenvolvida por Ruy Mauro Marini é o fundamento da economia dependente. Em termos essenciais, a categoria “tende normalmente a se expressar no fato de que a força de trabalho se remunere por baixo de seu valor real” (MARINI, 2005, p. 158 *itálicos nossos*). Contudo, na aparência, certos mecanismos imediatos também compreendem a SEFT. Grosso modo, seriam três os mecanismos que configuram um modo de produção fundado na SEFT: a intensificação do trabalho, o prolongamento das jornadas e a expropriação de parte do trabalho necessário para a reprodução da força de trabalho (MARINI, 2005).

Estes e outros aspectos expostos pela TMD sobre a especificidade da periferia partem, e procuram avançar, a partir das elaborações marxianas sobre o papel da força de trabalho no capitalismo, mas procura destacar que a condição de exasperação da

exploração da força de trabalho na América Latina está ligada a uma série de outros processos dialeticamente interrelacionados, como a transferência de valor e intercâmbio desigual entre centro e periferia, donde estas últimas acabam por ficar em desvantagens, o que faz com que a burguesia local busque “compensar”⁸ as perdas de valor recorrendo às formas mais brutais de exploração, opressão, expropriação dos trabalhadores locais, o que se traduz na SEFT.

Em outras palavras e para usarmos a proposição de Luce (2018, p. 14), o “segredo da dependência reside na não-identidade entre o *quantum* de valor produzido e o de valor apropriado entre as diferentes economias”. Isto é, a relação entre o que é produzido pelo trabalho e o que é apropriado pelo capital aparece mediada pela dependência e, por conseguinte, pelas transferências de valor com intercâmbio desigual (LUCE, 2018) entre o “centro” e a “periferia” capitalista, o que também contribui para as perdas de valor na periferia e as medidas compensatórias levadas a cabo por uma burguesia e um Estado dependentes que, em conjunto, atuam das formas mais brutais contra a força de trabalho local. Disso resulta, que na periferia, o mais-valor produzido se dá em condições específicas, com a burguesia local recorrendo às formas mais violentas de exploração. Com isso, graves são as consequências para classe trabalhadora brasileira, que tem que enfrentar e lutar contra a precarização, pobreza e miséria.

Desse modo, em decorrência da inserção subordinada das economias dependentes na lógica mundial da acumulação capitalista, “definem-se mecanismos estruturais de transferência do valor que, embora produzido nestas economias, é realizado e acumulado no ciclo do capital das economias centrais” (CARCANHOLO, 2013, p. 81).

Tal condição diz respeito, portanto, à forma específica como a lei do valor atua e se desdobra na economia dependente, distinta das economias “centrais”, ainda que seu conteúdo - a extração de valor e mais-valor – seja o mesmo (MARINI, 2005, LUCE, 2018). Nas economias dependentes, segundo Luce (2018), há violação da lei do valor, que é a situação da venda da força de trabalho abaixo *do seu valor*, o que resulta no não atendimento e manutenção das condições normais de reprodução desta força de trabalho, reduzindo assim, drasticamente seu tempo de utilização pelo capitalismo. Grosso modo, essas são algumas das formulações da TMD em relação às especificidades que consubstanciam a dinâmica e estrutura do capitalismo *sui generis* brasileiro (MARINI, 2005).

8 Como expôs Marini (2005, p. 153), essa compensação ocorre devido a “perda de renda gerada pelo comércio internacional” e se expressa por meio do recurso à superexploração levado a cabo pelas burguesias que operam internamente no país.

Feito esse breve resumo, no item a seguir buscamos destacar certos indícios sobre o papel dos trabalhadores no contexto da chegada da ferrovia EFNOB em Três Lagoas. Para tanto, sinalizamos para certos “mecanismos” que já naquele momento apontavam para o problema da SEFT e da dependência, tais como: salários insuficientes para a manutenção e reprodução da força de trabalho em condições “normais”, dificuldades ou impossibilidades de acesso aos bens de consumo necessários para a sobrevivência dos trabalhadores(as), esgotamento prematuro da força de trabalho, seja por esforço demasiado e/ou ausência de descanso para a sua recuperação e/ou por adoecimento, seja pela apropriação do fundo e vida e de consumo dos trabalhadores, transformados em fundo de acumulação de capital e, concomitantemente, da capacidade da classe trabalhadora, na sua diversidade, em lutar contra o capital e suas personificações de classe.

RETORNANDO ÀS TRILHAS DA HISTÓRIA DA EFNOB: RASTREANDO OS SINAIS DA DEPENDÊNCIA E DA SUPEREXPLORAÇÃO DA FORÇA DE TRABALHO

Antes de passarmos à análise de certos indícios da SEFT a partir da construção da EFNOB no início do século XX no município em questão, quando então um conjunto de transformações econômicas, políticas, demográficas, culturais, territoriais, etc., expressaram, naquela conjuntura, um novo direcionamento socioeconômico a Três Lagoas, cabe apontar para determinados aspectos mais gerais relacionados à dinâmica da economia dependente naquele contexto histórico. Logicamente, dado o limite do artigo, o tratamento desses e outros aspectos será também restrito, deixando de fora certos problemas e questões que não poderão ser devidamente abordadas.

Dentro da diversidade de investigações historiográficas do MS e de Três Lagoas no período em tela, um conjunto de pesquisadores irá sinalizar para o papel do Estado e das políticas estratégicas envolvendo a implantação da ferrovia, bem como elencar proposições que procuram examinar as possíveis vinculações entre a construção da ferrovia e os interesses dos capitais estrangeiros (MANFREDI NETO, 1995, 1999). Esses aspectos, a nosso ver, são importantes na medida em que contribuem para a identificação mais precisa da condição de dependência.

Que a construção e operação da EFNOB, levada a cabo ao longo de vários anos a partir de 1905⁹ mediante o estabelecimento de contrato do Governo Federal com a empresa

9 O trecho da ferrovia que passa por Três Lagoas foi construído entre 1910 e 1912, quando então, no dia 31 de dezembro, ocorreu sua inauguração. A primeira estação ferroviária foi inaugurada em 1917.

Companhia de Estrada de Ferro Noroeste do Brasil (CEFNOB), surgida em 1904, ocorreu em condições conjunturais específicas e em decorrência de estratégias políticas conduzidas pela classe burguesa, não parece haver dúvidas.

Nesse sentido, o processo de formação/constituição do município, esteve também atrelado ao estabelecimento (histórico) do vínculo/inserção da economia nacional (e local) à dinâmica da dependência, tendo em vista, por um lado, o avanço do capital industrial europeu, sobretudo na Inglaterra; e, por outro, o fato dessa vinculação (subalterna) estar relacionada à própria condição (*sui generis*) do Brasil na Divisão Internacional do Trabalho¹⁰, a qual a economia periférica é historicamente responsável, em larga medida, pelas exportações de mercadorias (bens primários) aos países centrais.

Por outro lado, na perceptiva da TMD, do final do século XIX até a segunda década do século XX, na América latina vigorou o Padrão agromineiro exportador (OSORIO, 2012)¹¹. Esse período demarca a vinculação da América Latina ao mercado mundial, contudo, essa inserção da região se dá em condições de desvantagens, sendo essa “coadjuvante” em relação aos países “centrais”¹², em decorrência, dentre outros fatores, da transferência de valor e intercâmbio desigual, do papel da estrutura produtiva nacional brasileira voltada para produtos exportados e condicionada pela demanda dos centros hegemônicos. Dentro desse padrão, a função principal do Brasil na dinâmica da economia mundial era o de produtor de bens primários de baixa intensidade tecnológica.

De acordo com Marini (2017, p. 48), naquele período, Chile, Brasil e, pouco depois, Argentina aumentam sensivelmente “seu comércio com as metrópoles europeias, baseado

10 “O sistema mundial capitalista estabelece em seu curso diversas divisões internacionais do trabalho, nas quais adquire sentido o papel fundamental que a América Latina [...]” (OSORIO, 2012, p. 79).

11 Na proposição de Osorio (2012, p. 78), seriam três os padrões de reprodução dominantes que prevaleceram em diferentes períodos de tempo: 1) Padrão agromineiro exportador, que se seguiria até a segunda década do século XX, com um período de transição correspondendo à primeira metade dos anos 1930; 2) Um Padrão Industrial, abrangendo a segunda metade dos anos 1930, com três períodos: um internalizado e autônomo até os anos 1940, outro de integração ao capital estrangeiro desde os anos 1950, e outro ainda de transição de meados dos anos 1970 aos anos 1980. Por fim, um 3) Padrão exportador de especialização produtiva, que vai de meados dos anos 1980 até o presente. Registra-se que os períodos de transição são, segundo o autor, “momentos em que um padrão não termina de se subordinar e em que o padrão que emerge ainda não domina com clareza” (OSORIO, 2012, p. 78). Conforme Raposo (2018, p. 48-49), essa classificação não está calcada em “uma análise estática e genérica, que desconsidere aspectos de outros setores da economia ou que negue as especificidades das formações econômico-sociais. Mas que intenta captar a lógica interna de reprodução do capital levando em conta que a região faz parte do movimento mais geral do sistema mundial capitalista”.

12 Como, por exemplo, a cisão ou o divórcio entre a estrutura produtiva e as necessidades das massas. Cf. Marini (2005) e Luce (2018).

na exportação de alimentos e matérias-primas como cereais, cobre, açúcar, café, carnes, couro e lã”. Concomitantemente, utilizando-se, inclusive, do crédito fornecido por países centrais como a Inglaterra, esses países aumentaram suas importações de bens de consumo não duráveis e dão início à construção de um sistema de transporte por meio das primeiras ferrovias e de obras portuárias, abrindo assim um mercado complementar à incipiente produção europeia (MARINI, 2017, p. 48-49).

No caso da implantação de ferrovias, há que se ressaltar que a construção destas foi impulsionada por medidas político-econômicas viabilizadas pelo Estado nacional justamente na conjuntura do final do século XIX e início do século XX (SAES, 1988, CORRÊA, 2017), fase marcada ainda, conforme os autores da TMD, como “dependência financeiro industrial”, caracterizada, conforme Araújo (2013, p. 131) “pelo domínio do grande capital nos centros hegemônicos”. Isso porque a expansão do grande capital do centro hegemônico para o exterior buscou “intervir na produção de matérias-primas e produtos agrícolas voltados para o consumo da Europa” (Ibidem), de modo que tal estrutura configurou, nas economias dependentes/periféricas, “um arcabouço produtivo dedicado à exportação desses produtos” (Ibidem).

Não por acaso, visando erigir a ferrovia naquele período, recorreu-se à ampliação de investimentos¹³ estrangeiros corporificados nas práticas de acionistas do exterior, principalmente franco-belgas, os quais intentavam a aquisição do privilégio sobre a estrada de ferro com a garantia “de juros de 6% sobre o capital empregado na construção da linha e a isenção de direitos de importação sobre os materiais necessários”¹⁴ (MORATELLI, 2009, p. 46). Enquanto isso, o governo direcionava sua estratégia na integração e ocupação dos “sertões” ou espaços “vazios” brasileiros e a adequação e criação da legislação ferroviária. (Cf. QUEIROZ, 2004, CORRÊA, 2017). Ao que parece, tais processos foram favorecidos pela situação política e econômica e as ações do governo de Rodrigues Alves (1902-1906), que buscava realizar a modernização do país com a promoção de obras de saneamento, reurbanização, incentivo à imigração, fixação de estrangeiros no campo e a expansão da malha ferroviária nacional. Ademais, os governos posteriores de Afonso Pena e Nilo Peçanha recorreram à maciça, embora temporária, “alienação das malhas do Estado por meio de

13 Os investimentos já ocorriam ao longo século XIX, sendo as ferrovias brasileiras organizadas a partir de capitais britânicos, sobretudo por conta da legislação ferroviária imperial que, segundo Borges (2011, p. 30), “atendia os interesses do capital estrangeiro”.

14 “Além do privilégio de garantia de juros, a companhia ainda teria garantida isenção de impostos para importação de produtos referentes ao funcionamento da ferrovia, como trilhos, máquinas, carvão” (CORRÊA, 2017, p. 3).

contratos de arrendamentos a enormes companhias ferroviárias estrangeiras” (STEFANI, 2007, p. 68).

No caso da EFNOB, salienta-se que em 1908, o Governo Federal retirou a concessão do trecho que percorreria o então Estado de Mato Grosso, transferindo-a para a União. Em 1913, o Governo encampou o trecho já construído pelo capital privado e a ferrovia passou à sua posse.

Sinalizando para as transformações naquele momento da chegada da ferrovia em Três Lagoas, Stefani (2007) aponta para as ligações entre representantes do capital nacional e internacional, os quais possuíam interesses comuns na construção da ferrovia. A autora cita o caso da empresa *Brazil Land and Cattle Packing*, proprietária de grandes fazendas nas cidades de Campo Grande e Três Lagoas, e que utilizava a ferrovia para transportar gado de corte para seu matadouro, em Osasco, município de São Paulo (STEFANI, 2007). Também Corrêa (2017, p. 1), ao tratar dessa empresa, assinala o papel da conjuntura política e econômica brasileira favorável na qual implantação da empresa se dava numa “situação favorável à penetração de capital estrangeiro, principalmente nos anos finais de 1890 e iniciais de 1900”.

Moratelli (2009, p. 59-60), por sua vez, expõe que sob o regime de garantia de juros, os financiamentos para a construção da ferrovia haviam se originado em sua maior parte na França, onde o engenheiro Teixeira, em 1890, organizou uma empresa chamada *Compagnie Chemins de Fer Sud Ouest Brésiliens* para levantar o capital necessário à empreitada. Assim, o sucesso do empreendimento dependia, em certa medida, do *modus operandi* dos financistas. Eram eles que, por exemplo, indicavam as firmas de empreiteiras capazes de garantir a sua exequibilidade da própria construção da ferrovia (MORATELLI, 2009, p. 54).

No caso da construção da EFNOB, confiou-se o trabalho à *Compagnie Générale de Chemins de Fer et de Travaux Públics* que, por conseguinte, contratou os trabalhos, no Brasil, do empreiteiro e acionista Joaquim Machado de Mello. A captura de capitais franceses para a construção do trecho mato-grossense da ferrovia foi descrita pelo próprio engenheiro Teixeira, que detalhou como se desenvolveu a operação realizada na Europa para financiar as obras no então Mato Grosso:

[...] por intermédio do banqueiro financiador [Hector] Legru, grande acionista da companhia, foi contratada com a *Société Générale e a Banque de Paris et des Pays Bas*, a emissão de 50.000.000 de francos, correspondente à primeira série dos títulos que deveriam ser dados à companhia em pagamento e à medida do avançamento das obras, ficando o dinheiro em depósito na *Société Générale*,

para ir sendo entregue à companhia, em vez de títulos, nas épocas oportunas. Como, apesar das boas condições em que foi negociada essa operação, a colocação dos títulos foi bastante inferior ao par, e como, pelo contrato, devia ser depositado o valor par, teve a companhia de fazer um sacrifício do seu capital de giro, que ficou assim inutilmente imobilizado, justamente no período em que se tornava mais necessário. Felizmente, porém, os atos de equidade do Governo e o concurso eficaz do banqueiro Legru e da *Compagnie Générale de Chemis de Fer et de Travaux Publics*, empreiteira geral das obras, permitiram que estas e os fornecimentos da companhia tivessem o necessário impulso¹⁵.

Outra linha de financiamento foram os capitais belgas. Nesse caso, vale assinalar quatro aspectos importantes ligados à articulação entre capitalistas, políticos, acionistas e o próprio capital externo. O primeiro são as conexões belgas do fundador e principal dirigente da Cia., o supracitado engenheiro João Teixeira Soares, em decorrência de sua atuação como chefe da construção ferroviária de Curitiba a Paranaguá no início da década de 1880 e seus serviços à empreiteira belga *Société Anonyme des Travaux Dyle et Bacalan* (BELGIAN CLUB s/d, s/p)¹⁶. Teixeira Soares, em anos posteriores, prosseguiu em estreita relação com as empresas belgas, como a *Compagnie des Chemins de Fer Sud-Ouest Brésilien* e a *Compagnie Auxiliaire des Chemins de Fer au Brésil*, ambas integrantes de um grupo pertencente à *Compagnie Générale des Chemins de Fer Secondaires*, sediado em Bruxelas (BELGIAN CLUB s/d, s/p).

Um segundo aspecto é o próprio fato de a construção ter sido conduzida pela empresa *Compagnie Générale des Chemins de Fer et de Travaux Publics*, fundada em Bruxelas, em 1902, inicialmente com vistas a assumir a empreitada da construção e superestrutura da linha da estrada de ferro de Vitória (ES) a Diamantina (MG). Nesse caso, o vice-presidente da EFNOB, João T. Soares, era também diretor de outra Cia, a Vitória e Minas. Enquanto isso, Louis Malchain, diretor da FNOB à época, se tornou dos principais acionistas da *Compagnie Générale*, enquanto Ernest Poizat (membro do Conselho Fiscal da EFNOB) aparece como pequeno acionista e membro do Conselho Fiscal da mesma *Compagnie* (BELGIAN CLUB s/d, s/p).

Um terceiro elemento é o fato de muitos cidadãos belgas terem certamente se tornado obrigacionistas, isto é, indivíduos que possuíam uma ou mais obrigações (títulos) da Cia. EFNOB, sendo a maior parte do capital empregado na construção levantado na

15 SOARES, J. T. Introdução ao Relatório de 1908. Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1908. RELATÓRIO [...] Noroeste do Brasil referente ao ano de 1908, pp. 5-7.

16 Informações disponíveis em: < <http://www.belgianclub.com.br/pt-br/ef/estrada-de-ferro-noroeste-do-brasil>>. Acesso em: 10-08-2021.

Europa, particularmente em Bruxelas (ao lado de Paris, Amsterdã e, possivelmente, Antuérpia), local onde foram negociadas as debêntures emitidas pela companhia (BELGIAN CLUB, s/d, s/p).

Além desses aspectos ligados à dinâmica da economia dependente comandada pelos imperativos do capital externo investido no setor em tela e as articulações políticas, cabe ressaltar que parte do material usado na construção e operação da ferrovia era importado, de origem inglesa, norte-americana e, especialmente belga (BELGIAN CLUB s/d, s/p). Esse aspecto chama à atenção em decorrência daquilo que Marini (2005) denominou de dependência tecnológica (Cf. MARINI, 1992, 2005).

A partir de 1907, o maquinário (locomotivas exportadas para o Brasil) era proveniente dos *Ateliers* da empresa belga “*La Meuse*”¹⁷. Em termos de veículos - carros de passageiros, mistos, vagões para bagagens, mercadorias ou animais -, dos 15, 12 provinham igualmente da Bélgica (nove vagões para mercadorias e três vagões de lastro). Nos anos seguintes, a procedência desse maquinário exportado da Bélgica se mantém, especialmente no que concerne aos veículos, embora ceda terreno às locomotivas.

Em 1911, por exemplo, este número aumenta, tem-se 178 veículos da ferrovia de procedência belga. No que concerne às 14 locomotivas, contudo, apenas quatro eram daquele país, sendo as demais importadas dos EUA. Já em 1916, último ano que conseguimos os dados (referentes, no caso, apenas ao trecho Bauru-Itapura), de um total de 127 veículos, 81 eram belgas. Ademais, havia carros de passageiros dos Estados Unidos e o restante, 41, eram nacionais. Já em relação às locomotivas, de um total de 20, 5 eram belgas, 12 eram norte-americanas e três inglesas (BELGIAN CLUB s/d, s/p). Desse modo, nota-se que a viabilização da estrada de ferro em meio a precariedade técnica nacional esteve ancorada também nos investimentos em maquinários internacionais.

Assim, os avanços das forças produtivas na Europa, que resultaram na produção de tecnologias e novos materiais extraídos em parte da “periferia” e que retornavam para esta sob a forma de mercadorias industrializadas, bem como os aportes de capitais financeiros franco-belgas angariados por figuras como a do engenheiro Teixeira Soares que, de alguma forma, também retomavam na forma de lucros para os centros capitalistas, ajudam a adensar o conjunto de indícios que apontam, já naquele momento, para o problema da dependência, manifesta pela inserção e integração cada vez mais acentuada do Mato Grosso e de Três

17 A *La Meuse* construí 5.350 locomotivas a vapor entre 1888 e 1949, 1.350 locomotivas a vapor de 1888 a 1945. A maioria destas locomotivas eram destinadas para funcionar nas redes industriais (BELGIAN CLUB s/d, s/p).

Lagoas ao mercado mundial.

A partir destes elementos iniciais é possível inferir (não sem o risco de reducionismos e superficialidades) que o caminho para as transformações em um município como de Três Lagoas, assentou-se sob a vinculação deste à economia mundial por meio de determinados processos e ações de classe frente ao implemento da EFNOB. Desse modo, essa estrada de ferro não se efetivou como “um empreendimento fechado em si mesmo”, como insistem alguns, mas sim, a nosso ver, relacionada às condições objetivas do mercado internacional no contexto histórico e conjuntura específica do capitalismo dependente, o qual teve como mediação o papel da classe burguesa e sua condição de “coadjuvante” no processo.

A participação efetiva de capitais estrangeiros (sobretudo franco-belgas), a dependência tecnológica e, ademais, o auxílio do Estado e da burguesia, apontam nessa direção, já que ao capital estrangeiro coube o papel de destaque, enquanto a burguesia nacional e suas frações ficavam a reboque da construção da ferrovia, dependendo destes capitais e da tecnologia estrangeira para seguir com o projeto de integração nacional.

Ademais, em escala nacional, essa integração mais destacada de Três Lagoas ancorou-se ainda estrategicamente na proximidade deste município ao estado de São Paulo, o que ampliou a circulação (fluxo e escoamento) de mercadorias, como a carne, por exemplo, já que a economia mato-grossense estava fortemente ancorada na pecuária naquele momento (MENDONÇA, 1991, p.85).

Assim, a inserção de Três Lagoas na economia mundial parece ter ocorrido de modo mais destacado justamente no período em tela porque, ademais, ao entrar em operação, a ferrovia garantiu dentre outras coisas, o frete para os produtores locais, o crescimento populacional, o impulso do fluxo migratório e o aumento da produção de mercadorias para exportação, o que permitiu um dinamismo local em setores como o do comércio e o de serviços.

Contudo, o preço desse dinamismo, que parece ter atendido, por assim dizer, às condições objetivas do capitalismo central e a conjuntura político econômica nacional, só foi possível recorrendo-se às medidas mais severas de extração de valor, daí que, como parte integrada na dinâmica do mercado mundial e da dependência, o impulso ao “progresso” de Três Lagoas teve como uma das marcas principais a violência contra os trabalhadores/as.

A construção da ferrovia teve seu caminho aberto pelas empreiteiras e subempreiteiras sob comando de figuras como Teixeira Soares e outros, que colocaram em prática um regime brutal e violento de SEFT, potencializado pela ausência de fiscalização (MORATELLI, 2009) e outros tantos problemas, como a falta de direitos e leis trabalhistas. É sobre esse aspecto

que nos debruçamos no próximo item.

EVIDÊNCIAS DA SUPEREXPLORAÇÃO DA FORÇA DE TRABALHO NA “REGIÃO DA MORTE”¹⁸

Não é novidade que no bojo do processo de construção da EFNOB, bem como nas suas operações posteriores ao longo do território mato-grossense, as condições de trabalho eram sub-humanas. Tal processo, como assinala Ghirardello (2020, p. 116): “deixou um rastro de destruição das tribos indígenas, mortes de centenas de operários e a devastação da mata nativa”.

De início, como afirma Moratelli (2009, p. 71), a ferrovia e os empreiteiros procuraram anunciar a oferta de trabalho nos jornais da grande imprensa, “particularmente naqueles de maior tiragem que publicavam comumente matérias com impressões positivas sobre a construção da ferrovia e que vaticinavam sempre um futuro de progresso para a região”, como é o caso do jornal O Estado de S. Paulo. (MORATELLI, 2009, p. 71). “Esse esquema inicial, que aparentemente tentava cooptar espontaneamente os trabalhadores, combinava-se ao mesmo tempo com a intermediação de agenciadores” (Ibidem, p. 71). A mensagem positiva sobre o local tinha uma função ideológica que procurava ocultar o que de fato eram as condições de trabalho e de vida daqueles que seguiam para a “região da morte”.

As contradições do processo de construção da ferrovia, no entanto, impuseram aos empregadores uma mudança na tática, “de modo que os anúncios passaram então a evidenciar mais os valores dos salários, a camuflar o tipo de trabalho na empreitada e a destacar possíveis vantagens do contrato” (Ibidem, p. 71). A divulgação sobre o lugar passou a destacar a abundância de terras e oportunidades, a “geração de empregos” e outras “benesses” promovidas pelo “progresso”, de modo que se erigiu “uma ‘ideologia do trabalho’, sendo o meio pelo qual se tentava ‘educar’ a população egressa da escravidão, teoricamente, sem a utilização da violência explícita” (MORATELLI, 2009. p. 94).

Essa mão de obra arregimentada para a construção do empreendimento, assim como para as funções de operação posteriores foi ampla e diversificada, com aproximadamente 2000 trabalhadores (MORATELLI, 2009). Quanto ao local origem, os trabalhadores eram tanto de regiões próximas como de outras distantes do território nacional. Além de brasileiros, muitos trabalhadores eram imigrantes: japoneses, portugueses, espanhóis, italianos, alemães etc. E as formas de recrutamento ocorriam de forma legal ou ilegal (MORATELLI,

18 O termo consta no Jornal A Lanterna, edição do dia 28/06/1913, p. 3. e é citado por Castro (1993, p. 193).

2009).

Os trabalhadores arregimentados eram organizados em conformidade com as exigências das empreiteiras e o avanço territorial da construção da ferrovia. O trabalho que exigia maior força física, era mais desgastante e perigoso, como a derrubada de matas, o destocamento, o assentamento de trilhos e a remoção de pedras e areias de rios etc., ficava a cargo dos brasileiros (CASTRO, 1993). O trajeto que precisou ser aberto, uma extensão de 1.622 quilômetros, em larga medida atravessava matas e florestas fechadas, o que exigia o corte das árvores e a destoca em condições penosíssimas.

Além disso, os trabalhadores se deparavam frequentemente com animais selvagens, insetos peçonhentos e a resistência indígena. Num primeiro momento, as atividades eram feitas com ferramentas rudimentares e praticamente conduzidos “no braço” pelos trabalhadores¹⁹, o que se traduzia num enorme gasto de energia e deterioração acelerada da força de trabalho, situação agravada pela *má alimentação* e o tempo escasso para descanso.

Em se tratando dos trabalhadores imigrantes, era exigido destes maior qualificação: portugueses eram sempre feitores, italianos e espanhóis trabalhavam com máquinas e ferramentas (CARVALHO, 2009). No entanto, como assinala Carvalho (2009, p. 49), apesar de os imigrantes terem os “melhores” cargos, as matérias publicadas nos jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo noticiavam e alertavam aqueles que viam na região uma alternativa “sobre as condições de trabalho existentes” (Ibidem) tentando assim, frear a ida de mais pessoas, o que provavelmente era também uma maneira de tentar fazer com que as notícias das péssimas condições de trabalho e de vida chegassem aos locais de origens dos trabalhadores, de modo a tentar evitar que eles se dirigissem para a região.

Outro problema é que complexidade da empreitada exigia ainda um grande número de técnicos e trabalhadores não-qualificados, o que a tornava arriscada e perigosa devido à ausência de mapas precisos e confiáveis necessários à realização do “levantamento geográfico e topográfico da área antes de se projetar a rota da ferrovia” (LAMOUNIER, 2000, p. 69).

19 “As tarefas eram realizadas por turmas de trabalhadores (sondadores, roçadores, cavouqueiros, condutores, niveladores e outros) sob a supervisão de um capataz. Para o movimento de terras inicial, utilizavam-se cavalos e bois; geralmente construía-se uma linha temporária auxiliar. Estas obras exigiam centenas de trabalhadores. Colocar os trilhos e o balastro requeria um número menor de trabalhadores, mas ainda assim eram necessários cerca de duzentos homens para assentar um quilômetro. Os trabalhadores que se ocupavam do assentamento da via permanente manejavam até cerca de 110 a 140 toneladas por dia, incluindo trilhos e dormentes” (LAMOUNIER, 2000, p. 70).

Posteriormente ao levantamento superficial da área os trabalhadores eram envolvidos numa série de etapas que iam da “preparação do terreno (drenagem de pântanos, movimentos de terra, incluindo escavações, transporte, depósito e outros)” (LAMOUNIER, 2000, p. 69), passando pelo nivelamento do leito de rios, atividades de terraplenagem, aterros, taludes e abertura de túneis, projetos de alvenaria para reforçar taludes, túneis e pontes, construir as estações e depósitos até “a fase de assentar a via permanente (dormentes, trilhos e lastro)” (Ibidem, p. 69). Tudo isso concorria para o aumento dos riscos, acidentes, adoecimentos e mortes frequentes.

Uma parte do contingente de trabalhadores da ferrovia era do campo, sendo empregados, no geral, temporariamente e/ou dispensados quando conseguiam²⁰ escapar do regime brutal de opressão e repressão impostos pelos empregadores. Os que permaneciam ficavam presos no local de trabalho, sobretudo em decorrência de dívidas contraídas nos armazéns que pertenciam aos empregadores.

Ademais, havia outros problemas como as distâncias, a falta de meios de transporte para locomoção e outros riscos para os que tentassem abandonar o trabalho. Desse modo, os trabalhadores se viam forçados a adquirir alimentos essenciais nos armazéns, em geral de propriedade da Companhia Estrada de Ferro Noroeste Paulista do Brasil, responsável pelo projeto. O endividamento fazia com que os trabalhadores ficassem aprisionados à empresa pelo conhecido método de dívidas, tendo assim, parte de seu fundo de consumo e de vida apropriado pelo capital (MARINI, 2005), o que também ocasionava severas restrições à reprodução de sua força de trabalho e dos respectivos familiares e dependentes. Esse tipo de ataque ao fundo de consumo e de vida dos trabalhadores²¹ é uma das marcas da dependência e da superexploração.

A parcela de trabalhadores que era expulsa do campo, notadamente aqueles que não podiam encontrar emprego durante a entressafra, ficava à mercê do trabalho na ferrovia e era mais suscetível à propaganda enganosa dos empreiteiros. Conforme ia avançando o traçado dos trilhos, o emprego temporário “obrigava os trabalhadores a mudar de um lugar para outro” (LAMOUNIER, 2000, p. 76).

20 O relato do médico Arthur Neiva, citado em Castro (1993, p. 186), exemplifica essa situação dos trabalhadores: “Abandonar o serviço, impossível; ‘quem entra no inferno não sai’ ouvi muitas vezes repetido pelos míseros operários. A estrada cuidadosamente cortava a retirada. Voltasse a pé quem quisesse”.

