

**ROSANGELA PATRIOTA
ALCIDES FREIRE RAMOS**

(Organizadores)

**PESQUISA
HISTÓRICA EM
PERSPECTIVA**



Rosangela Patriota
Alcides Freire Ramos
(Organizadores)

PESQUISA HISTÓRICA EM PERSPECTIVA



São Paulo - SP
Verona
2024

Coleção **HISTÓRIA CULTURAL**

EDIÇÕES VERONA

EDITORA

Lays Capelozi

EDITORA ASSISTENTE

Grace Campos Costa

CONSELHO EDITORIAL

Rosangela Patriota (UPM)

Alcides Freire Ramos (UFU)

Marcos Antonio de Menezes (UFG)

Robson Pereira da Silva (UFSCar)

**COMITÊ CIENTÍFICO E EDITORIAL DA
COLEÇÃO HISTÓRIA CULTURAL**

Profa. Dra. Rosangela Patriota (UPM)

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos (UFU)

Prof. Dr. Carlo Ginzburg (UCLA)

Profa. Dra. Cléria Botelho (in memoriam) (UnB)

Profa. Dra. Noêmia dos Santos Pereira Moura (UFGD)

Prof. Dr. Azemar dos Santos Soares Júnior (UFRN)

Prof. Dr. Iranilson Buriti de Oliveira (UFCG)

Copyright © 2024 – Rosângela Patriota & Alcides Freire Ramos

Direitos de Publicação reservados por Edições Verona

Rua Capitão Manoel Novaes, 82, casa 1, Santana

São Paulo – SP

CEP: 02017-030

www.edicoesverona.com.br

edicoesverona@gmail.com

Comissão Técnica

Lays Capelozi e Grace Campos Costa – Editoração Eletrônica

Grace Campos Costa – Produção de Arte Gráfica e Capa

Crédito da Capa: Composição em Ouro Preto e Marrom, LYUBOV POPOVA, 1917

Alcides Freire Ramos – Revisão de Língua Portuguesa

Luciana Biffi – Revisão de Língua Inglesa

Capa: Composição em Ouro Preto e Marrom

Revisado conforme o Novo Acordo Ortográfico



Esta obra é de acesso aberto. A Edições Verona segue orientação da política de distribuição e compartilhamento da Creative Commons Atribuição-Compartilha 4.0 Internacional. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



10.51282/edvaa01

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Pesquisa histórica em perspectiva

[Org.] Rosângela Patriota e Alcides Freire Ramos

São Paulo: Edições Verona, 2024. (Coleção História Cultural v. 1)

Formato: PDF

Vários autores

Bibliografia

ISBN: 978-65-87657-54-7

1. Arte contemporânea 2. Ciências sociais 3. Interdisciplinaridade 4. Literatura

5. Memória social 6. Patrimônio histórico I. Patriota, Rosângela.

II. Ramos, Alcides Freire. III. Série.

24-232723

CDD 300

Índice para catálogo sistemático:

1. Ciências sociais

Bibliotecária responsável: Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

Sumário

APRESENTAÇÃO	7
TARSILA DO AMARAL – REPRESENTAÇÕES IMAGÉTICAS E FORMAIS DO MODERNISMO NO BRASIL DO SÉCULO XX	11
Rosangela Patriota	
Lays da Cruz Capelozi	
EDUCAÇÃO FACE À EXPERIÊNCIA HISTÓRICA: NARRATIVAS POLÍTICAS NA ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA	23
Robson Pereira da Silva	
Thaís Leão Vieira	
VISÕES DA MODERNIDADE ENGOLIDAS PELO PROGRESSO: O PAINEL VANDALIZADO DE CONFALONI	37
Jacqueline Siqueira Vigário	
Anna Paula Teixeira Daher	
HUMBERTO MAURO: UM CINEASTA ESQUECIDO.....	46
Alcides Freire Ramos	
Rosangela Patriota	
“O INFERNO É UMA CIDADE MUITO SEMELHANTE A LONDRES”: EXPERIMENTOS FÍLMICOS COMO EXPRESSÃO DA DESTERRITORIALIZAÇÃO DE SEUS REALIZADORES	56
Edwar de Alencar Castelo Branco	
Fábio Leonardo Castelo Branco Brito	

TECITURAS HISTÓRICO-LITERÁRIAS: REFLEXÕES, CONVERGÊNCIAS E POSSIBILIDADES INTERDISCIPLINARES.....65

Fernando Santos da Silva

Vanessa Zinderski Guirado

Cosme Freire Marins

MEMÓRIA, PATRIMÔNIO E COMEMORAÇÕES: (AB)USOS DAS COMEMORAÇÕES DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL DURANTE O GOVERNO BOLSONARO.....76

Eduardo Roberto Jordão Knack

Ana Maria Sosa González

Rita Juliana Soares Poloni

A CRISE DA DEMOCRACIA LIBERAL: UMA ANÁLISE DIAGNÓSTICA.....86

David Antonio de Castro Netto

SOBRE OS AUTORES.....96



APRESENTAÇÃO

Esta coletânea, que o leitor tem em mãos, é resultante do X Simpósio de História Cultural, realizado entre os dias 25 e 28 de Outubro de 2022, com a temática MODERNISMOS - OS SENTIDOS DA COMEMORAÇÃO: MEMÓRIA, CULTURA, HISTORIOGRAFIA. Seu conteúdo é formado pelas contribuições dos Coordenadores responsáveis pelos Simpósios Temáticos.

Tal empreitada foi concebida e organizada pelo Comitê Científico do Grupo de Trabalho (GT) de História Cultural (da Associação Nacional de História - ANPUH). E essa temática tem como objetivo principal esquadrihar, de maneira aprofundada, uma questão de grande interesse para os historiadores, especialmente na atualidade (marcada pelos centenários da Semana de Arte Moderna e da Independência do Brasil). Ao fazer isso, o GT deu continuidade ao trabalho que vem sendo feito, ao longo dos últimos 22 anos, marcando presença significativa no debate acadêmico nacional, com contribuições relevantes, como será mostrado abaixo.

Com efeito, o primeiro Simpósio Nacional de História Cultural foi realizado na PUC-RS (de 02 a 05 de setembro de 2002). A conferência de abertura foi feita pelo renomado e aclamado historiador italiano Carlo Ginzburg [Universidade de Bolonha (Itália)]. A programação do primeiro Simpósio Nacional foi composta por sessões de comunicações coordenadas, mesas redondas com a participação de convidados estrangeiros: Jacques Leenhardt [EHESS - Paris (França)] e a historiadora Sandra Gayol [Universidade Nacional de General Sarmiento (UNGS) - Buenos Aires (Argentina)]. Um importante produto desse Evento foi a publicação da coletânea, organizada pela historiadora Sandra Jatahy Pesavento [UFRGS], intitulada Escrita, Linguagem, Objetos: Leituras de História Cultural [Bauru (SP): Edusc, 2004].

Em 2004, entre os dias 13 e 17 de setembro, foi realizado o II Simpósio Nacional de História Cultural, cuja temática central foi HISTÓRIA E LINGUAGENS. Este Simpósio foi acolhido pela Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, com o apoio do CPDOC/FGV e da UFRJ. Além de expressivos pesquisadores brasileiros, que participaram de sessões coordenadas e de mesas-redondas, esse evento científico contou com a participação de experientes e renomados pesquisadores estrangeiros, a saber: Serge Gruzinski [EHESS - Paris (França)], Roger Chartier [EHESS - Paris (França)], Jacques Leenhardt [EHESS - Paris (França)], Chiara Vangelista [Università degli Studi di Torino (Itália)], Sandra Gayol [UNGS-Conicet (Argentina)] e Frédérique Langue [EHESS - Paris (França)]. À semelhança do Evento anterior, a segunda edição do Simpósio Nacional também foi capaz de produzir uma coletânea de alta qualidade: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy. História e Linguagens:

Texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

Já o III Simpósio Nacional de História Cultural, que teve como tema central IMAGENS NA HISTÓRIA, ocorreu na UFSC, em Florianópolis, no ano de 2006. Pela primeira vez, o Simpósio adotou a sistemática de mini simpósios, ao invés de sessões de comunicações, ao lado das conferências e das mesas-redondas. Mais uma vez, o evento recebeu calorosa acolhida de pesquisadores brasileiros e contou, em sua programação, com as seguintes participações internacionais: Sabina Loriga [EHESS - Paris (França)], Jacques Leenhardt [EHESS - Paris (França)], Fernando Catroga [Universidade de Coimbra (Portugal)], Chiara Vangelista [Universidade de Gênova (Itália)] e Roberto Vecchi [Universidade de Bologna (Itália)]. Seguindo o exemplo dos Eventos anteriores, foi publicada a seguinte coletânea: RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosangela; PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Imagens na História*. São Paulo: Hucitec, 2008.

Em 2008, por ocasião do IV Simpósio Nacional de História Cultural, foi a vez da Universidade Católica de Goiás [UCG], hoje PUC-GO, sediar a edição bianual do encontro científico do GT Nacional de História Cultural. Nessa oportunidade o tema central foi SENSIBILIDADES E SOCIABILIDADES. Constituído por conferências de abertura e de encerramento, mesas-redondas, simpósios temáticos, lançamentos de livros e revistas, além de inúmeras atividades culturais, o IV Simpósio Nacional de História Cultural obteve novamente acolhida muito positiva da comunidade acadêmica que esteve, de maneira significativa, representada em todas as atividades acadêmicas. No âmbito internacional, mais uma vez, o GT Nacional de História Cultural recebeu as contribuições de pesquisadores experientes: Jacques Leenhardt [EHESS - Paris (França)], Chiara Vangelista [Universidade de Gênova (Itália)], além de Rosalina Estrada Arroz [Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades (México)] e Vitório Cappelli [Università Della Calabria (Itália)]. Do mesmo modo, o IV Simpósio Nacional obteve grande sucesso e foi capaz de produzir uma Coletânea de alta qualidade: RAMOS, Alcides Freire; MATOS, Maria Izilda Santos de; PATRIOTA, Rosangela. *Olhares sobre a História*. São Paulo: Hucitec, 2010.

Na Universidade de Brasília (UnB), em novembro de 2010, ocorreu o V Simpósio Nacional de História Cultural, cuja temática central foi LER E VER – PAISAGENS SUBJETIVAS, PAISAGENS SOCIAIS. Além de pesquisadores brasileiros, contou com as reflexões de pesquisadores de outros países, a saber: Giovanni Levi [Universidade de Veneza (Itália)], Chiara Vangelista [Universidade de Gênova (Itália)], Jacques Leenhardt [EHESS - Paris (França)], Olivier Compagnon [Paris III (França)] e Edgard Vidal [CNRS - Paris (França)], tanto nas apresentações quanto nos debates acadêmicos. Dando continuidade aos vitoriosos esforços de publicação, com a organização de Alcides Freire Ramos [UFU] e Rosangela Patriota [UFU], foi lançada a coletânea *Paisagens subjetivas, Paisagens Sociais*, em 2012, pela Editora Hucitec.

O GT Nacional de História Cultural, na sua sexta edição de seu Simpósio Nacional, que ocorreu entre os dias 24 e 28 de junho de 2012 (nas dependências da Universidade Federal do Piauí), por intermédio do tema central ESCRITAS DA HISTÓRIA: VER – SENTIR – NARRAR, almejou dar continuidade às questões que motivaram as edições anteriores, isto é, divulgar pesquisas e suscitar debates tanto em torno de temas já consagrados no âmbito da História Cultural e, ao mesmo tempo, refletir acerca de novas perspectivas teóricas e metodológicas, que visam ampliar os campos de interlocução do historiador da cultura. Essa edição contou com a participação de renomados pesquisadores internacionais como Chiara Vangelista [Universidade de Gênova (Itália)], Jacques Leenhardt [EHESS - Paris (França)] e Edgard Vidal [CNRS – Paris (França)], bem como de docentes destacados no âmbito nacional: Charles Monteiro [PUC-RS], Mônica Pimenta Velloso [FCRB], Alcides Freire Ramos [UFU], Antonio Paulo Rezende [UFPE], Nádia Maria Weber Santos [UNILASALLE], Edwar de Alencar Castelo Branco [UFPI], Nísia Trindade [FIOCRUZ], Rosangela Patriota [UFU], Frederico de Castro Neves [UFC], Maria Izilda Santos Matos [PUC-SP], Ana Cristina Brandim [UESPI] e Luiz Carlos Villalta [UFMG]. A cole-

tânea Escritas da história: ver, sentir, narrar, organizada por Rosângela Patriota e Alcides Freire Ramos, cujo lançamento ocorreu em 2013 (Hucitec), seguindo os exemplos anteriores, deu destacada visibilidade à significativa produção dos participantes.

Entre os dias 10 e 14 de novembro de 2014, ocorreu na Universidade de São Paulo (USP), a sétima edição do Simpósio Nacional de História Cultural. Se em encontros anteriores temas como Sensibilidades, Sociabilidades, Imagens, Linguagens, Representações, Paisagens e/ou as Escritas da História foram os eixos norteadores, nesta sétima edição, o Simpósio Nacional de História Cultural, por decisão do Comitê Científico do GT, se colocou a tarefa de esquadriñar, de maneira aprofundada, uma temática de grande interesse para os historiadores, a saber: HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO, LEITURAS E RECEPÇÕES. Para isso, foram convidados pesquisadores brasileiros de destaque: Maria Arminda do Nascimento Arruda [USP], Esmeralda Blanco [USP], Antonio Herculano Lopes [FCRB], Maria de Fátima Costa [UFMT], Cléria Botelho da Costa [UNB], Maria Luiza Ugarte [UFAM], Nádia Maria Weber Santos [UnilaSalle], Mônica Pimenta Velloso [FCRB], Marcos Antonio da Silva [USP], Maria de Fátima Arruda [UFRN], Gilberto Maringoni [UNIFESP], Alcides Freire Ramos [UFU], Júlio Pimentel [USP], Angela Grillo [UFRPE], José Antonio Vasconcelos [USP], Durval Muniz Albuquerque Jr. [UFRN], Luiz Carlos Villalta [UFMG], Rosângela Patriota [UFU] e Aníbal Bragança [UFF]. A sétima edição contou também com a participação de reconhecidos pesquisadores internacionais: Antonio Castillo [Univ. de Alcalá (Espanha)], Verónica Sierra Blas [Univ. de Alcalá (Espanha)], Irene Vaquinhas [Univ. de Coimbra (Portugal)], Edgard Vidal [CNRS - Paris (França)], Chiara Vangelista [UNIGE (Itália)], Jacques Leenhardt [EHESS - Paris (França)]. À semelhança das edições anteriores, o VII Simpósio Nacional obteve grande sucesso e foi capaz de produzir uma Coletânea de alta qualidade: PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire (orgs). Escritas da História: Circulação, leituras e recepções. São Paulo: Hucitec, 2017.

No que se refere à oitava edição, cabe salientar que ela ocorreu entre os dias 14 e 18 de Novembro (de 2016), na Universidade Federal do Tocantins (UFT). Nesta ocasião, entendendo que os problemas centrais deste VIII Simpósio deveriam refletir acerca das diferentes maneiras de produzir conhecimento em história, em sua interface com os debates teórico-metodológicos contemporâneos, particularmente aqueles que são atinentes aos diálogos com as memórias, o Comitê Científico do GT Nacional de História Cultural fez a seguinte proposta: escrutinar, de maneira sistemática, uma temática de grande interesse para os historiadores, a saber: MEMÓRIA INDIVIDUAL, MEMÓRIA COLETIVA E HISTÓRIA CULTURAL. Mantendo coerência e afinidade com as edições anteriores, o oitavo Simpósio contou com a participação de importantes pesquisadores estrangeiros: Ignacio Telesca [IESYH / CONICET / UNAM], Laura De la Rosa Solano [Universidade Nacional da Colômbia] e Irene Vaquinhas [Universidade de Coimbra (Portugal)]. Por outro lado, não podemos esquecer de mencionar os experientes pesquisadores brasileiros, que também participaram desta oitava edição: Dulce Pandolfi [FGV - RJ], Heloísa Faria Cruz [PUC-SP/CNPq], Patrícia Sposito Mechi [UNILA (Paraná)], Antonio Herculano Lopes [FCRB - RJ], Heloisa Selma Fernandes Capel [UFG], Paulo Roberto Monteiro de Araújo [UPM], Alcides Freire Ramos [UFU/CNPq], Rosângela Patriota Ramos [UFU/CNPq], Julierme Sebastião Moraes Souza [UEG], Mônica Pimenta Velloso [FCRB - RJ], Francisco Nascimento [UFPI], Rodrigo de Freitas Costa [UFTM], Thaís Leão Vieira [UFMT], Maria Izilda Santos Matos [PUC-SP/CNPq], Regina Weber [UFRGS], Nádia Maria Weber Santos [IHGRGS/CNPq] e Idelma Santiago da Silva [UFSSPA]. Da mesma forma, esta edição foi divulgada por meio de uma publicação de alta qualidade: PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire (orgs). Memória Coletiva, Memória Individual e História Cultural. São Paulo, Edições Verona, 2018.