21 Como apontam Grandi e Carvalho (2012, p. 345): “[...] a falta de pagamento ao pessoal e ao fornecimento irregular do mantimento para as turmas; que o armazém quando fazia distribuição de mantimento, mandava sempre menos do que aquilo que os operários pediam, dando lugar a que muitos passassem fome nas turmas”.

Uma das estratégias mais violentas da companhia responsável pela ferrovia foi a de buscar trabalhadores nas grandes cidades brasileiras e em regiões próximas (incluindo territórios indígenas), fundamentalmente aqueles indivíduos que por algum motivo enfrentavam algum problema na justiça (“transgressores da ordem pública”). Estes passaram a ser rapidamente deportados para a “região da morte”, considerada um local “pedagógico” para os “transgressores”. Nesse caso, os “transgressores” eram rotulados com termos pejorativos, tais como: “vagabundos”, “desocupados”, “marginais”, “bêbados”, “mendigos”, etc. As atividades na ferrovia passaram a ser uma forma de “educar” esse contingente de trabalhadores por meio de uma espécie de “pedagogia do trabalho superexplorado”, que era combinada a uma concepção moralista e conservadora, ambas servindo como justificadoras para o “corretivo” adequado.

Tal parcela de trabalhadores merecia, conforme as demandas da burguesia, ser reinserida na sociedade, e a “escravidão assalariada” (MARX, 2013) foi uma das formas encontradas pelas empreiteiras no controle e uso de um contingente de trabalhadores cuja força de trabalho era extremamente barata. Tal “pedagogia” ajudava a legitimar a ideia de responsabilidade moral dos empreiteiros diante da população ao mesmo tempo em que facilitava o processo de deportações. Conforme Castro (1993, p. 195), o “saneamento moral e político” das cidades, “conturbadas por indivíduos vistos como destruidores da ordem, incitadores das agitações e perniciosos para o conjunto da sociedade” alcançava sua “solução” com a deportação. A “solução” era reinserir estes trabalhadores no processo de trabalho penoso e destrutivo, ou seja, na condição de superexplorados.

Ao que tudo indica, as deportações tinham outros dois objetivos. Tratava-se, por um lado, de marginalizar e/ou tentar expulsar aqueles indivíduos considerados “perigosos” (“anarquistas vagabundos”) das grandes cidades e, por outro, de tentar regular a oferta de mão de obra barata para a construção da ferrovia, visto que este Exército Industrial de Reserva (MARX, 2013) tendia a reforçar o rebaixamento dos salários.

Carvalho (2009, p. 50) aponta para outros indícios importantes no que se refere às condições de trabalho e de vida no período de construção da EFNOB. Segundo este autor, os trabalhadores eram sujeitados a um regime de trabalho que não raro “extrapolava mais de dez horas diárias, recebiam uma alimentação precária, [e] moravam em acampamentos que não ofereciam as menores condições de sobrevivência” (Ibidem). Essa exasperação das horas de trabalho atrelada às péssimas condições de habitação e alimentação e habitação ajudam a montar o quadro da superexploração.

A extração de mais-valor absoluto (MARX, 2013), todos os dias da semana, sem

exceção, combinada com as péssimas condições de alimentação e sanitárias “faziam que os operários contraíssem doenças rapidamente” (GHIRARDELLO, 2002, p. 40). Leishmaniose, varíola, febre amarela e outras doenças eram comuns, sem contar as inúmeras enfermidades causadas pelo excesso de trabalho e/ou acidentes, as quais contribuíam significativamente para as mortes.

No trecho da ferrovia que fazia parte do então nascente município de Três lagoas, o relato era de “horribéis casos de mortes quase repentinas, produzidos pelas febres da beira dos dois caudalosos rios” (MELLO NOGUEIRA, 1915, p. 8-10). Apesar de não haver dados precisos sobre o número exato de mortes, Castro (1993, p. 197), afirma que “de acordo com um dos diretores da Noroeste, até 1909 haviam morrido mais de 1600 operários”. Já para Mello Nogueira (1915, p. 8-10), “morreram cerca de dois mil trabalhadores da Companhia”.

Para muitos dos trabalhadores, a contratação significava literalmente um “contrato de morte” (isso quando havia contrato), já que até onde se sabe, muitos deles não tinham um contrato formal, o que resultava em mais descaso e no não reconhecimento dos poucos direitos.

Contudo, mesmo debilitados, não raro estes trabalhadores reuniam forças, ora para protestar, ora para tentar fugir do trabalho penoso. Procuravam ir “para longe da empreitada, na tentativa de buscar tratamento em cidades distantes e recuperar a saúde comprometida na construção da ferrovia” (MORATELLI, 2009, p. 126).

Em meio a estes e outros problemas as denúncias sobre as péssimas condições de trabalho começaram a se ampliar e se intensificar, sobretudo aquelas divulgadas pelos jornais operários e anarquistas como o portenho “*La Protesta*”, o “*La Lotta Proletaria*”, da União dos Sindicatos de S. Paulo, o anticlerical: “*A Lanterna*”, editado e impulsionado pelo militante Edgard Leuenroth, o “*La Battaglia*”, periódico anarquista editado por um grupo de libertários italianos em São Paulo e o “*A Voz do trabalhador*” do Rio de Janeiro (MORATELLI, 2009, p. 143).

“Verdadeiro cancro”, autênticos “patifes”, “canalhas” e “inúteis”, porque pegam “o trabalho por empreitada pelo **menor preço possível**, formando uma turma de operários graças a uma atraente promessa de salário de 3\$500 por dia, os condenando depois a um **trabalho excessivo** [...]”, eram as palavras de um correspondente do *La Battaglia* em 1905 (apud MORATELLI, 2009, p. 146 grifo nosso).

Em 1909, o mesmo periódico começou a publicar uma série de artigos cujo título: “A caminho da morte”, indicava “a inevitável consequência aos trabalhadores que aceitassem a oferta de trabalho nas obras de construção da ferrovia” (MORATELLI, 2009, p. 147). Aqui,

mais uma vez, aparecem indícios do processo de superexploração, visto que, conforme as indicações do jornal, o salário pago aos trabalhadores era o de menor preço possível, com consequências inevitáveis para os trabalhadores. O rebaixamento dos salários, como um dos mecanismos da superexploração, impacta a reprodução normal dos trabalhadores, dificultando e até impedindo a manutenção de sua sobrevivência.

Desse modo, o *La Battaglia* direcionava seus esforços contra o recrutamento de trabalhadores, a quem eram prometidos “bons salários”. O jornal alertava os trabalhadores sobre o fato de que muitos agentes empresariais haviam sido “autorizados a percorrer os diversos estados com o objetivo de formar caravanas de trabalhadores e destiná-los ao matadouro, por meio de bajulações de bom tratamento e ótimos ganhos”²².

Em contraposição às falácias dos empregadores, o mesmo periódico procurava expor as condições dos trabalhadores:

Trabalham sob um sol escaldante, tropical. Só se alimentam de feijão e carne-seca. Dormem em barracas sobre a terra contaminada, atormentados pelos mosquitos e pelas moscas venenosas. Não há remédios e nem médicos para os doentes. Mesmo os doentes devem trabalhar à força. Aqueles que se recusam são mortos a tiros de revólver ou fuzil.

No mesmo dia um trabalhador e um homem morreram de fadiga e de privações. O homem e o animal foram enterrados na mesma cova.

Está reservado à companhia o monopólio dos gêneros alimentícios e a venda aos trabalhadores a um preço quatro vezes maior que o de mercado. No fim do mês, todos os trabalhadores ficam em dívida com a empresa. E estes crimes são perpetrados com o consentimento do governo republicano²³

Essa passagem do jornal sintetiza um conjunto de fortes indícios do problema da SEFT, com os trabalhadores em atividades extenuantes, mal alimentados, sem habitações adequadas para descanso e até mesmo a morte de um dos “animais” que trabalham²⁴. Por sua vez, a companhia detinha o monopólio da venda de alimentos, o que gera o endividamento dos trabalhadores. Tudo isso com o consentimento do governo.

22 *La Battaglia*, São Paulo, 10 de janeiro de 1909, p. 1. *apud* Moratelli (2009, p. 148).

23 *La Battaglia*, São Paulo, 24 de janeiro de 1909, p.1. Citado por Moratelli (2009, p. 151-152).

24 Como se sabe, para o marxismo, um dos complexos ontológicos fundamentais do ser social é a sua capacidade de exercer uma atividade consciente na natureza por meio de pores teleológicos e que resultam em determinados fins (LUKÁCS, 2013). Daí que o ser humano produz de forma “universal” e, portanto, o homem produz “primeira e verdadeiramente, na [sua] liberdade [com relação] a ela” (MARX, 2004, p. 85). Desse modo, “[...] toda a assim denominada história mundial nada mais é do que o engendramento do homem mediante o trabalho humano, enquanto o vir a ser da natureza para o homem [...]” (Ibidem, p. 114). Todavia, essa dimensão histórico-ontológica do ser social engendra formas de ser do trabalho que podem se transformar, como é caso do papel explorado e superexplorado da força de trabalho no modo de produção capitalista.

O importante periódico *A Voz do Trabalhador*²⁵, em matéria apresentada no dia 1º de junho de 1909, divulgou o regulamento da construtora do supracitado Engenheiro Joaquim Machado de Mello²⁶, o qual os trabalhadores deveriam seguir à risca. O documento é importante e vale ser reproduzido na íntegra:

O Snr.....aceitando a ocupação de.....
nesta construção, obriga-se com aquisição da presente caderneta, as condições seguintes:

1. Obedecer e executar todas as ordens de serviço que lhe forem dadas;
2. **Reconhecer de 10 (dez) horas no mínimo**, o dia de trabalho;
3. **Trabalhar não só nos dias da semana, como nos domingos, dias santos e feriados, e também de noite, quando o Empreiteiro o exigir;**
4. **Aceitar, sem direito a qualquer reclamação, o salário diário que lhe for estipulado pelo Empreiteiro;**
5. **Fornecer-se do armazém do Empreiteiro de todos os gêneros de alimentação e de quaisquer outros artigos de que precisar;**
6. Não causar dano algum, nem embaraços aos trabalhos executados por conta do Empreiteiro ou de particulares, comportando-se com todo o respeito e moralidade quer no serviço, quer particularmente;
7. Aguardar o pagamento dos seus ordenados do mês vencido, até o dia 30 (trinta) do mês seguinte;
8. Aguardar, se sair espontaneamente do trabalho durante o mês, a liquidação de sua caderneta no dia respectivo do mês seguinte;
9. Ser dispensado do serviço se o entender o Empreiteiro, recebendo imediatamente o saldo dos seus salários;
10. Apresentar no último dia do mês, ao armazém competente, a presente caderneta para conferência dos **respectivos débitos**, lançamentos dos salários e apuração do saldo, procurando sua restituição do dia 5 do mês seguinte em diante, entregando-a posteriormente no ato do recebimento do saldo, **sem direito à sua restituição;**
11. Não transferir a presente caderneta a outros; e, no caso de saída espontânea (não podendo estar presente no ato de pagamento), deverá deixar pessoa devidamente autorizada a receber o saldo, sob aviso prévio ao Empreiteiro;
12. O trabalhador que não fizer, no mínimo, 20 dias de trabalho por mês, salvo moléstia, será dispensado da construção²⁷.

25 Segundo Moratelli (2009, p. 110): “As condições de vida e de trabalho na construção da estrada de ferro Noroeste do Brasil tornaram-se conhecidas do público em geral pouco antes do fim da década de 1910. A grande imprensa tinha até aquele momento procurado evitar ou contornar o assunto, mas o vácuo deixado para trás parece não ter sido um bom negócio, dado que a imprensa operária ocupou completamente o espaço e denunciou, ao seu modo, a deterioração da condição operária na ferrovia”.

26 Empreiteiro geral da construção e diretor da Companhia Noroeste do Brasil, Mello era considerado pelo jornal “*A Voz do trabalhador*” um escravocrata que deveria ser boicotado pelos trabalhadores. O mesmo jornal alertava: “Trabalhadores. Evitai a Noroeste. Ninguém deve ir trabalhar na Noroeste. Ali morre-se vitimado pelas febres, pela miséria e pelo chumbo dos capangas”. Cf. jornal *A Voz do Trabalhador*, RJ. Publicações dos dias 17/05/1909; 01/06/1909 e 01/05/1909.

27 Jornal *A Voz do Trabalhador*, RJ, edição do dia 01/06/1909, p. 1. As ênfases no texto são

Como se vê, as regras impostas aos trabalhadores mostram o quão grave era a situação dos trabalhadores e ajudam a corroborar as denúncias feitas pelos jornais: jornada diária de trabalho estendida por 10 horas (ou mais), 7 dias por semana e sem direito a descanso nos sábados, domingos e feriados; salários fixados de acordo com as empreiteiras, sem contestação; alimentação e outros produtos de utilidade básica deveriam comprados no armazém de propriedade da construtora, o que, via de regra, gerava o endividamento do trabalhador com o empreiteiro, etc.

Mesmo após o término da construção da ferrovia, problemas como a insalubridade persistiam. “Vê-se que, antes de 1919, a mão-de-obra empregada estava completamente desassistida, sem qualquer tipo de assistência” (CARVALHO, 2009, p. 85). Além disso, como sinaliza um relatório da EFNOB da época, a estrada de ferro não poderia “ter pessoal bom e estável para seus serviços”, pois não oferecia “[...] boas instalações para residência, dotadas de relativo conforto e toda a higiene”²⁸.

Diante deste quadro, não surpreende que em 1913, época em que estava nascendo o então município de Três Lagoas, explodisse a primeira de uma sequência de greves que marcariam a história da ferrovia (1909, 1914, 1915, 1922, 1924, 1932...) (MORATELLI, 2009, CARVALHO, 2009). Uma das manifestações grevistas mais importantes, ocorrida a partir do dia 4 de abril de 1914, foi analisada por Carvalho (2009, p. 137), que ressaltou:

A eclosão da greve que aqui nos ocupamos, como de todo o movimento grevista que envolveu também as paralisações de 1913 e 1915, trouxe à baila a natureza quase servil dos trabalhos de construção e operação da estrada de ferro Noroeste do Brasil. Diante de todos os fatos e especificidades que narramos em torno da vivência desses ferroviários, podemos considerar que o sentido histórico desse movimento grevista denota uma legitimidade inquestionável, visto que a principal reivindicação dos insurgentes era o atendimento – como noticiou um jornal de Bauru – de um ‘direito sagrado’ a todo e qualquer trabalhador: o recebimento dos salários.

A reprodução de alguns dos documentos sobre as causas da paralisação e as reivindicações dos trabalhadores da greve de 1914, permite adensar nossa análise aproximativa do problema da SEFT. No trecho citado por Carvalho (2009, p. 106-107) sobre

nossas.

28 CEFNOB. Relatório referente ao exercício de 1921, apresentado ao Exmo. Sr. Dr. J. Pires do Rio, M. D. Ministro da Viação e Obras Públicas, pelo Eng. Arlindo Gomes Ribeiro da Luz, Diretor da Estrada. Bauru, agosto de 1922. São Paulo: Secção de Obras d’ O Estado de São Paulo, 1922. p. 15-16. Disponível em: <<https://www.projetomuseuferroviario.com.br/relatorio-da-estrada-de-ferro-noroeste-do-brasil-referente-ao-exercicio-de-1921/>>. Acesso em: 10-09-2021.

a greve, lê-se:

É mais do que sabido de que não recebemos os nossos ordenados enquanto continuarmos a trabalhar; é, portanto, chegada a hora de reagir para recebermos os nossos vencimentos, e por isso é mister unirmo-nos todos para não se trabalhar enquanto não nos for feito pagamento geral. Façamos, pois, uma greve pacífica, evitando todo e qualquer prejuízo material para não perdermos a simpatia dos nossos superiores, do público e das autoridades. Só recorreremos à violência caso os nossos superiores nos obriguem a isso; pretendemos apenas parar com todo e qualquer serviço até que nos façam pagamento total.

Parte desses contingentes precarizados e superexplorados na construção da linha férrea se territorializou no município de Três Lagoas somando-se àqueles que já exerciam alguma atividade local, como os trabalhadores de setores como o da pecuária. Outros ainda, mais tarde, juntaram-se à população local, contribuindo para o adensamento demográfico da região, como foi o caso dos trabalhadores responsáveis pela manutenção do trecho férreo ou do maquinário, ou ainda aqueles responsáveis por setores administrativos e de segurança.

Em suma, os problemas listados sobre o período histórico da chegada da ferrovia em Três Lagoas à luz da TMD, permitem, por um lado, uma leitura aproximada e parcial das condições de inserção dessa fração do território nacional (lugar) na dinâmica e estrutura histórica do capitalismo dependente. Por outro lado, tal reconhecimento passa pelo entendimento dos nexos entre a dinâmica produtiva de Três Lagoas neste mesmo período e suas funções dentro da economia dependente. Ao mesmo tempo, as relações de trabalho, manifestas na situação dos trabalhadores e suas condições de trabalho e de vida aterradas, sinalizam para o problema da superexploração, ou seja, para o fundamento da dependência.

CONSIDERAÇÕES

Como destacamos anteriormente, a proposta em tela é parte inicial de uma pesquisa ainda em andamento, a qual busca contribuir com as análises historiográficas do Mato Grosso do Sul e de Três Lagoas. Nesse sentido, procuramos nos apoiar na bibliografia já disponível ao mesmo tempo em que incorporamos o referencial teórico-metódico da TMD.

Todavia, os elementos indicados acima são ainda insuficientes para corroborar tal hipótese da dependência e da SEFT operando em Três Lagoas já naquele período importante de construção da ferrovia EFNOB. Se as pistas recolhidas nas fontes (jornais) e na bibliografia apontam para um caminho profícuo nessa direção, tendo em vista, por exemplo, a questão do capital externo e do conjunto de problemas graves envolvendo os

trabalhadores, cabe ainda um aprofundamento a partir, por exemplo, da busca por dados e informações que permitam um tratamento mais fiel ao movimento do objeto.

Assim, se os exemplos supracitados fazem sentido ao sinalizarem para o problema da dependência e da superexploração, somente a investigação minuciosa com o debruçar-se sobre outras fontes e materiais históricos, assim como a apropriação de outros aspectos da robusta e importante bibliografia existente pode, a nosso ver, corroborar ou não a pertinência do problema identificado.

Nesse sentido, visando a continuidade da pesquisa e o seu aprofundamento, vale listar mais algumas outras fontes e materiais aos quais se pretende recorrer. São elas: Arquivos Públicos do Mato Grosso (APMT), Edgard Leuhenroth (AEL) e de São Paulo (APESP), assim como ao Museu Histórico Municipal de Bauru (MHMB), o Centro de Documentação Regional (CDR/FCH/UFMGD), o Instituto Histórico e Geográfico – MS (IHG-MS) e o próprio Núcleo de Documentação Histórica Honório de Souza Carneiro (NDH), localizado na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS) no campus de Três Lagoas-MS (CPTL), onde há um conjunto considerável de fontes e materiais (jornais, revistas, periódicos, relatórios, imagens, cartas, fichas, etc.).

Além disso, existe ainda uma gama de outras fontes “virtuais” (BARROS, 2019) que tratam especificamente da TMD, disponíveis no *website* do Instituto de Estudos Latino-americanos (IELA) (<https://iela.ufsc.br/>), no memorial a Ruy Mauro Marini (<http://www.marini-escritos.unam.mx/>) e no Memorial-arquivo Vania Bambirra (<https://vaniabambirra.wordpress.com/>) com vasto material (livros, artigos, cursos, revistas, ensaios, vídeos, etc.)

Em suma, a proposta inicial em tela procurou se apoiar na TMD e numa parte das fontes e material bibliográfico sobre a chegada da ferrovia em Três Lagoas no período em questão, visando compreender as relações sócio produtivas estabelecidas naquele momento, assim como os nexos desses processos internos ao mercado mundial. Isso nos possibilitou traçar um panorama aproximado das condições de trabalho e de vida dos trabalhadores no local, bem como as especificidades do lugar como expressão da dinâmica histórica de uma economia periférica inserida de modo subordinado na dinâmica mundial.

Entende-se assim, que a referida investigação, dentro dos limites indicados, sinaliza para uma realidade histórica concreta pejada de problemas e questões ainda em aberto e que, portanto, precisa ser retomada, justamente porque expressa a condição de dependência e SEFT dos trabalhadores assalariados na América Latina e, particularmente, no Brasil, aqui exemplificadas a partir da análise inicial da “região da morte”.

BIBLIOGRAFIA

AMARAL, M. *A investida neoliberal na América Latina e as novas determinações da dependência*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Economia, Uberlândia, 2006, 172f.

ARAÚJO, P. *Desenvolvimento dependente latino-americano no século XXI: desigualdade e padrão de reprodução*. 2013. 264f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Economia, Uberlândia, 2013.

ALVES, G. L. Mato Grosso e a história - 1870-1929: ensaio sobre a transição do domínio econômico da casa comercial para a hegemonia do capital financeiro. *Boletim Paulista de Geografia*, São Paulo, n. 61, p. 5-81, 2.sem., 1984.

BARROS, J. D. *Fontes Históricas*. Introdução aos seus usos historiográficos. Petrópolis-RJ: Vozes, 2019.

BENEVIDES, C. A. C; LEONZO, N. *Miranda Estância: ingleses, peões e caçadores no Pantanal mato-grossense*. Rio de Janeiro: Ed. Da Fundação Getúlio Vargas, 1999.

BEZZO, J. O. Noroeste Paulista: aspectos demográficos. *Revista de Cultura Vozes*, nº 9, 1969, p. 776.

BORGES, B, G. Ferrovia e modernidade. *Revista UFG*. Ano XIII, n. 11, GOIÁS, 2011, p. 27-36.

BORGES, F. T. M. Do extrativismo à pecuária: algumas observações sobre a história econômica de Mato Grosso (1870 a 1930). São Paulo: Scortecci, 2001.

CARCANHOLO, M. D. O atual resgate crítico da teoria marxista da dependência. *Trabalho, Educação e Saúde*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 191-205, 2013.

CARVALHO, D. F de. *Trabalho e conflito na Noroeste do Brasil: a greve dos ferroviários de 1914*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2009.

CASTRO, M. I. M. *O preço do progresso: a construção da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil (1905-1914)*. Dissertação (Mestrado em História). Campinas: Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 1993.

DUARTE, P. H.; GRACIOLLI, E. A teoria da dependência: interpretações sobre o (sub) desenvolvimento na América Latina. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL MARX/ENGELS, 5. *Anais...* Campinas: Unicamp, 2007.

GHIRARDELLO, N. *À beira da linha: formações urbanas da Noroeste paulista*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

GHIRARDELLO, N. A nova estação da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil (NOB) em Bauru, símbolo arquitetônico e político de uma ferrovia estratégica. *Patrimônio e Memória*, Assis, SP, v.16, n.1, p. 114-141, jan./jun. 2020.

LAMOUNIER, M. L. Ferrovias, agricultura de exportação e mão de obra no Brasil no século XIX. *História econômica & História de empresas*. Rio de Janeiro, v. III, n. 1, 2000.

LUCE, M. O subimperialismo, etapa superior do capitalismo dependente. *Crítica marxista*, São Paulo, v. 36, p. 129-141, 2013.

- LUCE, M. *Teoria Marxista da Dependência: problema e categorias, uma visão histórica*. São Paulo: Expressão Popular, 2018.
- LUKÁCS, G. *Para uma ontologia do ser social II*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- LEVORATO, A, V. *Três Lagoas: Dama em Preto e Branco (1918 – 1964)*. Evergraf, Três Lagoas, 1998.
- MANFREDI NETO, P. *O trem da morte: o imaginário do progresso na Noroeste (1905-1930)*. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1995 181f.
- MANFREDI NETO, P. O imaginário do progresso na Noroeste. *Economia & Pesquisa*, Araçatuba, v.1, n1, p. 17-26, mar. 1999.
- MARINI, R. M. *América Latina: dependência e integração*. São Paulo: Brasil Urgente, 1992.
- MARINI, R.M. Dialética da Dependência. In: TRASPADINI, R.; STÉDILE, J. P. (orgs.). *Ruy Mauro Marini, vida e obra*. São Paulo: Expressão Popular, 2005.
- MARINI, R. M. O ciclo do capital na economia dependente. In: FERREIRA, C.; OSORIO, J.; LUCE, M. (org.). *Padrão de reprodução do capital: contribuições da teoria marxista da dependência*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 21-35
- MARINI, R. M. *Subdesenvolvimento e Revolução*. Santa Catarina: Insular, 2017.
- MARX, K. *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- MARX, K. *O Capital*. Livro I: o processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MELLO NOGUEIRA, J. F. de. *Excursão à Mato Grosso*. São Paulo. Poca Weiss, 1915, p. 8-10.
- MENDONÇA, N. R. *A (des) construção das (des) ordens: poder e violência em Três Lagoas, 1915-1945*. Tese (Doutorado em História). Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas da USP. São Paulo, 1991.
- MORATELLI, T. *Os trabalhadores da construção da estrada de ferro Noroeste do Brasil: experiências operárias de um sistema de grande empreitada (São Paulo e Mato Grosso, 1905-1914)*. Dissertação (Mestrado em História) - IFCH/Unicamp, 2009.
- OSORIO, J. Fundamentos da superexploração. In: ALMEIDA FILHO, N (Org.). *Desenvolvimento e dependência: cátedra Ruy Mauro Marini*. Brasília: Ipea, 2013.
- OSORIO, J. Padrão de reprodução do capital: uma proposta teórica. In: OSÓRIO, J.; LUCE, M.; FERREIRA, C. (Org.). *Padrão de reprodução do capital: contribuições da teoria marxista da dependência*. São Paulo: Boitempo, 2012, p. 37-86.
- QUEIRÓZ, P. R. C. *As Curvas do trem e os meandros do poder: o nascimento da estrada de ferro Noroeste do Brasil (1907-1908)*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 1997.
- QUEIRÓZ, P. R. C. *Uma Ferrovia entre dois mundos: a estrada de ferro Noroeste do Brasil na primeira metade do século XX*. Mato Grosso do Sul, Editora UFMS, 2004.
- QUEIRÓZ, P. R. C. Uma ferrovia em xeque: a Noroeste do Brasil (1916-1956). In: *Congresso Brasileiro de História Econômica*, 4. Conferência Internacional de História de Empresas, 2001. Disponível em: http://www.abphe.org.br/arquivos/paulo-roberto-cimo-queiroz_1.pdf. Acesso em: 20-10-2021.



RAPOSO, B. F. *Padrão de reprodução do capital no capitalismo dependente e financeirizado*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Economia, 2018. 100 f.

SAVIO, F. A. Z. de. Os Investimentos Franceses no Brasil: o caso da *Brazil Railway Company* (1900-1930). In: *Revista de História*. São Paulo: USP, 1988. n.º 119. p.23-42.

SEABRA, R. Do dependentismo à teoria marxista da dependência: uma síntese crítica desta transição. *Revista Sociedade e Estado*, v. 34, n. 1, p. 261-283, 2019.

SOTELO VALENCIA, A. *Desindustrialización y crisis del neoliberalismo: maquiladoras y telecomunicaciones*. Cidade do México: Plaza y Valdés, 2004.

STEFANI, C. R. B. *O Sistema Ferroviário Paulista: um estudo sobre a evolução do transporte de passageiros sobre trilhos*. 304 f. (Dissertação mestrado) – Filosofia de Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

FONTES

A Lanterna, edição do dia 28/06/1913, p. 3. *apud* Castro (1993, p. 193).

A Voz do Trabalhador, RJ. Publicações dos dias 17/05/1909; 01/06/1909 e 01/05/1909.

La Battaglia, São Paulo, 24 de janeiro de 1909, p.1. Localização: Microfilme MR/760 (AEL).

La Battaglia, São Paulo, 10 de janeiro de 1909, p. 1. Localização: Microfilme MR/076. (AEL).

La Battaglia, São Paulo, 17 de dezembro de 1905, p. 4. Localização: Microfilme MR/760 (AEL).

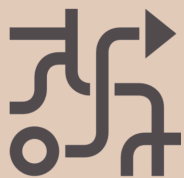
La Battaglia, São Paulo, 10 de janeiro de 1909, p. 1. *apud* Moratelli (2009, p. 148).

La Battaglia, São Paulo, 24 de janeiro de 1909, p.1. *apud* Moratelli (2009, p. 151-152).

SOARES, J. T. Introdução ao Relatório de 1908. Rio de Janeiro, 19 de agosto de 1908.

Recebido em 17/11/2022

Aprovado em 07/12/2022



MEMÓRIA DAS DITADURAS DA ARGENTINA (1976-83) E DO CHILE (1973-90): CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS EM INSTITUIÇÕES LATINOAMERICANAS

MEMORY OF THE DICTATORSHIPS OF ARGENTINA (1976-83) AND CHILE (1973-90): CONVERGENCES AND DIVERGENCES IN LATIN AMERICAN INSTITUTIONS

SODRÉ, João Gabriel Rabello¹

<https://orcid.org/0000-0003-3821-1404>

RESUMO: Este artigo analisa instituições argentinas e chilenas dedicadas à história das ditaduras dos respectivos países. Metodologicamente, adota, seguindo o ensinamento de Peter Burke, a perspectiva de espaços de memória e museus enquanto fontes primárias de história pública, além de também incorporar revisão bibliográfica ao texto. As instituições argentinas em análise são o Sitio de la Memoria ESMA e o complexo adjacente, localizado em uma antiga escola da marinha na cidade de Buenos Aires. A localidade portenha foi utilizada para sequestro, desaparecimento, trabalhos forçados e morte de ativistas contrários à ditadura (1976-83). Em Santiago, são analisados o Museo Memoria y los Derechos Humanos, que discute diversos aspectos da ditadura chilena (1973-90), bem como a Villa Grimaldi, parque que abrigou instalações estatais clandestinas, onde houve graves violações de direitos humanos. Argumenta-se que as localidades argentinas e chilenas convergem por terem surgido no contexto da Maré Rosa, ou Pink Tide (final da década de 1990 até meados dos anos 2010), mas divergem em estratégias narrativas, bem como em termos de escolhas arquitetônicas e escopo. O artigo também traz uma discussão sobre o conceito de Maré Rosa, suas limitações, críticas da literatura acadêmica sobre este, bem como a relação das instituições em análise com a referida expressão. Conclui-se que, a despeito de entraves teóricos nos últimos anos, pode-se afirmar que tanto na Argentina quanto no Chile esses museus e memoriais são frutos do contexto da Maré Rosa, que trouxe uma maior discussão sobre direitos humanos, favorecendo a adoção de políticas públicas a eles atinentes.