Quanto ao IX Simpósio de História Cultural, que foi acolhido pela Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT (Cuiabá), 26 a 30 de Novembro de 2018, o tema central foi UTOPIAS E

DISTOPIAS DO MUNDO CONTEMPORÂNEO - 1968 - 50 ANOS DEPOIS. Vale destacar que a escolha desse tema levou em consideração modificações importantes ocorridas nas últimas décadas, isto é, os horizontes investigativos e de pesquisa do Historiador Cultural ampliaram-se, sobretudo graças aos estímulos proporcionados por temas e objetos privilegiados pelos historiadores que se voltam para esse campo. Desse ponto de vista, o propósito do IX Simpósio Nacional de História Cultural foi o de enfrentar tanto desafios teóricos e interpretativos, quanto analisar procedimentos e práticas atinentes ao ofício do historiador que se volta para a História Cultural. Em sua programação, essa nona edição do Simpósio Nacional de História Cultural contou com a participação dos seguintes pesquisadores brasileiros: Ismail Xavier [USP], Roberto Romano [UNICAMP], Estevão Chaves de Rezende Martins [UnB], Pedro Spínola Pereira Caldas [UNIRIO], Murilo Sebe Bon Meihy [UFRJ], Rosângela Patriota Ramos [UPMackenzie/UFU], Maria Izilda Santos de Matos [PUC – SP], Thaís Leão Vieira [UFMT], Marcel Mendes [UPMackenzie], Rodrigo de Freitas Costa [UFTM], Paulo Roberto Monteiro de Araújo [UPMackenzie], Alcides Freire Ramos [UFU], André Luís Bertelli Duarte [UFU], José Leonardo do Nascimento [UNESP – SP], Valéria Aparecida Alves [UECE], Ludmila Brandão [UFMT], Heloisa Selma Fernandes Cappel [UFG], Edvaldo Correa Sotana [UFMT], Amailton Magno Azevedo [PUC - SP] e Durval Muniz de Albuquerque Júnior [UFRN]. O IX Simpósio Nacional de História Cultural, à semelhança dos anteriores, foi capaz de mobilizar importantes e renomados pesquisadores internacionais: João Ferreira [Universidade Nova de Lisboa (Portugal)], Jorge Montealegre [Universidade de Santiago (Chile)], Irene Vaquinhas [Universidade de Coimbra (Portugal)], Eugenia Allier Montaño [UNAM (México)], Paulo Speller [Secretário-geral da Organização dos Estados Ibero-Americanos para a Educação, a Ciência e a Cultura (OEI)]. A coletânea 1968: 50 anos depois - Culturas - Artes - Políticas: utopias e distopias do mundo contemporâneo, organizada por Rosângela Patriota e Alcides Freire Ramos, cujo lançamento ocorreu em 2020 (LiberArs), seguindo os vitoriosos exemplos anteriores, deu destacada visibilidade à significativa produção dos participantes.

Por fim, mas não menos importante: vale à pena ressaltar que esta coletânea, resultante do X Simpósio de História Cultural, deseja oferecer ao leitor uma oportunidade para colocar em perspectiva as dinâmicas que presidem a pesquisa histórica.

Boa leitura!

Rosângela Patriota & Alcides Freire Ramos



TARSILA DO AMARAL – REPRESENTAÇÕES IMAGÉTICAS E FORMAIS DO MODERNISMO NO BRASIL DO SÉCULO XX

Rosangela Patriota

Lays da Cruz Capelozi

Mas como tive coragem para dizer versos diante de uma vaia barulhenta que não dava para ouvir nem o que o Paulo Prado me gritava na primeira fila de poltronas? Como pude fazer uma conferência sobre artes plásticas na escadaria do teatro, cercado de anônimos e me ofendendo a valer?

(Voz em off de Mário na peça *Tarsila* de Maria Adelaide do Amaral, p. 17)

I

A Semana de Arte Moderna de São Paulo, que ocorreu entre os dias 13 e 18 de fevereiro de 1922, deixou marcas indeléveis não só no âmbito das criações artísticas, mas para o pensamento que se debruçou sobre questões de *brasilidade* e acerca da *nacionalidade*.

A bibliografia produzida disponível sobre acontecimento de tal envergadura é imensa e produzida em diferentes áreas do conhecimento e, via de regra, além de produzirem interpretações diversificadas e, inúmeras vezes, contraditórias nas premissas e nas abordagens.

Estão à disposição, além das obras propriamente ditas, dos interessados inúmeros estudos sobre Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Heitor Villa-Lobos, Anita Malfatti, Menotti Del

Picchia, Victor Brecheret, dentre tantos outros participantes que também foram temas de investigação, ao lado de investigações que versaram sobre as reuniões artístico-culturais da Vila Kyrial e dos salões de Olívia Guedes Penteado, em meio a vários espaços de interlocução e de debates.

Dada a força das ideias defendidas, ao lado do processo criativo, propriamente dito, proliferaram-se discussões, projetos e manifestos que, a pouco e pouco, trouxeram novas adesões ao projeto modernista, que perpassaram distintos setores da sociedade brasileira¹.

O caráter múltiplo do modernismo pelo Brasil, é evidente, não ficou restrito ao estado de São Paulo. No entanto, mesmo com a disseminação e florescimento de vários trabalhos, as figuras e as obras de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade mobilizaram debates políticos, intelectuais e artísticos.

A força dos argumentos de Mário, por exemplo, estimularam e informaram, por um lado, discussões acerca do *nacional*, de *cultura popular* e de sentidos de brasilidade, enquanto, por outro, o impacto das premissas organizadoras da Antropofagia e do Manifesto Antropófago, fomentadas por Oswald de Andrade, propiciaram redimensionamentos estéticos, culturais e políticos.

Nesse sentido, desenvolver uma sistematização das obras e dos debates propiciados por essas ideias seminais é algo impossível para os limites dessas páginas. Em virtude disso, optamos por circunstanciar nossa reflexão sobre a presença de obras e ideias modernistas na cena teatral da cidade de São Paulo.

Para além das experiências artísticas do criador Flávio de Carvalho (1899-1973), salvo melhor juízo, os desdobramentos advindos da encenação da peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, em 1967, pelo Teatro Oficina, sob direção de José Celso Martinez Corrêa², que veio a público após o incêndio das dependências do teatro, trouxeram grandes contribuições para o debate público acerca do Modernismo.

À época, depois da temporada paulista, o Oficina seguiu para compromissos profissionais no Rio de Janeiro, onde realizaram dois cursos: *Filosofia e Pensamento Cultural*, ministrado por Leandro Konder, e *Interpretação Social*, sob a responsabilidade de Luís Carlos Maciel, que foram assim rememorados pelo ator Renato Borghi:

Como a gente só trabalhava de noite, fizemos uma base de estudos. Um dia, era filosofia com Leandro Konder. Era discussão sobre nosso trabalho. E era Luís Carlos Maciel fazendo, duas vezes por semana, um laboratório que a gente descobriu lá com ele. Era um laboratório de comportamento que foi de uma utilidade incrível. Era uma técnica que o Brecht usava muito, de imitar o comportamento das pessoas, dos profissionais, dos tipos. O comportamento dos intelectuais da época, dos críticos, as pessoas do cinema, os gestuais todo. Vinham atores que nem estavam na companhia. [...]. Isto nos deu uma grande dimensão de liberdade, de repente brincar com elementos da vida, do concreto, da camada social a que você pertence. Foi de uma utilidade incrível. E eu comecei a pensar num trabalho em que este tipo de pesquisa estivesse presente. Era hora de falar numa dramaturgia brasileira, nossa dramaturgia estava muito universal. Nós não tínhamos uma dramaturgia nacional ao nosso alcance, como acontecia com o Arena, que tinha um seminário de dramaturgia. Aí apareceu uma peça que estava na minha estante, *O Rei da Vela* (BRANDÃO, 1982, p. 275-276).

1 Sobre as iniciativas de modernidade e de modernização do teatro no Brasil, no decorrer do século XX, consultar: PATRIOTA, Rosângela; GUINSBURG, Jacó. Teatro Brasileiro: ideias de uma história. São Paulo: Perspectiva, 2012.

2 Este tema foi abordado nos seguintes trabalhos: PATRIOTA, Rosângela. Entre o rememorar e a escrita: olhares sobre a historiografia do Teatro Oficina SP (década de 1960). História. Questões e Debates, v. 71, p. 109-142, 2023. PATRIOTA, Rosângela. A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo. Revista de História (UNESP), São Paulo - SP, v. 22, n. 1, p. 135-163, 2003. PATRIOTA, Rosângela. O texto e a cena - aspectos da história da recepção: 'O Rei da Vela' (Oswald de Andrade) em 1967 e no ano 2000. Cultura Vozes, Petrópolis - RJ, v. 95, n. 4, p. 3-24, 2001.

Pesquisa Histórica em Perspectiva

Esse repertório recém-adquirido, em meio à conjuntura política e cultural do período, trouxe significados que transcenderam o próprio texto como bem observou José Celso Martinez Corrêa:

O Rei da Vela deu-nos a consciência de pertencermos a uma geração. Pela primeira vez eu sinto isso. Há uma geração que vai começar a intercambiar, começar a criar. Fui violentamente influenciado por Terra em transe. Hoje, fico satisfeito em saber que Arnaldo Jabor, Cacá Diegues, Leon Hirschmann (sic), Gustavo Dahl e tantos outros receberam o que eu quis comunicar com o espetáculo. Fico satisfeito de Caetano Veloso ter escrito que agora compõe “depois” de ter visto O Rei da Vela. Que o Nelson Leirner acha a coisa tão importante como o neodadaísmo na pintura... (CORRÊA, 1998, p. 114).

Essa avaliação também foi corroborada por Fernando Peixoto, em *A Fascinante e Imprevisível Trajetória do Oficina (1958-1980)*, com as seguintes palavras:

Investigamos a ação do imperialismo e a agonia tantas vezes revitalizadas da burguesia nacional, assim como em nome de um radicalismo revolucionário não hesitávamos em criticar aspectos do marxismo soviético, desconfiando, não sem conflitos internos, tanto da cultura acadêmica nacional quanto do PC brasileiro. Estávamos fascinados pela obra de Glauber Rocha (o espetáculo foi dedicado a ele, depois que assistimos Terra em transe, com o qual nos identificávamos inteiramente) (PEIXOTO, 1982, p. 73).

Esses pequenos fragmentos são ilustrações representativas do impacto que a montagem de *O Rei da Vela* trouxe para o cenário brasileiro da segunda metade da década de 1960, no sentido de que suas repercussões impactaram o debate estético e intelectual e, evidentemente, aqueles que, em algum nível, participaram desse processo criativo, em primeiro lugar, pelo fato de que, enquanto Mário de Andrade já havia consolidado o seu lugar em meio à intelectualidade no Brasil e fora de suas fronteiras, por sua vez, Oswald de Andrade que, até então, possuía circulação, restrita especialmente por iniciativas de poetas concretistas como Décio Pignatari e os irmãos Campos, Haroldo e Augusto, passou a atrair novos interesses para a sua obra e suas conexões artísticas, intelectuais e políticas.

No entanto, não se pode, em absoluto, ignorar que, mesmo com o protagonismo de Mário e de Oswald, a força das obras e das presenças de Heitor Villa-Lobos, Anita Malfatti, Sérgio Milliet, Di Cavalcanti, Victor Brecheret, Menotti Del Picchia, Ronald de Carvalho, dentre outros, constituíram a herança artística, intelectual e política do modernismo para o Brasil do século XX, no âmbito da literatura (romance, poesia), da música, das artes plásticas (pintura, escultura) de proporções inquestionáveis.

Sob esse prisma, quando se muda o caráter dos questionamentos e das abordagens, o campo das possibilidades se amplia. Com isso, outras obras e demais sujeitos adquirem visibilidades e protagonismos como, por exemplo, Tarsila do Amaral, seja pela repercussão de seu trabalho, seja por sua história de vida.

Não bastasse a potência das formas, das cores e das temáticas de seus quadros, tais como *A Negra* (1923), *São Paulo* (1924), *Morro da Favela* (1924), *Abaporu* (1928), que legaram a ela um lugar na História das Artes e, em particular, do Modernismo, do ponto de vista intelectual, houve um esforço de pesquisa e de reflexão, com vistas a preservar não só suas criações, mas a fim de construir um processo de memorização, em especial pelos esforços empreendidos pela pesquisadora Aracy A. Amaral, como atestam as seguintes palavras:

Da época do trole da fazenda do fim do século à São Paulo da conferência de Olavo Bilac,

da industrialização cantada pelos modernistas em 1922, da Revolução de 24 às inquietações sociais da década de 30, II Guerra Mundial, abstracionismo, bienais, jatos e era de pesquisas espaciais: Tarsila atravessa tranquila e contemplativa, curiosa sempre, toda essa transição violenta. Que a impressiona, sacode o mundo em que nasceu. E ela nele se refugia fiel e, como disse Sérgio Milliet, o projeta em seus trabalhos, “como realização artística, das mais originais que se verificaram no Brasil, mas também como realização poética e como documentação, por paradoxal que a afirmação pareça, da adolescência de nosso país”.

“Pode-se dizer” – escreveu Mário de Andrade – “que dentro da história da nossa pintura ela foi a primeira que conseguiu realizar uma obra de realidade nacional”.

[...]. Essa brasilidade de Tarsila é fundamental. Como diria Christian Zervos, por ocasião da exposição da artista em Paris, em 1928: “Isso tem importância. De fato, em geral, sustenta-se que a arte moderna é universal, que segue uma única regra, que suas formas e suas expressões devem ser idênticas. Esta afirmação é absoluta por demais. Se a arte moderna, seja a pintura, a escultura ou arquitetura, se apresenta como um fenômeno de caracteres admitidos universalmente, não é menos verdadeiro que se caracteriza pelas influências particulares de cada país e pela influência exercida pela personalidade da artista. Assim, Tarsila traz à pintura moderna sua sensibilidade e mais as experiências de seu país” (AMARAL, 2010, p. 18-19).

Sem dúvida, o impacto de artístico de Tarsila já se fizera presente e estava consagrado, mas em meio às reinterpretações e ressignificações, que adquiriram grande visibilidade na década de 1960, para além de sua obra. Nesse aspecto, merece especial destaque o empenho dos herdeiros da pintora em dar visibilidade pública e comercial.

No entanto, ao lado da divulgação do trabalho, a trajetória pessoal de Tarsila, suas escolhas e suas vivências, adquiriu projeção e foi abordada de diversas maneiras, especialmente por intermédio da televisão, do cinema e do teatro.

Na televisão, para além de documentários específicos veiculados por canais abertos (TV Cultura) e por assinatura (Curta, Globoplay), a artista foi uma das personagens da minissérie *Um só Coração* (Maria Adelaide do Amaral e Alcides Nogueira), exibida em 2004 pela Rede Globo de Televisão, e interpretada pela atriz Eliane Giardini. Já no cinema, Tarsila adquiriu materialidade pelos trabalhos das atrizes Esther Góes, no filme *Eternamente Pagu* (1988, direção: Norma Bengell) e de Dina Sfat, com a personagem Branca Clara, em alusão à Tarsila, na película *O homem do pau-brasil* (1982, Joaquim Pedro de Andrade).

No teatro, por sua vez, em 2024, veio a público o musical *Tarsila, a Brasileira*, produzido e protagonizado por Cláudia Raia. A atriz, juntamente com Anna Toledo e José Possi Neto, diretor do espetáculo, participou do desenvolvimento do texto e das músicas que compõem o espetáculo.

Porém, a montagem que colocou efetivamente Tarsila do Amaral na ribalta paulistana foi a encenação de *Tarsila*, texto de Maria Adelaide do Amaral, em 2003, nos palcos do SESC-Consolação, sob a direção de Sérgio Ferrara, protagonizada por Esther Góes.

II

Esther, além de haver interpretado a pintora no filme *Eternamente Pagu*, possui estímulos de grande relevância para as suas inquietações artísticas e intelectuais que, no decorrer de sua carreira, foram se refinando à luz de cada espetáculo, interpretando personagens femininas como a escritora Virgínia Woolf, Joana D’Arc, Hélène Weigel e a própria Tarsila do Amaral.

Pesquisa Histórica em Perspectiva

Mas como o interesse por Tarsila foi descortinado?

De acordo com seu próprio depoimento ao programa *Persona*, da TV Cultura, ao ser questionada sobre a sua participação no Teatro Oficina falou de suas expectativas e da bagagem artística e cultural que tal experiência lhe legou.

O Oficina para mim era um mito muito grande porque eu pensava, eu imaginava que era o lugar onde mais se pensava teatro, que mais se refletia sobre teatro. Eu estava fazendo *Hair* e eu precisava parar. Então na época que eu parei o Fernando Peixoto me convidou para fazer *Don Juan* e eu fiz. Era uma remontagem e que ele precisava fazer e eu fiz, então me chamaram para conversar. Aí eu cheguei e estavam todos em uma mesa e ninguém falava nada. Estavam viajando, todos viajando. Era a época da saída do *Living* e estavam todos em processo de viagem, todo mundo ficava olhando no olho do outro, um tempo enorme, tinham umas coisas, tudo cabalístico aquela coisa que estava e eu muito sem grácésima, sem saber o que era para fazer.

Eu me sentia observada como uma coisa que estava ali e afinal de contas eles estavam vivendo uma crise muito própria, no Oficina, que era a crise pós-*Living* e estavam preparando um grande renascimento. E esse renascimento que depois de chamou *O Saldo para o Salto* e era a remontagem de espetáculos importantes que iriam pelo Brasil enquanto se criava o chamado *novo*. Na realidade, o que eu gostava e queria mesmo era fazer as peças. Eram aquelas peças. Entrei nesse propósito fazendo a *Tânia*, que era a Tatiana Vassiliev (*Pequenos Burgueses*, Máximo Gorki), que era um personagem muito extenso, maravilhoso de fazer e eu ainda nem estava preparada para fazer aquilo tudo.

Depois fizemos *O Rei da Vela* e aí foi realmente maravilhoso. Quando eu vi o Renato (Borghi) fazendo o *Rei da Vela* eu fiquei espantada com o nível de transmutação que ele conseguia. Essa coisa de transmutar-se que eu via acontecer ali foi de um grande impacto para mim: o que um ator podia fazer consigo mesmo! E aí eu fazia a Heloisa de Lesbos foi para mim, também, uma porta aberta para muitas coisas, para todo o Modernismo, para Oswald e para todas outras coisas, Pagu, Tarsila e muito mais, que eu vim a desenvolver depois (GÓES, 2022)

Esse depoimento é de grande importância para compreender o motivo pelo qual a dramaturga Maria Adelaide do Amaral se colocou a tarefa de escrever a peça *Tarsila*, pois “em novembro de 2001, a pedido da atriz Ester (*sic*) Góis (*sic*) e do diretor de teatro Sérgio Ferrara, aceitei prazerosamente a incumbência de escrever uma peça sobre Tarsila do Amaral” (AMARAL, 2011, p. 5).

Aceita a encomenda, a dramaturga se colocou a tarefa de recolher informações para dar subsídios à empreitada. Com a colaboração da pesquisadora Luciana Chen, consultou a farta documentação, disponível no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros – IEB – na Universidade de São Paulo, assim como importantes títulos constantes da bibliografia disponível sobre o Modernismo e sobre seus protagonistas.

Nesse percurso, contatou a família de Tarsila, realizou entrevistas e visitou algumas das fazendas que outrora integraram o patrimônio da família Amaral. Dentre os depoimentos, merecem destaque aqueles que foram concedidos por Antonio Cândido, Gilda de Mello e Souza, José Miguel Marinho, Telê Ancona Lopez, Aracy Amaral, Radá Abramo, Beth Malfatti, Rudá de Andrade, Timó de Andrade, Lélia Coelho Frota.

Ao lado disso, conheceu alunos e teve acesso a aspectos privados da vida de Tarsila, como o fato de que, após a separação de Oswald de Andrade, nunca mais mencionou o nome Pagu. Referia-se a ela apenas como *aquela normalista*.

Essas informações, fornecidas pela própria Maria Adelaide Amaral no prefácio do texto

teatral, revelam uma contribuição essencial para os diálogos entre História & Ficção, ao evidenciarem que as obras de arte possuem *princípios de realidade*, no sentido de que as bases, a partir das quais os processos criativos são desenvolvidos, estão situadas no *tempo* e no *espaço*.

Essa premissa, aliás, é de grande relevância para que se compreenda as implicações teóricas e metodológicas inerentes ao binômio História & Ficção. Sob esse prisma, compreender as dimensões históricas de uma criação artística implica, inicialmente, reconhecer que tanto o estilo adotado quanto as temáticas e os conflitos desenvolvidos denotam a temporalidade inerente ao fenômeno cultural. Em outros termos, isso significa dizer que toda produção humana, queira se reconhecer ou não, é histórica.

No entanto, na reflexão, aqui desenvolvida, sobre a peça *Tarsila*, o diálogo que se estabelece diz respeito à maneira pela qual acontecimentos e personagens históricos acomodam-se em narrativas ficcionais. Sob esse prisma, significa indagar: como estabelecer as mediações em relação ao binômio História & Ficção?

O historiador Alcides Freire Ramos, em seu livro *Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil*, debruçou-se sobre o tema ao discutir, nos seguintes termos, as ideias de Pierre Sorlin:

Com efeito, no momento em que define “filme histórico”, Sorlin toca em questões sobre as quais o historiador de ofício deve manifestar-se. Para ele, “no caso do filme histórico quais são os sinais que permitem reconhecê-lo como tal? Ele deve trazer detalhes, não necessariamente numerosos, para colocar a ação em uma época que o público ponha sem hesitação no passado – não um passado vago, mas considerado como histórico”. O público assim o fará, explica o autor, à luz do seu “patrimônio histórico” (datas, eventos, personagens, etc.; tudo enfim que uma determinada comunidade, em seu conjunto, considere automaticamente como fazendo parte de sua história). Os filmes históricos, nesta linha de raciocínio, são vistos, antes de mais nada, como uma forma peculiar de *saber histórico de base*.

[...]. Nesse sentido, o autor acrescenta algo particularmente importante: “*todos os filmes históricos são filmes de ficção*. Com isto quero dizer que, até mesmo quando se baseiam sobre documentos, devem reconstruir de maneira puramente imaginária a maior parte daquilo que mostram (grifo nosso)”. O autor sugere como exemplo disso a seguinte situação: cenários, móveis ou roupas, que deverão ser colocados em cena, podem ser leitos “à semelhança daqueles do período histórico representado”, se o diretor basear-se “sobre textos ou quadros” de época, mas, por outro lado, “só os atores são responsáveis pelos gestos, pelas expressões e pela entonação”. Estamos, neste último caso, no campo puramente ficcional. Por isso, Sorlin arremata sua argumentação dizendo: “*Ficção e história se sobrepõem constantemente uma sobre a outra. E é impossível estudar a segunda ignorando a primeira (grifos nossos)*” (RAMOS, 2002, p. 33-34).

As palavras de Freire Ramos são extremamente elucidativas para que se compreenda as implicações teóricas e metodológicas inerentes a essa perspectiva de trabalho. Por exemplo, Maria Adelaide do Amaral, ao apresentar o seu texto teatral, teve a preocupação de expor as suas credenciais de pesquisa, como vozes de autoridades para as informações e/ou situações vivenciadas no palco, no sentido de referendar as informações que são de domínio público, a saber: acontecimentos, obras, artistas, datas, etc.

Aliás, tal procedimento foi corroborado pelas palavras da pesquisadora Marlyse Meyer na apresentação da peça *Tarsila*:

Teatro se construindo em volta da mesa, que devolvia à vida gente conhecida. Mário, Tarsila,

Pesquisa Histórica em Perspectiva

Oswald, Anita, gente de que cada um de nós tinha uma imagem própria, que podia até entrar em conflito com a da autora, dona da história. O que tornava mais fascinante esse primeiro confronto com o texto.

Mas foi dócil a entrega à Maria Adelaide. Ampliava-se com seu conhecimento das fontes, solidez das consultas, adequação poética das falas, a nossa própria visão dessa gente que havia mudado nossas cabeças.

Pude participar um pouco dessa aventura.

Levei Maria Adelaide para uma memorável visita à casa de Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza. Esta sobrinha de Mário de Andrade contou muitas coisas, respondeu a perguntas e dúvidas de Maria Adelaide, que inventou um Mário muito próximo das evocações de Gilda, de nossas imaginações de leitores de *Macunaíma*, *Louvação da Tarde* e tantos textos fundadores. E como não evocar a belíssima cena da morte de Mário no palco? (MEYER, 2011, p. 12).

Essa conjugação de informações é relevante para que se compreenda as inúmeras camadas que compõem um projeto artístico envolvendo uma personagem com grande visibilidade histórica.

Em virtude disso, se se fizer um cotejamento entre o texto teatral e as biografias e/ou situações vivenciadas pelas personagens constata-se uma convergência entre ambos, tendo em vista que a ficção está perfeitamente alinhada às representações presentes na documentação consultada.

MÁRIO – Outro movimento?

OSWALD – Um movimento nativista como nunca se viu! Contra o europeu que chegou trazendo a gramática, a catequese e a ideia do pecado! Foi isso que acabou com o Brasil, Mário!

Mário e Tarsila riem.

OSWALD – Vamos nos tornar antropofágicos e lançar oficialmente a Antropofagia Brasileira de Letras!

VOZ DE HOMEM EM OFF – Então a senhora foi a origem do movimento antropofágico?

TARSILA EM OFF – No começo parecia brincadeira, mas o Raul Bopp insistiu no movimento e o Oswald acabou redigindo um manifesto!

OSWALD – *Tupi or not tupy that is the question!* Contra todas as catequese. Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do Antropófago. O que atropelava a verdade era a roupa. Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade. Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Sobre imagens da Revista de Antropofagia, a voz de

TARSILA EM OFF – Criaram até a *Revista de Antropofagia* que era dirigida por Alcântara Machado. Muita gente da Semana colaborou, mas o Mário estava meio relutante!

OSWALD – A proposta é acabar com a Bestética, organizar uma descida e comer todas as Academias de Letras!

MÁRIO – Isso que você está dizendo não passa de caçoada, piadismo, palavrório zombeteiro!

OSWALD – Não entendo a tua resistência! Afinal, é o mesmo universo do seu *Macunaíma!*

MÁRIO - Nós acabamos de criar o Modernismo. Fizemos a Semana!

OSWALD – (*Corta*) A Semana não resolveu o problema da servidão da cultura brasileira!

MÁRIO – A Semana acabou com os gramaticalismos inúteis, libertou a poesia e implantou o modo de fala brasileiro!

OSWALD – Mas continuamos escravos do Ocidente, do catolicismo e da cultura europeia caindo de podre!

MÁRIO – Não estou entendendo ! Você era o maior entusiasta do que se fazia na Europa! Convenceu o Paulo Prado a trazer o Cendrars de Paris, organizou conferências, viajou com ele pelo Brasil afora!

OSWALD – O Brasil foi apenas uma aventura pra esse pirata do lago Lemana!

TARSILA – Eu não acredito que você esteja falando mal do Cendrars!

OSWALD – E o que você acha que ele fala da gente? Brasileiro é aquele povo *exotique que vive lès bas!* (Para Mário) Você não viu o homem em Minas deslumbrado com tudo que era merda?! (Imitando) *Quelle merveille, quelle merveille!* Tudo para ele era uma maravilha! A comida podre, a bosta na rua, as crianças de barriga grande! Sabe o que nós somos para eles? Um bando de índios vivendo na periferia do mundo civilizado!

MÁRIO – Mas, afinal, o Cendrars não foi uma espécie de novo Cabral que ajudou vocês a descobrir o Brasil?

OSWALD – Chegou, viu, venceu, foi embora! Já aproveitamos o que tínhamos que aproveitar! Agora não precisamos mais dele!

TARSILA – Isso é oportunismo!

OSWALD – Isso é Antropofagia, meu bem!

MÁRIO – (Para Oswald) Eu, ninguém precisou vir de fora me dizer que o Brasil é interessante. Mas se bem me lembro, foi por causa de Cendrars que você caiu em admiração idiota por tudo quanto era brasileiro! Realmente não entendo por que agora resolver botar falação contra ele e a vanguarda europeia! (AMARAL, 2011, p. 59,60,61,62).

Essa exaustiva transcrição visa ilustrar a maneira pela qual a dramaturga se valeu de informações constantes sobre o Modernismo e sobre seus participantes, com a finalidade de construir uma situação dramática.

Para isso, ideias, acontecimentos, conceitos, que foram expostos e/ou discutidos em momentos distintos, foram ordenados em forma de diálogos a fim de estabelecer sentidos e conexões entre projetos e personagens, com o intuito de, ao mesmo tempo constituir uma narrativa dotada de verossimilhança e estabelecer sentidos às ações vivenciadas no palco.

Com a finalidade de atingir seus intentos, a peça concentra, em mais ou menos, cento e vinte minutos, um conjunto de discussões, obras, manifestos, divergências, entre outros, a partir da sobreposição estabelecida entre *história* e *ficção*, como bem evidenciou Alcides Freire Ramos, a partir de sua leitura das premissas de Pierre Sorlin.

À luz desses dados, não se pode ignorar, primeiramente, que um texto teatral com personagens e acontecimentos que tiveram existência material, via de regra, possuem um enredo já conhecido, assim como seus principais feitos. Apesar de o ambiente histórico, social e cultural ser, predominantemente, o do Modernismo paulistano, a centralidade da obra está na personagem Tarsila do Amaral.

Por esse motivo, as ações estão concentradas em Tarsila, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Anita Malfatti, que desenvolvem diálogos atinentes a várias situações por eles vivenciadas. Não há o estabelecimento de uma cronologia de acontecimentos. Pelo contrário, há a prevalência de temas e de inquietações atinentes tanto à obra de Tarsila quanto às ideias e às percepções que eles tiveram do processo por eles vivenciado. Além disso, a dinâmica cênica foi também estabelecida por *vozes em off*, tanto masculina quanto feminina. As primeiras, algumas vezes, assumiam ora a função de um entrevistador de Tarsila, ora de outro integrante do proces-

so modernista, como, por exemplo, Raul Bopp; enquanto as segundas geralmente remetiam a respostas e/ou considerações de Tarsila. Nessas circunstâncias, a narrativa, por meio da memória de Tarsila, avança para a década de 1960 e para reinterpretações do Modernismo dela advindas.

E ficam os dois abraçados com muita emoção. Sequência de fotos de notícias de jornal sobre a morte de Oswald de Andrade, fotos da montagem de *O Rei da Vela*, de Macunaíma (o filme). E sobre as imagens:

VOZ DE HOMEM EM OFF – Que fim teve o busto de Deisi?

VOZ DE TARSILA EM OFF – Ele acabou entregando à Caixa Econômica para amortizar a dívida colossal... O Oswald teve um fim atroz... Morreu pobre e praticamente ficou esquecido até *O Rei da Vela* ser montado pelo Teatro Oficina. O senhor viu? Foi um assombro! De repente não se falava em outra coisa a não ser no gênio do Oswald de Andrade! E toda a obra dele foi reeditada!

VOZ DO HOMEM EM OFF – O filme *Macunaíma* também resgatou Mário de Andrade!

VOZ DE TARSILA EM OFF – A década de 60 resgatou todos nós!

Sequência de fotos da sala especial na VII Bienal (1963) e da exposição de Tarsila – 50 Anos de Pintura, no Museu de Arte de São Paulo (AMARAL, 2011, p. 110).

A situação dramática, acima transcrita, recoloca no desenlace da narrativa as motivações que deram origem a essa empreitada artística: a motivação da atriz Esther Góes em relação aos modernistas e Tarsila do Amaral, em particular, foi o *leitmotiv* do texto e do espetáculo.

Nesse sentido, a atualização cênica de passagens relevantes, vivenciadas por intermédio de encontros, diálogos, concordâncias e divergências entre Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Anita Malfatti, cumpre o papel de articular um conjunto de ações e significados que fundamentam a *reparação* artística e intelectual das personagens em cena.

Os acontecimentos, as obras e os protagonistas do Modernismo passaram por um processo de memorização, desenvolvido no decorrer do processo histórico pelos contemporâneos, que consolidaram, a pouco e pouco, independentemente de avaliações qualitativas dos trabalhos, uma monumentalização da Semana de Arte Moderna de 1922 e, por consequência, daqueles que direta ou indiretamente dela participaram.

No entanto, as iniciativas de Joaquim Pedro de Andrade, na adaptação cinematográfica do romance de Mário de Andrade, *Macunaíma* (1969)³, e do Teatro Oficina, com a montagem do espetáculo *O Rei da Vela* (1967), sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, recolocaram obras e autores sob novas perspectivas históricas e culturais.

III

Essas realizações (em particular, a encenação do Teatro Oficina acima mencionada) foram essenciais para a resignificação e o reposicionamento cultural e político da questão *antropofágica* no Brasil da segunda metade do século XX.

Sob esse prisma, a encenação de *Tarsila*, em 2003, sob a direção de Sérgio Ferrara, à luz da

3 Sobre o filme de Joaquim Pedro de Andrade, consultar: RAMOS, Alcides Freire. “Macunaíma” - do romance ao filme: historicidade, adaptação e criação. In: PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire (Orgs). “Modernismos” - os sentidos da comemoração: memória, cultura, Historiografia. São Paulo: Hucitec, 2024, p. 59-75.

bibliografia utilizada para a confecção do texto dramático e das reinterpretações, advindas de outros olhares que, mesmo trazendo novos ângulos de abordagens, contribuiu para a fixação de imagens modernistas.

Para tanto, além do texto, propriamente dito, a cenografia, os figurinos e a composição das personagens, em certa medida, reafirmaram consagrações já estabelecidas pela crítica em geral e pela historiografia.