PALAVRAS-CHAVE: Ditadura; Maré Rosa; Museus de Direitos Humanos.

ABSTRACT: This article examines Argentine and Chilean institutions that memorialize dictatorial periods in both countries. This article follows Peter Burke's notion of visual evidence as historical evidence, applying it to public history. The piece also incorporates a literature review. The Argentine institutions under analysis are the Sitio de la Memoria ESMA and the adjacent complex, located at a former navy school in the city of Buenos Aires. This Argentine site was used for the kidnapping, forced disappearance, forced labor, and death of opponents during Argentina's dictatorship (1976-83). As to Santiago, this article examines the Museo Memoria y los Derechos Humanos, which discusses various aspects concerning the Chilean dictatorship (1973-90), as well as Villa Grimaldi, a park that once hosted clandestine facilities used for human rights abuses. I argue that these facilities in both Argentina and Chile converge as they emerged in the context of the Pink Tide (roughly ranging from the end of the 1990s through the mid-2010s). However, these institutions present diverging approaches, in terms of public history narratives, architecture, and scope. This article also discusses the concept of Pink Tide, its limitations, academic critiques, and the relationship between the institutions under analysis and the alluded concept. I argue that, despite academic criticism over the past years, these museums and memorials result from the Pink Tide, which brought a greater discussion on human rights in the region, favoring the adoption of public policies in that field.

KEYWORDS: Dictatorship; Pink Tide; Human Rights Museums.

1 Bolsista da Georgetown University e receptor da bolsa de viagem "GradGov-GSAS Research Grant" no ano de 2022. Doutorando em História pela Georgetown University (GU). Graduado em Direito (2011) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em Políticas Públicas em Direitos Humanos (2017) pela UFRJ (PPDH-UFRJ). Mestre em Estudos Globais (2019) pela Universidade da Califórnia, Santa Bárbara (UCSB). E-mail: jr1834@georgetown.edu.

INTRODUÇÃO

Este artigo analisa instituições chilenas e argentinas que memorializam as ditaduras dos respectivos países, sendo produto de visitas a estes locais ocorridas no ano de 2022. Diferentemente do silenciamento promovido pela Lei de Anistia (1979) no Brasil (REIS, 2010), a Argentina buscou punir agentes públicos implicados em violações de direitos humanos, em que pese a transição argentina, como narrado mais adiante, tenha sido marcada por reveses. No caso chileno, por sua vez, houve a continuidade da constituição neoliberal de Pinochet, tendo sido adotadas práticas democráticas em meio à expansão de uma economia voltada para o mercado com limitações de direitos sociais e ambientais. Apesar de o Chile também ter aprovado uma lei de anistia em 1991, o Relatório Rettig trouxe à tona as variadas violações de direitos humanos ocorridas no país, tendo contribuído para a condenação de figuras como Manuel Contreras, chefe da Diretoria Nacional de Inteligência (DÁVILA, 2013, p. 176). Esses caminhos históricos distintos também se manifestam no plano material. As instituições ora examinadas revelam divergências no que diz respeito às escolhas arquitetônicas, ao escopo e às narrativas de história pública adotadas em ambos os países. Na Argentina, será analisado o espaço de memória da ESMA, antiga instalação militar que atualmente abriga diversos órgãos argentinos, incluindo-se o Sítio da Memória, antiga casa de oficiais utilizada como centro de detenção, tortura, trabalhos forçados e morte. No Chile, o artigo explora o Museu Memória e Direitos Humanos e outro espaço de memória: a Villa Grimaldi, parque que rememora graves violações ocorridas no Chile de Pinochet.

Essas três instituições representam três tipologias distintas. A ESMA, enquanto local utilizado para crimes perpetrados pela ditadura argentina, não apenas se situa como um local de história pública, no qual visitantes podem adquirir conhecimento sobre as violações de direitos humanos advindas do terrorismo estatal, como também se constitui em prova desses mesmos crimes. O museu chileno, por sua vez, foi construído com o objetivo de ser um repositório de artefatos e documentos, além de narrar histórias variadas ocorridas durante o período de exceção chileno. Além da coleção exposta, dispõe de arquivo disponível ao público, servindo como importante guardião da memória chilena do período em questão. A Villa Grimaldi, por seu turno, constitui-se em parque construído a partir da iniciativa da sociedade civil, que suplantou a estrutura de repressão um dia existente no local, a qual fora destruída antes da redemocratização chilena. Assim, a ESMA e a Villa Grimaldi podem ser incluídas no rol de “espaços de memória” ou “espaços de trauma”, que divergem, ainda que “museificados”, de instituições museológicas construídas “do zero” com um propósito

específico (VIOLI, 2012).

Conclui-se que as localidades chilenas buscam narrar a ditadura do Chile de forma ampla, tanto no que diz respeito à pluralidade de identidades dentro da sociedade daquele país (povos indígenas, mulheres, crianças, refugiados, exilados, dentre outros grupos), quanto no que diz respeito ao apoio e à oposição ao regime dentro e fora do país (movimentos sociais, jornais, imprensa alternativa, artistas, solidariedade internacional). Na Argentina, por sua vez, parece ter prioridade uma narrativa doméstica, que enfatiza o papel de movimentos sociais, de mulheres e de movimentos estudantis, mas que não coloca em primeiro plano a transnacionalidade das ditaduras latinoamericanas, tampouco analisa profundamente aspectos como indigeneidade e branquitude. Desta forma, argumenta-se que processos paralelos não necessariamente se refletem em narrativas ou opções similares quando tratamos de museus e memoriais, ainda que possamos contextualizar o surgimento de iniciativas de memorialização de acordo com a chamada “Maré Rosa”; período no qual houve a coexistência de governos de esquerda na América Latina, particularmente na América do Sul. Esse período fluiu do final da década de 1990 até meados dos anos 2010. Conforme veremos, foi justamente nesse intervalo em que as instituições argentinas e chilenas ora analisadas surgiram e se consolidaram.

BREVES CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

A análise de veículos de história pública requer a consideração de fontes visuais e arquitetônicas enquanto fontes primárias. Apesar da fixação da academia em fontes bibliográficas ou em documentação escrita primária, a visita a instituições como museus, memoriais ou espaços de memória pode também gerar uma análise acadêmica qualitativa que trate esses espaços como fontes primárias, as quais por sua vez têm papel importante na educação do público geral enquanto repositórios de história pública. Peter Burke, nesse sentido, enfatiza o uso de itens visuais enquanto fontes que tratem da história:

Tradicionalmente, historiadores referem-se a seus documentos como ‘fontes’, como se estivessem enchendo seus baldes com o córrego da Verdade, aproximando-se suas histórias da pureza na medida em que caminham em direção à nascente (BURKE, 2001, p. 16) (tradução do autor).

Burke, em sequência, questiona o império das fontes tradicionais escritas, as quais também têm suas fragilidades, a começar pelos vários intermediários que as consagraram enquanto fontes, até a própria formação do arquivo em si. Ainda que Burke refira-se primordialmente a artefatos produzidos em períodos históricos passados, podemos também

compreender as instituições ora abordadas como repositórios de história recente e que, portanto, sob a ótica da história pública, podem ser examinadas pelo acadêmico-visitante e conseqüentemente analisadas diante do seu conteúdo e das suas propostas, tendo em vista acontecimentos históricos recentes em processos de democratização na América Latina. Sendo este artigo histórico com tonalidades interdisciplinares - que enfatiza história pública - e não historiográfico, apesar de incorporar uma revisão bibliográfica, seu objetivo é descrever e analisar três tipologias distintas de instituições inseridas em processos de redemocratização latinoamericanos, trazendo-se à baila elementos acadêmicos que demonstram a pertinência do tema abordado à academia, sendo este artigo uma contribuição a uma discussão sobre memória de ditaduras em andamento. Trata-se, portanto, de artigo que mescla a análise de espaços de memória e museus enquanto fontes primárias de história pública e a revisão de bibliografia pertinente ao tema ora proposto.

MEMÓRIA E ESPAÇO DE MEMÓRIA

A análise de espaços de memória exige uma breve discussão sobre memória enquanto categoria analítica. Como veremos a seguir, duas instituições – a ESMA (Buenos Aires) e a Villa Grimaldi (Santiago) – encaixam-se na descrição de espaços de memória. Os estudos sobre memória, por sua vez, ganharam vulto na academia francesa, particularmente na segunda metade do século XX. Como narra o historiador Jurandir Malerba, “de canteiro para escavações, as relações entre história e memória foram aos poucos se tornando elementos de reflexão teórica” (MALERBA, 2011, p. 375). Este artigo, contudo, preocupa-se com uma análise mais delimitada, relativa a espaços que servem como repositório de história pública e que encapsulam, portanto, discussões sobre a memória da ditadura. A terminologia “espaço de memória”, contudo, demanda um recorte teórico. Museus podem conter aspectos de espaços de memória, mas estes têm definição mais específica. Para Pierre Nora:

Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora (...) os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos (NORA, 1993, pp. 12-13).

A definição de Nora é crucial para distinguir a ESMA e a Villa Grimaldi, ambas espaços de memória, do Museu Memória e Direitos Humanos. Como afirma o acadêmico, locais de memória surgem de escombros, de restos. Diferem, portanto, de construções desenhadas para abrigar coleções e arquivos, como o museu chileno em questão. Essa diferenciação

entre espaços de memória e museus, contudo, não obsta a análise de diferentes formas de espaços de memória. Apesar de haver similaridades, a ESMA e a Villa Grimaldi são locais bastante distintos. A primeira, usada como prova judicial comprobatória de violações de direitos humanos pelo estado argentino, manteve intactas suas estruturas, sendo em si mesma um repositório de história pública. Foram a ela acrescentados objetos e textos, que dão contexto ao que pode ser visto por visitantes. A Villa Grimaldi surgiu como inovação sobre a demolição de um antigo centro de detenção e tortura. Utiliza de simbolismos nem sempre compreensíveis. Assim, espaços de memória nem sempre seguem o mesmo formato. As próximas seções analisam as particularidades de cada um desses espaços, atentando-se sempre à discussão bibliográfica pertinente.

ARGENTINA: SÍTIO DA MEMÓRIA E ARREDORES

Durante a ditadura argentina, aos quais os argentinos se referem como “a última ditadura” (1976-83), milhares foram presos, torturados e mortos. Aqueles que sobreviveram contaram suas histórias, participaram em esforços de memorialização e colaboraram com a Justiça para punir os envolvidos em violações de direitos humanos. Na Argentina, um dos mais significativos movimentos da sociedade civil foi formado por mães de desaparecidos: as Mães da Praça de Maio. O coletivo em questão ganhou notoriedade ao caminhar pela área central da capital portenha com fotografias de desaparecidos, faixas e abaixo-assinados (PAULA, 2016, p. 8). Sem uma institucionalização dentro de escritórios, diretórios e afins, buscaram ocupar o espaço público, demandando justiça e democracia.

Diferentemente do Brasil, no qual a Lei de Anistia (1979) efetivamente impediu a punição de agentes implicados em crimes dessa natureza, tendo sido validada pelo Supremo Tribunal Federal (2010), a Argentina levou agentes da sua ditadura ao banco dos réus. O processo, contudo, não foi linear. Em 1983, Raul Alfonsín estabeleceu a CONADEP - Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas, cujos trabalhos, em paralelo ao ativismo de direitos humanos, levou ao extenso indiciamento de agentes públicos envolvidos no aparato de repressão argentino (BRYSK, 1994, p. 680). Em 1984, o relatório *Nunca Más* trouxe fortes provas dos crimes cometidos por agentes de estado, ensejando a persecução e o julgamento de oficiais em 1985 (SIKKINK, 2008, p. 7). Esses julgamentos foram marcados por intensa cobertura pela imprensa e pela audiência dos argentinos em todo o país. Apesar dessas conquistas democráticas, significativo número de militares argentinos hostilizou o processo, provocando tumultos durante o governo Alfonsín, os quais acabaram por ensejar a adoção, em 1986 e 1987, de leis que atenuaram a persecução penal de agentes de Estado:

Punto Final e Obediencia debida (Ibid., pp. 9-10). Mais drástica foi a anistia conferida por Carlos Menem em 1990, que pôs em risco o processo de reparação da Argentina e que somente foi suplantada por uma nova onda de investigações e procedimentos a partir do fim da década de 1990, que culminaram com a nulidade das leis supramencionadas em 2003 e com uma decisão da Suprema Corte contrária à sua validade em 2005 (Ibid., p. 11-14). Durante todo esse período, os movimentos sociais, amparados por técnicas de investigação científica, produziram provas aptas a instruir processos judiciais. Fato este que ocorre até hoje e que tem a ESMA e seu complexo como instrumentos importantes para a elucidação de crimes da ditadura e para a reparação de vítimas sobreviventes e parentes de desaparecidos.

Nos anos 1990 e 2000, portanto, políticas de Estado na Argentina buscaram aprofundar a história pública de sua ditadura através de sítios dedicados à memória desse período de exceção. A Escola Superior de Mecânica da Marinha se encontra em tal rol. O espaço supostamente destinado a fins educativos foi utilizado como centro clandestino de detenção, tortura e trabalhos forçados. Essa antiga escola, a qual refiro-me como “Complexo ESMA”, possui muitos edifícios, com implantação de base militar, tendo deixado de pertencer às forças armadas a partir de um pacto firmado em 2004. A localidade tornou-se um grande “campus” de direitos humanos, o qual conta com diversas entidades da sociedade civil e do Estado argentino. Estas incluem instalações da defensoria pública, o Arquivo Nacional de Direitos Humanos, órgãos de pesquisa forense (para reconhecimento de materiais atinentes a pessoas desaparecidas ou retiradas de suas famílias originais), galerias de arte, espaços das Mães da Praça de Maio, dentre outras instalações. Dentre os museus, destaca-se a antiga casa de oficiais, hoje transformada no Museu Sítio da Memória e Direitos Humanos, o qual tem destaque neste artigo.

Imagem 1: Um corredor intacto com marcas na parede do Museu Sítio de Memória. O governo militar argentino usou a instalação para torturar oponentes, sob a fachada de uma “casa de oficiais”.



Fonte: Foto do autor.

Atualmente transformada no Museu Sítio da Memória, a antiga casa manteve os aspectos arquitetônicos da época, com poucas mudanças. A instituição não permite que sejam pintadas paredes ou feitas alterações substantivas nos ambientes que compõem o museu. Como narram Sergio Torres e Cecilia Brizzio, a estrutura da ESMA serviu como prova dos crimes de tortura, desaparecimento, sequestro, estupro, dentre outros delitos praticados por agentes da ditadura argentina. Nesse sentido, dissertam:

Foi necessário decretar distintas medidas cautelares com o objetivo de impedir que fossem alteradas de algum modo as estruturas essenciais, impedindo-se a construção, a destruição ou alterações substanciais dos interiores e das fachadas...todos os argumentos contra a implantação da mostra museográfica tornaram-se abstratos, uma vez que sua existência não alterou o espaço em termos de prova judicial nem impediu nenhuma medida probatória para que novas vítimas pudessem reconhecer seu lugar de sequestro (TORRES e BRIZZIO, 2021) (tradução do autor).

Esse aspecto particular do caso argentino leva o visitante a uma efetiva masmorra da ditadura. A exposição permanente é baseada em testemunhos de 1984, bem como aqueles

colhidos durante processos judiciais em 1985 e depoimentos do início da década de 2000. Documentos desclassificados também serviram como fonte para a construção do acervo permanente, ainda que sem colaboração substancial por parte de órgãos militares. Como afirma o panfleto entregue na entrada da instituição, “as Forças Armadas nunca repassaram informações do que ocorreu a cada detido ou desaparecido” (MUSEO SITIO DE LA MEMORIA ESMA, 2022). Representações desconcertantes incluem reproduções das *cuchas*, como eram chamados os espaços de confinamento para prisioneiros. Pessoas detidas eram confinadas em minúsculos espaços de 2x0,7m. Dentre as mulheres sequestradas, algumas estavam grávidas e tiveram de viver no edifício; fato este que trouxe uma outra camada de violência às detidas. Os quartos dentro da edificação também abrigam obras de arte e fotografias que parecem ativar as emoções do visitante. Nesse sentido, exaltam o que pode ser visto e o que não pode. Ou, nas palavras de Katia Rodrigues Dias e Francisca Michelon, quando dissertam sobre a ESMA:

O espaço expositivo imprime, por meio da sua visualidade, um sentimento dúbio do que se vê e do que não pode ser visto, do que é e do que era, mas foi ocultado. É (...) presentificação da ausência. E o que faz essa operação perceptiva possível é a condição contextual da fotografia, revelada em camadas de representação simbólica (RODRIGUES DIAS e MICHELON, 2019, p. 8).

O uso de estratégias para sensibilizar os visitantes, colocando-os mais próximos das experiências degradantes vivenciadas pelas vítimas, por sua vez, é comum a instituições que tratam de períodos de exceção. Nesse sentido, disserta Myrian dos Santos, em sua análise sobre o Memorial da Resistência, na cidade de São Paulo:

Técnicas são utilizadas pela Museologia com o intuito de veicular a História através dos sentidos, através do que chamam memória experiencial. Os processos comunicativos multiplicam-se para alcançar públicos diferentes, sendo capazes de sensibilizar crianças, jovens, adultos, velhos, bem como curiosos, políticos, famílias, grupos de amigos, vizinhos, especialistas e também os que tiveram relações próximas com o sofrimento perpetrado (SANTOS, 2021, p. 298).

Em abril de 2022, a exibição temporária do Museu Sítio da Memória tinha a temática de gênero e buscava centralizar depoimentos de mulheres sobreviventes. Cada espaço, do porão ao sótão, tinha televisores ou áudio, guiando os visitantes através das vozes e imagens de sobreviventes, as quais narravam suas experiências degradantes em primeira pessoa. Dentre os vários tópicos difíceis abordados pelas vítimas, havia destaque para assédio sexual, estupro, além do confinamento de mulheres grávidas. Práticas essas escondidas por oficiais que mantiveram essas mulheres em cativeiro. Muitas vítimas relataram estupro

vivenciados nas instalações da ESMA. Graciela García Romero sequestrada à luz do dia ao caminhar pelo Centro de Buenos Aires em outubro de 1976, confirmou os abusos sofridos:

Graciela foi torturada, submetida a uma execução simulada e detida em condições desumanas. Pernías lhe disse que a estavam procurando e que sabiam onde ela trabalhava como ativista política. Graciela também foi abusada sexualmente por Jorge Acosta. Em janeiro de 1977, ele a levou duas vezes para um apartamento sem eletricidade em Olleros e Libertador. Acosta carregava lençóis em uma mala de couro. Depois de estuprá-la, ele a levou de volta para a ESMA, algemando-a e algemando-a em uma divisória (CENTRO DE ESTUDIOS LEGALES Y SOCIALES - CERS, s.d.) (tradução do autor).

Um espaço também discutia as repercussões internacionais durante a Copa do Mundo de 1978 (sediada pela Argentina), que deu oportunidade a uma reação às práticas da ditadura argentina e a publicização dessas em nível internacional. As ditaduras latinoamericanas utilizaram-se de eventos esportivos para tentar disfarçar seus aparatos repressivos, adotando discursos nacionalistas atrelados ao esporte. Enquanto a Argentina assistia aos jogos da Copa de 1978, visitantes de organismos internacionais percorriam o país, mormente especialistas da Comissão Interamericana de Direitos Humanos (MAGALHÃES, 2013, pp. 191-194). A sociedade civil organizada e exilada também buscou manifestar-se sobre as violações de direitos humanos no país, tomando como oportunidade a Copa do Mundo, fato este que ocorre até hoje. Como narra Lívia Gonçalves Magalhães, a memória da vitória argentina na Copa de 1978 é suplantada por conquistas ulteriores, em razão do nacionalismo promovido à época pela ditadura argentina (MAGALHÃES, 2019). Tal fato é evidenciado na exposição permanente da ESMA, na medida em que esta torna a reafirmar a ligação entre o evento esportivo e a ditadura argentina.

Além de discutir traumas sofridos pelas vítimas, os testemunhos gravados também abordavam entraves experimentados pelas sobreviventes após sua soltura. Os vídeos exibidos eram particularmente interessantes para reflexões sobre estereótipos de gênero e outras formas de violência contra a mulher. Uma das vítimas mencionava como antigos aliados de coletivos de esquerda a criticaram, sugerindo que esta não fora brava o suficiente, como se tivesse falhado ao resistir ao regime por ter sido rendida e subsequentemente presa. Outra vítima relatou seu descrédito quando compartilhou sua experiência, na tentativa de obter justiça após graves violações. Pessoas duvidavam da sua narrativa, ampliando o trauma sofrido. Anos se passaram, de fato, para que os testemunhos fossem utilizados como meio de prova em pedidos de reparação. Ainda que a Argentina tenha logrado êxito em muitos aspectos, o trauma persiste dentre quem sobreviveu ao estado de exceção. Para

uma sobrevivente, uma pessoa não sai de uma prisão do mesmo jeito que entrou.

Se por um lado a exposição utiliza-se de obras de arte às vezes abstratas, de vãos vazios e escuros, além de outras estratégias que capturam as emoções dos visitantes, em outros momentos há uma clara exposição de nomes, vídeos e fotografias das vítimas. A identificação das vítimas que sobreviveram e das que desapareceram dá ao visitante uma dimensão humanizada do sofrimento perpetrado pelo Estado argentino. Ao discutir o uso dessa estratégia por espaços de memória que dizem respeito às vítimas da escravidão e do Holocausto, Anne Bailey enfatiza o papel desses espaços para que descendentes encontrem as histórias dos seus ancestrais. O uso dos nomes dos falecidos combate o negacionismo e impedem o apagamento de vozes de resistência na história (BAILEY, 2017, p. 165).

Imagens 2 e 3: Representação artística da gravidez, afirmando “como é possível que neste lugar as crianças tenham nascido?” e escultura de conjuntos de cadeiras, conectadas umas às outras, talvez emulando o sentimento de confinamento, mas também a possível ajuda mútua e solidariedade entre as pessoas detidas.



Fonte: Foto do Autor.

Saindo do Museu Sítio da Memória, visitantes podem percorrer os vários caminhos

dentro do “Complexo ESMA”, que levam a outros edifícios, alguns dos quais contêm galerias de arte e de história pública. Várias placas postas ao longo desses caminhos contam as histórias de argentinos desaparecidos, muitos dos quais nunca foram encontrados. Essas placas conferem uma dimensão concreta ao papel importante que exposições, serviços públicos, movimentos sociais e a advocacia em prol dos direitos humanos possuem no esclarecimento de crimes. Ainda que 2023 venha a ser o ano de comemorações do término da ditadura militar argentina, parte dos seus legados ainda devem ser esclarecidos, estando o destino de muitas das vítimas entre eles.

Dentre os vários outros edifícios do local, destaca-se a exibição permanente promovida dentro do edifício das Mães da Praça de Maio. Durante a ditadura argentina, foi corrente a prática de sequestro e separação de crianças de suas famílias biológicas. Em várias salas, são narradas as lutas das famílias durante o período ditatorial, bem como além deste. Painéis mostram as experiências reais de pessoas que conseguiram retomar laços com suas famílias originais após muitos anos. Tal processo ocorreu devido à organização de movimentos sociais, exemplificados pelas Mães da Praça de Maio, aliada à ação do Estado argentino, o qual manteve e ainda mantém serviços de ciências forenses (BRYSK, 1994). Não coincidentemente, um anexo próximo à exposição das Mães da Praça de Maio alberga o Time Argentino de Antropologia Forense - EAAF, bem como o Centro Internacional de Treinamento em Ciências Forenses, ambos os quais fazem parte da Iniciativa Latinoamericana para Identificação de Pessoas Desaparecidas. A ação de movimentos sociais não se encerrou com o término da ditadura, também tendo papel importante na resolução de crimes do período da ditadura e na restauração de vínculos familiares rompidos durante períodos de exceção.

Imagens 4 e 5: Parte da exposição no edifício das Mães da Praça de Maio e prédio adjacente que abriga instalações forenses.



Fonte: Fotos do Autor.

Ainda que tenham escopo definido, localização de fácil acesso e linguagem ampla, que atende a diferentes idades, as instituições ora discutidas possuem algumas limitações. Apesar de haver espaço considerável para questões de gênero, há pouco debate sobre aspectos transnacionais, que conectam as ditaduras latinoamericanas, como o apoio dos Estados Unidos aos golpes militares na região, o intercâmbio de práticas e informações entre governos ditatoriais, além de políticas adotadas na região num contexto de justiça de transição. Também há escassas referências a questões de raça e etnia, como a situação de pessoas indígenas na Argentina, país esse que é mundialmente conhecido por ter passado por um processo de embranquecimento através da imigração em massa da Europa. Processo tal que também englobou outros países da região, com o Brasil, mas que na Argentina tomou dimensões demográficas muito substanciais. Cediço é que os povos indígenas na Argentina também sofreram com a ditadura (BARBOSA e FARIAS, 2019, pp. 531-532). Assim, sua ausência de discussões mais profundas na ESMA tem relevância.

VILLA GRIMALDI, SANTIAGO, CHILE

Enquanto a ESMA corresponde à transformação de um equipamento clandestino de opressão em um repositório de história pública aberto ao público geral, a Villa Grimaldi representa um outro tipo de espaço de memória. Em uma região pouco turística de Santiago, a localidade funcionou como restaurante em meados do século XX, tendo sido ocupada pela ditadura chilena entre 1973 e 1978, mais especificamente pela Diretoria Nacional de Inteligência. Foi um espaço de sequestros, tortura e desaparecimento. Faz parte do que

Martín Epstein (2010) denomina mecanismo de desaparecimento contínuo, o qual tinha o duplo objetivo de ferir a vítima e de ocultar o crime em si:

Este mecanismo sistemático e massivo de sequestros, detenções clandestinas e desaparecimento distingue este regime de experiências anteriores, tanto no país, quanto na região. Em particular, a adoção dos desaparecimentos forçados tinha como objetivo central ocultar dos olhos da sociedade o assassinato e desta forma terminar com o inimigo rapidamente (...) o desaparecimento de pessoas tinha como objetivo não apenas desaparecer a vítima, como também ocultar o próprio ato de repressão (EPSTEIN, 2010).

Diferentemente da ESMA, a sociedade civil chilena não teve meios de reaproveitar as estruturas de repressão da Villa Grimaldi em razão da demolição destas ainda durante a ditadura. Com a exceção de algumas estruturas reconstruídas, optou-se por criar um parque, com inúmeros jardins e nomes das vítimas. O memorial estima que 4.500 pessoas por ali passaram até sua desativação no final da década de 1980 (VILLA GRIMALDI, 2022). Nos anos 1990, as investigações sobre violações de direitos humanos por Pinochet revelaram o real uso do local, motivando sua conversão em um espaço de memória. A verdade sobre o uso do local emergiu após o fim da ditadura chilena. Comparando a Villa a um campo de concentração, Graham Holton e Robert Austin alegam que esta foi um dos dois lugares mais mortais dos anos de Pinochet (HOLTON e AUSTIN, 2007, p. 312).

O parque abriu suas portas em 1997, lembrando os mortos e desaparecidos, bem como os sobreviventes da ditadura. Com a exceção da reconstrução de uma torre de vigia, uma cela e uma caixa metálica na qual há artefatos relativos ao arremesso de corpos ao mar, a Villa Grimaldi é majoritariamente composta por jardins, esculturas e placas, promovendo uma experiência sensorial aos visitantes. De fato, a estrutura mais explícita e contundente é a referida caixa metálica, que rememora as mortes da Baía de Quintero, mundialmente conhecidas em razão da ocultação de corpos sob as águas, promovida por Pinochet. Objetos como roupas, cordas e outros objetos retirados do mar encontram-se exibidos dentro da estrutura. Tais objetos pessoais estão pouco trabalhados, grudados a outros materiais subaquáticos, gerando uma discussão sobre a dificuldade de recuperação da memória em períodos pós-ditatoriais. Quanto aos sobreviventes, a supramencionada torre de vigia foi reconstruída a partir de testemunhos destes.

A prevalência de agradáveis jardins em detrimento de masmorras e de uma narrativa mais explícita da violência de Estado sob a égide de Pinochet provocou críticas vindas da sociedade civil e da academia. Para Patrizia Violi (2012), os “visitantes encontram um agradável porém inespecífico jardim, sem quaisquer caminhos particulares ou direções

específicas que os ajudem a ‘ler’ o lugar” (VIOLI, 2012, p. 59) (tradução do autor). Afirma ainda a especialista em semiótica que “poucas informações concretas são fornecidas para contextualizar tanto a narrativa quanto a história do local” (Ibidem). Em linha similar, Estela Schindel (2009) afirma que os os elementos suaves do parque contrastam com a violência do local de forma paradoxal:

A mensagem de reconciliação e redenção proposta pelo projeto, porém, mantém uma relação paradoxal com a história de crimes atrozes que o site quer “testemunhar”. Assim, a fonte de água cristalina pretende sugerir que a continuidade da vida está em tensão com a poça de água doce que então servia para torturar e assassinar prisioneiros, enquanto a vegetação bem cuidada convive com restos de arames de pontas, como se registrasse que apesar da intenção pacificadora, o terror do passado continua se projetando no presente (SCHINDEL, 2009, pp. 73-74) (tradução do autor).

Ambas Schindel e Violi reportam-se à obra de Nelly Richard, o qual enfatiza o processo de “esquecimento” no espaço urbano chileno, com a conversão de edifícios da ditadura em prédios públicos e a manutenção de uma lógica neoliberal concretizada pelos modernos edifícios de Santiago (RICHARD, 2009, pp. 175-176). A Villa Grimaldi e seus espaços vazios, nesse bojo, representaria “uma linguagem da perda num contexto totalmente orientado aos ganhos prometidos por uma economia voltada ao lucro extravagante” (Ibidem) (tradução do autor). Acresce-se a essa perspectiva a análise de Sergio Rojas (2004). Para este, o espaço em questão não é desprendido da teleologia do Estado chileno democratizado. Para este, “o slogan chileno de recuperação e normalização de uma ordem democrática buscou exorcizar o fantasma de múltiplas fissuras e deslocamentos de símbolos produzidos durante a ditadura” (ROJAS, 2004, p. 16). Dessa forma, o Estado chileno teria evitado controvérsias, buscando uma “diversidade não contraditória” (Ibidem).