Por exemplo, o crítico Sérgio Sálvia Coelho, ao lado de uma série de considerações sobre as caracterizações e o trabalho interpretativo dos atores e das atrizes, fez a seguinte avaliação:

O mesmo cuidado documental está presente no texto de Maria Adelaide Amaral, que acumula diálogos pinçados de cartas e lembranças de amigos. Um excesso de semelhança, no entanto, daria um aspecto de quadro falsificado ao espetáculo, não fossem os atores terem tomado suas rédeas, quebrando então a reprodução idealizada dos ícones do modernismo.

Esther Góes, assim, contrasta o lado de grande dama de Tarsila com tons quase infantis, fazendo-a brincar com o sotaque caipira, rindo das próprias pinturas e sobretudo comovendo-se com as cores de Minas, em um grande momento lírico e comovente.

José Rubens Chachá empresta sua verve ornitorrinca à irreverência oswaldiana, mas o diretor Sérgio Ferrara acerta ao levá-lo ao comedimento ao longo da peça: Oswald de Andrade envelhecido é uma das suas maiores criações.

A solidão que se depreende das cartas, quando o quarteto se vê separado por espaço e tempo, é inteligentemente concretizada pelo cenário cubista de Maria Bonomi.

Pequenas invejas, grandes ressentimentos, contradições, falhas de caráter até, não turvam o retrato apaixonado de uma geração vital para a cultura brasileira. Pelo contrário: ultrapassando o didatismo, fazendo uma ponte vibrante entre a geração pré e pós-regime militar, “Tarsila” demonstra plenamente a sua tese, de que a vida é mais importante que a posteridade. Sobretudo vidas assim, despuadoradamente brasileiras (COELHO, 2003).

As ponderações, acima destacadas, à medida que evidenciam as composições interpretativas de atores como Esther Góes e José Rubens Chachá, reconhece a força da memória histórica na construção dos cenários e das situações vivenciadas pelos protagonistas.

Contudo, se do ponto de vista documental as informações e os relatos apresentam-se factíveis de verificação, as abordagens individuais dos protagonistas, seja em relação às expectativas projetadas sobre si próprios ou sobre o grupo, seja em relação a frustrações emocionais e/ou sociais, adquirem força dramática e projetam o espectador ao campo das possibilidades. Em virtude disso, aos olhos de todos a sobreposição entre histórica e ficção ganham protagonismo e fixam no tempo *presente* as imagens do *passado*.

Com olhar semelhante, Valmir Santos assim se manifestou especialmente sobre o texto de Maria Adelaide do Amaral e sobre as expectativas do diretor de Sérgio Ferrara.

As relações de afeto e hostilidade que guiaram esse grupo, sob o prisma da pintora e da mulher Tarsila, estão na peça de Maria Adelaide Amaral. A montagem estreia amanhã no teatro Sesc Anchieta, em São Paulo, com direção de Sérgio Ferrara.

“Não me senti intimidada pela importância histórica e artística “desses personagens”, porque preferi abordá-los através de sua humana condição. Foram vitais as leituras da correspondência, as entrevistas com as pessoas que os conheceram pessoalmente”, afirma Maria Adelaide, 60.

Pesquisa Histórica em Perspectiva

Entre as fontes, estão Tarsila do Amaral, a Tarsilinha, sobrinha-neta da pintora, e o artista Tuneu, que trabalhou com ela durante 15 anos. O arco da dramaturgia vai de 1922, quando acontece a Semana de Arte Moderna (da qual Tarsila não participa), até 1973, quando a pintora morre, aos 86 anos.

Apesar do recorte histórico, Ferrara, 35, deseja extrair do texto a “ética da amizade”, a cumplicidade desses artistas. O diretor espera que o público compartilhe essa intimidade evocada como se ouvisse uma história ao pé do ouvido. “Há uma sinceridade nos relacionamentos que não encontramos hoje, quando muitos artistas ficam em seus casulos, mais preocupados com o que o outro vai fazer com a verba que conseguiu”, diz Ferrara (SANTOS, 2003)

A leitura atenta das palavras de Santos reitera, por meio de depoimento da autora, as intenções por ela expressas em diversas ocasiões e ratificadas na apresentação do livro *Tarsila*, a saber: a trama entre as personagens estão situadas em acontecimentos consagrados pela historiografia sobre o Modernismo. Em decorrência disso, de acordo com a percepção recorrente, o *passado*, como processo encerrado, é imutável e, conseqüentemente, suas interpretações.

Via de regra, é nesse momento, que a introdução ao campo das sensibilidades, como tradução da *individualidade*, isto é, o espaço, por excelência, da criação, pois a sua matéria-prima seriam as emoções potencialmente vivenciadas pelas personagens que tiveram existência histórica.

Novamente, se está diante da tarefa de se encontrar uma nítida linha demarcatória entre o discurso histórico e o que se define como Ficção, muitas vezes, sem reconhecer a sobreposição entre esses dois campos e, mais ainda, como o que se denomina como ficcional também está mediado pelas circunstâncias históricas que a geraram.

Nesse sentido, um exemplo ilustrativo do que foi dito está na ponte *passado/presente* na percepção que os realizadores do projeto *Tarsila* para o teatro: o olhar que diversos segmentos da sociedade brasileira passaram a ter sobre o Modernismo e sobre seus artistas a partir das releituras da década de 1960.

Obras, artistas, movimentos, manifestos são recuperados, relidos e repensados à luz de novas contemporaneidades. Contudo, o diálogo História & Ficção continua a ser pouco enfrentado porque, em última instância, dialogar com esse binômio é romper fronteiras e reconhecer que a construção do conhecimento só se torna possível em exercícios de rupturas e de continuidades.

Essa é uma das tarefas que nós, historiadores da cultura, nos propomos quando transformamos objetos artísticos em documentos de pesquisa. Embora saibamos que as questões, aqui levantadas, estão longe de serem esgotadas.

Porém, neste capítulo, buscamos trazer algumas contribuições!

Referências

AMARAL, Maria Adelaide. *Tarsila*. 2 ed. São Paulo: Globo, 2011.

AMARAL, Tarsila – sua obra e seu tempo. 4ª ed. São Paulo: Editora 34/EDUSP, 2010.

BRANDÃO, T. “Depoimento do ator Renato Borghi sobre o Teatro Oficina”. In: *Dionysos*. Rio de Janeiro: MEC/SEC - SNT. 1982, nº 26.

COELHO, Sérgio Sálvia. Vida suplanta posteridade em montagem. *Folha de S. Paulo*, 22/03/2003.

[<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2203200306.htm>] Acesso em 20/08/2024.

CORRÊA, José Celso Martinez. O Poder de Subversão da Forma (entrevista realizada por Tite de Lemos, *aParte*, nº 1, TUSP, março e abril de 1968). In: STAAL, Ana Helena C. de. *Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas* (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998.

GÓES, Esther. *Persona* (<https://www.youtube.com/watch?v=wqWSKZBDph4>) acesso em 01/08/2024.

PATRIOTA, Rosangela. A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo. *Revista de História* (UNESP), São Paulo - SP, v. 22, n. 1, p. 135-163, 2003.

PATRIOTA, Rosangela. Entre o lembrar e a escrita: olhares sobre a historiografia do Teatro Oficina SP (década de 1960). *História. Questões e Debates*, v. 71, p. 109-142, 2023.

PATRIOTA, Rosangela. O texto e a cena - aspectos da história da recepção: 'O Rei da Vela' (Oswald de Andrade) em 1967 e no ano 2000. *Cultura Vozes*, Petrópolis - RJ, v. 95, n. 4, p. 3-24, 2001.

PATRIOTA, Rosangela; GUINSBURG, Jacó. *Teatro Brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PEIXOTO, Fernando. A Fascinante e Imprevisível Trajetória do Oficina (1958-1980). In: *Dionysos*. Rio de Janeiro: MEC/SEC/SNT, janeiro/1982, nº 26.

RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos: Cinema e História do Brasil*. Bauru – SP: EDUSC, 2002.

RAMOS, Alcides Freire. "Macunaíma" - do romance ao filme: historicidade, adaptação e criação. In: PATRIOTA, Rosangela; RAMOS, Alcides Freire (Orgs). "Modernismos" - os sentidos da comemoração: memória, cultura, Historiografia. São Paulo: Hucitec, 2024, p. 59-75.

SANTOS, Valmir. Tarsila [ao Cubo]. *Folha de S. Paulo*, 13/03/2003.

[<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1303200323.htm>] Acesso em 20/08/2024.



EDUCAÇÃO FACE À EXPERIÊNCIA HISTÓRICA: NARRATIVAS POLÍTICAS NA ARTE BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Robson Pereira da Silva

Thaís Leão Vieira

*E na TV se você vir um deputado em pânico
Mal dissimulado
Diante de qualquer, mas qualquer mesmo, qualquer, qualquer
Plano de educação que pareça fácil
Que pareça fácil e rápido
E vá representar uma ameaça de democratização
Do ensino do primeiro grau
E se esse mesmo deputado defender a adoção
Da pena capital
E quando ouvir o silêncio sorridente de São Paulo
Diante da chacina
111 presos indefesos, mas presos são quase todos pretos
Ou quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres
Caetano Veloso e Gilberto Gil, em Haiti*

*Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbá-
rie.*

Walter Benjamin

Em 11 de abril de 2019, o então presidente Jair Bolsonaro extinguiu o grupo de trabalho que identificava as ossadas de desaparecidos políticos da ditadura militar brasileira, encerrou também o Grupo de Trabalho Perus, responsável pela identificação de corpos de desaparecidos políticos entre as 1.047 caixas com ossadas da vala comum do cemitério de Perus, na zona oeste de São Paulo (REVISTA FÓRUM, 2019). O longínquo “clamor de Antígona” pelo corpo daqueles que tombaram, mais uma vez, é interrompido pelos atos do autoritarismo socialmente implantado¹ que, inclusive, violam o direito ao luto e afirmam a cultura do esquecimento. A partir da peça teatral “Um memorial para Antígona”, que busca discutir os efeitos negativos da Lei da Anistia de 1979, o diretor, Vicente Antunes Ramos, afirma (GONDIM, 2023, s.n.):

Acredito que o Brasil é um país fundado numa ideia de esquecimento. Violências históricas são apagadas ou tiveram seu impacto reduzido com a utilização de eufemismos. Mas existe um movimento recente de olhar para essas violências e entender o resultado delas na sociedade, para assim construir um futuro possivelmente ideal.

Obstante ao movimento crítico do histórico de violências cometidas com a chancela do esquecimento, no campo da política estabelece-se um projeto de necromemória². Ainda no tempo em que era deputado, Bolsonaro mantinha na porta de seu gabinete um cartaz sobre as buscas na região do Araguaia que dizia: “Quem procura osso é cachorro”. A necromemória embarga o direito histórico e antropológico do exercício coletivo do luto. Segundo Butler (2020, p. 43), “Muitas pessoas pensam que o luto é privado, que nos isola em uma situação solitária e é, nesse sentido, despolitizante. Acredito, no entanto, que o luto fornece um senso de comunidade”. Ao ironizar e reduzir o direito ao luto e o encontro dos restos mortais de desaparecidos políticos, o ex-parlamentar despolitiza e desumaniza a prática coletiva e catártica do luto. Isso contribui para uma deterioração do tecido social brasileiro, baseada em critérios políticos e ideológicos que determinam quais vidas são consideradas merecedoras de luto e políticas de reconhecimento.³

1 O autoritarismo socialmente implantado refere-se a uma forma de ação política que está profundamente enraizado e aceito em uma sociedade pautada em práticas históricas de violências. De acordo com Paulo Sérgio Pinheiro, o autoritarismo implantado socialmente pode se manifestar de várias maneiras, como na restrição de direitos e liberdades individuais, a concentração de poder nas mãos de poucos, ações racistas e a supressão de vozes dissidentes na arena política. Pinheiro enfatiza a importância de compreender o contexto histórico e social no qual o autoritarismo se enraíza e a necessidade de abordar a sua incidência violenta em questões como os direitos dos trabalhadores domésticos, a violência contra grupos marginalizados e a desigualdade de renda. No caso do Brasil, não há como dimensionar o autoritarismo socialmente implantado sem evocar a compreensão de um passado marcado pela escravidão de populações afro-diaspóricas e indígenas. Pinheiro afirma que o autoritarismo é conflagrado no mecanismo do próprio funcionamento regime republicano brasileiro, em várias de suas fases históricas. “Durante toda a República no Brasil, as práticas repressivas dos aparelhos do Estado e das classes dominantes estiveram caracterizadas por um alto nível de ilegalidade, independentemente da vigência ou não das garantias constitucionais. Para os pobres, miseráveis e indigentes que sempre constituíram a maioria da população podemos falar de um ininterrupto regime de exceção paralelo, sobrevivendo às formas de regime, autoritário ou constitucional. Nesse regime político a ilegalidade a que estão submetidas as classes populares, as classes torturáveis, é muito mais larga do que aquela presente na aplicação da lei ou nas práticas policiais”. (PINHEIRO, 1991, p. 48).

2 Necromemória está relacionada à necropolítica no contexto de explorar o apagamento e o silenciamento de aspectos históricos e culturais de sujeitos que tem sua vida precarizada a partir de marcadores da diferença gestados no projeto de colonialidade do poder, do saber e do ser. Esse conceito parte da luta por reconhecimento de populações afro-diaspóricas. A necropolítica se refere ao exercício de poder, de tendência soberana, e controle sobre as populações por meio da regulamentação da morte e da imposição da violência. Envolve a política de quem vive e quem morre, e como certas vidas são consideradas descartáveis e daqueles que tem direito ou não ao luto. No caso da necromemória, o conceito examina como a necropolítica contribui para a exclusão e marginalização da história, dos heróis, dos intelectuais e da resistência do pensamento social dissidentes do projeto colonial moderno. Ele destaca as maneiras pelas quais o apagamento das experiências e contribuições afro-brasileiras é resultado da dinâmica de poder e da violência perpetuada pelos sistemas de colonialidade e práticas de necropolíticas. Cf.: CAMILO, 2021; MBEMBE, 2018.

3 Segundo Carla Rodrigues (2020), a filosofia política do luto de Judith Butler defende o direito ao luto público e crítica a violência estatal, a expropriação e a interdependência. Ela extrai uma proposição ética da experiência do luto, que está presente desde o início da vida. A exploração da problemática acerca do luto por Butler também está conectada a conceitos como biopolítica, necropolítica e estado de exceção, permitindo reflexões sobre a vulnerabilidade global e a exacerbção das desigualdades pre-

Quando o então deputado federal Jair Bolsonaro declarou seu voto a favor do processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff que resultou no golpe parlamentar-jurídico de 2016, o fez “em memória do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra”, responsável por torturar inúmeros militantes, entre os quais a própria Dilma Rousseff. Entretanto, a fala machocrata, de Bolsonaro não expressa somente uma admiração particular por um algoz, mas o sentimento de muitos brasileiros que consideram a ditadura como um mal necessário ou mesmo como um período que não foi tão tenebroso quanto dizem os defensores de Direitos Humanos.

Em um país em que as heranças conservadoras são monumentais e endossam as atividades da extrema direita, e as dificuldades para esclarecer o passado são consolidadas. Acreditamos que essas imagens dizem a respeito de uma concepção de educação, diferente do que se propaga em certa medida de que não há uma concepção de educação presente na negação de um determinado passado, apenas barbárie.

Esse aspecto indica a necessidade de voltarmos para uma reflexão ao mesmo tempo teórica e histórica da democracia brasileira contemporânea. Tomando a arte como crítica de uma experiência histórica. Assim, a intenção é discutir numa relação passado-presente uma concepção de educação que nega a existência de um dado passado.

Dessa feita é importante nos reportarmos à Hannah Arendt, para quem os sentidos de educação estão entre o passado e o futuro. Hannah Arendt auxilia-nos a perceber em que medida se houve recentemente no Brasil um projeto governamental negacionista, por outro o papel de escritores, cineastas, músicos, artistas plásticos, atores e dançarinos têm correspondido a uma necessidade histórica na contramão da política de morte tão marcada na história recente do país.

Partindo da ideia central, que indica que a crise educacional vai além da questão de entender por que Joãozinho não sabe ler, a autora oferece críticas fundamentais aos vários aspectos que contribuem para a instabilidade contemporânea, tanto em seu contexto atual quanto em suas implicações para nós. Esse conceito central, de abordar a crise como apenas um problema específico e delimitado de uma nação, vai além, na visão da autora: torna-se uma crise relacionada à tradição e à autoridade, resultando na politização do sistema educacional (na esfera política e pública/social) em detrimento da esfera privada/vida pessoal (ARENDR, 2011). Expressão disso é a reforma do Ensino Médio que teve seu início logo após o golpe de 2016 e tem por base políticas neoliberais de austeridade fiscal.

Hannah Arendt propõe uma abordagem inovadora para o presente e o futuro através da retomada do passado, impulsionado pela nova geração que está surgindo. É essa nova geração que terá a capacidade de reconsiderar as crises geradas e implementadas pelo mundo moderno. É essa nova geração que tem a oportunidade de agir sobre o mundo legado pela geração anterior, representando uma novidade em relação às estruturas estabelecidas.