De fato, se pensarmos na Villa Grimaldi e sua modesta análise da violência perpetrada por Pinochet, talvez ofuscada pela beleza inocente dos jardins que compõem o parque, as falas de Richard, Rojas, Schindel e Violi são verossímeis. Tal discussão parece também encontrar conexão com o que Michel Taussig denomina “segredo público”, articulado por André Mesquita em sua análise acerca das ditaduras latinoamericanas:

Como aponta o antropólogo Michael Taussig, o “segredo público” é aquilo que é conhecido socialmente, mas por algum motivo não pode ser articulado. “Onde há poder”, escreve Taussig, “há segredo, não apenas o segredo que está no centro do poder, mas também o segredo público” (...) O exercício da politização e socialização da memória – que pulsa entre a lembrança e o esquecimento – e a valorização das histórias obscuras ou silenciadas pelo trauma, ajudam a questionar narrativas oficiais que se pretendem imunes a revisões e contradições (MESQUITA, 2015, pp. 20-21).

Talvez exatamente em razão dessa modesta narrativa do parque, o Estado chileno tenha mais recentemente e na década seguinte à publicação do trabalho de Rojas (2004), construído um museu, em edifício especialmente projetado para abrigá-lo, no qual há uma narrativa mais contundente contra a ditadura do país. Diferentemente de espaços de memória como a ESMA e a Villa Grimaldi, o Museu Memória e Direitos Humanos tem destaque na paisagem de Santiago, é facilmente acessado pelo metrô, tem tamanho vultoso e exposição permanente igualmente extensa, além de cobrir detalhadamente as várias dimensões da ditadura chilena. Assim, complementa o aparente vazio narrativo da Villa Grimaldi, cumprindo a função de propagador da história pública da ditadura.

A despeito das críticas acima traçadas, a Villa Grimaldi também pode ser compreendida como espaço em mutação, inaugurado mais de uma década antes do Museu Memória e Direitos Humanos. Marc Berdet (2020) concorda com a crítica à falta de informações até mesmo sobre a procedência de alguns materiais utilizados na Villa, como as várias peças em cerâmica que formam diversas esculturas no parque. Estas simbolizam os fragmentos que os prisioneiros obtinham da realidade ao seu redor (BERDET, 2020, p. 297). Presos e impossibilitados de ter ciência sobre todos os acontecimentos, juntavam pedaços de um quebra-cabeças. Apesar de relevante tal simbolismo, visitantes não são bem informados sobre este. Para Berdet (2020), contudo, o layout do parque não deve desmerecê-lo enquanto lugar de memória, mas sim ser compreendido como um espaço em que o trauma coletivo é endereçado de forma menos convencional. Argumenta o autor que diferentemente da noção freudiana de que o trauma deve ser trabalhado a partir do evento traumático, levando-se o inconsciente ao consciente (reconciliação), processo diverso ocorre na Villa Grimaldi:

O Parque pela Paz, ao contrário, não começa com o trauma para ir até a reconciliação, mas começa com uma reconciliação e mesmo uma redenção para, ao longo da sua história como parque, integrar aos poucos, dentro do seu espaço, os elementos subversivos dessa narrativa (BERDET, 2020, p. 294).

Assim, o público é exposto aos jardins reconciliadores e aos poucos vai compreendendo os elementos traumáticos, notadamente refletidos na torre de vigilância e na estrutura cúbica na qual visitantes podem observar objetos que pertenciam a pessoas cujos corpos foram jogados ao mar. Diferentemente, na ESMA o público é imediatamente exposto ao trauma da ditadura argentina, incorporado pelas paredes da antiga instalação militar, pelos espaços de confinamento, por objetos artísticos, vídeos, fotografias e textos.

Além de propor uma reavaliação da Villa Grimaldi, Berdet também busca historicizar esse espaço de memória, lembrando-nos do papel de ex-presos políticos e da sociedade civil em geral no processo de construção do parque e na operação de visitas guiadas. Afirma Berdet (2020):

As visitas guiadas ao parque, conduzidas por ex-presos políticos, testemunham pedagogias opostas da memória – que chamamos aqui de “stanislavskiana” e de “brechtiana” –, cristalizadas não somente no discurso dos guias, mas também na encenação do espaço (...) Pedro Alejandro Matta foi, durante muito tempo, um dos guias mais destacados da Villa Grimaldi, a tal ponto que a sua visita, feita em inglês e efetivamente impressionante, foi divulgada internacionalmente, publicada em uma brochura, filmada pela televisão e citada em vários textos científicos (Lazzara, 2003 e 2006, pp. 129-153; Read e Wyndham, 2016; Taylor, 2009; Meade, 2001). É, em parte, graças a esse ex-prisioneiro que foi possível reconstruir o espaço (BERDET, 2020, pp. 292-299).

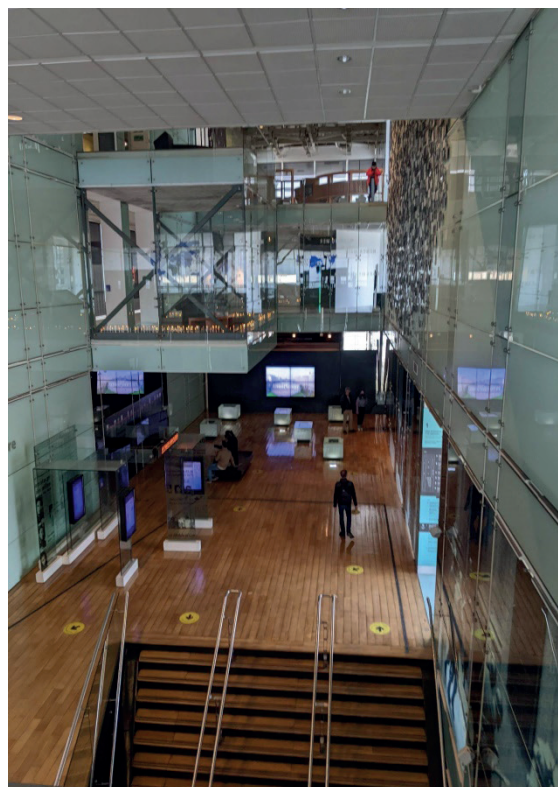
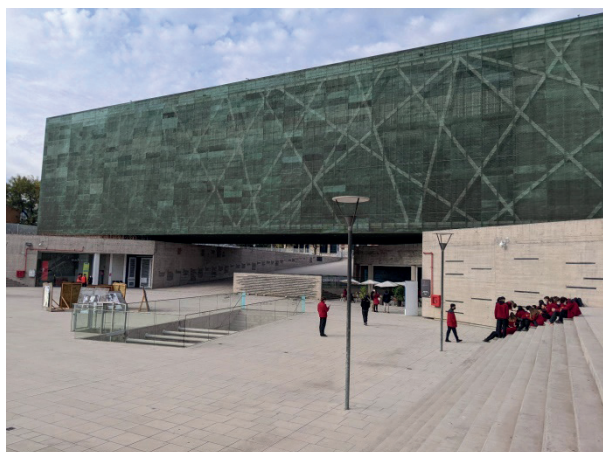
Pela perspectiva de Berdet (2020), podemos compreender a Villa Grimaldi como um parque com limitações narrativas, mas também como um local de memória filiado a uma noção distinta de trauma coletivo, que buscou memorializar a ditadura chilena de forma original. Não só complementa sua narrativa o Museu Memória e Direitos Humanos, a ser abordado a seguir, como também o fato de as visitas guiadas serem usualmente realizadas por vítimas do regime de Pinochet. A performance desses guias traz à tona elementos deixados de lado pelo layout majoritariamente reconciliador do lugar.

MUSEU MEMÓRIA E DIREITOS HUMANOS, SANTIAGO, CHILE

O Museu Memória e Direitos Humanos, que se destaca na paisagem com sua arquitetura e um jardim com esculturas, começou a ser construído durante o mandato da então presidente Michelle Bachelet, em 2007, tendo sido inaugurado em 2010. No período, a América Latina passava pela chamada *pink tide* (“maré rosa”), ou uma convergência de governos à esquerda, mais (Argentina, Brasil, Chile) ou menos moderados (Bolívia, Equador, Venezuela). A expressão tem sido criticada, em razão das suas limitações e do efetivo término de mandatos, que por sua vez deram espaço ao populismo de direita nos últimos anos na região latinoamericana (PLEHWE e FISCHER, 2019). Contudo, esta é útil quando pensamos em políticas públicas, uma vez que houve processos paralelos de reparação e discussão sobre ditaduras na região. Não surpreendentemente, os casos ora discutidos surgiram precisamente no contexto da *Pink Tide*. No caso chileno, ainda durante a construção do museu, a instituição recebeu doações para a formação de um arquivo sobre violações de direitos humanos. Bachelet, na abertura do museu, afirmou: “A inauguração deste museu

é um sinal poderoso de um país vigorosamente unido. Uma união que é enraizada num compromisso de nunca retornar-se a uma tragédia como esta, da qual neste lugar sempre lembraremos” (BACHELET, 2010).

Imagens 6 e 7: A arquitetura ousada do Museu de Memória e Direitos Humanos de Santiago, que se estende por diferentes andares e também abriga um arquivo aberto para consulta.



Fonte: Fotos do autor.

O museu abriga uma coleção permanente, a qual leva a audiência a uma jornada através das várias facetas da ditadura chilena. O golpe militar de 1973 contra o governo de Salvador Allende é o ponto de partida, com fontes audiovisuais e documentais, as quais narram os eventos do dia, além de enfatizarem o apoio dos Estados Unidos à derrubada de um governo democrático. As salas seguintes contêm testemunhos de sobreviventes, neste ponto lembrando a instituição argentina. Diferentemente desta, contudo, o museu chileno contém amplo acervo de objetos produzidos por pessoas encarceradas, como materiais têxteis, desenhos, objetos pessoais e outros artefatos. Tem destaque uma seção sobre o impacto da ditadura chilena nas crianças, muitas das quais viram seus pais desaparecerem.

A inclusão de desenhos feitos por essas crianças propõe uma outra camada de reflexão aos visitantes, levando-os a refletir sobre traumas e suas consequências intergeracionais. Além desses aspectos humanos profundos, o museu também alberga materiais sobre a reação internacional e doméstica à ditadura chilena, incluindo-se aí ações por parte de movimentos sociais, reuniões de manifestantes fora do Chile, bem como o acolhimento de refugiados ao redor do mundo. Muitos itens fazem referência aos impactos da ditadura chilena sobre povos indígenas; questão sobre a qual o museu argentino pouco se debruça. Apesar de enfatizar questões de gênero, atuação sindical, bem como o papel de movimentos estudantis, o museu portenho não tem a mesma amplitude que a instituição chilena. Em outras palavras, o museu em questão é mais abrangente que a Villa Grimaldi (também em Santiago) e a ESMA (Buenos Aires), tanto em assuntos domésticos quanto internacionais, tocando em diversas identidades, incluindo a contenciosa relação do Estado chileno com a indigeneidade. Também se difere, como dito anteriormente, por tratar-se de repositório de documentos e artefatos produzidos durante a ditadura chilena ou que têm relação com o processo de democratização do Chile, inclusive no que diz respeito à elaboração de uma nova constituição que desprenda o sistema constitucional chileno da era Pinochet.

DIVERGÊNCIAS: ARQUITETURA, ESCOPO E NARRATIVA

Um ponto inicial de divergência entre os casos em análise, da Argentina e do Chile, diz respeito à arquitetura. O Complexo ESMA argentino abarca diversas questões de direitos humanos através de diversas instituições, sendo uma delas um museu específico sobre a temática de desaparecimento, aprisionamento, trabalhos forçados e morte (Sítio da Memória), mantendo sua vocação como fonte de história pública, mas também como prova de processos judiciais em andamento e de processos de reparação histórica ainda não concluídos.

Se no caso do aparelho repressor argentino houve a manutenção de marcas nas paredes e outros traços no intuito de manter a estrutura com aparência similar àquela do período ditatorial e auxiliar processos judiciais sobre violações de direitos, no Chile optou-se por construir uma nova edificação, enquanto outra localidade - Villa Grimaldi - foi transformada em um parque, diante da demolição de estruturas de repressão ainda durante a ditadura. Talvez a ênfase em uma arquitetura do presente tenha forte relação com discussões na seara política chilena. Como aponta a última sala do museu chileno, o país discute uma nova constituição. A ditadura chilena produziu uma constituição em 1980 que, apesar de subsequentes emendas, ainda vigora no país. Seu caráter ditatorial impõe poucos direitos

sociais e limitadas provisões úteis aos povos indígenas. Como afirma a acadêmica chilena Javiera Barandiarán ao discutir a permissividade do ordenamento jurídico do Chile com práticas de mercado danosas à sociedade, a ênfase no presente mantida no período pós-ditatorial guarda próxima ligação com o neoliberalismo daquele país:

Os Estados neoliberais não apenas adotam políticas de livre comércio, mas também consideram o mercado como a única maneira legítima de organizar a atividade humana, incluindo talvez a atividade mais importante de todas: como nós, como sociedade, produzimos conhecimento e decidimos juntos o que é verdade e o que não é (BARANDIARÁN, 2018, p. 192) (tradução do autor).

Assim, a arquitetura do presente observada no caso Grimaldi aponta para este de forma veemente, sugerindo um novo Chile, que por sua vez também depende de mudanças estruturais profundas. Contudo, o Museu Memória e Direitos Humanos, inaugurado mais de uma década após o surgimento da Villa Grimaldi enquanto parque-memorial, rompe tal tradição, ao endereçar os horrores da ditadura de forma extensa, também servindo de repositório para documentos e artefatos a ela atinentes.

Outro ponto de divergência entre os casos argentino e chileno diz respeito à contextualização global. No Chile, há muitas referências sobre as repercussões da ditadura fora do país, tanto no que diz respeito ao seu apoio (Estados Unidos, por exemplo) quanto a críticas a esta (movimentos sociais na França, na Alemanha, no México, dentre outros locais). Quanto ao apoio, o museu chileno exhibe diversos documentos de inteligência dos EUA atualmente desclassificados, que sugerem um monitoramento da ditadura chilena durante todo o seu curso e não apenas no golpe de 1973. Quanto à imprensa internacional, a instituição chilena exhibe apoio e condenação por parte de veículos estrangeiros, inclusive brasileiros. Já no caso argentino, as referências internacionais são mais tímidas.

Imagens 8 e 9: O *layout* da Villa Grimaldi do Chile prioriza nomes e esculturas, em detrimento de uma exposição mais concreta com um caminho predeterminado para os visitantes. Poucas estruturas são uma exceção a isso.



Fonte: Fotos do Autor.

Imagens 10 e 11: Reconstruções de aparelhos repressivos.



Fonte: Fotos do Autor.

Quanto a possíveis comparações entre o parque Villa Grimaldi (Chile) e o Complexo ESMA (Argentina), há ao menos dois pontos de distinção. O parque chileno não tem a

estrutura de um museu propriamente dito, tampouco alberga órgãos de Estado. Além disso, opera como um “sítio não oficial de atrocidades nacionais” (GÓMEZ-BARRIS, 2010), recebendo apoio de órgãos de patrimônio chileno, estando, contudo, mais distante de políticas públicas atuais; papel este que o Museu Memória e Direitos Humanos ocupa. Além disso, como anteriormente afirmado, o parque utiliza-se majoritariamente de elementos artísticos de forma geral abstratos, operando no território simbólico e dando ênfase aos nomes de vítimas. Diferentemente, o Complexo ESMA é composto por várias instituições, inclusive galerias de arte, adotando perspectivas variadas sobre a ditadura argentina. Perspectivas tais, contudo, como revela o Museu Sítio da Memória, menos abrangentes que o Museu Memória e Direitos Humanos de Santiago, o qual oferta uma visão identitária mais ampla, bem como mais transnacional, sobre os eventos dos anos de Pinochet.

CONVERGÊNCIA: MARÉ ROSA?

A despeito de divergências ora narradas, podemos discutir o surgimento de iniciativas e espaços de memória no contexto da emergência da chamada “Maré Rosa”. A abordagem bibliográfica que ora utilizamos é essencialmente interdisciplinar. Não apenas pela interdisciplinaridade do tema em si, mas pela aceitação da expressão “Maré Rosa” em diversos campos do conhecimento. Desta feita, as citações a seguir, a despeito de serem oriundas de abordagens diferentes sobre o tema, parecem convergir para uma conceituação similar, ou seja, da expressão enquanto terminologia aplicada aos governos à esquerda na América Latina nas últimas duas décadas, aproximadamente.

A expressão ganhou popularidade em anos recentes, tendo gerado longos debates acadêmicos sobre sua origem, que de forma geral está ligada a três pontos principais: o fortalecimento de democracias latino-americanas, a adesão de agremiações de esquerda a estratégias eleitorais, mesmo por grupos críticos a regras do sistema, bem como a uma resposta a políticas mais à direita adotadas nos anos 1990 e parte da década de 2000 (JÚNIOR, 2017). Quanto ao primeiro ponto, surgimento de vários governos comprometidos com pautas sociais na região, fenômeno representado pela expressão, a despeito de instabilidades políticas recentes em alguns desses países, pôs em dúvida a ideia de que países com história recente instável seriam incapazes de diminuir disparidades sociais através de vias democráticas típicas de democracias liberais (CUNHA e ARAÚJO, 2014). No que diz respeito ao segundo ponto, a ascensão de governos de esquerda na região foi marcada, em alguns casos, pela adoção de estratégias como a coligação ou a associação a entes políticos muitas vezes divergentes (alianças com setores evangélicos,

com partidos fisiológicos, etc.). Quanto ao terceiro ponto, políticas desestatizantes e mais voltadas a questões de mercado adotadas em diversos países da região não puseram fim a desigualdades históricas e estruturais, tendo a América Latina continuado a sofrer com altos índices de pobreza; situação esta que serviu de estímulo ao surgimento da referida Maré (SIROHI e BHUPATIRAJU, 2021, pp. 18-21). A terminologia, portanto, ganhou espaços acadêmicos, tornando-se amplamente utilizada.

Contudo, em anos recentes, em especial com a ascensão de governos populistas na região, mais bem representada pela eleição de Jair Bolsonaro no Brasil (2018), a literatura tem enfatizado o declínio da Maré Rosa. Em que pese os governos da *Pink Tide* tenham efetivamente diminuído a pobreza na região, além de terem adotado políticas públicas para comunidades negras e indígenas, bem como para pessoas LGBTQIA+ e mulheres, conflitos sociais persistiram ou até mesmo agravaram-se. Na região amazônica, disputas envolvendo mineração (lícita e ilícita) e direitos de povos indígenas continuam a ocorrer. Em verdade, houve crescimento, de forma geral, em investimentos em mineração, ao lado de uma complicação de conflitos rurais e florestais (RIOFRANCOS, 2020, 164-183). Por conseguinte, a análise do declínio da Maré também engloba uma crítica às políticas ambientais adotadas no período (AUSTIN, 2016; BURBACH, FOX e FUENTES, 2013, pp. 38-47). Estudiosas feministas, apesar de reconhecerem o progresso na representação feminina, na expansão de direitos (inclusive regramentos sobre violência doméstica), dentre outros aspectos, também criticam a limitação da Maré Rosa no que diz respeito aos direitos reprodutivos, a questões de raça e etnia, bem como à influência de organizações religiosas sobre pautas das mulheres (BLOFIELD et al, 2017, p. 362). No âmbito LGBTQIA+, acadêmicos discutem os entraves legais que ainda existem, além da ampla discriminação a pessoas da comunidade, particularmente travestis e transexuais (JARRÍN, 2021). Não obstante tais limitações, também houve graus diferentes de avanço dessas pautas dependendo do país sob análise, não tendo a Maré Rosa sido, de forma alguma, homogênea (BALLESTRIN, 2020, p. 9). Com os resultados eleitorais mais recentes, também se discutiu o desejo, por parte de parcelas de sociedades latinoamericanas, ao retorno ao status quo pré-Maré Rosa, sob o amparo de ideologias populistas (JUNGE, 2019). Por outro lado, a literatura também tem enfatizado novas formas de reação a desigualdades e de busca por melhorias. Macarena Gómez-Barris (2018) sugere pensarmos para “além da Maré Rosa”, dando destaque a formas de articulação e oposição a desigualdades da região que já existiam durante a tal fase e que continuam presentes na América Latina. Paul Amar (2018) sugere que tem surgido uma articulação “pós-Maré Rosa”, a qual engloba discussões identitárias mais profundas, unidas

contra o populismo de viés autoritário que marcou a década de 2010 na região.

A despeito de discussões sobre o término da Maré Rosa e das limitações do conceito, fato é que as instituições ora analisadas surgiram no contexto do fenômeno. Ainda que cronologicamente limitado ou limitável, este contribuiu para a ampliação de discussões sobre direitos humanos, inclusão social, identidades, dentre outras questões, bem como para a adoção de políticas públicas atinentes à reparação das violações ocorridas nas ditaduras da região. Em outras palavras, finda ou não a Maré Rosa, esta continua a surtir efeitos. Particularmente no caso do Chile, a questão ganha outros contornos. Após a redemocratização do país, houve a adoção de políticas públicas para povos indígenas (ainda nos anos 1990), ainda que estruturalmente o país tenha continuado a seguir o modelo econômico e administrativo adotado nos anos de Pinochet. Com aproximadamente 13% da população identificando-se como indígena, a legislação adotada na década de 1990 foi bem-vinda, mas não cessou os obstáculos sofridos por essa parcela dos chilenos, que vem, desde então, lutando contra a expansão de sistemas de hidrelétricas e da mineração (CABRERA, 2021). Pode-se afirmar, portanto, que em que pese tenha trazido melhorias no âmbito jurídico, a democratização chilena manteve aspectos do período de Pinochet, também sinalizando uma certa continuidade. A existência de uma constituição vigente do período exemplifica tal questão. Assim, as instituições chilenas que memorializam a ditadura apresentam um duplo papel: o de narrar eventos ocorridos à época, mas também o de apontar para a necessidade de mudanças concretas. Não surpreendentemente, a exposição permanente do Museu Memória e Direitos Humanos (Santiago) termina com um chamado para uma nova constituição, dando especial ênfase aos povos indígenas do Chile.

CONCLUSÃO

Este artigo iluminou aspectos atinentes a instituições argentinas e chilenas que buscam discutir as ditaduras dos respectivos países, sob uma agenda de direitos humanos. Ainda que tenham surgido no contexto da chamada Maré Rosa, ou a convergência de vários governos latinoamericanos à esquerda, as localidades analisadas divergem, notadamente em termos narrativos, arquitetônicos e de conteúdo/escopo.

Na Argentina, optou-se por manter marcas e referências da época, enquadrando-se a discussão num período histórico delimitado, ainda que haja, também, ênfase em esforços pós-redemocratização, notadamente aqueles relativos à justiça de transição e à resolução de desaparecimentos ou alienações de crianças. No Chile, um museu com arquitetura contemporânea chama a atenção dos moradores e visitantes, trazendo uma discussão que

combina passado e presente. Discute-se várias facetas da ditadura de Pinochet, enfatizando-se uma pluralidade de identidades, inclusive aquelas atinentes aos povos indígenas, que demandam maior representatividade e proteção até a data de hoje. Além disso, o Museu Memória e Direitos Humanos de Santiago também dá especial atenção às repercussões globais da ditadura chilena, enfatizando colaborações estadunidenses e brasileiras em prol de Pinochet, bem como a solidariedade contra o regime, emanada por ativistas ao redor do mundo. A Villa Grimaldi, antigo local utilizado para violações de direitos humanos em Santiago, complementa o referido museu, tendo algumas semelhanças com a instituição argentina, apesar de utilizar recursos mais simbólicos para retratar o período ditatorial.

A despeito de eventuais divergências, argumentamos que os casos argentino e chileno têm íntima relação com o surgimento da *Maré Rosa*. Em que pese a literatura tenha discutido o declínio de tal fase da história recente latinoamericana, há evidências de que realmente houve um momento, ainda que limitado, de avanço de pautas de direitos humanos, as quais foram instrumentalizadas através de políticas públicas, incluindo-se a construção ou expansão de sítios de memória e direitos humanos. Desta feita, ainda que o conceito possa estar ultrapassado diante de dinâmicas contemporâneas, a expressão é útil para uma análise da América Latina nos anos 2000 e 2010, havendo evidência de paralelismos entre países nessas décadas, incluindo-se aí políticas de direitos humanos.

BIBLIOGRAFIA

AMAR, Paul. Military Capitalism: In Egypt and Brazil, the Foundations of a Terrifying New 'Para-Populism' Are Taking Shape at the Intersection of International Finance, Mega-Construction, and Military Rule." *NACLA Report on the Americas*, v. 50, n. 1, p. 82–89, 2018.

AUSTIN, Robert. Pink Tide, Muddy Waters: Whither 21st Century Socialism? *Tensões Mundiais*, v. 12, n. 23, p. 49–72, 2016.

BACHELET, Michelle. Discurso de S.E. La Presidenta de La República, Michelle Bachelet, en Inauguración del Museo de La Memoria y los Derechos Humanos. Disponível em: <<https://web.museodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2022/05/discurso-presidenta.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2022.

BAILEY, Anne C. *The Weeping Time: Memory and the Largest Slave Auction in American History*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

BALLESTRIN, Luciana. Feminismo De(s)colonial como Feminismo Subalterno Latino-Americano. *Revista Estudos Feministas*, v. 28, n. 3, p. 1–14, 2020.

BARANDIARÁN, Javiera. *Science and environment in Chile: the politics of expert advice in a neoliberal democracy*. Cambridge: The MIT Press, 2018.

BERDET, Marc. Como elaborar um passado traumático? *Tempo Social*, v. 32, n. 1, p. 291–

318, 15 abr. 2020.

BLOFIELD, Merike; EWIG, Christina; PISCOPO, Jennifer M. The Reactive Left: Gender Equality and the Latin American Pink Tide. *Social Politics*, v. 24, n. 4, p. 345–369, 2017.

BRYSK, Alison. The Politics of Measurement: The Contested Count of the Disappeared in Argentina. *Human Rights Quarterly*, v. 16, n. 4, p. 676–692, 1994.

BURBACH, Roger; FOX, Michael; FUENTES, Federico. *Latin America's Turbulent Transitions: The Future of Twenty-First Century Socialism*. Londres e Nova York: Zed Books, 2013.

BURKE, Peter. *Eyewitnessing : the uses of images as historical evidence*. Londres: Reaktion Books, 2001.

CABRERA, Francisca de la Maza. The neoliberal state and post-transition democracy in Chile: local public action and indigenous political demands. In: GOLD, Marina; ZAGATO, Alessandro (Orgs.). *After the Pink Tide: Corporate State Formation and New Egalitarianisms in Latin America*. Nova York: Berghahn Books, 2020, p. 111–129.

CENTRO DE ESTUDIOS LEGALES Y SOCIALES – CERS. *Graciela: vivir para contarlo. Megacausa ESMA: el juicio*. Disponível em: <https://www.cels.org.ar/especiales/megacausaesma/#pagina-ejemplo>. Acessado em: 14 nov. 2022.

CUNHA, Lucas; ARAÚJO, Victor. Sistemas políticos na América do Sul no contexto da “Maré Rosa”: democracia, estabilidade e governança no século XXI. *Revista Eletrônica de Ciência Política*, v. 5, n. 2, p. 59–85, 2014.

DÁVILA, Jerry. *Dictatorship in South America*. Chichester, Reino Unido: Wiley-Blackwell, 2013.

EPSTEIN, Martín. La ESMA como símbolo de la lucha por la memoria. In: *Objeto de conferencia, VI Jornadas de Sociología de la UNLP*. La Plata, Argentina: 2010, p. 1–17. Disponível em: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/106665/Documento_completo.5049.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em 14 nov. 2022.

GÓMEZ-BARRIS, Macarena. *Beyond the Pink Tide: Art and Political Undercurrents in the Americas*. Oakland, California: University of California Press, 2018. (American Studies Now).

_____. Witness Citizenship: The Place of Villa Grimaldi in Chilean Memory. *Sociological Forum*, v. 25, n. 1, p. 27–46, 2010.

JARRÍN, Alvaro. Disgust and Defiance: The Visceral Politics of Trans and Travesti Activism amid a Heteronormative Backlash. In: JUNGE, Benjamin; MITCHELL, Sean T.; JARRÍN, ALVARO; *et al* (Orgs.). *Precarious Democracy: Ethnographies of Hope, Despair, and Resistance in Brazil*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2021, p. 206–17.

JUNGE, Benjamin. “Our Brazil Has Become a Mess”: Nostalgic Narratives of Disorder and Disinterest as a “Once-Rising Poor” Family from Recife, Brazil, Anticipates the 2018 Elections. *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, v. 24, n. 4, p. 914–931, 2019.

JÚNIOR, Wanderley dos Reis Nascimento. *A amplitude da Maré Rosa: uma análise das experiências de governo no Brasil, Chile e Uruguai*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2017. Disponível em: <https://dspace.unila.edu.br/bitstream/handle/123456789/1694/DISSERTA%20c3%87%20c3%83O%20WANDERLEY%20DEPOSITADA%20OK.pdf?sequence=4&isAllowed=y>. Acesso em: 20 jun. 2022.

HOLTON, G.; AUSTIN, R. Houve um holocausto chileno? Campos de concentração, genocídio político e ditadura Pinochet. *Tensões Mundiais*, v. 3, n. 4, 2007.

MAGALHÃES, Livia Gonçalves. Copa do Mundo da ditadura ou da resistência? Comemorações e disputas de memórias sobre a Argentina de 1978. *Estudos Históricos (Rio de Janeiro)*, v. 32, n. 68, p. 675–694, dez. 2019.

_____. Com a taça nas mãos: sociedade, Copa do Mundo e ditadura no Brasil e na Argentina. Tese de Doutorado—Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2013. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/257>. Acesso em: 14 nov. 2022.

MALERBA, Jurandir. Exercício de memória: interfaces com a história e a historiografia. *História Revista*, v. 15, n. 2, p. 373–391, 2011.

MESQUITA, André. *Esperar não é saber: a arte entre o silêncio e a evidência*. São Paulo: Edição do Autor com apoio da Funarte, 2015.

MUSEO SITIO DE MEMORIA ESMA. Memoria, Verdad y Justicia.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, v. 19, p. 7–28, 1993.

PAULA, Adriana das Graças de. *Os Movimentos de Mulheres na Ditadura: uma análise sobre as Mães da Praça de Maio (Argentina) e o Movimento Feminino pela Anistia (Brasil)*. Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina. **Anais...** Em: II SIMPÓSIO INTERNACIONAL PENSAR E REPENSAR A AMÉRICA LATINA. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016. Disponível em: https://sites.usp.br/prolam/wp-content/uploads/sites/35/2016/12/PAULA_II-Simp%C3%B3sio-Internacional-Pensar-e-Repensar-a-Am%C3%A9rica-Latina.pdf. Acesso em: 15 nov. 2022.

PLEHWE, Dieter; FISCHER, Karin. Continuity and Variety of Neoliberalism: Reconsidering Latin America's Pink Tide. *Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas*, v. 13, n. 2, p. 166–202, 2019.

REIS, Daniel Aarão. Ditadura, anistia e reconciliação. *Estudos Históricos*, v. 23, n. 45, p. 171–186, 2010.

RICHARD, Nelly. Sites of Memory, Emptying Remembrance. In: LAZZARA, M. J.; UNRUH, V. (Eds.). *Telling Ruins in Latin America*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2009. p. 175–182.

RIOFRANCOS, Thea. *Resource Radicals: From Petro-Nationalism to Post-Extractivism in Ecuador*. Durham: Duke University Press, 2020. Disponível em: <http://read.dukeupress.edu/books/book/2766/Resource-RadicalsFrom-PetroNationalism-to>. Acesso em 20 jun. 2022.

RODRIGUES DIAS, Katia Helena; MICHELON, Francisca Ferreira. Retratos de desaparecidos no Espaço de Memória e Direitos Humanos (ESMA), Argentina. *RELACult - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade*, v. 5, 2019. Disponível em: <https://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/1085/839>. Acesso em 14 nov. 2022.

ROJAS, Sergio. Cites/Sites of Violence: Convulsions of Sense and Official Routines. In: RICHARD, N.; QUESTER, T.; WEST-DURÁN, A. (Eds.). *Cultural Residues: Chile in Transition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. p. 15–29.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Memória e ditadura militar: lembrando as violações de direitos humanos. *Tempo Social*, v. 33, n. 2, p. 289–309, 2021. Disponível em: <https://www>.



revistas.usp.br/ts/article/view/177990. Acesso em 14 nov. 2022.

SCHINDEL, Estela. Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano. *Política y cultura*, v. 31, p. 65–87, 2009.

SIKKINK, Kathryn. From Pariah State to Global Protagonist: Argentina and the Struggle for International Human Rights. *Latin American Politics and Society*, v. 50, n. 1, p. 1–29, 2008.

SIROHI, Rahul A.; BHUPATIRAJU, Samyukta. *Reassessing the Pink Tide: lessons from Brazil and Venezuela*. Singapura: Springer Singapore Pte. Limited, 2021

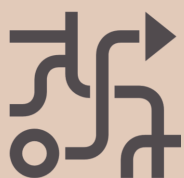
TORRES, Sergio Gabriel; BRIZZIO, Cecilia. *ESMA: la investigación judicial*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires - EUDEBA, 2021.

VILLA GRIMALDI. “Parque por la Paz Villa Grimaldi (brochura).”

VIOLI, P. Trauma Site Museums and Politics of Memory: Tuol Sleng, Villa Grimaldi and the Bologna Ustica Museum. *Theory, Culture & Society*, v. 29, n. 1, p. 36–75, jan. 2012.

Recebido em 21/06/2022

Aprovado em 15/11/2022



JACOBINOS NEGROS: NARRATIVA E INTERPRETAÇÃO DA REVOLUÇÃO HAITIANA EM C.L.R. JAMES

BLACK JACOBINS: NARRATIVE AND INTERPRETATION OF THE HAITIAN REVOLUTION IN C.L.R. JAMES

CORREA, Rubens Arantes ¹

<https://orcid.org/0000-0003-0095-7534>

RESUMO: A Revolução de Independência do Haiti no século XVIII suscitou reações contraditórias no mundo atlântico desde tentativas de seu silenciamento até o apelo ao medo e ao horror. Decorridos mais de dois séculos do único levante revolucionário vitorioso liderado por negros nas Américas, a revolução haitiana ainda hoje é objeto de revisões e debates historiográficos. Nesse sentido, o presente trabalho tem por objetivo retomar o acontecimento tendo por suporte a obra *Jacobinos Negros*, publicada originalmente em 1938 e cuja força narrativa consagrou duplamente o autor no caso Cyril L. R. James (1901-1989), e seu objeto, ou seja, a Revolução do Haiti. Pretende-se, pois, fazer um trabalho de história intelectual buscando situar o percurso e as redes de trocas de experiências profissionais, acadêmicas e ideológicas deste autor caribenho, bem como identificando, na obra, os elementos determinantes de sua escrita e narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: Independência do Haiti. C. L. R. James. *Black Jacobins*.

ABSTRACT: The Revolution of Independence of Haiti in century XVIII raised contradictory reactions in the Atlantic world from attempts of its silence to the call to the fear and the horror. After more than two centuries of the only victorious revolutionary uprising led by blacks in the Americas, the Haitian revolution is still subject to historiographic revisions. In this sense, the present work has as objective to retake the event having as support the work *Black Jacobins*, originally published 1938 and whose narrative force consecrated doubly the author in the case Cyril LR James (1901-1989), and its object, that is the Revolution of Haiti. It is intended, therefore, to make a work of intellectual history seeking to locate the route and the networks of exchanges of professional, academic and ideological experiences of this Caribbean author, as well as identifying, in the work, the determining elements of his writing and narrative.

KEYWORDS: Independence of Haiti. C. L. R. James. *Black Jacobins*.

¹ Pós-doutorando em História pela UNESP de Assis (2022). Doutor em História pela UNESP de Franca (2014). Graduado em Licenciatura em História (1987) e Mestre em Ciências Sociais (2000) pela UFSCar. Professor EBTT do IFSP campus Birigui desde 2016. E-mail: rubens.arantes65@gmail.com.

INTRODUÇÃO

A história do Haiti, desde o período colonial até o tempo presente, é marcada pelo épico e pelo trágico, conforme muito apropriadamente expressado por Gorender (2004). Segunda maior ilha em extensão no Mar do Caribe, menor apenas que Cuba, foi ocupada, desde tempos remotos, pelos indígenas da tradição Arahucos ou Arawak que, a partir do século XV com a conquista da região pelos espanhóis, foram submetidos a rápido processo de extermínio por meio do trabalho forçado, da fome, das doenças e da guerra. Popkin (apud TONET, 2017) calcula que em cerca de meio século de ocupação europeia a população nativa da Ilha Hispaniola (nome dado pelos conquistadores espanhóis à ilha que atualmente compreende a República Dominicana e Haiti) foi drasticamente reduzida a pouco menos de 60 mil indígenas.

Entre os séculos XVI e XVII a Ilha Hispaniola foi objeto de disputas entre potências mercantilistas ávidas por possessões na América, situação que coloca França e Espanha em permanente enfrentamento, encerrado com a assinatura de tratado ratificado na cidade holandesa de Ryswick, em 1697. A partir de então a Hispaniola foi dividida entre as duas metrópoles passando a porção oeste para o domínio da França – o São Domingos, que se tornaria, em pouco tempo, a colônia mais rica do império colonial francês, produtora, de acordo com Pons (1991) de açúcar, café, tabaco, algodão, anil e cacau.

Toda a riqueza de São Domingos era tirada da força de trabalho de negros arrancados do continente africano sempre em maior número à medida que a produção econômica da ilha atingia volumes extraordinários em produtos tropicais, alcançando no final do século XVIII cerca de meio milhão de negros escravizados. Tamanho quantitativo de mão de obra escrava, ainda que submetido a rígido sistema de controle, alimentou o caldo de cultura para o único caso de levante negro bem-sucedido nas Américas.

Em plena Era das Revoluções Burguesas uma revolta de negros escravizados e ex-escravizados fugiu completamente ao padrão iluminista de compreensão do que tinha, à época, por ideia de liberdade, igualdade e revolução, conceitos muito mais associados à noção de cidadão branco, letrado, e europeu, portanto, diferentemente do ocorrido na ilha de São Domingos, um levante, contemporâneo à Revolução Francesa, liderado por africanos e descendentes.

Da épica luta empreendida pelos negros do Haiti pela liberdade e independência alcançada em 1804 quando da Proclamação da República por Jean Jacques Dessalines sucede-se a tragédia que acompanha a ex-colônia francesa até o tempo presente. O isolamento internacional do país sob o pretexto de oferecer um exemplo a não ser seguido e

o risco do “haitianismo” que poderia se alastrar pelas demais regiões escravistas da América como Brasil, Cuba e Estados Unidos, associados às disputas internas pelo poder político arrastaram o Haiti para o caos e isolaram a ilha do sistema internacional de nações.

No decorrer de mais de dois séculos decorridos dos eventos que marcaram a Revolução do Haiti muitas representações literárias e historiográficas foram elaboradas na tentativa de compreensão do acontecimento. Embora num primeiro momento, como afirma Ferrer (2012), tenha prevalecido a abordagem do silenciamento até mesmo por parte de grandes historiadores que trabalharam a questão das revoluções no mundo Atlântico – E. Hobsbawm, J. Godechot, F. Furet, M. Ozouf -, por outro, surgem abordagens que revelam a relevância do Haiti e sua revolução, demonstrando que o acontecimento marcou profundamente as sociedades da América e da Europa.

Do ponto de vista literário, a Revolução do Haiti foi tema de *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier (1904-1980), obra publicada originalmente em 1949, na qual o escritor cubano-francês recria, dentro do universo do realismo mágico, o mundo haitiano desde o período colonial até a coroação de um rei negro na América. Mais recentemente Isabel Allende retomou o tema em seu livro *La isla bajo el mar* (2009) em uma narrativa em que promove a releitura da história pela ficção conduzindo o leitor a conhecer a história dos eventos relativos à revolução haitiana desde o período anterior à eclosão da rebelião dos negros até o processo de fuga dos franceses brancos para Nova Orleans, nos Estados Unidos.

Em termos de historiografia contemporânea, a revolução de independência do Haiti tem sido um permanente tema de pesquisa como revelam publicações dos anos 1990, dentre as quais *An Unthinkable History: the haitian revolution as a non-event* (1995), de Michel-Rolph Trouillot; *Avengers of the new world: the story of the haitian revolution* (2004), de Laurent Dubois; *Haitian Revolutionary Studies* (2002), de David Patrick Geggus; *African Americans and the Haitian Revolution* (2010), de Maurice Jackson e Jacqueline Bacon (ed.); *A concise history of Haitian Revolution* (2012), de Jeremy D. Popkin.

A despeito do recente interesse da historiografia pela questão, a Revolução do Haiti ficou mesmo marcada, do ponto de vista da construção histórico-interpretativa, por uma obra do final dos anos 1930 que a consagrou como evento histórico referencial para o entendimento da experiência afro no Atlântico americano. Trata-se de *Black Jacobins*, do trinitense, de C. L. R. James, objeto deste artigo, no qual se pretende efetuar um trabalho de história intelectual procurando situar o percurso e as experiências do autor caribenho, bem como identificar na obra, os elementos determinantes de sua escrita e narrativa.

C. L. R. JAMES: UMA TRAJETÓRIA POLÍTICO-INTELLECTUAL

De acordo com Sirinelli (2003) a partir da reconstituição dos itinerários individuais é possível tomar conhecimento das complexas redes de sociabilidade que estruturam a formação e as relações entre intelectuais, revelando sua forma de atuação pública e seu repertório ideológico, político, estético e artístico. A noção de itinerário, ainda segundo Sirinelli (2003), traz possibilidades de mapeamento do território do engajamento intelectual, permitindo estudar não só os grandes intelectuais como, também, os de menor expressão em uma determinada conjuntura histórica. Além disso, a recuperação dos itinerários individuais facilita identificar as contradições e alternâncias de um intelectual (ou de um grupo de intelectuais) em sua relação com o público e os diferentes espaços de sociabilidades.

Nesse sentido, quando trouxe a público seu livro *Jacobinos Negros*, Cyril Lionel Robert James, ou simplesmente, C.R.L. James, como viria a ser conhecido tanto no mundo acadêmico como na militância política, o mundo respirava os preparativos para a Segunda Guerra Mundial. Corria o ano de 1938 e a Alemanha sob Hitler após anexar a Áustria, selava um acordo com a Inglaterra e a França, tomando para o Terceiro Reich, a região dos Sudetos. Na contramão às teses de supremacia racial, defendidas pela extrema direita que ganhavam espaço no mundo inteiro e, justamente, num cenário marcado pelo radicalismo racial, surge um livro que resgata a épica luta de negros, escravos e ex-escravos, na pequena ilha de São Domingos, no Caribe, durante o século XVIII.

Cyril Lionel Robert James nasceu em Trinidad, ilha caribenha e colônia britânica à época, a 4 de janeiro de 1901. Seus pais pertenciam a uma geração de negros pós-abolição da escravidão, sendo seu pai professor de escola e sua mãe uma ávida leitora. (GRINSHAW, 1991). A infância e a juventude foram marcadas por uma formação escolar privilegiada – estudou no Royal Queen's College - e pela paixão pelo críquete, modalidade esportiva introduzida em Trinidad pelos colonialistas britânicos, e pela literatura. Críquete e literatura foram janelas para a inserção do jovem James na sociedade colonial britânica do Caribe:

James, como um menino crescendo em uma pequena sociedade colonial, absorveu tudo o que a civilização europeia lhe oferecia. Mergulhou em sua história e literatura, em seus fundamentos clássicos, em sua arte e música; ao mesmo tempo, rebelou-se contra sua educação formal e a autoridade do Queen's Royal College, a principal instituição da ilha, e seus mestres de escolas públicas britânicas. Ele era, como disse muitas vezes, “um menino brilhante”; mas estava determinado a seguir seu próprio caminho e estabelecer-

se independentemente no mundo”. (GRINSHAW: 1991, p.3)¹

Na década de 1930, James se muda para a Grã-Bretanha, passando a atuar em diferentes frentes envolvendo-se em atividades diversas como a de ativista político e a de articulista esportivo do *Manchester Guardian* escrevendo sobre críquete, ingressando no Partido Trabalhista Independente, além de aderir a IV Internacional Comunista, fundada em 1938, na França, por Leon Trotsky, líder revolucionário russo, à época vivendo como exilado em Paris.

Mas, também, conforme aponta Grinshaw (1991) a experiência em solo britânico deu a James a oportunidade de extravasar sua intenção de se tornar um romancista, fato que o levou a frequentar os ambientes disputados por artistas, autores de teatro, integrando-se à vida literária inglesa e aproximando-se de Edith Sitwell, poetisa e crítica literária de renome à época.

Dos exercícios literários e artísticos, propriamente ditos, interessa para James a linguagem do relato dramático, muito própria do teatro. Vai se apropriar dessa linguagem dramática teatral para construir sua narrativa acerca de personagens e fatos históricos reais, sobretudo, na construção de seu livro mais emblemático: *Jacobinos Negros*, de 1938:

O drama era uma forma pela qual James tinha um sentimento particular. Seu interesse por Shakespeare baseou-se na qualidade dramática da obra; e James reconheceu que o teatro fornecia a arena para explorar ideias “políticas” refratadas pelo caráter humano. Foi por meio da justaposição de personalidade e eventos que James procurou destacar alguns dos temas históricos e políticos mais amplos levantados pela revolução de São Domingos. (GRINSHAW:1991, p. 6)²

Sua adesão às teses marxistas e ao movimento trotskista, por outro lado, vão, também, exercer profunda influência em sua atuação intelectual, em sua visão de mundo e em seu esforço de construir uma escrita da história coerente com essa perspectiva ideológica, fato muito presente em textos que fez publicar nesse período, refletindo ora o problema colonial no Caribe e na África, ora a natureza da “revolução mundial”.

Aderir às teses da IV Internacional Socialista, contudo, não implicava para James em aceitar, automática e linearmente, certas definições e leituras da conjuntura histórica forjadas pela esquerda trotskista, sobretudo, as que advogavam o processo revolucionário em escala global tendo por matriz a Europa capitalista desenvolvida e que somente uma vanguarda treinada poderia ter sucesso em um processo de insurreição política.

1 Tradução livre do autor.

2 Tradução livre do autor.

Em seus estudos junto a arquivos documentais visando o levantamento de fontes para a composição de *Black Jacobins*, James percebe que tais teses não correspondem à realidade histórica e que a revolução do Haiti havia apresentado processo de desenvolvimento oposto ao padrão e concepção de revolução estabelecida pela esquerda trotskista.

É neste cenário que surge *Black Jacobins*, obra que vinha sendo pensada por James desde seus tempos de Trinidad e que foi precedido por uma peça que compôs em 1934 *Toussaint L'Ouverture*, a história da única revolta de escravos bem-sucedida da história, encenada por atores negros no Westminster Theatre de Londres, em 1936 (GRINSHAW, 1991). Com *Black Jacobins* e a biografia de Toussaint L'Ouverture, James está dialogando com suas influências – a narrativa dramática do teatro, a linguagem revolucionária do trotskismo –, intervindo propositalmente no debate público de seu tempo marcado pela ascensão do totalitarismo stalinista e nazifascista e pelas lutas de libertação colonial na África.

Com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, James decide por radicar-se nos Estados Unidos onde dá prosseguimento às suas atividades políticas e intelectuais, atuando como palestrante em instituições acadêmicas norte-americanas e como militante do Partido Socialista dos Trabalhadores sendo um de seus fundadores através do qual passa a intervir no debate norte-americano sobre a questão do negro naquele país além de fazer publicar um panfleto intitulado “The Revolutionary Answer to the Negro Problem in the USA” (1948).

A atuação política culminou com sua expulsão dos Estados Unidos em 1953, levando-o novamente a fixar residência na Inglaterra, onde permanece até 1958, quando, então, decidiu retornar a Trinidad e Tobago, tomando parte, agora, na questão das lutas de libertação anticolonialista. Data, ainda, de sua permanência nos Estados Unidos a imersão no universo norte-americano da literatura, aproximando-se da obra do poeta W. Whitman e do romancista H. Melville, sobre quem produziu um estudo intitulado *Mariners, Renegades and Castaways: The Story of Herman Melville and the World We Live*. (1953)

A partir dos anos 1960, James volta-se para duas questões principais: os movimentos de independência na África e o problema da identidade do homem caribenho. Com a independência de Trinidad e Tobago, alcançada em 1962, passa a integrar o governo chefiado pelo Primeiro-Ministro Eric Williams, historiador e autor de *Capitalismo e Escravidão* (originalmente publicada em 1944), obra clássica sobre a questão da escravidão na América, na qual o autor caribenho estabelece, pioneiramente, a relação entre capitalismo industrial inglês e exploração colonial da América.

Entusiasmado com o movimento de libertação nacional em Gana, na África,

James passa a integrar e propagar os ideais do Pan-Africanismo bem como a defender a integração das ilhas caribenhas em uma Federação das Índias Ocidentais. Em 1968, em plena efervescência do movimento negro norte-americano, James é convidado a lecionar na Universidade de Columbia nos Estados Unidos, palco de inúmeras manifestações de setores ligados ao Black-Power.

Paralelamente às atividades políticas, sua atividade intelectual nos anos 1960 foi intensa destacando entre outras publicações *Beyond a Boundary* (1963), e *Party Politics in the West Indies* (1962), livro escrito a propósito da independência de Trinidad. Retorna, finalmente, à Inglaterra a partir dos anos 1970, período em que arrefece sua militância política. De suas publicações dessa sua última fase de produção intelectual, destaca-se o livro *Nkrumah and the Ghana Revolution* (1977), vindo a falecer em 1989 em Trinidad.

JACOBINOS NEGROS: TEXTO E CONTEXTO

The Black Jacobins: Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution foi publicado, originalmente na Inglaterra em 1938, tendo reedições em 1963, 1980 e 1994, sendo esta última pela Editora Allison & Busby que passou a cuidar da obra de James após o seu falecimento em 1989. No Brasil a primeira tradução do livro data do ano 2000, portanto, 62 anos após a edição original. A obra é composta de treze capítulos acompanhados de um apêndice intitulado “De Toussaint L'Ouverture a Fidel Castro”, no qual James tece considerações comparativas sobre os processos revolucionários no Haiti e em Cuba.

Em preâmbulo escrito para a edição de 1980, o autor explica as motivações que o levaram a escrever a obra: o estado de “perseguição e opressão” em que viviam africanos e seus descendentes dentro e fora da África:

Convenci-me da necessidade de escrever um livro no qual assinalaria que os africanos ou os seus descendentes, em vez de serem constantemente o objeto da exploração e da feridade de outros povos, estariam eles mesmos agindo em larga escala e moldando outras gentes de acordo com as suas próprias necessidades. (JAMES, 1980: p.11-13)

Ao partir para a Inglaterra em 1932, James passa a trabalhar no sentido de realizar esse seu intento. Pesquisa arquivos ingleses e franceses vasculhando relatórios oficiais e correspondências de ministros, funcionários e militares. Na construção de seu universo de leituras estuda memórias, histórias militares, compêndios de história do comércio colonial, biografias, narrativas de viagens, além de clássicos da historiografia como Jules Michelet, autor de volumosa obra sobre a História da França e Jean Jaurès, autor de História Socialista da Revolução Francesa.

A tese de James é a de que a revolução do Haiti foi possível em grande medida, pelo fato de os escravizados já se encontrarem em um estágio altamente “organizado”, fruto do processo de “disciplinarização” imposto “pelo próprio mecanismo de produção fabril”. (1980, p.13). Tal nível de organização somado às “grandes transformações sociais que ocorreram no mundo entre 1789 e 1815” (1980, p.12) constituíram-se em fatores decisivos para o sucesso dos negros na luta contra a escravidão e pela independência de São Domingos.

Ainda nesta perspectiva do sucesso da revolução haitiana, James acrescenta o papel da “liderança individual”, observando que a “proeza singular” dessa revolução “foi quase totalmente trabalho de um único homem: Toussaint L’Ouverture”. (2010, p.15). De fato, como é revelador no próprio subtítulo da obra, James centraliza na figura de Toussaint todo o desenrolar dos acontecimentos e de sua narrativa. Para o autor, excetuando Napoleão Bonaparte, nenhuma outra figura foi tão excepcional, no contexto de 1789 a 1815, em matéria de “façanha” militar e “personalidade política” quanto Toussaint. (2010, p.15-16).

Fato revelador com relação à forma como James trabalha o seu objeto de estudo é o emprego de uma terminologia própria de seu tempo, tais como imperialismo, luta de classes, revolta das massas trabalhadoras etc., para demarcar o quadro histórico de um acontecimento do século XVIII-XIX. Escrevendo na primeira metade do século XX, numa época assolada pelas guerras e pelo totalitarismo – “... a artilharia pesada de Franco, a matraca do pelotão de fuzilamento de Stalin e a impetuosa e estridente agitação dos movimentos revolucionários...” (2010, p.17) – James olha o passado com os olhos de um militante da IV Internacional Socialista, balizando seu território ideológico a partir das noções da “teoria da revolução permanente” proposta por Leon Trotsky.

Tal influência pode ser percebida em seguidas citações a Lênin e a Trotsky, estabelecendo, em determinadas passagens do livro, comparações entre episódios da Revolução Francesa ou do próprio processo revolucionário haitiano com a Revolução Russa de 1917.

Jacobinos Negros foi publicado em um momento de propagação de nacionalismos extremistas e de concepções de superioridade racial. Tais questões suscitaram pesquisas nas Américas dispostas a investigar o problema da questão racial no continente tendo por resultado a publicação de obras pioneiras e fundamentais sobre o tema, sobretudo, entre os anos 1930 e 1940, dentre as quais Casa Grande e Senzala de Gilberto Freyre (1933), Capitalismo e Escravidão de Eric Williams (1944) e *Slave and Citizen* de Frank Tannenbaum (1947). No conjunto tais obras apontavam para a contramão da ideologia da supremacia racial enfatizando o papel do negro nas sociedades coloniais americanas dentre outros

aspectos.

A concepção textual de Jacobinos Negros é caracterizada, fundamentalmente, pela narrativa teatral na qual James alinhava os acontecimentos da Revolução de Independência do Haiti num determinado plano de imagens que lembram uma peça dividida em cinco atos: o cenário, os atores, a longa luta, o herói ébano, o desfecho épico.

ATO 1º. – O CENÁRIO: SÃO DOMINGOS, “A MAIOR COLÔNIA DO MUNDO”

O São Domingos francês fazia parte de uma grande ilha batizada por Colombo no final do século XV com o nome de Hispaniola. Depois de acirradas disputas por áreas coloniais no Novo Mundo, a França obteve por meio do Tratado de Ryswick do final do século XVII a posse definitiva da parte ocidental da ilha, ficando a Espanha com a parte oriental.

O cenário natural do São Domingues francês é assim descrito por James:

[...] uma ilha montanhosa com picos que se elevam a até dois mil metros acima do nível do mar. Dessas montanhas, brotam inúmeros riachos que se acrescentam em rios cujas águas irrigam os vales e as não poucas planícies que repousam entre as colinas. A proximidade do equador dá uma opulência fora do comum e diversidade natural dos trópicos [...] (p.40). Tal “prodigalidade da natureza” desencadeava no viajante europeu uma imediata sensação de “surpresa e admiração. (JAMES, 2010, p. 40-70)

A vida urbana encerrava-se a duas cidades: Porto Príncipe, capital administrativa da ilha que, apesar da condição oficial, oferecia poucos recursos urbanísticos e culturais; e Cap François, também conhecida por Le Cap e descrita por James como a “Paris das Antilhas”, tinha uma população estimada em cerca de vinte mil habitantes (“cuja metade era de escravos”, p.45), constituindo-se em importante e dinâmico entreposto comercial.

Em oposição ao marasmo da vida urbana – excetuando Le Cap – a vida em torno dos latifúndios era imensamente movimentada consumindo milhares de escravizados e gerando enorme prosperidade econômica. James descreve em valores o produto da riqueza produzida e extraída de São Domingos:

Por volta de 1754, [...], havia na ilha 599 fazendas de açúcar e 3379 de anil. [...] Em 1767 exportou quinhentas toneladas de anil e mil toneladas de algodão, uma certa quantidade de couro, de melado, de cacau e de rum. [...] Não era apenas em quantidade que São Domingos se sobressaía, mas em qualidade. Cada pé de café produzia uma média de meio quilo, igualando algumas vezes o de Mocha. O algodão crescia naturalmente, mesmo sem cuidados, em terreno pedregoso e até nas fendas das rochas. O anil também crescia espontaneamente. O tabaco tinha uma folha maior do que o de qualquer outra parte das Américas era comparável em qualidade ao produzido em Havana. A polpa do

cacau de São Domingos era mais ácida do que a da Venezuela e não lhe era inferior em outros aspectos (JAMES, 2010, p.56)

Toda essa riqueza era destinada à França que posteriormente exportava para outros centros consumidores da Europa dinamizando companhias de comércio, portos, refinarias de açúcar, centros comerciais e industriais. Enfim, São Domingos, em 1789, como aponta James, era o coração econômico da França que, nesse ano, dos cerca de 17 milhões de libras obtidas em exportações, 11 milhões foram provenientes da ilha caribenha. (p.60)

Associado aos grandes lucros obtidos pela metrópole e pelos colonialistas havia os grupos de comerciantes de escravos, normalmente constituídos não só de companhias francesas, mas também inglesas e holandesas. A importação de escravos acompanhava o ritmo vertiginoso da produção econômica da ilha. James aponta números ilustrativos para se entender quantitativamente o tamanho que representava o negócio envolvendo escravos: “Entre 1764 e 1771, a média de importação de escravos variava entre dez e quinze mil. Em 1786, era de 27 mil e, de 1787 em diante, a colônia passaria a adquirir mais de quarenta mil escravos por ano.” (p.65). Em 1789, ano da irrupção da Revolução na França, São Domingos contava com cerca de quinhentos mil escravizados, dos quais dois terços eram africanos de origem.

2º. ATO – OS ATORES: SÃO DOMINGOS, “UMA SOCIEDADE, VÁRIOS INTERESSES”

Ao se debruçar sobre a sociedade de São Domingos James faz uma análise das diversas categorias sociais e raciais que compunham São Domingos, demonstrando a oposição de interesses que estavam presentes no jogo dessa sociedade.

A classe dos proprietários brancos, por exemplo, estava permanentemente em conflito aberto com os representantes legais da metrópole francesa (governador, intendent...):

“Os latifundiários os odiavam. Além de exercer um poder absoluto, eram esbanjadores e extravagantes; a sua malversação era constante e vultosa, e tratavam os brancos locais com tamanha arrogância e eram tão sobranceiros que despertavam o rancor daqueles pequenos potentados com seus duzentos ou trezentos escravos.” (JAMES, 2010, p.46)

Os latifundiários se indispunham também com os representantes do poder judiciário na colônia, sobretudo, quando estes exigiam o cumprimento do Código Negro, uma espécie de aparato jurídico que regulava a relação entre senhores e escravos. Na realidade, os dispositivos previstos pelo Código Negro eram constantemente desobedecidos e negligenciados por parte dos latifundiários.

Havia ainda dentro da categoria racial branca outro grupo de interesses que entrava em choque com os latifundiários. Trata-se da burguesia marítima que defendia ferrenhamente a exclusividade comercial obrigando os latifundiários a negociarem somente com suas companhias. Dessa forma, “os latifundiários estavam à mercê da burguesia” (p.60).

Dentro da categoria étnica dos brancos havia distinção medida pela riqueza. Os brancos pobres, embora pobres, não eram submetidos ao tratamento destinado aos negros escravizados. De um modo geral essa casta era constituída por “administradores e capatazes” de fazendas, “pequenos advogados, notários, escriturários, artífices e meeiros na cidade”, além de “vagabundos, fugitivos da lei e das galés de escravos, devedores incapazes de pagar as suas contas, aventureiros à procura da sorte ou da fortuna fácil, criminosos de toda a espécie e homens de todas as nacionalidades”. (p. 45).

Abaixo da casta dos brancos, havia os “mulatos” e negros livres. Os “mulatos” gozavam de relativo prestígio social na medida em que conseguiram acumular riquezas e amealhar propriedades pois que não havia legalmente nenhum impedimento para esse fim. Eram desprezados pelos brancos, mas por força do preconceito racial disseminado por todos os poros da sociedade, os “mulatos” e os negros escravos odiavam-se mutuamente não existindo aí nenhuma simetria de interesses.

Por fim, na base da sociedade colonial de São Domingos estavam os escravizados. James relata desde as condições em que os negros eram capturados na África, transportados em condições degradantes, o que provocava alto índice de mortalidade, até finalmente chegarem à América Central. Eram, posteriormente, negociados no porto de Le Cap e levados, definitivamente, para os engenhos onde eram submetidos ao ritmo vertiginoso de trabalho típico dos regimes de plantation.

As relações entre senhores e escravizados eram marcadas pela violência extrema (James descreve diversas formas de castigos e torturas impostas pelos senhores ou seus prepostos contra os negros) aplicadas não só no sentido de obter maior produtividade do trabalho como também com o objetivo de intimidação disciplinar, visto que a maioria de negros escravos, conforme James, despertava receios e medos na minoria branca. Mesmo considerando os limites de um sistema brutal, James destaca as diversas formas de resistências dos negros escravizados contra o sistema escravista: suicídio, envenenamento assassinato de senhores e capatazes...