Partindo desse conceito fundamental da importância da natalidade em seu pensamento político, compreende-se sua relevância em relação à educação: o surgimento de novos indivíduos, o começo da vida, aquilo que ela descreve como o “milagre que salva o mundo”, representa a expressão e o potencial de ação desses novos seres, simplesmente pelo fato de nascerem (BRISKIEVICZ, 2019). Portanto, a essência da educação reside na capacidade de se tornar no mundo, na oportunidade que cada criança e jovem possui de trazer esperança às crises globais (CAMPOS, 2018).

Enquanto a natalidade nos conduz à chegada de um novo ser humano em um mundo já existente, repleto de oportunidades e expectativas de renovação, a educação não se apresenta como o meio pelo qual essa novidade se materializa no mundo. Portanto, não cabe à educação a

tarefa de introduzir o novo no mundo, pois seu propósito reside no entendimento do que já está presente, isto é, do presente e do passado. (ARENDT, 2011).

Neste contexto, Hannah Arendt analisa a crise da educação não apenas como um desafio pedagógico, mas sobretudo como uma questão política. Essa problemática se torna política devido à distância entre a educação e seu propósito fundamental, além do tradicional conservadorismo no modo como se relaciona com os alunos, mesmo diante da introdução de novas abordagens pedagógicas e pragmatismo. Arendt (2011) argumenta que o conservadorismo, entendido como a preservação de algo de valor, é inerente à própria natureza da educação, cuja função primordial é proteger e preservar diversos aspectos – seja proteger a criança do mundo, o mundo da criança, o novo do antigo ou o antigo do novo.

A concepção de que os indivíduos nascem em um mundo já estabelecido e que cabe ao educador inserir os recém-chegados neste contexto pré-existente é uma das questões fundamentais discutidas por Arendt. Sob essa ótica, a educação assume um papel de lidar com a conservação do que foi estabelecido, onde o passado desempenha um papel essencial nesse processo. No entanto, a recepção do novo em um mundo já estabelecido não pode ocorrer sem conflitos. Enquanto a criança e o nascimento simbolizam a renovação do mundo, é necessário também proteger o próprio mundo da influência da criança e do jovem. Segundo Arendt (2011), a educação é inegavelmente um campo de tensão, um espaço crítico e em constante crise. A partir dessa premissa crucial, a educação pode ser entendida como um terreno permanentemente marcado pela tensão entre o novo e o estabelecido, isto é, entre os novos indivíduos e um mundo já existente, enraizado em uma longa tradição cultural, resumidamente, entre os mais jovens e os mais velhos.

Enquanto para alguns indivíduos o passado pode parecer irrelevante, um montante de ossos, para grupos marginalizados, precarizados e para os familiares de pessoas desaparecidas e falecidas, o passado é de extrema importância. A negação da história vai além de um simples debate teórico; trata-se de incitar à ação. Lida-se com um profundo senso de perda no processo de transformação e na representação visual, como evidenciado pelo artista plástico paulistano Jaime Lauriano, que constrói uma conexão entre passado e presente em sua obra, num movimento histórico de olhar para essas violências e entender o resultado delas na sociedade, do ponto de vista da resistência ao autoritarismo socialmente implantado.

Obra 01: “quem não reagiu está vivo” (2015) - Direção de Jaime Lauriano

Esta obra, realizada por Jaime Lauriano, intitulada “Quem não reagiu está Vivo” e produzida em 2015, é uma expressão visual que emprega impressão a jato de tinta sobre papel de alta alvura, com dimensões variáveis (35 x 48 cm cada). A obra consiste em uma linha do tempo que narra diferentes períodos da História do Brasil, nos quais a disputa pela terra e território foi o epicentro dos conflitos entre o Estado e a população. Reatualizando, assim, os marcos da História do Brasil, da seguinte forma:

1694 – Repressão corporal como tática de garantia do direito do homem sobre o homem

1897 – Extermínio e dissolução de comunidades auto-organizadas

1970 – Devastação de florestas e extermínio de povos indígenas

1993 – Repressão policial como tática de genocídio

1996 – Massacre como tática de dispersão de manifestações sociais

A obra adota um tom pedagógico e político ao apresentar legendas e textos explicativos que abordam as práticas “necropolíticas” presentes na História do Brasil. Essa abordagem histórica é visualmente contrária à narrativa hegemônica, como destacaram Sudatti e Seligmann-Silva (2018). O título da obra, extraído de uma entrevista concedida em 2013 por Geraldo Alckmin, então Governador do Estado de São Paulo, conferiu um significado político à narrativa visual proposta por Lauriano, através do deslocamento do signo no processo de significação. Ao transitar da esfera jurídica para o campo da arte, a temática da chacina da Candelária foi reinterpretada, encontrando expressão na obra do artista Jaime Lauriano. Intitulada “Quem não reagiu está vivo” (2015), faz referência a uma polêmica declaração do ex-governador paulista em 2012, na qual ele afirmou que “quem não reagiu está vivo”, em relação a uma operação policial que resultou na morte de nove suspeitos.

Jaime Lauriano apresenta a série “Quem não reagiu está vivo” como uma coleção composta por dez pranchas, cada uma contendo folhas enquadradas sob material transparente. Cada prancha é constituída por uma imagem na parte superior, um título centralizado e um texto em português e inglês na metade inferior. Segundo Sudatti e Seligmann-Silva (2018, p. 66), esta configuração lembra, intencionalmente, a estrutura barroca do emblema, caracterizada pelo diálogo entre título, texto e imagem, em que o título carrega a “moral” do emblema. Em sua obra, Lauriano adota títulos que transmitem mensagens destinadas a reexaminar a história do Brasil, agora sob a perspectiva dos marginalizados e indicando as práticas de necropolíticas históricas de nosso país.

Nas pranchas de Lauriano, testemunhamos uma reescrita de uma narrativa que poderia parecer familiar e convencional, porém é transformada e revelada em sua natureza de violência subjacente. Focando nas lutas de resistência e na violência da repressão, o artista trabalha para construir uma nova representação da história de um país que tende a enaltecer seus “heróis” provenientes das elites. Além disso, em seus outros trabalhos, Lauriano se compromete com a denúncia da violência racial, desmontando um poderoso negacionismo presente na cultura brasileira, que continua resistindo a reconhecer e registrar a história da violência contra negros e indígenas (SUDATTI; SELIGMANN-SILVA, 2018, p.69). Ou seja, dessa feita, o artista além de apontar para uma história feita à contrapelo, investe no desmonte das práticas de necromemórias estabelecidas pela junção da violência, silenciamento e esquecimento, bem como não aceita a banalização do autoritarismo.

Figura 1. “quem não reagiu está vivo”



Fernando Maia/O Globo

1993 – repressão policial como tática de genocídio

Em 1993 a Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro, acobertada pelo aparato legal do Estado, assassina dezenas de crianças e adolescentes que utilizavam as escadarias de uma igreja, no centro da cidade, como dormitório. Conhecido como Chacina da Candelária, o episódio revelou a política, genocida, de higiene social aplicada pelos aparatos de repressão do estado espalhados por todo país.

In 1993, the Military Police of the state of Rio de Janeiro, covered up by the legal apparatus of the state, kills dozens of children and adolescents who used the stairs of a downtown church as dormitory and shelter. Known as the Slaughter of Candelária, the episode revealed the genocidal policy of social hygiene enforced by public repression devices spread throughout the country.

Fonte: <https://en.jaimelauriano.com/quem-nao-reagiu-esta-vivo>

Uma das pranchas da obra é dedicada, especificamente, ao caso da chacina da Candelária. Sobre a obra exposta na Caixa Cultural de São Paulo, em 2015, Márcio Seligmann-Silva observou que “a sexta prancha retoma o tema atual da repressão policial como tática de genocídio”, citando o exemplo da Chacina da Candelária em 1993, no Rio de Janeiro, como um episódio que revelou a política genocida de higiene social (SELIGMANN-SILVA, 2016).

Esse procedimento de Lauriano, na perspectiva de Márcio Seligmann-Silva (2021), incide numa “dialética destrutiva” indicada por Walter Benjamin e o papel das imagens na ação política, enfatizando a necessidade de dismantlar imagens históricas falsas e criar outros espaços de representação, numa tensão entre passado e presente, sobretudo no tocante à inscrição da violência ditatorial no Brasil. Esse tipo de prática artística produz performaticamente atos simbólicos de agência e resistência. Para Seligmann-Silva (2021, p. 90), a referida obra de Lauriano produz um contra-arquivo que se apresenta como uma forma de “desautorização”, em que ele confronta a história do Brasil e a recontextualiza do ponto de vista dos violentados e marginalizados historicamente. Assim, o artista opera a fim de distanciar-se criticamente das noções

históricas tradicionais. Esse tipo de postura faz da figura do artista sobrevivente e relevante em suas ações contra a sociedade em tempos de crise. Segundo Arendt (2016, p. 149), é isso que faz com que a nossa atenção se volte sobre essa figura:

No entanto, não estamos aqui interessados no conflito entre o indivíduo e a sociedade, ainda que haja certa importância em observar que o derradeiro indivíduo que restou na sociedade de massas foi o artista. Nossa atenção recai sobre a cultura, ou melhor, sobre o que acontece à cultura sob as díspares condições da sociedade e da sociedade de massas, e, portanto, nosso interesse pelo artista não concerne tanto ao seu individualismo subjetivo como ao fato de ser ele, afinal, o autêntico produtor daqueles objetos que toda civilização deixa atrás de si como a quintessência e o testemunho duradouro do espírito que a animou. Justamente o fato de os produtores dos objetos culturais máximos, ou seja, as obras de arte, precisarem se voltar contra a sociedade, e o fato de todo o desenvolvimento da arte moderna que provavelmente ficará, juntamente com o progresso científico, como uma das maiores realizações de nossa época se ter iniciado dessa hostilidade contra a sociedade, à qual permaneceu comprometido, demonstra a existência de um antagonismo entre sociedade e cultura anterior ao ascenso da sociedade de massas.

O trabalho de preservação da memória é essencial, pois sem a imagem dos marginalizados pelo sistema e sem a narrativa do terror, a luta perde sua voz. A geração pós-ditadura no Brasil, nascida nos anos 1980, está desempenhando um papel crucial na reelaboração crítica de nossa história. Para essa geração, o conceito de “resistência” é fundamental, na luta por não deixar o mundo à revelia do conservadorismo autoritário. Essa geração, marcada pela memória da violência, está construindo uma nova narrativa de resistência (SELIGMANN-SILVA, 2016).

As imagens dos emblemas selecionadas por Lauriano destacam os rostos e as histórias dos resistentes: a população de Canudos, os funerais após a Chacina da Candelária, os membros do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) de Eldorado dos Carajás, as comunidades indígenas afetadas pelas barragens das hidroelétricas e a população armada de Pinheirinho, pronta para confrontar o batalhão da Polícia Militar paulista.

Este contexto de questionamento surge em meio a novos e poderosos conflitos que deixam marcas profundas em nossa sociedade. Em particular, em um país que não tem tradição de registrar sua história de violência e, sobretudo, debatê-la de forma pública e educacional, e que está habituado a se manter dentro do paradigma da história monumental (arquivos oficiais), as artes têm um papel crucial a desempenhar. Elas têm o poder de registrar criticamente os episódios de violência e esquecimento do passado e do presente, desafiando a narrativa oficial e “anarquivando” a história e empreende o ato político da “arte de desesquecer” (SELIGMANN-SILVA, 2017).

Obra 02: “justiça e barbárie” (2017)

Esta obra, intitulada “justiça e barbárie”, foi lançada em 2017 como um vídeo com duração de 2 minutos e 31 segundos, dirigido por Jaime Lauriano, com trilha sonora original de Pedro Santiago e montagem de Cesar Ganarian. A obra confronta o espectador com imagens e textos de pessoas, predominantemente homens negros, amarrados em postes públicos, como manchetes nos principais jornais brasileiros. Nas versões digitais dessas notícias, os comentários deixados pelos leitores muitas vezes exaltam os “justiceiros” como heróis nacionais, excitados com tais acontecimentos. Nesse sentido, a obra de Lauriano apresenta uma estética precária em pixels, ao invés de ser em full HD/4K – nova resolução da hipervisibilidade, a ótica da exclusividade pós-moderna. As imagens possuem níveis de sinal mais baixos, retratando vidas pixeladas em vez de imagens de alta definição. Essa estética precária ressalta a crueza e a brutalidade da

violência representada na obra, rompendo com a expectativa de uma representação esteticamente polida e convidando o espectador a confrontar de forma mais direta a realidade retratada. As imagens utilizadas na produção documental se apresentam com as resoluções (reduzidas) com a qualidade alterada, quase todas pixeladas⁴, no intuito de indicar o embasamento da farsa da democracia racial brasileira – numa estética borrada e ou distorcida, inclusive a fim de garantir o anonimato dos sujeitos integrantes nas cenas de linchamento e “justiçamento civil”. As imagens pixeladas indicam o “mosaico narrativo” investido no documentário de curta metragem:

Antes de nos ser apresentada por completo, a fotografia, retirada de um algum grande veículo de imprensa brasileiro nos mostra um aglomerado de populares, ao lado de autoridades policiais, que passivamente olham uma vítima dos “justiçamentos”. Mas tal cena não nos é primeiramente apresentada por inteira, a partir de uma fragmentação espacial, nos é apresentado as partes da cena, primeiro o olhar dos populares, depois o símbolo das autoridades estampado no seu veículo, outros populares e um zoom ainda maior em seu rostos, sem se importar com a perda de qualidade da imagem, formando uma espécie de “mosaico narrativo”, onde as partes da cena se relacionam formando sua narrativa. (SOUSA; MENEZES, 2009, p. 142).

Sobre o procedimento estético escolhido por Lauriano, acerca do trato do documento fotográfico no vídeo, George Ulysses Rodrigues de Sousa e Allan Gomes Menezes (2009, p. 141) apontam que ele está embasado no projeto do artista em apresentar uma espécie de relação entre uma imagem “colonizada”, isto é, programada com signos estabelecidos por um olhar “branco” e o que se pode fazer para reprogramá-la”. A manipulação das imagens não nos é escondido a partir dos movimentos de zoom, ampliação e redução, o próprio pixelamento das fotos, as legendas carregadas de “bordões” à la “Lei de Talião”, que indicam a autojustificação dos praticantes do justiçamento, em um tom de senso comum, a fim de assegurar o grau de banalização da violência socialmente aceita. Sobre essa ênfase do manejo explícito do documento imagético, Sousa e Menezes analisam que:

Diante do absurdo de tais mensagens, o autor leva para o campo das palavras, enquanto agente de montagem, uma vez que não é propriamente autor delas, a mesma ambiguidade que levou para imagem ao fragmentá-la, ficando entre a manipulação do espectador, ao causá-lo uma aversão aos comentários pela carga de ódio que todos carregam, em sequência, e, de maneira pedagógica, escancarar o pensamento autoritário vigente. (SOUSA; MENEZES, 2009, p. 143).

4 Pixel é um indicador de pontos de atribuição de cores da resolução de uma imagem digital. Segundo José Afonso Furtado (2006), um pixel se refere a um único ponto em uma imagem digital, representando a menor unidade de informação que compõe a imagem. Cada pixel contém informações de cor e brilho e, quando combinado com outros pixels, cria a imagem geral. A resolução de uma imagem é determinada pelo número de pixels que ela contém, com resoluções mais altas resultando em imagens mais detalhadas e claras. Uma imagem com aparência pixelada é criada reduzindo o tamanho de cada pixel de uma imagem até formar uma área menor. Cada pixel representa um valor de cor e brilho, e unidades de pixel menores resultam em menos cores e menos detalhes na imagem. Este efeito é normalmente usado a fim de criar uma aparência texturizada ou para ocultar dados confidenciais em fotografias. A pixelização pode ser realizada por meio de software de edição de imagens ou por meio de técnicas de processamento de fotos.

Figura 2. Justiça e Barbárie – a expropriação do corpo negro – imagem de nossa herança colonial



Fonte: Lauriano, J. Justiça e barbárie [frame 01:13]. Recuperado de [<https://vimeo.com/238584920>]

Figura 3. Justiça e Barbárie – o justicamento como espetáculo



Fonte: Lauriano, J. Justiça e barbárie [frame 01:28]. Recuperado de [<https://vimeo.com/238584920>]

Marina Feldhues (2022) aponta que existe uma geração de artistas que tem investido em abordagens artísticas contemporâneas acerca de processos de linchamentos, que se dispõem a

linchar imagens e papéis sociais violentos, como estratégias ético-políticas para lidar com arquivos violentos. Feldhues (2022, pp. 05-06) aponta que há um interesse de artistas, como Lauriano, de articular as imagens envoltas do tema do linchamento com diferentes formas de arte, em um processo de conhecimento poético disposto em produções artísticas. Nessa esteira, *Justiça e Barbárie* é um vídeo curto que apresenta uma única fotografia de uma cena de linchamento e explora a relação entre linchamentos contemporâneos e violência colonial e racial histórica. O vídeo examina os papéis e representações de diferentes indivíduos envolvidos em linchamentos, como o linchado, o linchador, o instigador, a polícia, o promotor, os pacificadores, os espectadores e o operador da câmera. A fotografia escolhida no vídeo se concentra mais nos espectadores presentes no local do que na vítima, destacando as conexões entre os linchamentos atuais e a violência colonial e racial do passado que segue latente em nosso presente. Segundo Feldhues (2022, pp. 05-07), o vídeo levanta questões sobre as estratégias éticas e estético-políticas empregadas pelos artistas ao lidar com imagens de violência extrema, como linchamentos. Isso é feito para compreendermos a recorrência histórica da violência de cunho racial contra a população negra e que é assistida espetacularmente de forma banalizada. Esse processo serve também como mecanismo do ato de reprogramar as imagens cristalizadas do lugar do negro na sociedade brasileira.

O vídeo evoca um paralelo histórico com as décadas de 1910 e 1920 nos Estados Unidos da América, quando fotografias de corpos de afro-americanos enforcados por uma população branca eram comuns. Estes corpos eram exibidos como troféus, configurando verdadeiros monumentos que celebravam a supremacia branca. Tais imagens eram até mesmo reproduzidas em cartões postais, normalizando a violência racial como parte da paisagem. Essa dimensão de expropriação e mais valia histórica depositada sobre os corpos da população negra também está impregnada na obra “Vocês nunca terão direitos sobre seus corpos - série autos de resistência”, talhada em madeira, de Jaime Lauriano, do ano de 2015:

Figura 4. Mensagem acerca da expropriação corporal



Fonte: (ROCHA, 2019, p. 151).

No contexto brasileiro, casos semelhantes não eram frequentemente divulgados, pois durante esse período, a imagem que se pretendia construir do país era a de uma sociedade mestiça que vivenciava a suposta harmonia de uma democracia racial. A obra “Justiça e Barbárie”

confronta essa narrativa oficial, revelando as fissuras na suposta democracia racial brasileira e provocando uma reflexão sobre a persistência da violência e do racismo estrutural na sociedade contemporânea.

Separados por mais de um século e após inúmeras revoltas e manifestações, as duas situações evidenciam como a violência contemporânea contra os corpos afro-americanos está intrinsecamente ligada às práticas de violência colonial: linchamentos públicos, aprisionamentos em postes e praças públicas, entre outros. Na obra “Justiça e Barbárie”, são apresentadas imagens de linchamentos ocorridos no Brasil, acompanhadas por diálogos extraídos de comentários de leitores dos principais jornais digitais brasileiros. Tanto as imagens quanto os comentários normalizam a violência perpetrada pela sociedade civil, transformando os assassinos em supostos justiceiros. Essa prática perversa atualiza, o passado colonial e ditatorial brasileiro. Jaime Lauriano, nessa perspectiva, indica que “Justiça e Barbárie”, é o resíduo dos “espetáculos violentos semipúblicos que também ocorreram durante a ditadura militar”, dos quais afirma:

Tais práticas também podem ser encontradas em sessões de tortura durante a ditadura civil-militar brasileira. Algumas destas sessões tiveram como público, pessoas dos mais diversos sectores da sociedade civil que, através da compra de bilhete, assistiram a sessões de violações, choques, espancamentos e outros ataques diversos aos direitos humanos. (ARTMEMÓRIA, 2017, s.n.)

Figura 5. “Todos os Negros” – Foto de Luiz Morier – 30 de setembro de 1982



Fonte: *Jornal do Brasil*, n. 175, 30 de setembro de 1982.

Essa afirmativa de Lauriano encontra lastro documental, no *Jornal do Brasil*, em uma reportagem disposta, em 30 de setembro de 1982, na qual é retratada uma ação policial numa favela próxima à estrada Grajaú-Jacarepaguá. Essa reportagem era acompanhada por uma fotografia, feita por Luiz Morier, que trazia seis moradores da favela, majoritariamente negros, conduzidos com os pescoços amarrados em cordas pelos policiais. A referida foto foi premiada pelo Prêmio Esso de Fotografia, em 1983, e recebeu o título de “Todos Negros”. O vídeo de Lauriano indica

as permanências acerca do tratamento violento pelo qual a população negra é submetida historicamente, em uma longa duração, que remonta o processo colonial escravagista. Ademais, vivemos aquilo que Joel Birman (2023, p. 01) chamou de repetição do que se passou nos tempos nefastos da ditadura militar.

Assim, notamos que o justicamento é calçado numa ideia de aliança com o aspecto militar e policialesco da sociedade brasileira, em uma quase proporção colaboracionista da população, que se vê desassistida no campo da segurança pública, mas que não reflete a correlação de tal problema com os históricos processos de precarização da vida e a manutenção da desigualdade social por marcadores de raça, classe e gênero. Inclusive, a população possui uma espécie de gozo pela liderança política e governamental que incentiva o armamento de forma massiva que, muitas vezes, é justificado pelo descontrole da violência urbana. A sensação é de desamparo por parte da população que agora deve se autoprotger, pois o Estado se apresenta como instituição precária na resolução de problemas sociais e políticos. Assim, trata-se de um projeto de legitimação e reafirmação da extrema direita no país, em um processo de regressão civilizatória. Segundo Joel Birman (2023, p. 02):

Assim, através de um discurso caracterizado pela regressão civilizatória evidente – em que pautas pré-modernas no campo dos costumes foram frontalmente perseguidas de maneira ampla, geral e irrestrita –, o governo Bolsonaro empreendeu a desconstrução sistemática do Estado e da sociedade brasileiros ao mesmo tempo, nos diferentes registros da saúde, da educação, da cultura, da religião, das relações entre os gêneros, das relações raciais e da segurança pública, em um projeto político deliberado. Visava autorizar, assim, a liberalização da venda e da posse de armas pela população civil em nome da suposta autodefesa dos cidadãos brasileiros, para poder privatizar mais ainda o precário sistema brasileiro da segurança pública e retirar paulatina e decididamente do Estado brasileiro o imperativo do monopólio da força, que marcou a tradição política moderna do Ocidente desde o século XVII.

Em “Justiça e Barbárie”, a imagem do corpo linchado de Cleiderson Silva, capturada pelo fotógrafo Biné Moraes, para o jornal *O Estado* (São Luís, MA), em 6 de julho de 2015, foi reproduzida pelo artista plástico Jaime Lauriano na obra de vídeo-arte “Justiça e Barbárie”, que fez parte da exposição *Hiatus no Memorial da Resistência de São Paulo* de outubro de 2017 a março de 2018. A fotografia retrata o corpo de Cleiderson Silva de costas, amarrado a um poste, com uma multidão observando ao fundo, incluindo uma caminhonete da polícia. Essa imagem circulou amplamente pelos meios de comunicação, gerando repercussão internacional para o caso e destacando a recorrência dos linchamentos no Brasil. No entanto, essa ampla circulação pode ter o efeito anestésico de choque, onde o excesso de exposição pode inibir a sensibilidade e o entendimento real do fato. A hipervisibilidade do sujeito em situação de violência não causa sensibilização, alteridade, empatia e nem comoção, mas sim um processo de expulsão do outro, a partir da falsa sensação de segurança no ato de justicamento feito com as próprias mãos, a fim de chamar a atenção do Estado com o seu falido uso legítimo da força que, agora, também assiste e incentiva o armamento massivo da população.

Os detalhes presentes na fotografia original, como partes da corda que amarram o corpo e os rostos dos espectadores, causam uma perturbação na temporalidade da cena. Os comentários retirados da internet são inseridos como legendas, destacando a intertextualidade e a presença contemporânea da violência. Além disso, uma litografia de Rugendas é incluída na obra, evidenciando a persistência do racismo no comportamento coletivo ao longo do tempo. Dessa feita, podemos dizer que as imagens de Debret, Luiz Morier e a do documentário de Lauriano, fazem parte do repositório dos “Arquivos de Mal-estar” no Brasil, que demonstra a longevidade da violência de cunho racial no país, da colônia, da ditadura, aos presentes dias de apostas da extrema direita no país (2016-2023). Segundo Birman (2017, p.63), “[...] o mal-estar seria agora sempre

produzido pelos efeitos nefastos, mas inevitáveis, dessa passagem crucial, isto é, o sofrimento insofismável a ser pago pelo sujeito pela sua condição humana.”

À guisa de conclusão

Um dos aspectos essenciais da educação nos escritos de Hannah Arendt é a defesa da transmissão de uma tradição para as gerações mais jovens. Ao considerar a arte como uma crítica da experiência histórica, a intenção foi discutir uma concepção de educação que reconheça a existência de um passado, para além dos ensejos de esquecimentos sistematicamente empreendidos pela política governamental de ocasião. Nesse contexto, a arte contemporânea no Brasil tem explorado a inserção do sujeito no mundo, expandindo a construção das subjetividades para além do presente imediato, como resultado desse debate. Enquanto as instituições e arquivos ainda guardam mistérios fundamentais sobre o passado recente, as expressões artísticas podem buscar formas de mediar o contato da sociedade consigo mesma, promovendo uma consciência responsável sobre os acontecimentos passados.

O passado emerge como um elemento central na produção artística contemporânea, evidenciado nos trabalhos de Jaime Lauriano, “Quem não reagiu está vivo” (2015) e “Justiça e Barbárie” (2017). Dentro deste contexto, investigar como a arte contemporânea brasileira tem dialogado com a moldura desse passado nos permite refletir sobre a “responsabilidade pelo mundo”, conceito presente nos escritos de Arendt sobre a educação. Evocar a memória da violência presente em nosso passado colonial e ditatorial é uma condição necessária para não negar os fatos históricos e para promover uma compreensão mais profunda e crítica da história nacional. Na análise de Márcio Seligmann (2017), sobre os antimonumentos e a arte contemporânea no Brasil, as obras de arte são consideradas símbolos do processo de resgate da memória brasileira. Estas obras, juntamente com muitos artistas que desafiam a narrativa histórica tradicional, transmitem mensagens que buscam revisar a história do Brasil, agora não mais sob a ótica dos vencedores.

Referências

- ALVAREZ, Marcos César et al. Revisitando a noção de autoritarismo socialmente implantado Entrevista com Paulo Sérgio Pinheiro. *Tempo Social*, v. 33, p. 301-332, 2022.
- ARENDT, Hannah. A Crise na Cultura: sua Importância social e política. In: _____. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ARENDT, Hannah. A crise na educação (1957). In: _____. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ARTEMEMÓRIA. Justiça e Barbárie, 2017. Jaime Lauriano (n. Brasil, 1985), *Revista Artememoria* [online], s.n. Disponível em: <https://artememoria.org/article/exhibit-memory/attachment/16/> Acesso em 20 de fevereiro de 2024.
- BIRMAN, Joel. *Arquivos do mal-estar e da resistência*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2017.
- BIRMAN, Joel. O inconsciente é a política: sobre as distopias na sociedade brasileira contemporânea. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, 26, 2023. Rio de Janeiro. <https://doi.org/10.1590/S1516-14982022000100006>
- BRISKIEVICZ, Danilo Arnaldo. Educação, Mortalidade e Natalidade em Hannah Arendt. *Revista Portuguesa de Pedagogia*, ano 53, n. 1, 2019, p. 5-20.

- BUTLER, Judith. *Corpos que importam*. São Paulo: Crocodilo Edições, 2020.
- BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- CAMILO, Vandelir. Necromemória: Reflexões sobre um conceito. *Canoa do Tempo*, v. 13, p. 1–28, 2021. DOI: 10.38047/rct.v13.FC.2021.al10.p.1.28. Disponível em: https://www.periodicos.ufam.edu.br/index.php/Canoa_do_Tempo/article/view/8905. Acesso em: 25 mar. 2024.
- CAMPOS, Rafael de. Sobre “A crise na educação”: uma reflexão sobre a essência da educação em Hannah Arendt. *Revista Saber Acadêmico*. (25), 2018. ISSN 1980-5950.
- FURTADO, José Afonso. O papel e o pixel. Do impresso ao digital: continuidades e transformações. Florianópolis: Escritório do Livro, 2006.
- MBEMBE, Achillè. *Crítica da razão negra*. Editora n. 1 edições, 2018.
- MBEMBE, Achillè. *Necropolítica. Biopoder, soberania, estado de exceção*. Editora: n. 1 edições. São Paulo, 2018.
- PINHEIRO, Paulo Sérgio. Violência, crime e sistemas policiais em países de novas democracias. *Tempo Social*. São Paulo, USP, v.9, n.1, 1997.
- REVISTA FÓRUM. Bolsonaro extingue grupo que identificava ossadas de desaparecidos políticos. 22 de abr. de 2019. Disponível em: <<https://revistaforum.com.br/politica/2019/4/22/bolsonaro-extingue-grupo-que-identificava-ossadas-de-desaparecidos-politicos-55239.html>>. Acesso em: 20 de janeiro de 2020.
- ROCHA, Melissa Etelvina Oliveira. *Arquivo selvagem: arte e violência na América Latina*. Tese em Artes. Belo Horizonte: UFMG, 2019.
- RODRIGUES, Carla. Por uma filosofia política do luto. *O que nos faz pensar*, v. 29, n. 46, p. 58-73, 2020. Disponível em: [tp://doi.org/10.32334/oqnf.2020n46a737](https://doi.org/10.32334/oqnf.2020n46a737) Acesso em 20 de janeiro de 2024.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Antimonumentos e a arte de ‘desesquecer’ na nova arte de memória do Brasil. *Psicanalistas pela Democracia*, 05 abr. 2017. Disponível em: . Acesso em: <http://psicanalisedemocracia.com.br/2017/04/antimonumentos-e-a-arte-de-desesquecer-na-nova-arte-de-memoria-do-brasil-por-marcio-seligmann-silva/> 18 maio 2017.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência*. Psicologia USP, v. 27, p. 49-60, 2016.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Da iconoclastia à política das imagens: as aventuras da negatividade. *Revista Concinnitas*, v. 22, n. 42, p. 66-102, 2021.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Por uma estética do precário: antimonumentos e a arte de ‘desesquecer’. *Fórum Permanente*, 2016. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-7/conteudo/politicas-do-esquecimento/por-uma-estetica-do-precario-antimonumentos-e-a-arte-de-2018desesquecer2019>. Acesso em: 17 março. 2023.
- SOUSA, George Ulysses Rodrigues de; MENEZES, Allan Gomes. Jaime Lauriano: limite e Rizoma em Diáspora. In: PARODE, Fabio Pezzi; JERÔNIMO, Francisco Rafael Mesquita; ZAPATA, Maximiliano Oscar (orgs). *Semiótica da diversidade: devires minoritários e linhas de fuga*. Porto Alegre: Editora Fi, 2019. p. 137-160.
- SUDATTI, Ariani Bueno; SELIGMANN-SILVA, Márcio. Censura como meio de política dos afetos e bloqueio da argumentação. *Revista USP*, n. 119, outubro/novembro/dezembro 2018.



VISÕES DA MODERNIDADE ENGOLIDAS PELO PROGRESSO: O PAINEL VANDALIZADO DE CONFALONI

Jacqueline Siqueira Vigário

Anna Paula Teixeira Daher

Nazareno Confaloni¹, frei e artista plástico italiano radicado no Brasil, é nome maiúsculo da construção da modernidade em Goiás. No seu início, final dos anos 1940 e início dos anos 1950, essa modernidade se ancora no tripé do novecento italiano, com Frei Confaloni; da escola alemã de Bauhaus, com Henning Gustav Ritter (1904-1979), e também na produção do artista plástico DJ Oliveira² (1932-2005) - com as ideias do grupo Santa Helena³ (SOUZA, 2010, p.30). De fato, quando Confaloni chega a Goiás, é do contato com Ritter e com o escultor, gravador e professor de artes Luiz Augusto Curado (1919-1996) que surge a ideia de abrir uma escola. O Frei mudou-se para Goiânia em 1952 e, um ano depois, nascia a Escola Goiana de Belas Artes (EGBA) - primeira instituição escolar de ensino superior especializada no ensino artístico em Goiás (VIGÁRIO, 2018).

É para este bastião da modernidade goiana que é feita a encomenda de um painel para decorar o prédio da antiga sede da Centrais Elétrica de Goiás - CELG⁴, no momento em que o

1 Giuseppe Nazareno Confaloni nasceu em Grotti di Castro, centro da Itália, em 23 de janeiro de 1917. Aos 10 anos de idade foi admitido na Escola do Convento Dominicano de San Marco, em Florença. Aos 23 anos de idade ingressou na Academia de Belas Artes de Florença, além de frequentar aulas no Instituto Beato Angélico de Pintura e Escola de Arte de Brera, ambos em Milão e a Escola de Pintura Al'Michelângelo em Roma, com Felipe Carena Bacci, entre outros. Chegou ao Brasil no ano de 1950, a convite de Dom Cândido Penso (1895-1959) bispo dominicano da Prelazia da Cidade de Goiás, para pintar os afrescos da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. (VIGÁRIO, 2018).