Ainda que o padrão nas relações entre brancos e escravizados fosse a violência, James destaca as diferenças de tratamento nas relações entre senhores e escravizados do

eito e senhores e escravizados domésticos, destacando a capacidade de alguns negros se aproveitarem das “brechas” dessa relação para tirarem proveito.

Importante ressaltar a existência em São Domingos colonial de um aparato jurídico que regulava as relações entre senhores e escravos muito embora este estivesse distante de sua aplicação prática, pois era permanentemente violado pelos brancos. Nesse sentido, James apresenta um modelo de sociedade tipicamente escravista, praticamente dividida em castas, onde a riqueza é critério de distinção entre brancos e a coloração da pele a distinção para as demais categorias.

3º. ATO – A LONGA LUTA: REVOLUÇÃO, LEVANTE E GUERRA

A queda da Bastilha em 14 de julho de 1789 abre um período de intensas lutas tanto em Paris como na colônia do Caribe. Entre tantas demandas em disputa estava a questão colonial cuja discussão tornou-se ainda mais intensa com a proclamação dos Direitos do Homem e do Cidadão a 26 de agosto de 1789 pela Assembleia Nacional, repercutindo intensamente em São Domingos.

“Mulatos” e negros livres organizaram comissões reivindicatórias exigindo a extensão dos Direitos de Cidadão também para os habitantes da colônia, acirrando ainda mais as hostilidades das castas brancas de São Domingos que passaram a perseguir e reprimir manifestações na ilha.

James descreve a trajetória das lutas em São Domingos tendo como pano de fundo a Revolução Francesa e suas vinculações com os acontecimentos na colônia. Cada passo tomado pela Revolução em Paris era acompanhado de perto pelos diversos grupos sociais de São Domingos: a burguesia marítima se colocou contra o fim do exclusivismo colonial e da escravidão; os latifundiários temerosos de perderem seus privilégios intensificaram a repressão; “mulatos” e negros livres exigiram o reconhecimento de seus direitos como cidadãos; negros escravizados organizaram-se tendo em vista a libertação.

O autor distingue três momentos nas lutas em São Domingos: 1º.) entre 1789 e 1791 – período de reivindicação via Assembleia Nacional através de sucessivas comissões de representantes da colônia junto ao Parlamento francês e internamente de forte repressão contra “mulatos”, negros livres e escravizados, culminando com a condenação à morte de dois precursores da luta anti-colonialista e antiescravista: Ogé e Boukman; 2º.) 1791-1793 – período de levante de escravizados sob a liderança de Toussaint L’Ouverture até o reconhecimento por decreto da emancipação dos escravizados em São Domingos; 3º.) 1793-1798 – período de invasão de São Domingos por forças inglesas e espanholas. Nesta

fase, Toussaint é nomeado pela Convenção, general e responsável pela organização das forças locais contra os invasores.

A expulsão dos ingleses pelas forças lideradas por Toussaint deu-se em definitivo em 1798. A ilha estava destruída economicamente devido aos inúmeros incêndios que tomaram conta dos canaviais e dividida politicamente em função dos diversos interesses conflitantes entre as castas de brancos, “mulatos” e negros livres, e agora os ex-escravos. Toussaint embora reconhecidamente já uma liderança naquele momento não conseguiu dar unidade às diversas forças em disputa. A França, agora sob o governo do Diretório, decidiu enviar expedição com objetivo de retomar o controle político-administrativo de São Domingos.

O novo mandatário francês, entretanto, entrou em litígio com Toussaint o que levou este a se demitir do comando em chefe das tropas coloniais. O conflito, no entanto, entre franceses legalistas e grupos coloniais pró-Toussaint, ficaram ainda mais acirrados, provocando a fuga do representante oficial do governo francês na colônia e a retomada do controle político por Toussaint.

4º. ATO – O HERÓI DE ÉBANO: O PROTETORADO TOUSSAINT

James se preocupa ao construir o perfil biográfico de Toussaint, “o cônsul de ébano”, em atribuir-lhe características de um herói descrevendo-o como o depositário moral dos valores republicanos, de liberdade e igualdade, acrescentando: “Sua presença tinha aquele efeito eletrizante característico dos grandes homens em ação.” (p.144). E acrescenta: “Toussaint tinha a primazia da liberdade e da igualdade, as palavras de ordem da Revolução. Elas eram grandes armas em uma era de escravos, mas armas devem ser usadas e ele as usou com a graça e a habilidade de um esgrimista.” (p. 146).

Toussaint nasceu em 1743 e aderiu ao movimento insurrecional dos negros aos 45 anos. Fora escravo de uma fazenda de gado ocupando a função de administrador tendo tido oportunidade de obter alguma educação formal:

Leu os Comentários de César, o que lhe deu uma certa ideia de política, de arte militar e da conexão entre ambas. Tendo lido e relido o vasto volume do Padre Raynal nas Índias Ocidentais e Orientais, ele adquiriu uma base completa em economia e política [...]. (2010, p.96).

James ressalta sua capacidade intelectual (“intelecto magnífico”), sua retidão de “caráter” e personalidade ativa. Aliado a isso, destaca sua visão como estrategista militar impecável comprovada ao longo de anos de lutas pela abolição da escravidão, pela expulsão

de ingleses e espanhóis e pela independência. Toussaint converteu-se politicamente ao ideário da República francesa da qual afirmava ser um “devoto”.

Ao assumir a administração de São Domingos já no contexto do Consulado Bonaparte tomou conhecimento da real situação da ilha, “devastada por doze anos de guerra civil e contra a ofensiva estrangeira” (p. 222). Tomou medidas enérgicas no sentido de retomar a produção econômica das fazendas, mesmo contrariando interesses de ex-escravos, empenhou-se por meio de “proclamações, leis e decretos” de promover a “igualdade racial”, a “tolerância religiosa” e a “educação pública”. (p. 227)

Em 1801 proclamou uma Constituição da ilha na qual reafirmava a abolição da escravidão, instituiu a igualdade racial, garantia a propriedade, inclusive para os que emigraram quando do período das guerras e, curiosamente, rejeitava qualquer separatismo, pelo contrário, jurava lealdade à França. Embora não aceitasse a subordinação da administração local à um agente do governo francês, Toussaint não se declarou abertamente a favor da independência de São Domingos.

O Protetorado Toussaint terminou em 1802 quando da decisão de Bonaparte de enviar uma esquadra à ilha sob o comando do general Leclerc com a finalidade de retomar o controle administrativo de São Domingos e restabelecer a escravidão. Toussaint foi preso e enviado para a França onde veio a falecer em 1803 devido às condições precárias a que foi submetido no cárcere. James assinala em uma das últimas cartas escritas por Toussaint que este mesmo preso injustamente sob a acusação de traição, ainda declarava sua lealdade a República e à França.

5º. ATO – O DESFECHO: A INDEPENDÊNCIA

James encerra seu livro com uma longa descrição do processo revolucionário que culminou com a Independência do Haiti (p. 264-342). A guerra de Independência desenvolveu-se no contexto das guerras napoleônicas na Europa.

Para a reconstrução dos episódios derradeiros da revolução haitiana, James valeu-se, sobretudo, de documentação primária como correspondências trocadas entre comandantes franceses enviados para São Domingos e ministros das colônias em Paris. Lançou mão ainda de memórias militares como as do general Pamphile de Lacroix que integrou a expedição de Leclerc enviado por Napoleão para retomar o controle da ilha e que publicou em 1819, portanto, pouco tempo após a declaração de Independência do Haiti, *Mémoires pour servir à l’histoire de La Révolution de Saint-Domingue*, em 2 volumes; e de histórias militares como a do general e diplomata haitiano Alfred Nemours, autor de *Histoire*

militaire de la Guerre d'Indépendance de Saint-Domingue, publicada em dois volumes na década de 1920 e a do coronel A. de Poyen que publicou em 1899 uma versão militar francesa sobre os eventos do Haiti intitulada *Histoire militaire de la Révolution de Saint-Domingue*.

Em 1802 uma esquadra armada sob o comando do general Leclerc foi enviada por Napoleão Bonaparte com a finalidade de retomar o controle político-administrativo de São Domingos, destituir os generais negros do comando da ilha e restituir a escravidão.

Com a prisão de Toussaint, o exército negro de São Domingos passou a ser comandado por Jean-Jacques Dessalines, Alexandre Sabes Pétion e Henri Christophe. As tropas francesas, por sua vez, comandadas, inicialmente, pelo general Leclerc foram praticamente dizimadas por doenças tropicais (inclusive o próprio comandante das tropas francesas, general Leclerc viria a falecer em função da febre amarela), assumindo o comando em seu lugar, o general Rochambeau.

Sob o comando de Rochambeau os combates se intensificam ganhando contornos dramáticos com o extermínio deliberado de “mulatos” e negros determinados pelos oficiais franceses desejosos da restauração da escravidão na ilha. Da parte dos negros de São Domingos liderados por Dessalines restava tão somente resistir lançando mão de estratégias várias dentre as quais o de provocar grandes incêndios a ponto de “no fim da guerra, o país era um deserto calcinado” (p. 327).

Em 1804, Jean-Jacques Dessalines declara a independência da ilha adotando o nome de Haiti e instaurando uma monarquia, autoproclamando-se Imperador Jacques I. Para a cerimônia de coroação, o Imperador negro do Haiti contou com presentes de mercadores da Filadélfia e de agentes militares de Sua Majestade da Inglaterra.

Após a independência, teve início a política de extermínio dos brancos de origem francesa. Para James, tal política foi muito mais prejudicial aos negros do Haiti independente do que aos próprios brancos, vítimas do massacre:

“O massacre dos brancos foi uma tragédia, mas não para os brancos. [...] A tragédia foi dos negros e dos mulatos. Aquela não era uma política e sim uma vingança, e a vingança não tem lugar na política. Os brancos não precisavam mais ser temidos, e esses massacres sem propósito degradam e brutalizam uma população, principalmente uma que estava começando a constituir uma nação e que tinha um passado tão amargo atrás de si.” (JAMES, 2010, p.338).

E conclui, dizendo, que os efeitos do extermínio sistemático de brancos acabaram por isolar o Haiti e arruiná-lo economicamente, fragilizando suas relações tanto externas

como internas, visto que a colônia, recém-independente, passou por sucessivos governos, em geral, fruto de golpes de Estado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Decorridos mais de 80 anos de sua publicação original, *Jacobinos Negros* de C. L. R. é como uma simbiose como se o acontecimento que inspirou a obra somente pudesse existir, no conjunto da história intelectual, pela construção de uma escrita que combina a linguagem teatral, pesquisa documental e repertório político-ideológico típico de uma época de radicalismos e muito bem vivida pelo seu autor.

A excepcionalidade da Revolução de Independência do Haiti tornou-a um caso emblemático de luta política na história. Suas consequências foram absorvidas das mais diferentes maneiras no continente americano, desde como o fantasma da insurreição de negros por parte da elite escravista das Américas até como inspiração de levantes conspiratórios nos mais diversos territórios do Atlântico, passando pelo esquecimento e silêncio, além do isolamento global da nascente nação haitiana.

Do ponto de vista da história intelectual, a Revolução do Haiti foi, igualmente, um caso único na medida em que inspirou a construção de uma obra não definitiva sobre o tema, mas sim, o retrato de uma época vivido intensamente por seu autor, C.L.R, James, que a usou para tomar lugar na discussão pública sobre o papel do negro na sociedade global, questionando os colonialismos, os imperialismos, e levantando a bandeira da legitimidade das lutas africanas por independência e do legado afro-americano na construção das identidades americanas.

BIBLIOGRAFIA

JAMES, C. L. R. *Os jacobinos negros: Toussaint L'Ouverture e a revolução de São Domingos*. São Paulo, Boitempo, 2010.

JAMES, C. L. R. "Preâmbulo" (edição de 1980). In: *Os jacobinos negros: Toussaint L'Ouverture e a revolução de São Domingos*. São Paulo, Boitempo, 2010.

FERRER, Ada. A sociedade escravista cubana e a Revolução Haitiana. *Almanack*, Guarulhos, no. 3, p. 37-53, 1º. semestre de 2012.

GORENDER, Jacob. O épico e o trágico na história do Haiti. *Estudos Avançados*. 18(50), 2004.

GRINSHAW, A. C. L. R. *James: A Revolutionary Vision for the 20th Century*. New York: C.L.R. James Institut, 1991.

PONS, Franck Moya. La independencia de Haiti y Santo Domingo. In: BETHELL, Leslie



(ed.). *La Independencia*. Trad. Angels Solà. Barcelona: Editorial Crítica, 1991, p. 124-153 (Coleção Historia de America Latina, vol. 5).

POPKIN, Jeremy D. *A concise history of the Haitian Revolution*. Oxford: Wiley-Black Well, 2012.

SIRINELLI, Jean- François. Os intelectuais. In: RÈMOND, René. (org.). *Por uma história política*. 2^a.ed., Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.

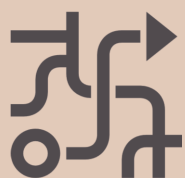
TONET, Tatiana Pereira. Considerações histórico-literárias sobre a Revolução escravocrata de Saint-Domingue em *La Isla Bajo El Mar*. *Revista de Literatura, Historia e Memória*. UNIOESTE, Campus Cascavel, vol. 13, no. 21, 2017, p. 305-330.

Recebido em 05/05/2022

Aprovado em 10/12/2022



ENSAIOS DE GRADUAÇÃO



CIRCE E A MÉTIS: GÊNERO, MITOLOGIA E MAGIA NA ODISSEIA

CIRCE AND METIS: GENDER, MYTHOLOGY AND MAGIC IN THE ODYSSEY

TEIXEIRA, Rafaela dos Santos¹

<https://orcid.org/0000-0001-7752-7415>

RESUMO: O presente trabalho aborda a figura da personagem Circe na obra Odisseia de Homero, cuja datação (aproximadamente século VIII a.C.), bem como a autoria, nos remetem a uma “questão homérica”, aqui debatida, levando em conta conceitos como gênero, magia e mitologia. A partir da categoria *métis*, inteligência astuciosa, discute-se o papel da personagem na narrativa homérica e sua relevância para o contexto da Grécia Antiga, especialmente quando diz respeito as questões de gênero que se consolidavam. Dessa forma, a imagem negativa, posteriormente atribuída a Circe, passa a ser problematizada dentro do contexto helênico, revelando que seu *phármakon*, mais tarde associado a magia, não possuía por si só caráter negativo, utilizado inclusive por outros personagens, sendo o seu papel enquanto mulher portadora de *métis* que lhe atribui sentido pejorativo, afinal, permitia-lhe inverter a ordem da hierarquia social estabelecida.

PALAVRAS-CHAVE: Circe; Métis; Grécia Antiga.

ABSTRACT: The present work approaches the figure of the character Circe in Homer’s Odyssey, whose dating (approximately 8th century BC), as well as the authorship, refer us to a “Homeric question”, discussed here, taking into account concepts such as gender, magic and mythology. From the category *metis*, cunning intelligence, the role of the character in the Homeric narrative and its relevance to the context of Ancient Greece is discussed, especially when it comes to gender issues that were consolidated. In this way, the negative image, later attributed to Circe, starts to be problematized within the Hellenic context, revealing that her *pharmakon*, later associated with magic, did not have a negative character in itself, used even by other characters, being her role as a woman with a *metis* that gives her a pejorative meaning, after all, it allowed her to invert the order of the established social hierarchy..

KEYWORDS: Circe; Metis; Ancient Greece.

1 Acadêmica no Curso de História da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Campus de Três Lagoas. Bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica PIBIC-UFMS. E-mail: rafaelasantostei@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Muito já se disse sobre Homero e, muito mais já se fez e criou sobre as bases que este e os demais gregos antigos estabeleceram. Especificamente tratando da segunda obra atribuída ao poeta, a Odisseia, encontramos no canto X a mais antiga representação de uma praticante de magia da qual se tem registro, Circe. Essa, assim como as demais criações da obra, além de ter sido referência para representações posteriores de feiticeiras (chegando até os dias atuais), também pode servir como base para a compreensão grega da época sobre feitiçaria e gênero. Nesse sentido, partindo da compreensão da Odisseia como fruto de seu tempo, ou seja, parte de uma tradição oral que percorreu diversos períodos da Grécia antiga, mas que pode ser mapeada nos séculos X e IX a.C, o presente trabalho busca compreender como essa diz respeito às concepções de feitiçaria na Grécia Antiga.

Partindo dos termos utilizados, como *phármaka*, por exemplo, Circe é contextualizada tanto em seu período histórico quanto na narrativa, ou seja, o canto X da epopeia. Dessa forma, feitiçaria, gênero e mitologia passam a guiar as discussões, voltando-se todas para o conceito de *métis*, que nos revela muito das intenções expressas na personagem Circe. Dessa forma, o artigo busca explicar os possíveis motivos que fariam Circe ser construída e perpetuada como uma personagem negativa, sendo a questão de gênero, a partir da *métis*, a mais provável hipótese.

Para isso, além da Odisseia de Homero, foi feito uso de uma bibliografia específica. A fim de localizar a obra historicamente, bem como quanto a sua autoria, que por muito tempo vem sendo debatida pelos historiadores, em uma chamada “questão homérica”, o trabalho de Pierre Vidal-Naquet em *O mundo de Homero*, foi de extrema relevância, enquanto o debate específico sobre a personagem contou especialmente com os trabalhos de Evellyn Bracke, em *Of Métis and Magic: The Conceptual Transformations of Circe and Medea in Ancient Greek Poetry*, e Stephanie Barros Madureira em *Relacionando Magia e Gênero na Grécia Antiga: Circe e Medéia como representações sociais de feiticeiras na Atena Clássica (século V a.C) e, Relacionando Magia e Gênero na Literatura Grega: uma análise comparada do uso do phármakon pelas feiticeiras Circe e Medeia (séculos VIII e V a. C.)*.

Dentre todos os textos aqui abordados, que tratam especificamente da personagem Circe, esses são os que mais se destacam por trabalhá-la a partir do conceito da *métis*. Sobre esse, parte-se especialmente da concepção teórica de Detienne e Vernant em *Métis: as astúcias da inteligência*. Dessa maneira, tornou-se possível relacionar a personagem com tal categoria a partir de seu contexto histórico e narrativo.

A “QUESTÃO HOMÉRICA”

A clássica “Questão Homérica”, que segundo Alexandre de Moraes se aplica a assuntos como, “a composição oral dos poemas, a atividade social dos *aedos* gregos e, principalmente, o período histórico ao qual os núcleos narrativos das obras fazem menção” (MORAES, 2013, p. 24-25) exige que, ao trabalharmos com as obras do poeta antigo, alguns posicionamentos sejam antes esclarecidos. O primeiro deles diz respeito ao período histórico que a Odisseia, bem como a *Ilíada*, se refere. De acordo com Pierre Vidal-Naquet, para a opinião grega, as obras homéricas datam dos anos finais do século IX a.C. ou do século VIII a.C., sendo que a *Ilíada* foi escrita algumas décadas antes da Odisseia. (VIDAL-NAQUET, 2001, p. 15).

Apesar disso, em uma tumba na Ischia, uma taça possui um escrito que era o primeiro a fazer referência aos poemas homéricos, ela data de aproximadamente 720 a.C. Portanto, fica claro que as formas da poesia épica já existiam numa versão escrita no século VIII antes da era cristã. Com relação a fixação dos cantos épicos, alguns especialistas acreditam que se deu bem cedo, enquanto para outros não foi antes de 560 a.C., quando Pisístrato, um “tirano” grego, decidiu realizar uma versão oficial. O fato é que, desde que foram fixados, até serem impressos em 1488, eles pouco variaram (VIDAL-NAQUET, 2001, p. 15, 16, 19).

Nesse sentido, Maria Regina Candido afirma que, além de permitirem ao leitor abordar o momento em que a *polis* imerge na Grécia Antiga (séc. VIII a.C.), as poesias de Homero também nos levam a percepção dos diversos tempos presentes nela, como o palaciano e o imaginário. Para os Gregos o futuro estava intimamente ligado ao passado, e é, através do discurso de Homero que, por meio da memória, relembra os valores, crenças e tradições desta sociedade (CANDIDO, 2001, p. 254).

Compreender a maneira como os poemas pouco variaram até sua fixação, só é tarefa plausível se levarmos em conta um outro aspecto importante das obras homéricas, a tradição oral. De acordo com Moses Finley, a poesia heroica era composta de forma oral, pelo *aedo*, que a cantava diante de um auditório. (FINLEY, 1965, p. 28-30). Foi no século XX que se descobriu a chave para o estudo das obras de Homero como “poesias orais” (VIDAL-NAQUET, 2001, p. 123), levando em conta suas fórmulas e epítetos, que nos permitem compreender tanto suas funções quanto o real sentido da narrativa.

Dessa maneira, a tradição oral remete-nos a um aspecto importante das epopeias, sua função social. De acordo com Moraes, ao compor os poemas, o que os *aedos* tinham como referência era a aristocracia que os financiava, tornando-se não só uma forma de celebrar as tradições, mas também de fazer circular os interesses desses indivíduos (MORAES,

2013, p. 27). Portanto, a análise de tais poemas épicos nos permitem acessar muitos dos ideais e valores aristocratas que pretendiam guiar seus discursos e comportamentos, bem como as estratégias usadas para que estes fossem difundidos pela sociedade grega.

Nesse sentido, como símbolo da memória social e coletiva, especialmente da aristocracia, os poemas homéricos podem, segundo Dolores Puga, evidenciar a imagem que se tinha, da praticante de magia no período micênico-arcaico, por exemplo (PUGA, 2014, p.118). Dessa maneira se torna relevante analisar a perspectiva da epopeia, enquanto fruto uma tradição oral, sobre praticantes de magia como Circe.

CIRCE E A MAGIA NA ODISSEIA

Tratando-se de tais práticas mágicas e de seu característico uso feminino na literatura homérica, é preciso, antes de analisar os episódios em que são mencionadas, esclarecer o que se entende por magia no presente trabalho e a forma como essa é abordada. Segundo Tsugami, grande parte do que hoje se entende como “magia” vem das compreensões gregas dos séculos V e IV a.C. sendo que estes a usavam para descrever práticas e ritos que mais tarde seriam marginalizados. A origem de “*mageia*” no grego advém do persa “*magu*”, o que não se sabe claramente o significado, mas remete a uma forma de funcionalismo religioso (TSUGAMI, 2020, p. 312).

Nesse sentido, os gregos passaram a usar a palavra “*mageia*”, remetendo a “uma forma cerimonial performática, utilizada pelos magos ou *magoi* (plural).” (TSUGAMI, 2020, p. 312). Entretanto, a autora ressalta que esse não era o único termo utilizado pelos gregos, podendo haver outras variações da palavra, como *pharmaka* (“Relacionada às práticas de encantamentos, elaboração de medicamentos e de venenos.”), (TSUGAMI, 2020, p. 312). Sendo este último o que melhor descreve as práticas mágicas na Odisseia.

Entretanto, não basta apenas identificar e estudar os termos utilizados em tais episódios. Compreendendo a magia não como um único objeto, mas como um complexo de fenômenos histórico que perpassa as mudanças na maneira que uma sociedade enxerga o mundo, Marco Pasi afirma que os estudos acadêmicos sobre esse tema só podem ser feitos quando se tem consciência histórica pela forma que o conceito se estabeleceu. Nesse sentido, é preciso uma contextualização histórica, especialmente em relação aos demais aspectos do âmbito social (TSUGAMI, 2020, p. 316). Dessa forma, propõe-se que termos, conceitos e discursos sejam todos analisados dentro do contexto histórico, social e da narrativa em que estão inseridos.

Temos, na Odisseia, diversos episódios envolvendo o uso do *phármakon*. Seus

objetivos, entretanto, segundo Clarissa Catarina Barletta Marchelli, se reelaboram a cada uso (MARCHELLI, 2010, p.68). Entre o uso de tais práticas pelo deus Hermes, que visando proteger Odisseu de Circe, oferece a ele uma erva, puxando-a do solo, conhecida pelos deuses como ‘*moli*’, e, segundo o poema, muito difícil de ser extraída pelos homens, mas os deuses tudo podem (*Od.*, X, 302-309); e por Odisseu, quando faz uso de um *phármakon* para banhar suas flechas na luta contra os pretendentes de Penélope; temos a mais conhecida das personagens a usá-lo, Circe.

Esta aparece durante a fala de Odisseu frente aos feácios, mais especificamente no canto X da Odisseia, quando o herói e seus companheiros haviam ido parar na ilha da deusa.

E chegamos à ilha de Aiaie, onde morava
Circe belas-tranças, fera deusa com voz humana,
irmã de sangue do sinistro Aietes;
ambos nasceram de Sol ilumina-mortal,
tendo por mãe Persa, que Oceano gerou como filha (*Od.*, X, 135-139).

É nesse momento que temos o primeiro contato com *Κίρκη* (*Kirke*), “fera deusa com voz humana”, irmã de Aietes filha de Sol e de Persa. Como praticante de magia, a personagem se apresenta como uma anfitriã enganadora aos homens de Odisseu, ou seja, ela primeiro os recebe bem, mas logo após os transforma em porcos. Ela utiliza de sua astúcia, apresentando-se como alguém receptiva, a fim de enganar os homens de Odisseu, estes, iludidos pelas palavras de Circe, adentram seu *oikos*.

É somente com a ajuda de Hermes que Odisseu consegue vencer seu feitiço e convencê-la a transformar seus companheiros novamente em homens,

*Mas quando ia, ao longo do vale sagrado,
alcançar a grande casa de Circe muitas-drogas,
lá Hermes bastão-dourado encontrou a mim,
em direção à casa, ele semelhante a jovem varão
na prima barba, cuja juventude é a mais graciosa;
deu-me forte aperto de mão e dirigiu-me a palavra:
‘Não, infeliz, aonde pelos cumes vais sozinho, ignorante da terra?
Teus companheiros, na casa de Circe,
como porcos estão confinados em buraco bem-cercado.
Acaso vens libertá-los? Afirmo que nem mesmo tu
retornarás, e até tu ficarás onde os outros estão.
Vamos, a ti livrarei dos males e salvarei; (*Od.*, X, 275 - 286).*

Além disso, esta o convida para ir com ela ao leito, o que, por conta do aconselhamento

da deidade que o ajudou, Odisseu aceita. Depois disso, o herói passa mais um ano junto com a deusa, até ser lembrado por seus homens de seu real objetivo, à volta ao lar. Objetivo este que Circe não mais deseja atrapalhar, pelo contrário, ela o aconselha detalhadamente em como ir até o *Hades* (*Od.*, X, 490-549).

QUEM É CIRCE?

Foi a partir da literatura greco-romana que Circe chegou à atualidade como arquétipo de bruxa (BRACKE, 2009, p. 32). Entretanto, em Homero, a figura de Circe possuía uma complexidade muito diferente. Segundo Stephanie Barros Madureira, a personagem era um exemplo do que as esposas dos cidadãos não deveriam ser, espécie de contra-modelo com propósito *paidêutico*¹ (MADUREIRA, 2017, p. 19-20). Nesse sentido, suas características são, ao mesmo tempo, de uma deidade feminina, em quem os atenienses podem identificar as mulheres da *pólis*, e de uma personagem que usa o *phármakon* para seus próprios interesses, respaldando seu discurso, já que, é através dessa prática que a mulher, que deveria ser passiva, é capaz de subjugar seus superiores.

Nesse sentido, a análise da personagem pode ser construída a partir de diversos conceitos e categorias, ligados a prática mágica, a questão feminina e a abrangência de Circe como deidade. Sem generalizações, Segal, por exemplo, aborda a personagem como uma deusa que transita entre o humano e o bestial (SEGAL, 1968, p. 428). Seria possível, nesse sentido, construir análises baseadas nos termos usados na Odisseia para se referir a Circe; nas relações sexuais que ocorrem entre ela e o herói; em uma comparação entre Circe e Penélope; nos objetos, poções e invocações usados em sua prática mágica; o *phármakon* e suas características; entre outros.

Dentre todas as possibilidades, optou-se por trabalhar Circe com base em uma categoria mental: a *métis*. Esta já foi bastante abordada com relação a outros personagens homéricos, como Odisseu, Penélope, Atena, entre outros. Entretanto, pouco se lembra de Circe quando se fala em tal categoria. Apesar disso, Evelyln Brack, em um dos trabalhos mais conhecidos sobre Circe e a *métis*, afirma que o *phármakon* de Circe está muito mais ligado à astúcia do que a imagem de feiticeira que mais tarde lhe seria atribuída (BRACK, 2009, p.77-78).

Circe compartilha de características da *métis* com os demais personagens e é, na

1 Sendo a *paideía* compreendida por Madureira como um amplo conceito que abrange o processo educacional na *pólis* ateniense, incluindo práticas intelectuais, culturais, físicas e militares que permitiam ao cidadão viver em comunidade (MADUREIRA, 2017, p. 25).

realidade, um alerta contra a perigosa astúcia das mulheres atenienses. Nesse sentido, recorreremos a trabalhos específicos, como os de Brack e de Madureira para tratar de diversas características da personagem como já lembrado aqui, a partir dessa categoria tão determinante para a Odisseia. Antes disso, entretanto, é útil pensar a definição da categoria *métis*, especialmente com base em Vernant e Detienne em sua obra, “*Métis: as astúcias da inteligência*”.

CIRCE E A MÉTIS

Em seu livro *Métis: as astúcias da inteligência*, Detienne e Vernant definiram a *métis* como o oposto da violência, uma inteligência que abarca a habilidade de lidar com o imprevisto (DETIENNE; VERNANT, 2008, p. 50). Não apresentada de forma explícita ou direta pelo poeta Homero, a *métis* é, segundo os autores, não um conceito, pois nunca foi formulada dessa maneira, mas uma categoria mental que perpassa diversos episódios (DETIENNE; VERNANT, 2008, p. 11). Ou seja,

A *métis* é uma forma de pensamento, um modo de conhecer; ela implica um conjunto complexo, mas muito coerente, de atitudes mentais, de comportamentos intelectuais que combinam o faro, a sagacidade, a previsão, a sutileza de espírito, o fingimento, o desembaraço, a atenção vigilante, o senso de oportunidades, habilidades diversas, uma experiência longamente adquirida; ela se aplica a realidades fugazes, móveis, desconcertantes e ambíguas, que não se prestam nem à medida precisa, nem ao cálculo exato, nem ao raciocínio rigoroso (DETIENNE; VERNANT, 2008, p. 11).