2 Nascido em Bragança Paulista, interior de São Paulo, mudou-se para Goiás em 1956, dedicando-se à pintura, à gravura e aos murais, retratando temas do cotidiano local (RACHEL, 2014).

3 A existência do Grupo Santa Helena, e outras associações de artistas, torna-se um elemento fundamental para a consolidação da arte moderna São Paulo nos decênios de 1930 e 1940. Sem programas preestabelecidos, o Santa Helena surge em meados da década de 1930, um grupo de pintores que se reunia no ateliê de Francisco Rebolo, no Palacete Santa Helena, Praça da Sé, centro de São Paulo. Somente em 1944, em texto dedicado a Clóvis Graciano, Mário de Andrade lança a tese de que a origem proletária ou da pequena burguesia é o elo e elemento determinante na plástica do grupo. (Informações disponíveis em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo520054/grupo-santa-helena>).

4 O prédio foi vendido a particulares após a privatização da CELG.

Estado de Goiás vivia uma segunda onda desenvolvimentista econômica e industrial⁵. A obra ganhou o nome de *Energia Elétrica: a origem, a invenção e o usufruto* (Imagem 1).

Figura 1. Vista do painel *Energia elétrica: a origem, a invenção e o usufruto*, 1961, Nazareno Confaloni, óleo sobre têmpera, 400 x 900 cm



Foto: Rui Rocha (Jornal *O Popular*, 03 mar 2020).

O referido prédio, que está localizado na Avenida Anhanguera, em Goiânia-GO, data da década de 1950 e, após abrigar a sede da CELG, por muitos anos foi parte da estrutura da Secretaria Estadual de Educação de Goiás, sendo definitivamente desocupado em 2019. Na ocasião, por se tratar de construção contendo elementos arquitetônicos modernistas como, por exemplo, cobogós e vidros, além de projeto de paisagismo idealizado por Henning Gustav Ritter⁶, houve uma grande preocupação com a sua preservação e também do afresco de Confaloni. De fato, a superintendência de Patrimônio Histórico e Artístico, vinculada à Secretaria de Cultura do Estado, realizou uma vistoria no local, para verificar o estado de conservação, que resultou em um pedido ao Conselho Estadual de Cultura para que o prédio e o afresco fossem tombados (A REDAÇÃO, 2020).

⁵ Proveniente da construção da Capital Federal no Centro Oeste do País e do projeto político de desenvolvimento e integração do Governo Federal, com o alargamento das malhas viária e ferroviária e a ampliação de setores como energia elétrica e telecomunicações.

⁶ O arquiteto e artista alemão naturalizado brasileiro chegou ao Brasil em 1936, passou por Fortaleza e Belo Horizonte onde conheceu o paisagista Burle Marx, hospedando na casa dele, lá desenvolveu seu lado paisagista chegando a fazer alguns projetos paisagísticos como o do Grande Hotel de Araxá (MG). Em Goiás, lecionou Desenho Industrial, artes, e foi um dos pioneiros da Escola Goiana de Belas Artes.

Figura 2. Detalhes em cobogó e vidro da fachada da antiga sede da CELG



Foto: Lucas Jordano para Conselho de Arquitetura e Urbanismo de Goiás (CAU/GO).

Na época de sua confecção, a pintura causou grande impacto na população pelo seu caráter monumental moderno, os contemporâneos sentiram-na como símbolo do progresso e do desenvolvimento urbano da jovem capital. Sabe-se que Goiânia nasceu com a promessa do novo, com temáticas que versavam sobre o progresso e o desenvolvimento do Estado pela integração da região ao resto do país.

O painel *Energia elétrica, a invenção o usufruto*, mede imensos 9 por 4 metros e expressa muito do espírito da época: nele é muito evidente a descrição do progresso por meio de vários elementos alegóricos. Há referências de linguagens estéticas modernistas como o futurismo e cubismo, e também do ponto de vista cromático.

Ele pode ser dividido em duas partes (Imagem 3): no canto esquerdo de quem olha para tela, alguns elementos futuristas se destacam, como o cavalo, por tanto tempo símbolo de força máxima, e que fatalmente seria substituído pela velocidade das máquinas: o manifesto futurista de Marinetti⁷ aqui ecoa, “as locomotivas de largo peito, que pateiam sobre os trilhos, como enormes cavalos de aço enleados de carros” (BERNARDINI, 2013, p.33). Essa exaltação ao animal de bruta força traz o cavalo como símbolo e característica do passado selvagem abrindo passagem para o futuro que se desenha, o novo, o moderno. O homem faz concentrar todo seu mérito em sua força e em sua coragem de animal valente, no dinamismo e na velocidade da máquina e da técnica. No canto direito, uma família em momento de descanso. Observa-se que o homem está sentado em uma poltrona e, ao seu lado, uma mulher de feições indígenas parece compartilhar com ele algum assunto da leitura do jornal do dia. E, sobre as suas pernas esticadas na poltrona,

⁷ O item 11 do Manifesto Futurista traz: “Nós cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho e pelo prazer ou pela sublevação; cantaremos as marés multicores e polifônicas das revoluções nas capitais modernas, cantaremos o vibrante fervor noturno dos arsenais e dos estaleiros incendiados por violentas luas elétricas; as estações esganadas, devoradoras de serpentes que fumam; as oficinas penduradas às nuvens pelos fios contorcidos de suas fumaças; as pontes, semelhantes a ginastas gigantes que cavalgam os rios, faiscantes ao sol com um luzir de facas; os piróscafos aventureiros que farejam o horizonte, as locomotivas de largo peito, que pateiam sobre os trilhos, como enormes cavalos de aço enleados de carros; e o vôo rasante dos aviões, cuja hélice freme ao vento, como uma bandeira, e parece aplaudir como uma multidão entusiasta. É da Itália que nós lançamos pelo mundo este novo manifesto de violência arrebatadora e incendiária, com o qual fundamos hoje o “Futurismo”, porque queremos libertar este país de sua fétida gangrena de professores, de arqueólogos, de cicerones e de antiquários. (...). (MARINETTI apud BERNARDINI, 2013, p.33-34)

uma criança se embala, gangorrando. Ao fundo, uma mesa com um copo e uma garrafa sobre ela, uma menção de natureza morta perdida na paisagem viva e humana.

Figura 3. Nazareno Confaloni, *Energia elétrica: a origem, a invenção e o usufruto*. 1961, óleo sobre têmpera, 400 x 900 cm



Foto: Lucas Jordano para Conselho de Arquitetura e Urbanismo de Goiás (CAU/GO).

A cena do quadro é tomada pela relação entre homens e máquinas dentro de um contexto de sociedade industrial; A pintura, em certo sentido, provoca ao leitor um encantamento, pois, em realidade, a discussão nessa obra é, antes de tudo, uma discussão de progresso e modernidade; vê-se nela, todo processo de geração de energia. Do lado esquerdo para o direito, as nuances sombreadas nos dão ideia de formas ondulantes de água que circula em direção as turbinas que estão no centro da imagem na qual a água é armazenada em um reservatório; sua vazão passa pela turbina cujos princípios físicos geram a energia elétrica, e essa última chegando até a casa das pessoas significando não só o marco de modernidade, mas também, de mudança de costumes na vida das pessoas.

Dentro do tempo e do movimento da água, as figuras humanas de Confaloni tomam, portanto, o papel de um princípio unificador. Feito de ritmos circulares, o humano é jogado nesse movimento ondulante de água, que traduz como progresso. Mas, o painel de Confaloni não trata apenas de uma irrupção de subjetividades extraídas do interior do artista. Não se pode negar que a obra teria sido encomendada com a finalidade de celebrar um acontecimento público com a chegada da energia elétrica em Goiás, o que provavelmente tenha estimulado o artista a construir uma representação moderna que conversasse com espírito político da época.

Entretanto, há elementos na obra de Confaloni que representam a vida e o trabalho do homem no interior do Brasil, aspectos que envolvem problemas sociais. Nessa incursão, o artista enfrentou a dualidade entre o moderno e a tradição, entre a utopia e a esperança cristã, ideias sempre presentes nos textos de crítica de sua obra.

No mês de fevereiro de 2020 a obra sofreu um duro golpe por parte de vândalos. Como já

foi destacado, ainda em 2019 foi solicitado o tombamento do prédio por se tratar de uma arquitetura moderna. No documento, o Conselho se manifesta contra a remoção do painel por compor o conjunto arquitetônico em questão. De acordo com o parecer do arquiteto e urbanista Lucas Jordano, encomendado pela Secult e apresentado em reportagem (LIMA, 2020), o edifício é relevante para a memória do patrimônio histórico artístico e patrimonial do modernismo goiano na década de 1950, portanto sua proteção é legal. Também, esperava-se que o imóvel estivesse sendo resguardado por seus proprietários⁸, por estar em fase de pré-tombamento

Sem nenhum tipo de proteção, o painel sofreu um duro ataque com grossas camadas de tinta piche (Imagem 4), um ato de vandalismo para o legado e a memória de Confaloni, um revés para os admiradores e guardiões do patrimônio artístico do artista. Infelizmente, cabe aqui apontar, não é essa a primeira obra de Confaloni a se perder na cidade:

[...] quanto não custaria hoje o painel de frei Confaloni perdido no posto Baiúka, na Alameda Botafogo com a Av. Anhanguera? E seu painel no aeroporto Santa Geneveva, perdido em meio a uma de suas reformas de ampliação? E perdido também foi o seu painel que adornava o saguão de entrada do campo do Atlético Goianiense, do qual ele era ardoroso torcedor (SILVEIRA, 2021, p. 3).

Figura 4. Vista do painel Energia elétrica: a origem, a invenção e o usufruto, após ser vandalizado

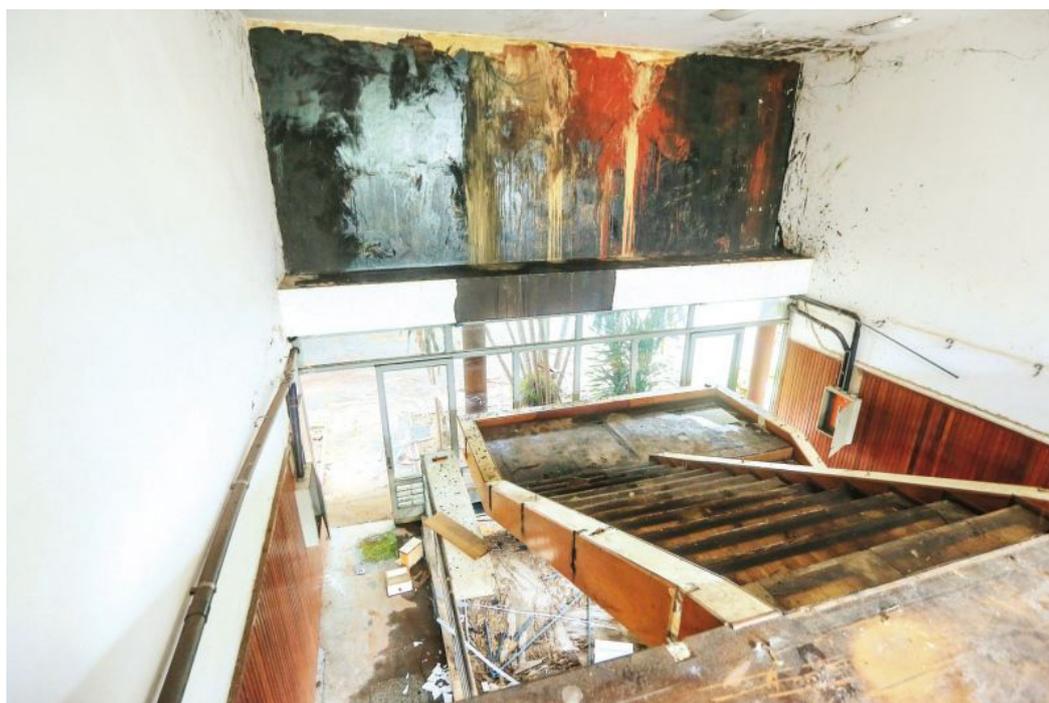


Foto: André Costa (Jornal O Popular, 17 fev 2020)

Roberto Conduru (2007) nos lembra que na modernidade vê-se a troca do modo artesanal

⁸ Em nota publicada em fevereiro de 2020 (disponível em <https://www.goias.gov.br/index.php/servico/21-cultura/120679-se-cult-go-reforca-medidas-para-garantir-conservacao-do-antigo-predio-da-celg-2>), o Governo do Estado de Goiás declarou que com a privatização da Celg, o prédio foi vendido às empresas Construtora e Incorporadora Merzian Ltda, Oliveira Melo Engenharia e Construção Ltda, Linknet Tecnologia e Telecomunicação Ltda e Construtora e Incorporadora Santa Teresa Ltda e era locado pelo Estado, servindo como sede para a antiga SEDUCE até 2018. De outro lado PX Silveira (2021) informa que a Secretaria de Educação não teria devolvido as chaves aos proprietários do imóvel.

de fabricar pela tecnologia industrial – não só o que Confaloni retrata em sua obra, mas ao que (também) se destina a própria cidade de Goiânia com as suas construções *art deco*, tão modernas em oposição à colonial antiga capital, a Cidade de Goiás. Perdida a sua destinação como equipamento de uso do Estado, o prédio é vendido e alugado, para ser desocupado e esquecido, como se a memória que ele carrega (e que ele representa) não fosse passível por si só de cuidado.

A cidade é dinâmica e a sua história, seu patrimônio, sua memória e identidade, ao tempo em que não podem ser o impedimento de desenvolvimento, mudança, progresso, também não podem ser ignorados em detrimento destes. No caso em tela, como ressalvou o próprio Conselho de Arquitetura e Urbanismo de Goiás, a localização do imóvel é emblemática, próxima de espaços importantes na cidade como o Lago das Rosas (TAVARES, 2020).

Localização, destinação, importam, especialmente ao se considerar que a cidade não é só território de concentração humana, mas, como lembra Borja (1996), um espaço simbiótico, porque fala do poder político e também simbólico, ao integrar cultura, identidade e povo. É um equilíbrio de difícil aquisição, o da preservação com o desenvolvimento, com a expansão urbana, e esta inclusive não é uma discussão recente. Nelson Ferreira dos Santos já a trazia a baila em meados dos anos 1980, no artigo de nome clarificador, “Preservar não é tomar, renovar não é pôr tudo abaixo”:

Do jeito que vem sendo praticada, a preservação é um estatuto que consegue desagradar a todos: o governo fica responsável por bens que não pode ou não quer conservar; os proprietários se irritam contra as proibições, nos seus termos injustos, de uso pleno de um direito; o público porque, com enorme bom senso, não consegue entender a manutenção de alguns pardieiros, enquanto assiste à demolição inexorável e pouco inteligente de ambientes significativos. (SANTOS, 1986).

A paisagem traduz a sociedade das mais diversas formas, as mudanças dessa paisagem acompanham necessidade, legislação, capacidade monetária, etc. Ao tempo em que a cidade é algo orgânico, ela é controlada pela legislação em seus diversos níveis, e essa legislação reflete não só os planos da administração para a urbe, mas também as aspirações de seus habitantes acerca do espaço no qual vivem. Argan é certo e resume essa dinâmica ao afirmar que “o urbanismo é uma atividade estética que se coloca em uma área de interesse político” e arrematar que “traduzir em figura a estrutura da sociedade significa desenhar e construir o espaço da sua existência, que é também o espaço e a razão formal da arquitetura.” (ARGAN, 2000, p. 103).

É importante destacar que a arte mural é integrada a arquitetura, nesse caso, existe um vínculo entre a arte a ser representada na parede e a arquitetura do prédio. O mural *Energia elétrica: a origem, a invenção e o usufruto*, foi pensado para aquele local, há a presença de uma identidade que une a arte de Confaloni a arquitetura do prédio. Para Vera Wihelm,

[...] a vinculação com a estrutura arquitetônica, com as técnicas construtivas e com os elementos de composição, mas principalmente a vinculação com aspectos relacionados aos usos, costumes e modos de viver da sociedade em determinada época da cultura. Portanto, os aspectos iconográficos, assim como a técnica e os materiais, acompanham as necessidades das sociedades. (WIHELM, 2011, p.13)

Neste sentido, a arte mural é um bem artístico que integra a arquitetura de determinada edificação. Sabe-se que o ato de tomar ocorre da parte do poder público por meio de um processo administrativo, com a possibilidade de ser protestado pelo proprietário. Neste sentido, apesar de o tombamento significar uma prática de política de preservação de patrimonial tanto pelo poder público quanto por grupos sociais, muitas vezes torna-se também um campo de confronto entre as partes envolvidas no processo, sobretudo para a parte que deixa explicitado outras

finalidades e sentidos de preservação ligados a preservação do patrimônio

Segundo matéria publicada no Jornal *O Popular* de 17/02/2020 o produtor cultural e autor do catálogo *raisonné* de Confaloni, PX Silveira, não acredita que sejam pessoas que estivessem ali para danificar o prédio em si, já que sequer havia pichações em outros lugares. Segundo ele, a impressão, ao ver o dano, é que a pessoa responsável tinha o interesse único de anular a obra (LIMA, 2020).