Na mitologia grega tem-se quatro linhagens distintas, a do Caos, a do Céu, a da Terra e a do Mar. Este último ser é mutável e informe, tendo, dentre outras características, o recurso de um tipo específico de sabedoria, a *métis*. Nesse sentido, Oceano, sobrinho próximo do Mar, também possui tal sabedoria que foi incorporada por Zeus através da oceanina *Métis*. Segundo Detienne e Vernant, o nome dessa divindade significa, “uma forma particular de inteligência, uma prudência avisada” (DETIENNE; VERNANT, 2008, p.17), sendo que suas áreas de atuação se estendem pela intervenção no mundo, a muitas atividades dos deuses, dos homens e dos animais.

Joseane Tavares de Azeredo Silva e Hélder Pordeus Muniz citam, por exemplo, algumas das atividades em que a *Métis* interfere, como o desenvolvimento de armas, navegações, questões políticas, entre outros (SILVA; MUNIS, 2017, p. 313). Foi com tal deusa que Zeus constituiu seu primeiro matrimônio, assegurando seu domínio sobre o imprevisível, e sobre o mar, aquilo que *Métis* lidava. Depois da profecia que ameaçava lhe tomar o trono, bem como por conta do anseio de dominar a *Métis*, Zeus devora a deusa,

instaurando uma nova ordem entre os deuses do Olimpo, distribuindo a *métis* entre estes.

Por isso, agora o campo de atuação da Métis será entre os humanos. Sem especializações dessa inteligência, como há entre os deuses, os traços fundamentais, em todas as suas atuações, são os mesmos (SILVA; MUNIS, 2017, p. 326-327).

Dentre estes, podemos destacar, inicialmente, que a *métis* não se fixa em uma dualidade definida, ou seja, não possui fórmulas concretas já experimentadas para reagir às situações. É somente dessa maneira que ela pode lidar com a multiplicidade do mundo (SILVA; MUNIS, 2017, p. 316). Nesse sentido Silva e Munis afirmam que, sem premeditar fórmulas, a *métis* se relaciona com *kairós*, ou seja, o momento decisivo. Mas, ao invés de ser surpreendida por ele, ela lhe transforma em momento oportuno, dominando-o (SILVA; MUNIS, 2017, p. 322).

Essa sabedoria permite a interferência nas relações de poder antes estabelecidas entre as espécies, ou seja, o mais forte não é mais aquele que sempre vence nas batalhas (SILVA; MUNIS, 2017, p. 324).

É nesse sentido que os já citados autores afirmam que “As astúcias da *métis* implicam uma desestabilização de toda ordem instituída. Ela pode, portanto, desestabilizar hierarquias que pareciam sólidas.” (SILVA; MUNIS, 2017, p. 324). É nesse sentido que, no embate com o outro ela formula uma nova hierarquia.

A métis, assim, é uma inteligência sempre em construção. O acúmulo de saberes não basta à *métis*. Ela, necessariamente, precisa habitar *kairós*. Isso significa que sua astúcia deverá estar inteira na situação. É nesse sentido que se dá a necessária cumplicidade entre o agente da atividade em questão e o meio em que ela ocorre (SILVA; MUNIS, 2017, p. 329).

Levando em conta todas essas características, e algumas outras mais específicas, é possível analisar aspectos da personagem Circe que a ligam com a *métis*. A começar por seu nome, *Κίρκη* (*Kirke*), relacionado por Madureira com pelo menos três possíveis significados. O primeiro diz respeito a sua tradução literal, que a associa a agressividade e a seu irmão Aietes. Segundo madureira, *Kirkê* é o feminino de *kirkos*, cujo significado é “falcão”, uma ave de rapina agressiva de natureza voraz, assim como a personagem. Ao mesmo tempo, o nome de Aietes, seu irmão, pode derivar de *aétos*, traduzido como “águia”, também uma ave de rapina. Tal significado pode se ligar a *métis* no sentido em que, na caça, tais aves calculam o momento certo de ataque a presa, ou seja, não há fórmulas, apenas o momento oportuno (MADUREIRA, 2017, p. 90).

Característica comum de tais predadores é voar em círculos em torno das vítimas,

atividade que também pode estar ligada a uma das derivações do termo *kirko*, ou seja, *kitkôo*. Uma de suas traduções é “círculo”, relacionando Circe com seu pai Helios, o sol em sua jornada ao longo do céu, mas também com a *métis*, já que, segundo Madureira, Detienne e Vernant relacionavam essa categoria mental com tal símbolo (MADUREIRA, 2017, p. 90). Nesse sentido, Madureira retoma Brack ao afirmar que,

o movimento circular que as aves de rapina fazem antes de atacar a presa – aves como o falcão – também a conectariam com a *métis*, já que sua caçada não se resume a movimentos impulsivos, mas sim a calcular o momento certo para atacar a presa (MADUREIRA, 2017, p. 90).

Por fim, Madureira lembra que o nome de Circe também é associado ao termo *kirkés*, que significa “roca”, objeto utilizado na tecelagem doméstica. Tal prática era frequentemente atribuída a *métis* das mulheres gregas, no caso da Odisseia, especialmente em Penélope, esposa de Odisseu (MADUREIRA, 2017, p. 90-91). Portanto, antes mesmo de pensarmos nos atos de Circe, ou em qualquer outra de suas características enquanto personagem, seu próprio nome nos denuncia seu caráter astuto.

Afinal, a *métis* também é característica comum à Odisseia, sendo recorrente em diversos personagens, e não possuindo por si só caráter negativo. Segundo Evellyn Brack, ao contrário dessas associações, as habilidades da personagem, a periculosidade associada a Circe derivaria de sua transgressão dos limites relacionados ao gênero. Por isso, seria por ser mulher que seu *phármaka* se tornaria perigoso (BRACKE, 2009, p. 94). Isso pode também ser associado a *métis* utilizada pela personagem, afinal, é somente graças a ela que Circe pode se transformar positivamente ao descobrir quem Odisseu é.

Quando os homens de Odisseu chegam à ilha, escutam Circe cantando e tecendo, características femininas comuns na obra, e logo atendem a seu convite, banqueteadando-se em sua casa (*Od.*, X, 220 – 231). Esta, entretanto, apesar de se apresentar como uma boa anfitriã, os enfeitiça, através dos alimentos, a fim de que esses se esqueçam de seu lar e se transformem em porcos. Os ardis de Circe apenas mudarão quando esta foi dominada por Odisseu. Uma vez ciente de sua identidade, ela se torna uma anfitriã hospitaleira e de fato ajuda Odisseu mais do que qualquer outra criatura (BRACKE, 2009, p. 98).

Dessa maneira, compreendendo como Circe apenas compartilha de características também presentes nos demais personagens da obra, se torna relevante definir quais são os padrões de gênero que Circe transgrediu e que tornam tanto o uso do *phármakon* quanto sua *métis* negativas em relação aos outros personagens.

UMA QUESTÃO DE GÊNERO

A fim de realizar esse estudo, é possível analisar Penélope, esposa de Odisseu, que é conhecida por ser o modelo de mulher ideal, em comparação com Circe, que se distancia e se aproxima das características desse modelo conforme a narrativa a constrói como mulher, mas uma mulher perigosa em sua prática mágica e astúcia. Na Odisseia de Homero, ainda não é possível afirmar uma figura de mulher que já ditasse fixamente os padrões, como mais tarde viria a ocorrer com o modelo *mélissa*. Segundo Fábio de Souza Lessa, esse modelo possui em suas marcantes virtudes atribuídas à mulher ideal características como:

O exercício das atividades domésticas; a submissão ao homem; a abstinência aos prazeres do corpo, considerados como masculinos; o silêncio; a fragilidade e a debilidade; a reprodução de filhos legítimos – preferencialmente do sexo masculino; a vida sedentária reclusa no interior do *oikos* (grupo doméstico); e a sua exclusão da vida social, pública e econômica (LESSA, 2010, p. 11).

Entretanto, pode-se dizer que este se encontrava em provável formação, afinal, encontramos ali Penélope, a esposa de Odisseu, que mais tarde seria exemplo de uma mulher ideal. Em uma comparação entre esta personagem e Circe, Stéphanie Barros Madureira apresenta suas semelhanças e diferenças. Segundo Madureira, ambas foram capazes de transformar suas visitas em indivíduos que banquetavam sem controle, como porcos selvagens que abandonam suas características humanas; também enfeitiçaram (*thelghein*) os homens com distrações; as duas são apresentadas como donas de casa; e passam por momentos parecidos com Odisseu (MADUREIRA, 2019, p. 294). Penélope descreve como por três anos ela persuadiu os aqueus

Assim falei, e foi persuadido o ânimo orgulhoso.
E então de dia eu tramava a enorme urdidura,
e nas noites desenredava-a à luz das tochas (*Od*, XIX, 148 -150).

Quanto à questão do feitiço, Penélope não é uma *pharmakides*, mas, através da *métis*, foi capaz de fazê-los ficar esperando por sua decisão, enquanto está tecia sua mortalha. Nesse sentido, uma das características que mais une as duas personagens, assim como a maior parte da obra, é o uso da *métis*.

Apesar disso, quando tratamos das diferenças entre elas, a situação se torna um tanto quanto distinta. Stéphanie cita o fato de Circe não possuir um *kurios*, ou seja, um guardião masculino que a vigiasse e protegesse, como consequência de sua ausência, a sexualidade desta se tornava incontrolável, podendo ser usada como bem entendesse, afinal, não havia quem garantisse o acesso exclusivamente feminino em seu *oikos* (MADUREIRA,

2019, p. 296).

Além disso, Circe também vive longe da sociedade, em uma ilha distante, portanto, é estrangeira, além de estar sempre buscando seu próprio benefício. Outra característica importante é o fato já mencionado de Circe estar geograficamente isolada, distante da *polis* e dos gregos. Segundo Ana Penha Gabrecht,

o modo como os espaços gregos são representados pode nos dizer algo sobre a forma como os homens retratados nos poemas viam a si mesmos, assim como o espaço fora da Hélade, onde habitam seres não gregos, pode nos informar qual era a visão a respeito do outro (GABRECHT, 2014, p. 61-62).

Nesse sentido, a *métis* compartilhada pelas personagens ganha significados diferentes. Enquanto a *métis* de Penélope serve ao propósito de Odisseu, afinal, ela promete escolher um pretendente assim que terminasse de tecer a mortalha, mas, durante a noite, a própria desmanchava todo o trabalho, a astúcia de Circe ganha caráter negativo justamente por suas características que fogem ao padrão feminino que Penélope representou mesmo antes da fixação de tal modelo idealizado.

Sobre isso, Madureira afirma que a feitiçaria era parte do cotidiano dos gregos,

Pudemos perceber as formas que a integravam ao cotidiano: seja no imaginário, seja nos rituais cívicos ou nos privados – com a oferta de serviços dos mais diversos praticantes – todas as camadas sociais aceitavam a existência da magia sem questioná-la, e embora Platão e o tratado hipocrático nos tenham deixado registrado as dúvidas existentes acerca da veracidade daqueles que se proclamavam magos/feiticeiros, não havia como questionar a magia em si (MADUREIRA, 2017, p. 87).

Entretanto, se usada de forma transgressiva pelas mulheres, a partir da *métis*, passa a ter significado negativo. Por isso, apresentá-la na epopeia através de Circe possuiria um objetivo *paidêutico*, ou seja, uma tentativa de quem promovia tal discurso de alertar as mulheres gregas quanto ao uso da *métis* que, para além de outras características já trabalhadas, é capaz de inverter as ordens da hierarquia, inclusive, na questão de gênero.

Dessa maneira, o *phármakon* utilizado por Circe, por si só, não possui significado moral negativo, mas a partir do momento em que consegue inverter as ordens de poder, através de um conhecimento que lida rapidamente com o imprevisível, colocando Circe, mulher (fora dos padrões sociais em formação) e mais fraca, como superior aos homens guerreiros de Odisseu, ganha caráter pejorativo. Por conta disso, o *phármakon* de Hermes, oferecido a Odisseu, será superior ao dela, trazendo de volta a hierarquia de gênero moralmente correta e proclamada pela aristocracia para as mulheres da *pólis* gregas através

das tradições transmitidas pelos *aedos*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisada aqui a *métis*, como categoria mental, em seus muitos aspectos, podemos entendê-la como uma inteligência astuciosa que permite interferir na hierarquia das forças. Nesse sentido, Circe seria uma evidente portadora dessa capacidade, utilizando de seu *phármakon* para dominar a situação que não lhe era favorável, contra os homens de Odisseu. Este, ainda não possuirá o caráter negativo que mais tarde lhe seria atribuído, pelo contrário, faz parte do cotidiano grego e aparece de muitas maneiras na narrativa homérica.

Segundo Candido, os responsáveis pelos procedimentos mágicos na sociedade grega, definidos pela literatura como *magus*, *parmakos*, *feiticeiros* são detentores de um fazer específico e especializado que os qualifica como profissionais da magia (CANDIDO, p. 132, 2021).

Da mesma maneira, Circe também não é a única que utiliza desse artefato, pelo contrário, diversos outros personagens, incluindo o protagonista, Odisseu, e sua esposa, Penélope, bem como o deus Hermes, fazem uso dessa prática, a fim de superar as dificuldades que a eles se impõem.

Entretanto, no caso de Circe, suas características de gênero e de ancestralidade, fazem com que, ao contrário do que acontece com os demais participantes da narrativa, seja vista como algo negativo, que mais tarde lhe transformará em uma vilã, característica que ainda não lhe pode ser atribuída na Odisseia, onde ela ainda compartilha diversas das características dos demais personagens, como a *métis*.

Dessa maneira, por transgredir os papéis de gênero, não possuindo um *oikós*, sendo assim dotada de uma sexualidade fora do controle masculino, afastando-se do modelo *mélissa* propagado em Penélope, Circe é vista como uma figura negativa. Nesse sentido, não será o *phármakon*, mais tarde associado a “bruxaria”, como algo prejudicial, quem possuirá significado negativo, mas, sim o seu uso indiscriminado por mulheres a partir da *métis*, sendo assim uma forma de inverter a hierarquia social que as elites gregas, a partir da recitação de tais poemas épicos, desejava propagar. Gênero, magia e mitologia unem-se então, nesse discurso, para “ensinar”, as mulheres gregas a se portarem dentro de seu papel social, que mais tarde seria rigidamente fixado.

BIBLIOGRAFIA

- BRACKE, Evellyn. *Of Métis and Magic: The Conceptual Transformations of Circe and Medea in Ancient Greek Poetry*. Tese de doutorado. Department of Ancient Classics, National University of Ireland, Maynooth, 2009.
- CANDIDO, Maria Regina. *A prática da magia amorosa no período helenístico*. Série Humanitas Supplementum Estudos Monográficos, Universidade de Coimbra, p.130 – 140, Dezembro, 2021.
- CANDIDO, Maria Regina. *Homero: tempo, mito e magia*. Rio de Janeiro: *Phoênix*, 7: 254-261, 2001.
- DETIENNE, Marcel e VERNANT, Jean-Pierre. *Métis: as astúcias da inteligência*. São Paulo: editora Odysseus, 2008.
- FINLEY, Moses. *O Mundo de Ulisses*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- GABRECHT, Ana Penha. *A Representação do espaço na Odisseia: Definindo Isotopias, Heterotopias e Utopias na Grécia Antiga (Séculos X-VIII a.C.)*. Dissertação (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014, 257 p.
- LESSA, Fábio de Souza. *Mulheres de Atenas: mélixa - do gineceu à agora*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.
- MADUREIRA, Stéphanie Barros. *Relacionando Magia e Gênero na Grécia Antiga: Circe e Medéia como representações sociais de feiticeiras na Atena Clássica (século V a.C.)*. Rio de Janeiro: v. 5 n. 2 (2019): Hêlade | Dossiê: Fenícios, Maio de 2020.
- MADUREIRA, Stéphanie Barros. *Relacionando Magia e Gênero na Literatura Grega: uma análise comparada do uso do phármakon pelas feiticeiras Circe e Medeia (séculos VIII e V a. C.)*. Tese de mestrado. Rio de Janeiro, 2017.
- MARCHELLI, Clarissa Barletta. *O Phármakon na Odisséia: Ambiguidade e função narrativa*. In: *I Congresso Internacional De Religião Mito e Magia No Mundo Antigo & IX Fórum de Debates em História Antiga*. Universidade do Estado do Rio de Janeiro Núcleo de Estudos da Antiguidade, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://neauerj.com/Anais/coloquio/cadernosumos.pdf>; acesso em 13 de junho de 2022.
- MORAES, Alexandre Santos. *Curso de vida e construção social das idades no mundo de Homero (séc. X ao IX a.C.): uma análise sobre a formação dos habitus etários na Ilíada e Odisséia*. Dissertação (Doutorado em História Antiga) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2013, 260 p.
- PUGA, Dolores. *Magia e Cultura Patriarcal: As Transformações na imagem da Pharmakis na Antiguidade*. MONÇÕES, Revista de História da UFMS/CPCX v. 1, nº 1, Setembro de 2014.
- SEGAL, C. *Circean Temptations: Homer Virgil Ovid*. TAPhA 99, 1968, p. 419-442.
- SILVA, Joseane Tavares de Azeredo; MUNIZ, Hélder Pordeus. Considerações sobre a méti, a inteligência astuciosa. *Mnemosine*. Rio de Janeiro, Vol.13, n. 3, p. 309-331, 2017.
- TSUGAMI, Susan Sanae. Magia. In: LANGER, Johnni (org). *Dicionário de História das Religiões na Antiguidade e Medieval*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. *O mundo de Homero*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

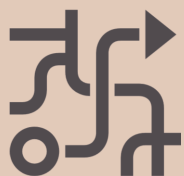


FONTE

HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Recebido em 30/08/2022

Aprovado em 07/12/2022



A FORMAÇÃO DA IDENTIDADE ÉTNICA RACIAL ASIÁTICA ATRAVÉS DE ESTEREÓTIPOS: HOLLYWOOD COMO FICÇÃO OU REALIDADE?

THE DEVELOPMENT OF ASIAN ETHNIC RACIAL IDENTITY THROUGH STEREOTYPES: HOLLYWOOD AS FICTION OR REALITY?

TAO, Juliana¹

<https://orcid.org/0000-0001-8874-5426>

RESUMO: O presente artigo destaca de que forma os estereótipos de Hollywood acerca da raça amarela afetam a construção da identidade pessoal de asiático em geral. O objetivo foi uma contextualização histórica e conceitual da formação de estereótipos e má representação, ou seja, atribuições danosas para uma interpretação asiática cinematográfica, como por exemplo, a noção de *Minority Model*, frequentemente presente em longas-metragens hollywoodianas. Além disso, teve-se o esforço em desenvolver seus impactos na construção de tal identidade para então notabilizar este debate de grande relevância. Com isso, através de revisões bibliográficas, foi possível relacionar cenas pontuais em filmes estadunidenses, nas quais retrataram de algum modo, algum tipo de estereótipo asiático. Nesse sentido, de acordo com tal relação, explica-se como essa problemática afeta de forma negativa a formação de uma identidade individual. Em vista disso, concluiu-se que a continuação desse aspecto pode acarretar em consequências prejudiciais para tal fenômeno pessoal, uma vez que é possível interferir negativamente na sua construção. À vista disso, em suma, procurou-se relacionar os efeitos do padrão de má representação asiática no desenvolvimento de uma identidade asiática livre de concepções

PALAVRAS-CHAVE: Estereótipos; Identidade; Representação; Hollywood; Asiático.

ABSTRACT: This article highlights how Hollywood stereotypes about Asians, in general, affect the construction of their personal identity. The objective was a historical and conceptual contextualization regarding the formation of stereotypes and misrepresentation, that is, harmful attributions for an Asian cinematographic interpretation, such as, the notion of *Model Minority*, often present in Hollywood feature films. In addition, an effort was made to develop its impacts in the construction of such an identity in order to emphasize this highly relevant debate. With that, through bibliographic reviews, it was possible to relate punctual scenes in American films, in which they somehow portrayed some kind of Asian stereotype. In this sense, according to this relationship, it is explained how this problem negatively affects the formation of an individual identity. In this view, it was concluded that the continuation of this aspect can lead to harmful consequences for such a personal phenomenon, since it is possible to negatively interfere in its construction. Hereupon, in short, it was sought to relate the effects of the Asian misrepresentation pattern in the development of an identity free of preconceptions.

KEYWORDS: Stereotypes; Identity; Representation; Hollywood; Asian.

¹ Acadêmica do curso de Relações Internacionais pela Faculdade Integrada das Cataratas (UDC). E-mail: taona08@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Segundo Paner (2018), se a única forma de assimilação for através da retratação de estereótipos em filmes, então sendo assim, os asiáticos podem vir a acreditar que é desse modo que os Estados Unidos os aceitariam e poderiam internalizar tais representações. Com isso, entende-se que existe uma problemática no modo como os estereótipos de Hollywood acerca da raça amarela afetam a construção da identidade pessoal de asiáticos. Dessa forma, este artigo trouxe uma abordagem dos efeitos na construção de tal fenômeno, através de uma contextualização teórica social, a partir da influência de estereótipos étnicos e raciais retratados em obras cinematográficas.

Em vista disso, torna-se necessário a análise de tal fenômeno, em particular por se propagar, muitas vezes, em falas racistas e/ou xenofóbicas. Além disso, a representação equivocada desse grupo não só afeta a construção da identidade desses indivíduos, mas também impacta na percepção da sociedade sobre eles. É fato como filmes de Hollywood perpassam a vida de indivíduos no mundo todo. Nesse sentido, a constante retratação negativa por meio de estereótipos pode acarretar em consequências significativas, sobretudo quando essa exibição se dá em uma potência mundial originadora de costumes e influenciadora de opiniões.

Desse modo, este artigo tem como objetivo a apresentação de estereótipos presentes em obras cinematográficas além de desenvolver seus impactos na formação de uma identidade livre de concepções. Com isso, analisaram-se três filmes selecionados, nos quais exibem de forma explícita tais representações equivocadas. Mais que isso, pôde-se relacionar como a interpretação das retratações descritas afetam a construção da identidade e o sentimento de pertencimento a sua etnia.

Para que a pesquisa fosse possível, a metodologia utilizada foi a pesquisa bibliográfica, ou seja, a elaboração de um artigo com base em livros e artigos científicos publicados, nos quais foram produzidos através de estudos acadêmicos. As obras da língua inglesa foram traduzidas livremente quando houve a necessidade de referencial teórico para fundamentar um ponto abordado dentro deste artigo. Com isso, as análises de tais monografias, periódicos e/ou livros foram devidamente referenciadas conforme de forma para apoio científico.

Assim, em um primeiro momento, mostrou-se fundamental a apresentação dos conceitos acerca do tema. Em vista disso, o tópico que se inicia o desenvolvimento deste artigo buscou explicar como se dá a formação de identidade através da representação. A seguir, desenvolveu-se sobre a definição de estereótipo, trazendo alguns exemplos quanto

a que se referem aos asiáticos, tal como o mito da minoria modelo. Ademais, expôs-se de forma breve uma conexão intrínseca entre o reflexo de uma má representação de grupos e/ou indivíduos com a possibilidade de danos na construção de uma identidade livre de preconceções.

No segundo tópico, discorreu-se sobre a história por trás dos estereótipos asiáticos, em particular como que eles vieram a ser estabelecidos na sociedade estadunidense. Dessa forma, observa-se a histórica relação entre os Estados Unidos com países asiáticos, de modo no qual a xenofobia por trás do “perigo amarelo” foi tomada como legal. Foi possível também discutir a transição de tal estereótipo para a noção de minoria modelo e como se dá a ambivalência entre eles. Outrossim, buscou-se explicar a manifestação de outras má representações, como a imagem da mulher oriental e brevemente, a concepção de “tanto faz”, estipulada na aparência dos indivíduos, difundida em relação aos asiáticos de modo estabelece que todos são fisicamente iguais, noção a qual inviabiliza suas nacionalidades e etnias.

Logo, de acordo com o exposto, pôde-se realizar uma análise das seguintes obras cinematográficas escolhidas: *Gran Torino* (2008), *A Grande Aposta* (2015) e *o Mundo de Suzie Wong* (1960). Nessa sequência, a estrutura de crítica foi definida a partir de aspectos apenas pontuais dos longas-metragens representativos e compõe as seguintes pautas: o mito da minoria modelo, a disseminação da noção de “perigo amarelo” por meio de vilões e a representação da mulher asiática. De tal modo, buscou-se relacionar como tais pensamentos impactam na construção da identidade étnica racial de asiáticos. Vale ressaltar também como tais indivíduos são recebidos na sociedade simplesmente por estarem vinculados a essas interpretações equivocadas negativas de quem são e/ou como se comportam.

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE A PARTIR DA REPRESENTAÇÃO

Em sua obra, “A identidade cultural na pós-modernidade”, Hall apresenta a mudança que o conceito de identidade sofreu ao longo dos séculos e como tal transformação ainda se dá nos dias atuais. Desse modo, o sujeito moderno é entendido como uma individualidade fluida e deslocada, diferentemente da visão que o antecede, na qual sua identidade era um fenômeno maciço, unificado e imutável (HALL, 2006). Nesse sentido, de acordo com Hall, a Reforma Protestante e a Contrarreforma romperam com a associação de consciência individual presente nas instituições religiosas. Com isso, somado ao Humanismo Renascentista, emergiu-se então um conceito de identidade moderno no qual ela é individual, singular e distinta. Nesse contexto, houve a emergência de debates no campo da filosofia

e da sociologia acerca da identidade e como tal é manifestada para com o indivíduo (HALL, 2006).

A identidade, a partir de uma perspectiva psicológica, é essencialmente um aspecto personalizado. Ela se constrói através de níveis de identificação no campo social. Almeida (2013, p.2) afirma que “os valores culturais se formam através de normas, hábitos, leis e preconceitos e são fatores determinantes na construção da identidade”. Nesse viés, tais preconceitos compõem então a construção da identidade marcada pela diferença. Dessa forma, compreende-se que é uma formação na qual o indivíduo possa se distinguir dos outros de forma própria e assim partindo também do pressuposto de exclusão, em termos simples, é a comparação da identificação do estranho para o próprio (WOODWARD, 2000). Mais que isso, tal formação é socialmente atribuída e desse modo, percebe-se a influência da representação do fenômeno junto a uma “comunidade imaginada” formada por culturas nacionais. (HALL, 2006).

Uma cultura nacional é um discurso - um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades (HALL, 2006, p. 50-.51).

Não obstante a isso, seres humanos não são capazes de isolar cientificamente a condição não interpretativa da emoção humana. Nesse viés, toda e qualquer representação humana assim como as emoções, são fatores interpretados (CORRÊA, 2017). Com isso, Woodward (2000) explica o “circuito da cultura” como “aquele em que o foco se desloca dos sistemas de representação para as identidades produzidas por aqueles sistemas”. Dessa forma, os sentidos produzidos da cultura nacional de Hall convergem junto ao circuito da cultura de representação de Woodward. Tomando tais concepções como norte, entende-se que os significados dados às experiências individuais são de fato as interpretações dos sistemas de representação cultural. Nesse sentido, uma vez que o indivíduo assume para si um sentido próprio de tal esquematização, cria-se então sua identidade pessoal.

Em vista disso, a compreensão de quem ser, como em coletivo ou individualmente, depende da interpretação e do reconhecimento dado pelos outros através dos sistemas de representação. Além disso, retoma-se a política de diferença de Woodward, na qual perpassa a noção de reconhecimento. Desse modo, destaca-se a distintividade reconhecida de um grupo de indivíduos. Entretanto, tal distintividade pode ser assimilada, muitas vezes, a outras comunidades, formando uma identidade majoritária. A problemática de tal assimilação está interligada ao conceito de autenticidade, noção que retrata de certa forma, a continuidade

de uma cultura (TAYLOR, 1994).

O ESTEREÓTIPO E A IDENTIDADE REPRESENTADA

O estereótipo é de certo modo uma reflexão distorcida da realidade. Sob esse viés, ele se manifesta através de elementos emocionais, nos quais baseiam a percepção de determinados indivíduos. Dessa forma, eles são de fato estruturas cognitivas que possuem impactos psicossociais. Não obstante a isso, contêm-se também expectativas nas quais, muitas vezes, associam-se ao aspecto de gênero, aparência física, “raça” e nacionalidade (PAULO, 2014). Nesse âmbito, entende-se que os estereótipos são capazes de prescrever os comportamentos dos indivíduos.

Na obra *Opinião Pública* de Walter Lippman, analisa-se o modo em que são construídas representações de realidade social e como as mesmas são impactadas por fatores externos e internos. No mesmo sentido, tais concepções servem simultaneamente como guia para condutas e como mecanismo de defesa, no qual concede ao indivíduo, a disposição para proteger seus interesses, valores e sua posição na sociedade (LIPPMAN, 1922/1961, apud CABECINHAS, 2004). Em vista disso, entende-se que, de fato, os estereótipos são considerados preconceções equivocadas de determinado grupo de indivíduos, nas quais se originam a partir de um mecanismo de defesa da cultura hegemônica. Tal meio torna o ambiente social no qual esses sujeitos estão inseridos, um espaço de preconceitos, derivados possivelmente de expectativas de comportamento negativas.

Um indivíduo ou um grupo de pessoas podem sofrer um verdadeiro dano, uma autêntica deformação se a gente ou a sociedade que os rodeiam lhes mostram como reflexo, uma imagem limitada, degradante, depreciada sobre ele (TAYLOR, 1994, p. 25).

De acordo com a citação acima, percebe-se que o estereótipo é esse reflexo no qual pode gerar efeitos prejudiciais a um indivíduo ou, nesse caso, a um grupo de indivíduos. Com isso, apesar de agir como um mecanismo de defesa da compreensão de mundo, o estereótipo é, muitas vezes, danoso para com o grupo o qual ele estereotipa. Desse modo, a partir da associação de características degradantes sobre o mesmo, entende-se que isso articula não só uma deformação na construção de sua identidade, uma vez que afeta e amplia aspectos de inseguranças, mas também no sentimento de pertencimento (TAYLOR, 1994). Nesse viés, as consequências desse fenômeno podem se relacionar com provocações na saúde mental, psicológica e emocional (AOKI, 2020). Um exemplo de tal manifestação é dado no estereótipo de minoria modelo.

O mito da minoria modelo é uma formulação norte-americana que estigmatiza e retrata os asiáticos como trabalhadores centrados, antenados à tecnologia e pouco afeitos às esferas pessoais, familiares e sociais da vida. (AOKI, 2020, p. 16).

Mais que isso, tal reflexo comporta também expectativas de serem bons em matemática ou inexplicavelmente inteligentes. Desse modo, essa leitura do estereótipo impacta a individualidade dos sujeitos, de forma a retirar a considerável autenticidade que Taylor menciona anteriormente. Nesse âmbito, de acordo com Aoki (2020), uma vez que os brancos rotularam asiáticos como minoria modelo, tais sujeitos começaram a se identificar assim. Isso se problematiza no momento em que se é esperado do grupo, tal comportamento. Em outras palavras, no caso de indivíduos pertencentes ao grupo asiático e, por conseguinte, ao estereótipo de minoria modelo, não se totalizarem como “indivíduos modelos” acabam, com efeito, entendendo que são distanciados e diferenciados do mesmo povo que pertencem (AOKI, 2020). Tal compreensão não causa apenas um sentimento de certa decepção, mas também de confusão e não pertencimento, nos quais somados, tendem a afetar de forma negativa e prejudicial à construção de sua identidade pessoal.

Somado a isso, vale ressaltar o estereótipo racial do “perigo amarelo”, o qual surgiu no Ocidente, no final do século XIX. Nesse sentido, tal noção pode ser considerada a segunda face do estereótipo de minoria modelo (LEE, 1999, apud KAWAI, 2005). Nesse cenário, apesar de o rótulo de minoria modelo ser oposto ao do “perigo amarelo”, ambos caminham em uma linha tênue, na qual o indivíduo modelo, em busca de sucesso através de dedicação, pode se transformar em tal estereótipo negativo (LIM, 2014). Mais que isso, Lim (2014) cita Suzuki (1989), autora do artigo “*Asian Americans as the Model Minority: Outdoing Whites? Or Media Hype?*”, que apresenta como o mito de minoria modelo destaca o sucesso de indivíduos nos quais foram capazes de “superar o racismo e ‘fazer acontecer’ em uma sociedade americana, por meio de trabalho duro, perseverança paciente e acomodação quieta” (SUZUKI, 1989, apud LIM, 2014, p.4, tradução nossa).

O CONTEXTO HISTÓRICO DA FORMAÇÃO DO ESTEREÓTIPO ASIÁTICO

A partir disso, pode-se fazer uma relação entre os estereótipos asiáticos retratados atualmente com a longa história de interação dos Estados Unidos com países da Ásia. Nesse sentido, destaca-se a onda de propaganda estadunidense chamada de *yellow peril*, “perigo amarelo”, na qual pintava indivíduos do leste e sudeste da Ásia como um perigo e ameaça existencial para os ocidentais (KAWAI, 2005). Para Sriganeshvarun e Chien Puu, tal conceito pode ser considerado o ponto de partida para a estereotipagem negativa de

indivíduos amarelos. Outrossim, tal disseminação de imagem foi utilizada como justificativa para o Ato de Exclusão Chinês, no qual proibiu a imigração chinesa por um período de 10 anos e não permitia a nacionalização de chineses já residentes nos Estados Unidos (PANER, 2018).

Em sua obra *The Chinese Exclusion Act of 1882* (O ato de exclusão chinesa de 1882), Soennichsen (2011) explica os eventos que levaram ao movimento da imigração chinesa para os Estados Unidos até a implementação da lei presente no título do livro. Dentre tais acontecimentos, é possível citar a crise econômica gerada pelo início e fim da Guerra do Ópio, guerras civis e a esperança de uma vida mais próspera na “terra do mundo livre”. Nesse cenário, os chineses se deslocaram para o país a fim de trabalhar nas minas de ouro, nas quais eles demonstraram facilidade e desempenho melhor do que os estadunidenses. Dessa forma, a população estadunidense cobiçava a restrição dos trabalhadores chineses no país, argumentando que os mesmos estavam roubando seus empregos e salários, assim prejudicando seu famoso “*american way of life*” (estilo de vida americano) (SOENNICHSEN, 2011).

Figura 1: Pôster do *Yellow Peril*



Fonte: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:YellowTerror.jpg>

Nesse contexto, foi consolidado então o estigma de perigo, degradação e competição negativa dos chineses, fato que, nesse caso, serviria como fundação para o início do *yellow peril* (SOENNICHSEN, 2011). Seguindo tal linha de raciocínio, uma vez com interesses políticos em mente, o Congresso dos Estados Unidos votou para a criação da lei de exclusão chinesa em 1882, a fim de satisfazer os eleitores do país. A partir desse momento, estabeleceu-se um critério para o “perigo amarelo” de forma que tal estereotipagem e xenofobia foram tomadas de certo modo como legais (KAWAI, 2005).

Com isso, nota-se que existe uma ambivalência entre os estereótipos asiáticos (KAWAI, 2005). Nesse sentido, retomando aos princípios anteriores, a noção de minoria modelo é estabelecida para diferenciar as minorias do asiático-americano com o africano-americano, de forma que ambas seguem sendo inferiores aos estadunidenses brancos, mas simultaneamente existindo a comparação entre elas a fim de reduzir uma ou outra, e nesse caso, os africanos-americanos (KAWAI, 2005). Isso porque, a partir do momento em que foram estabelecidos os indivíduos modelos para, como Kawai (2005, p.3) aponta, serem considerados “o grupo que, ao contrário de outros grupos raciais minoritários, avança apenas com seu próprio esforço na sociedade americana” (tradução nossa), a caracterização anterior do asiático vilão e cruel é substituída.

Em suma, o estereótipo da minoria modelo é inspirado na ideia de daltonismo no sentido de que o sucesso alcançado pelos asiático-americanos está mascarando a presença do racismo institucional com uma fachada de uma sociedade americana aberta e justa que permite que as minorias raciais subam na hierarquia social (LIM, 2014, p. 5, tradução nossa).

Em vista disso, observa-se que tal ambivalência se consiste no fato do “perigo amarelo” existir concomitantemente com o mito da minoria modelo uma vez que são noções contraditórias, mas podem acabar se complementando, pois estão na mencionada “linha tênue”. Nesse viés, Lim (2014, p.5) argumenta que “a construção da noção de minoria modelo está relacionada à criação de uma ‘face menos ameaçadora do perigo amarelo’ (tradução nossa). Assim, é possível observar que a relação entre ambos os estereótipos se dá no fato de a estipulação dos mesmos vir somente onde condiz com os interesses dos americanos no momento em que lhes convém.

Ademais, ao longo das décadas, contextos internacionais serviram de influência para a continuação de tal pensamento. Em particular, o bombardeamento da base militar estadunidense de Pearl Harbor por parte dos japoneses fortaleceu uma espécie de precedente

para tal ameaça asiática (KAWAI, 2005). Nesse âmbito, o conflito entre os Estados Unidos e o Japão travado na Segunda Guerra Mundial auxiliou para a solidificação da imagem do japonês como uma pessoa desprezível e cruel. Desse modo, o bombardeamento em 1941 de certa forma “inflamou” tal estereótipo, no qual em seguida levou ao surgimento de campos de concentração para japoneses nos Estados Unidos. (OKIHIRO, 1994, apud LIM, 2014).

Vale ressaltar também a existência de um hábito que, de certa forma, torna-se racista em termos de aparência física. Isto é, elencar qualquer ator asiático em um papel no qual não condiz com sua ascendência, etnia e/ou nacionalidade (PANER, 2018). Nesse viés, entende-se que a escolha de um elenco indiscriminadamente se deu através do infame estereótipo asiático do “tanto faz”. Nele, em vista da semelhança física existente entre as etnias como, por exemplo, chineses, coreanos, japoneses e vietnamitas, os responsáveis por selecionar os atores para papéis em que os personagens possuem alguma relação com a Ásia, partem do pressuposto que são todos iguais e sua nacionalidade não entra em questão.

Isso se problematiza porque, de certo modo, apaga-se o contexto histórico-cultural de tais etnias, eliminando assim suas identidades nacionais. Nesse viés, Aoki (2020) afirma que, de alguma forma, por conta dos “asiáticos amarelos” terem sido rotulados como a minoria modelo pelos brancos, eles tiveram – e ainda têm – acesso a muitos dos benefícios que a branquitude oferece, porém a autora atesta que “apesar disso, quando olham para a indústria hollywoodiana em busca de representatividade, dificilmente se enxergam”. Desse modo, uma vez que quando Hollywood começa a transmitir tais sentimentos e difundir essa imagem do “tanto faz”, a sociedade irá seguir o exemplo.

Não obstante a isso, vale notar a origem do estereótipo da mulher asiática de acordo com seu relacionamento com os homens estadunidenses. Nesse viés, observa-se o impacto da presença militar dos Estados Unidos na Ásia, desde o conflito da Segunda Guerra Mundial, seguindo a Guerra da Coreia e a Guerra do Vietnã, somando-se a isso a ocupação estadunidense no Japão (ISHIDA, 2019). Assim, é possível estabelecer uma conexão intrínseca do domínio sobre a mulher asiática ligada a conquista de uma nação, no sentido em que a visão de inferioridade e submissão transcorre (SAID, 2007, apud ISHIDA, 2019). À vista disso, Ishida (2019, p.57) afirma que “muitas das narrativas em que esse tipo de ideia está presente, a mulher asiática é tratada como um objeto sexual para satisfazer os desejos do homem branco, dominando-a e conquistando-a”.

Desse modo, destaca-se o estereótipo da mulher asiática como submissa e erótica

(LIM, 2014). Nesse viés, Lim (2014) argumenta através de artigos publicados em revistas estadunidenses renomadas como Huffington Post, nos quais permeiam uma descrição de mulheres chinesas sendo, em contrariedade ao individualismo e natureza determinante das ocidentais, pessoas passivas e obedientes, “a mulher ideal para o homem ocidental” capaz de atender a seus desejos (LIM, 2014). Com isso, Ishida (2019) cita o termo “*white savior*” (salvador branco), no qual apresenta o homem norte-americano como o socorro para os infortúnios da Ásia, instruído a salvar a mulher asiática de tais males. Em vista disso, corroborou-se a imagem das mesmas como submissas ao homem branco, circunstância na qual disseminou a concepção de que seu propósito de vida seria o de agradar e satisfazer aos desejos de seu “herói”.

HOLLYWOOD E SUA RETRATAÇÃO DE ESTEREÓTIPOS

De acordo com o exposto, é importante ressaltar a forma em que os estereótipos influenciam na construção da identidade pessoal através da representação na mídia. Nesse contexto, destaca-se os filmes de Hollywood, como estímulos para uma má interpretação de comportamento para com os indivíduos amarelos no modo em que retratam em suma uma representação equivocada (SRIGANESHVARUN e CHIEN PUU, 2020). Com isso, analisou-se como os estereótipos citados são expostos em diversas obras cinematográficas e como tal abordagem é danosa para a construção de uma identidade pessoal.

Hollywood é um distrito da cidade de Los Angeles nos Estados Unidos, famosamente conhecido por ser o berço de filmes e artistas renomados (SRIGANESHVARUN e CHIEN PUU, 2020). Desse modo, os filmes hollywoodianos possuem grande impacto na cultura estadunidense e conseqüentemente, na cultura ocidental como um todo. Em vista disso, percebe-se que a má interpretação e representação de um grupo específico de indivíduos através de estereótipos podem incitar inúmeros tipos de problemáticas, como por exemplo, a discriminação racial e étnica.

Nesse âmbito, o foco está na complicação sobre a influência de estereótipos na construção de uma identidade livre de preconceções. Em outras palavras, como mencionado anteriormente, tais dimensões desenvolvem em si o sentimento de expectativas de comportamento para com o grupo específico e como resultado, os estereótipos ao extremo fazem com que esses indivíduos os assumam para si, danificando assim sua construção personalizada de identidade (BESANA et al, 2019).

A MINORIA MODELO

De acordo com o exposto, é fato que o estereótipo em questão é popularmente demonstrado em filmes hollywoodianos, difundindo assim uma imagem equivocada. Nesse âmbito, foram selecionados dois filmes para análise: *Gran Torino* (2008) e *A Grande Aposta* (2015). O primeiro narra a história de um veterano de guerra estadunidense, no qual passou vários anos de sua vida na Coreia durante a guerra. Nesse cenário, o personagem principal, Walt Kowalski, elencado por Clint Eastwood, expressa para audiência, de forma constante, seu ódio por asiáticos através de falas racistas e xenofóbicas. No decorrer da obra, sua perspectiva desse grupo é modificada a partir do contato com indivíduos do grupo étnico asiático Hmong.

Apesar da mudança de caráter com o desenvolvimento do personagem, suas falas negativas não podem ser removidas simplesmente de tal modo como se não tivessem nem existido. Isso porque, independentemente da edificação da moral de aceitação no longa-metragem, as mensagens retratadas são um cenário muito verdadeiro e realístico para a minoria amarela, em particular os asiáticos-americanos. Desse modo, nota-se a cena em que Walt faz uma pergunta para a personagem de Ahney Her, Sue Lor, na qual é uma mulher pertencente aos Hmongs. Dessa forma, a fala corresponde a “eu pensei que vocês, garotas asiáticas, deveriam ser inteligentes?” (*Gran Torino*, 2008). De acordo com tal indagação, pode-se relacionar a propagação do mito da minoria modelo como verdade.

Ademais, no filme *A Grande Aposta* (2015), destaca-se a cena na qual o personagem Jared Vennett, interpretado por Ryan Gosling, ao ser questionado sobre a contabilidade para uma oportunidade de aposta de investimento, aponta para seu analista Ted Jiang, elencado por Stanley Wong. Nesse decorrer, ele apresenta a seguinte fala “Olha para ele, reparou alguma coisa diferente nele? Olha a cara! Olha os olhos! Eu vou dar uma dica, o nome dele é Yang, ele ganhou um torneio nacional de matemática na China, ele nem fala nossa língua” (*A Grande Aposta*, 2015). De acordo com essa citação, o indivíduo mencionado procede para explicar à audiência que, na verdade, o seu nome é Jiang e ele de fato fala inglês de forma na qual ele esclarece também “Jared gosta de dizer que não falo porque fico parecendo mais autêntico” (*A Grande Aposta*, 2015).

Com base nas interações citadas, é implícito que, em vista da veracidade sobre as contas matematicamente realizadas para o investimento, a menção de sua aparência física pode ser relacionada ao mito da minoria modelo. Nesse sentido, é perceptível que o analista é asiático e dessa forma, ele deve ser necessariamente bom em matemática. Além disso, pode-se citar a fala do personagem de Steve Carell, Mark Baum, quando ele diz “isso é racismo” (*A Grande Aposta*, 2015) em resposta ao apontamento das características do

analista. Entretanto, sua fala passa despercebida pelos demais, assim como, muitas vezes, os estereótipos retratados também passam.

Com isso, vale lembrar que a má representação pode se tornar danosa para a construção de uma identidade livre de preconceções. Nesse sentido, a retratação da experiência de todos os asiáticos como se realmente fosse de tal forma é capaz de limitar as opções para exploração da individualidade (BESANA et al, 2019). “Esse mito pode ter efeitos prejudiciais para adolescentes e jovens adultos asiático-americanos, uma vez que a internalização desse estereótipo pode levar ao sofrimento psicológico de expectativas irreais e pressão para ter sucesso.” (BESANA et al, 2019, p. 204 , tradução nossa).

Assim, segundo a citação acima, Besana (2019) indica também que tais indivíduos podem se sentir “fora do lugar”, circunstância na qual a desconexão com seu grupo étnico racial leva aos sentimentos de isolamento e rejeição mencionados anteriormente. Além disso, é importante ressaltar aspectos que tal mito falha em reconhecer. Dessa forma, entende-se que asiáticos possuem experiências drasticamente diferentes navegando sucesso acadêmico e econômico, de forma na qual varia acerca de sua renda familiar, condições econômicas e oportunidades nos países de origem (BESANA et al, 2019).

O VILÃO ASIÁTICO

Apesar da mudança superficialmente positiva na percepção da comunidade asiática para a minoria modelo, não se pode passar a apagar da história a dispersão da prévia imagem discriminante do “perigo amarelo”, na qual impactou historicamente de forma negativa o povo amarelo. Desse modo, é necessário observar que tais pressupostos impulsionaram a forma na qual personagens asiáticos foram, com frequência, retratados como vilões, em especial homens japoneses e chineses das décadas de 10 a década de 40 (SRIGANESHVARUN e CHIEN PUU, 2020). Assim, no mundo dos filmes hollywoodianos, Fu Manchu, um personagem que inspirou muitos quadrinhos como o vilão “O Mandarim”, serviu para fortalecer tal estereótipo de perigo: um vilão misterioso, traiçoeiro e cruel (KAWAI, 2005).

Fu Manchu estava sempre sendo filmado no escuro com sombras profundas para mostrar sua maldade e mistério. Ele também foi retratado como alguém que cometeu muitos crimes monstruosos, como contrabando de drogas, jogo ilegal, estupro de mulheres brancas e assassinato de pessoas brancas (FULLER, 2010 apud SRIGANESHVARUN e CHIEN PUU, 2020, p.4, tradução nossa).

Com isso, Hollywood continuamente reforçou estereótipos cada vez mais

discriminantes, contribuindo, desse modo, para formação de uma percepção asiática equivocada na cultura estadunidense, na qual eventualmente, tornou-se a hegemonia do ocidente. Entretanto, vale notar o esforço no lançamento de um filme de super-herói com um protagonista asiático, *Shang Chi e a Lenda dos Dez Anéis* (2021). Nesse contexto, o estúdio de cinema norte-americano, Marvel Studios, traz para as telas adaptações de personagens de quadrinhos, substituindo o vilão inicial, Fu Manchu.

Desse modo, apesar de nos quadrinhos Fu Manchu ser o pai do protagonista Shang-Chi, a decisão da Marvel foi em vista do mesmo ter perpetuado estereótipos racistas por quase um século e sua história fora das HQ ter influenciado e consolidado a noção do “perigo amarelo” dos asiáticos. Assim, o legado de danos do personagem contrasta diretamente com a missão dos cineastas de elevar o público asiático-americano. Em vista disso, surgiu-se *O Mandarim* como um passo para direção certa do não reforçamento de estereótipos asiáticos (ABERNATHY, 2020).

A MULHER ASIÁTICA

Neste tópico acerca do estereótipo da mulher asiática, destacam-se dois termos nos quais elas enfrentam no que se concerne à representação em filmes hollywoodianos: “*china doll*” e “*dragon lady*” (SRIGANESHVARUN e CHIEN PUU, 2020). Nesse contexto, em um primeiro momento, Sriganeshvarun e Chien Puu (2020) discutem a longa-metragem da década de 60, *O mundo de Suzie Wong* (1960), de modo a retratar o estereótipo de “*china doll*”. Com isso, retomando a noção de uma imagem equivocada da mulher asiática passiva, Ishida (2019) propõe a seguinte definição para o termo:

O estereótipo da Gueixa ou *China Doll* (utilizados para a mulher japonesa e chinesa, respectivamente, mas não somente a elas atribuídos), caracterizam-nas como obedientes e passivas, sendo que, nesses contextos em que ela está inserida em meio aos costumes tradicionais de sua respectiva cultura, muitas vezes, uma visão errônea, distorcida e, de fato, orientalista, são fixadas à sua imagem (ISHIDA, 2019, p. 6).

Mais que isso, Sriganeshvarun e Chien Puu (2020) afirmam também que a expressão acima se refere a mulheres asiáticas, nas quais são supostas a serem sexualmente ativas, exóticas, hiperfemininas e dispostas a agradar e satisfazer. Dessa forma, é possível relacionar tal pensamento a uma representação extremamente estereotipada da personagem Suzie Wong, interpretada por Nancy Kwan. Isso porque, na obra, a mesma é uma prostituta, na qual é sexualmente ativa e satisfatória a homens brancos (SRIGANESHVARUN e CHIEN PUU, 2020). Mais que isso, ela é retratada como submissa e ingênua, apenas desejando

seguir aos desejos do seu namorado estadunidense, Robert Lomax, elencado por William Holden, no qual foi a Hong Kong em busca de oportunidades de negócios.

Desse modo, o filme finaliza com Robert “salvando” Suzie dos males do distrito vermelho de Hong Kong (PANER, 2018). Nesse âmbito, Paner (2018) cita Wang (2013) ao apontar que Robert “ao se tornar seu cavaleiro branco e se casar com sua *china doll*, ele poderia escapar dos limites de seu próprio mundo e encontrar o reino exótico do Oriente” (WANG, 2013, p.77, apud PANER, 2018, p. 15, tradução nossa). Em vista disso, pode-se relacionar também o termo mencionado anteriormente do “*white savior*” com o filme no sentido de que a mulher asiática pôde somente escapar de infortúnios através da “salvação” de um homem branco.

Com isso, no momento em que elas são representadas, por Hollywood, como submissas e passivas, a realidade pode imitar a arte. Isso porque, alimenta-se o pensamento de que mulheres asiáticas são assim na factualidade (PANER, 2018). A problemática contida nesse aspecto se dá em duas facetas. A primeira consiste na percepção dos outros em relação a elas. Nesse viés, compreende-se que por meio da influência de filmes hollywoodianos na visão das pessoas para com mulheres asiáticas, Paner (2018) direciona tal resultado para o aumento do risco de abuso sexual uma vez que são representadas como submissas e exóticas incitando uma imagem de fracas e ingênuas.

Ademais, a segunda faceta se dá na forma de internalização dos estereótipos. Desse modo, justamente por estarem em construção, é no período da juventude que as identidades de adolescentes e sua percepção sobre si mesmos são mais sensíveis às representações da mídia (BESANA et al, 2019). Assim, para jovens asiáticas, se sua única fonte de representação em obras cinematográficas são esses estereótipos, elas podem passar a entender que é somente deste modo que o mundo ocidental irá aceitá-las, podendo também internalizar tais concepções (PANER, 2018). Mais que isso, futuramente, com essa noção de si mesma, o empoderamento da mulher asiática pode ser afetado de modo negativo uma vez que são continuamente representadas de tal forma, degradadas como nada além de um objeto sexual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção da identidade é extremamente essencial para a formação de indivíduos enquanto sociedade. Nesse sentido, torna-se imprescindível que a mesma seja criada de maneira livre de preconceções, para que assim, as pessoas possam desenvolver suas identidades pessoais através de relações sociais, mas que essas não sejam baseadas em

prejulgamentos errôneos acerca de sua raça. Desse modo, entende-se a influência dos estereótipos na possível danificação de uma identidade e no sentimento de pertencimento. Nesse âmbito, é importante ressaltar a má representação, em particular em filmes hollywoodianos, como raiz para o contínuo de tal problemática.

Em vista disso, destaca-se, em um primeiro momento, a formação histórica dos estereótipos. Assim, percebe-se a longa história de relacionamento entre a potência ocidental estadunidense com países do oriente. Dessa forma, vale notar a trajetória desde o “perigo amarelo” até a consolidação do mito da “minorias modelo” de maneira a perceber que essa formação histórica continua sendo danosa para o sentimento identitário de pertencimento. Além disso, observa-se o risco de um não empoderamento da mulher asiática uma vez que o estereótipo de “*china doll*” pode influenciar na formação da identidade de jovens e na percepção das mesmas no campo social.

Em vista disso, compreende-se que a principal forma de mídia e de representação para qualquer e todo indivíduo são as obras cinematográficas. Nesse sentido, Hollywood se consolidou como a maior indústria de filmes no mundo e influenciadora de pensamentos. Por isso, longas-metragens como *Gran Torino* (2008), *A Grande Aposta* (2015) e *o Mundo de Suzie Wong* (1960) são só algumas de diversas obras que retratam uma imagem equivocada de percepção de asiáticos.

Ademais, é possível apontar uma outra problemática no mundo dos filmes hollywoodianos, o “*whitewashing*”, na tradução literal “lavagem branca”. Esse termo consiste em pessoas brancas sendo elencadas em papéis nos quais os personagens são ou possuem algum vínculo de ancestralidade com a Ásia. Mais que isso, observa-se também que, muitas vezes, personagens asiáticos são somente retratados como personagens secundários para alívio cômico. Nesse âmbito, Aoki (2020, p.11) aponta que “crescer sem enxergar pessoas parecidas consigo na mídia acaba criando a sensação de serem eternos estrangeiros em seus próprios países, o que os leva a acreditar desde cedo que não pertencem nem ao mesmo lugar em que nasceram”.

No entanto, percebe-se que, atualmente, asiáticos estão sendo mais representados na mídia para além de seus estereótipos. Nesse sentido, destaca-se a popularidade do gênero musical *K-Pop* e dos *K-dramas*, nos quais caracterizam a estratégia política de “*soft power*” da Coreia do Sul. Desse modo, possibilitou-se uma maior inserção de reprodução asiática, na qual grupos de *K-Pop*, como por exemplo, BTS, demonstram-se como símbolos de referência para representação asiática no mundo.

BIBLIOGRAFIA

ABERNATHY, Kristen. *Shang-Chi: Why Marvel Is Right To Replace Fu Manchu With The Mandarin*. 2020. Disponível em: <https://screenrant.com/shang-chi-fumanchu-mandarin-replacement-racism-controversy/>. Acesso em: 14 jun. 2022.

ALMEIDA, A. P. *et al.* A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE. *FAIT*, Itapeva, v. 1, n. 1, p. 1, mai./2013. Disponível em: http://fait.revista.inf.br/imagens_arquivos/arquivos_destaque/N3RULEGGRNSxsmJ_2014-4-16-21-35-4.pdf. Acesso em: 9 mar. 2022.

A GRANDE APOSTA. Direção: Adam McKay. Produção: Dede Gardner; Jeremy Kleiner; Arnon Milchan e Brad Pitt. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2015. 1 DVD.

AOKI, Amanda Tiemi. *Asiáticas amarelas para além da minoria modelo: representatividade em narrativas contraestereotípicas*. 2020. 91 f. TCC (Graduação) - Curso de Comunicação Social, Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo da Escola de Comunicações, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/directbitstream/22f6755e-a057-41ed-b3fc-6f232ea3d7ca/tc4445-amanda-aoki-asiaticas.pdf>. Acesso em: 20 maio 2022.

BESANA, Tiffany *et al.* Asian American Media Representation: a film analysis and implications for identity development. *Research In Human Development*, [S.L.], v. 16, n. 3-4, p. 201-225, 2 out. 2019. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/15427609.2020.1711680>. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/15427609.2020.1711680>. Acesso em: 28 maio 2022

CABECINHAS, Rosa. Processos cognitivos, cultura e estereótipos sociais. In: *// CONGRESSO IBÉRICO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2.*, 2004, Covilhã. Anais [...]. Braga: Anais, 2004. p. 1-18. Disponível em: https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/1650/1/rcabecinhas_II_iberico_2004.pdf. Acesso em: 12 maio 2022.

CORRÊA, Fernanda Müller. *Identidade e reconhecimento em Charles Taylor: A questão multicultural na sociedade liberal-democrática*. 2017. 102 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Filosofia, Unidade Acadêmica de Pesquisa e Pós-Graduação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos - Unisinos, São Leopoldo, 2017. Disponível em: http://www.repositorio.jesuita.org.br/bitstream/handle/UNISINOS/6393/Fernanda%20M%c3%bcller%20Corr%c3%aaa_.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 12 maio 2022.

DESCONHECIDO. Pôster do *Yellow Peril*. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:YellowTerror.jpg>. Acesso em: 08 abr. 2022.

GRAN TORINO. Direção: Clint Eastwood. Produção: Clint Eastwood. Estados Unidos: Warner Bros, 2008. 1 DVD.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Stuart Hall: tradução

Tomaz Tadeu da Silva Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

ISHIDA, Tamilyn Tiemi Massuda. Fetichização da mulher leste asiática e de suas dispersões transnacionais: o papel do design em sua conscientização e resistência. *Revista de Iniciação Científica, Tecnológica e Artística*, São Paulo, v. 8, n. 4, p. 54-68, jun. 2019. Mensal. Disponível em: <http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistainiciacao/wp-content/uploads/2019/10/Artigo-4.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2022.

KAWAI, Yuko. *Stereotyping Asian Americans: The Dialectic of the Model Minority and the Yellow Peril*. Howard Journal Of Communications. Tóquio, p. 109-130. 16 ago. 2005. Disponível em: <https://sci-hub.se/https://doi.org/10.1080/10646170590948974>. Acesso em: 08 abr. 2022.

LIM, Alan A. *Yellow Peril: a legacy or a forgotten past? A content analysis of Chinese representations in today's U.S. news media*. 2014. 29 f. Tese (Doutorado) - Curso de Communication, Department Of Communication, University Of Washington, Seattle, 2014. Disponível em: https://com.uw.edu/wp-content/uploads/2021/08/Alan-Lim_A-content-analysis-of-Chinese-representations-in-todays-U-S-news-media.pdf. Acesso em: 18 maio 2022.

O MUNDO DE SUZIE WONG. Direção: Richard Quine. Produção: Hugh Perceval. Estados Unidos: MGM British Studios, 1960. 1 DVD.

PANER, Isabel. *The Marginalization and Stereotyping of Asians in American Film*. 2018. 35 f. Tese (Doutorado) - Curso de Bacharelado de Artes, Comunicação e Mídia, Dominican University Of California, São Rafael, 2018. Cap. 36. Disponível em: <https://scholar.dominican.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1030&context=honors-theses>. Acesso em: 08 abr. 2022

PAULO, James Octávio da Silva. *Ameaça de Estereótipo: Efeitos da identidade racial, percepção intergrupala e sexo*. 2014. 40 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Psicologia do Trabalho em Contextos Internacionais e Interculturais, Escola de Psicologia e Ciências da Vida, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2014. Disponível em: https://recil.ensinolusofona.pt/bitstream/10437/5026/1/James%20Oct%20a1vio%20da%20Silva%20Paul%20_Amea%20de%20estere%20tipo%20efeitos%20da%20identidade%20racial%20perce%20a7%20intergrupala%20e%20sexo.pdf. Acesso em: 13 maio de 2022.

SHANG-CHI E A LENDA DOS DEZ ANÉIS. Direção: Destin Daniel Cretton. Produção: Kevin Feige. Estados Unidos: Walt Disney Studios, 2021. 1 DVD.

SILVA, Tomaz Tadeu (organizador); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença – perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. Disponível em: http://diversidade.pr5.ufrj.br/images/banco/textos/SILVA_-_Identidade_e_Diferen%C3%A7a.pdf. Acesso em: 4 maio 2022.

SOENNICHSEN, John. *The Chinese Exclusion Act of 1882*. Santa Barbara: Greenwood, 2011.

SRIGANESHVARUN, Nagaraj; CHIEN PUU, Wen. Asian Stereotypes: Asian Representation in Hollywood Films. *INTI JOURNAL*, [S. l.], v. 2020, n. 63, p. 2600-7320, 11 set. 2020. Disponível em: http://eprints.intimal.edu.my/1485/1/vol.2020_063.pdf. Acesso em: 11 mar. 2022.

TAYLOR, Charles. *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*. New Jersey: Princeton University Press, 1994.

Recebido em 05/10/2022

Aprovado em 14/10/2022