Cumpre lembrar, que houve uma mobilização para a restauração da obra por meio de assinaturas por grupo de *WhatsApp*. Já assinaram: a Ordem dos Dominicanos, a família Confaloni, o Instituto Histórico e Geográfico do Estado de Goiás, artistas plásticos, arquitetos, amigos pessoais do artista e ex-alunos entre outros (LONGO, 2020).

Anos depois do ocorrido, ainda não se sabe quem foi o responsável por esse ato. O processo de tombamento do imóvel não foi finalizado⁹. Há processo em andamento no Ministério Público de Goiás, no qual ainda são feitas diligências, que cuida não só do pedido de tombamento, mas também de investigação dos danos causados ao painel de Confaloni (ABREU, 2022).

Como bem colocou PX Silveira (2021), por ter Confaloni se tornado o “marco zero” da história da arte em Goiás, sua obra é legado, e cada pedaço dela que se perde é um prejuízo de todos. Ademais, é sabido que há anos tem se falado da criação de um museu para abrigar as obras do artista, dada a sua importância para a história das artes em Goiás. De fato, ainda que de forma lenta, os avanços têm ocorrido desde a morte do artista, no ano de 1977, sobretudo, a partir do ano de 1917 em que criou-se uma comissão de centenário do nascimento do frei, marcando importantes eventos comemorativos que contaram com a presença de membros de sua família que vieram da Itália. Entre os festejos, é importante destacar que foi doado o prédio da Estação ferroviária para abrigar as obras de Frei Confaloni. Vale destacar que o galerista PX Silveira, Presidente da Comissão do Centenário, na época mencionou a necessidade de montar um dossiê de constituição do Museu (a lei de criação, o evento de inauguração, a doação de acervos e móveis, duas obras doadas pela Rossella Orsini, sobrinha do artista, a doação de oito expositores e cem desenhos do Frei doados pelo artista plástico e amigo pessoal Amaury Meneses, além de sua biblioteca de livros de arte).

Pessoas contemporâneas ou não de Frei Confaloni, alguns do meio artístico tem se manifestado junto ao poder público sobre a importância e necessidade de adequação do Museu Confaloni para abrigar o acervo do artista. No ano de 2022, o Presidente da Associação Goiana de Artes Visuais, Valdir Ferreira dos Santos, escreveu um plano de ação com sugestões que poderiam ser implementadas no plano cultural do município de Goiânia. No ofício endereçado ao Secretário Municipal de Cultura Sr. Zander Fábio Alves da Costa, várias ações foram solicitadas, dentre as quais, Valdir cita a restauração da antiga Estação Ferroviária pelo IPHAN, onde está instalado o Museu Frei Confaloni que precisa urgentemente de reparos. O item 9 do ofício encaminhado pela Associação Goiana de Artes Visuais diz o seguinte:

09 – Museu Frei Confaloni – Foi feito a restauração da antiga Estação Ferroviária pelo IPHAN, onde foi instalado o Museu Frei Confaloni, mas precisa urgentemente de adequação na sala do Museu, com construção de paredes falsas para proteção das obras contra o sol. Instalação de Biblioteca do Museu Confaloni, reserva técnica e tecnológica. (SANTOS, Valdir, 2022).

Segundo o Presidente da Associação Goiana de Artes Visuais, havia uma intenção da Secretaria Municipal de Cultura de levar parte da Secretaria para o prédio da Estação Ferroviária, facilitando o acesso dos artistas, o que seria inviável uma vez que a comissão do centenário do Frei Confaloni não teria sido ouvida e as mudanças acima mencionadas são de extrema urgência

⁹ Segundo informações da imprensa (LONGO, 2022), o processo está dentro do prazo regulamentar.

e ainda não ocorreram até o momento da escrita desse texto.

O Brasil possui políticas para a preservação de patrimônio cultural desde a década de 1930, porém, com transformações no decurso do tempo.

Em que pese, no sistema de preservação patrimonial no nosso país, de um lado as representações da parte do poder público, do outro, a sociedade, é preciso desburocratizar tais ações. Infelizmente ainda não temos associações civis que atuem em campanhas e ações de preservação de patrimônio, também desconhecemos associações de proprietários de imóveis tombados. A representação de tais associações viabilizaria subsídios para reparos, isenções, facilidades de financiamentos, evitando o descaso em relação ao bem patrimonial.

Por fim, no que diz respeito ao setor privado, aqui representado pelos empresários do setor da construção civil, infelizmente nem todos tem uma visão clara de que uma obra depositado na parede de determinada edificação pode representar ganhos de ativos, seja , para representar uma boa imagem da empresa, ou até como contribuição para o setor do turismo, e o resultado é benéfico a toda a sociedade.

Referências

- ABREU, Alzenar. Antigo prédio da Celg tombado com alto valor cultural e histórico pode ser demolido. In *Jornal O Hoje.com*. Cidades. Disponível em <https://ohoje.com/noticia/cidades/n/1372980/t/antigo-predio-da-celg-tombado-com-alto-valor-cultural-e-historico-pode-ser-demolido/>. Acesso em 25 mar 2023.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e Destino*. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- BERNARDINI, Aurora. *O Futurismo Italiano-Manifestos*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CONDURU, Roberto. Arte e Modernidade - entre fins e recomeços. In PRADO, Lucia; CORRÊA, Patricia (Org.). *Artes Visuais: Cultura e Criação*. Rio de Janeiro: Editora SENAC, 2007.
- LIMA, Cristiane. Paineis de Frei Confaloni em prédio é vandalizado em Goiânia. In: *Jornal O Popular*. Cidades. Disponível em: <https://www.opopular.com.br/noticias/cidades/painel-de-frei-confaloni-em-pr%C3%A9dio-%C3%A9-vandalizado-em-goi%C3%A2nia-1.1996550>. Acesso em 22 jun 2020.
- LONGO, Malu. Mobilização pela restauração de painéis danificados de Frei Confaloni em Goiânia. In: *Jornal O Popular*. Cidades. 3 mar 2020. Disponível em: <https://www.opopular.com.br/noticias/cidades/mobiliza%C3%A7%C3%A3o-pela-restaura%C3%A7%C3%A3o-de-painel-danificado-de-frei-confaloni-em-goi%C3%A2nia-1.2006213>. Acesso em: 22 jun 2021.
- LONGO, Malu. Dossiê técnico sobre tombamento do antigo prédio da Celg deve ficar pronto em março. In: *Jornal O Popular*. Cidades. 10 fev 2022. Disponível em: <https://opopular.com.br/cidades/dossie-tecnico-sobre-tombamento-do-antigo-predio-da-celg-deve-ficar-pronto-em-marco-1.2400801>. Acesso em 20 mar 2023.
- RACHEL, Illa. Conheça um pouco mais DJ Oliveira. In *Jornal da UFG*. 21/08/2014. Disponível em <https://jornal.ufg.br/n/30622-conheca-um-pouco-mais-dj-oliveira>. Acesso em 29 mar 2023.
- SANTOS, Carlos Nelson F. dos. Preservar não é tomar, renovar não é pôr tudo abaixo. In *Projeto*. Nº1. 1986. Disponível em <https://revistaprojeto.com.br/acervo/preservar-nao-e-tombar-renovar-nao-e-por-tudo-abaixo-por-carlos-nelson-f-dos-santos/>. Acesso em 19 fev 2023.
- SANTOS, Valdir. Carta Ofício endereçada ao Secretário Municipal da Cultura Sr.Zander Fábio Alves da Costa. Assunto: Sugestões para área cultural. 2022.

SILVEIRA, PX. Pérolas aos Políticos. In *Jornal O Popular*, 20 out 2021.

SOUZA, José Antônio Gomes de. *Trançar com as mãos e tramar com os olhos: um testemunho da Arte goiana*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais. Goiânia, 2010.

TAVARES, Altair. Conselhos de Arquitetos pedem investigação ao MP sobre depredação da obra de Confaloni. In *Altair Tavares Notícias*, 13 mar 20. Disponível em: <https://altairtavares.com.br/conselho-de-arquitetos-pede-investigacao-do-mp-sobre-depredacao-de-obra-de-confaloni/>. Acesso em 22 jun 2020.

VIGÁRIO, Jacqueline S. *Diante da Sacralidade Humana: Produção e Apropriações do Moderno em Nazareno Confaloni (1950-1977)*. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

WILHELM, Vera Regina Barbuy. *A arte mural e a prática da preservação*. 2011. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: [doi:10.11606/T.16.2011.tde-23112011-162002](https://doi.org/10.11606/T.16.2011.tde-23112011-162002). Acesso em: 29/05/2023.



HUMBERTO MAURO: UM CINEASTA ESQUECIDO

Alcides Freire Ramos

Rosangela Patriota

Ainda temos algo para comemorar?

Você se lembra? Já faz algum tempo, como sabemos. Mas vale à pena lembrar: a comemoração do centenário de nascimento de Humberto Mauro (30/04/1997), que poderia ter sido um dos acontecimentos mais importantes da década de 1990, produziu, a um só tempo, um resultado melancólico e irônico.

Com efeito, embora diversos Jornais e Revistas, um Canal de TV a Cabo (Multishow), um Canal Aberto de TV Estatal (TVE do Rio de Janeiro), uma Distribuidora de Filmes (Riofilme) e um órgão governamental destinado à preservação da memória nacional (Funarte) tenham se devotado ao resgate da obra maureana, o que se viu, naquele passado recente, é exatamente o contrário do que normalmente se espera de uma comemoração.

O esforço dedicado à aludida efeméride teria de tornar possível, por meio da mobilização de reminiscências coletivas, o retorno de seus filmes, sonhos, ideias e projetos, atualizando-os, fazendo-os dialogar com o presente, procurando mostrar como a obra maureana poderia alimentar o espírito e inspirar a prática de quem fazia cinema nos anos 1990. A comemoração deveria, pois, tentar retirar Humberto Mauro do esquecimento, sobretudo, para atingir um público mais amplo e, de alguma maneira, influenciar os jovens cineastas brasileiros. Isto, porém, não aconteceu como veremos a seguir.

Na realidade, não nos parece exagerado afirmar que Humberto Mauro era, no momento em que se comemorava o centenário de nascimento, um *mito* acalentado meticulosamente por alguns críticos ou pesquisadores universitários, mas que não servia de *modelo ou inspiração* para as novas gerações de cineastas, justamente aqueles que ocupavam o maior espaço nos meios de

comunicação e conseguiram levar alguns milhares de espectadores para as salas de cinema.

Nisso consistiu, a nosso ver, a principal indicação da sinistra ironia que envolveu as efemérides do centenário do cineasta mineiro: sua obra foi celebrada, salientando-se, por exemplo, que ele tivera um perfeito domínio da técnica cinematográfica, mas o seu legado não encontrava eco efetivo entre os que, naquela década de 1990, faziam cinema no Brasil.

Com efeito, as distâncias que separavam a obra de Mauro das propostas daquela cinematografia são inegáveis. No entanto, apesar da relevância da questão, nada fora dito sobre o assunto. E os próprios meios de comunicação que se envolveram nas atividades comemorativas, mesmo quando tiveram oportunidade, deixaram de explicitar isso.

O jornal *Folha de S. Paulo* (27/04/1997), por exemplo, em seu caderno *Mais* (que, como se sabe, era preparado com algum cuidado e antecedência) destinara amplo espaço para que a obra do cineasta mineiro fosse discutida, mas, sorrateiramente, este mesmo periódico, no momento em que promovia um debate (em 02/04/1997) com os jovens cineastas brasileiros, deixara de propor uma reflexão acerca do legado maureano. Tudo transcorreu na mais “perfeita ordem”, sem que nenhuma relação fosse estabelecida. Se isto tivesse sido feito, os leitores teriam ganhado duplamente: os filmes de Mauro teriam sido melhor assimilados e os caminhos trilhados, naquele período, pelos novíssimos diretores poderiam ter sido elucidados de modo crítico. Correlações e contrapontos, enfim, sempre ajudam a elucidar fenômenos estéticos.

Neste sentido, é possível compreender um pouco melhor esse “lapso” de nossa imprensa e, conseqüentemente, iluminar os motivos que acabaram por contribuir para o tom melancólico das comemorações em torno do centenário de nascimento de Humberto Mauro, se voltarmos à história do cinema brasileiro de modo a verificar as razões pelas quais, há algumas décadas, seus filmes conseguiram mobilizar figuras proeminentes e ligadas diretamente à atividade cinematográfica.

A repercussão da obra de Humberto Mauro nos anos 1960

O resgate da obra de Humberto Mauro na segunda metade dos anos 1950 e inícios dos anos 1960, na verdade, representara o resultado de uma investigação a respeito dos rumos que a produção cinematográfica brasileira deveria tomar naquela época.

Com efeito, aquele período era marcado, fundamentalmente, pelo fracasso das tentativas de implantação de modelos industriais. A falência da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, depois de sucessivos aportes de capital vindos Banco do Estado de São Paulo, acabou por se materializar na mais forte evidência de que algumas mudanças profundas precisavam ser introduzidas.

Para aqueles que viveram esse processo (na passagem dos anos 1950-1960), tornava-se mais do que óbvio a necessidade de explicitar/criticar claramente os mecanismos de produção-distribuição-exibição de filmes no Brasil. A partir da constatação de que o nosso circuito exibidor tinha sido ocupado pelo capital estrangeiro, estabeleceu-se, à época, uma plataforma de atuação que se desdobrava, pelo menos, em duas frentes: de um lado, empreendera-se a luta para que fosse implantada uma legislação de caráter protecionista para o produto nacional e, de outro, foi apresentada uma proposta no sentido de produzir um cinema independente, de baixíssimo custo, em moldes artesanais, sem utilização de estúdios, de rápida maturação e que tematizasse o homem brasileiro.

Ao longo daquele período, muitos filmes foram feitos e alguns deles, de modo consciente/programado ou não, coadunaram-se com as propostas de cinema não-industrial. Os mais importantes foram *Rio, Quarenta Graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos, *Arraial do Cabo* (1959) de Paulo César Saraceni, *Aruanda* (1960) de Linduarte Noronha e *Barravento* (1961) de Glauber Rocha. Este último, aliás, viria a se tornar não só o autor mais conhecido de sua geração, mas também foi um dos que, de maneira militante, divulgou e exaltou a obra de Humberto Mauro.

Com efeito, logo depois de voltar de uma viagem a Cataguases (Minas Gerais), Glauber Rocha escreveu um artigo¹ em que é possível encontrar a materialização da plataforma cinematográfica de sua geração, tendo como uma de suas inspirações a obra maureana.

O primeiro ponto ao qual Glauber fizera referência dizia respeito exatamente aos custos de produção: “Mauro filmou em Cataguases, com recursos mínimos, os melhores filmes brasileiros” (ROCHA, 1963, p. 169). Nesta mesma linha de raciocínio, salientara que o cineasta mineiro não entendia como era possível gastar “dez mil contos em uma fita, porque um filme não é arquitetura de efeitos técnicos, mas organização visual de problemas” (ROCHA, 1963, p. 169). Ao final, o cineasta baiano arrematara sua argumentação, dizendo:

[...] o princípio de produção do cinema novo universal é o filme anti-industrial (o filme que nasce com outra linguagem porque nasce de uma crise econômica) rebelando-se contra o capitalismo cinematográfico, das formas capitalistas mais violentas no extermínio de ideias (ROCHA, 1963, p. 169).

Glauber Rocha, assim como boa parte de sua geração, encontrara em Humberto Mauro um exemplo a ser seguido não só pela temática de seus filmes (majoritariamente rurais e voltados para a caracterização dos tipos humanos encharcados de brasilidade), mas, sobretudo, pelo fato de ter conseguido filmar em condições muito adversas, tendo como pano de fundo uma pequena cidade do interior de Minas Gerais.

Além de Glauber, vale à pena lembrar: Rogério Sganzerla, quando estava iniciando sua carreira como crítico cinematográfico, não poupava palavras para elogiar a obra do cineasta de Cataguases. Em artigo bastante elucidativo, refletindo o impacto causado pela “exibição na Cinemateca do último longa-metragem (*O Canto da Saudade*) de Humberto Mauro” (SGANZERLA, 1965), acreditava que o filme que acabara de ver poderia “provocar uma série de considerações sobre o cinema moderno em geral” (SGANZERLA, 1965).

A capacidade de transcendência que Sganzerla atribuiu à película residia, basicamente, em seu baixo custo e inegável qualidade técnica: “realizada em 1951, com aproximadamente 500.000 cruzeiros e modestíssimos recursos de produção, a décima quarta realização de Humberto Mauro veio dar uma aula de cinema à nova geração, mesmo com os quatorze anos de atraso” (SGANZERLA, 1965). Caro leitor, guarde bem na memória essa frase!

Pouco tempo depois de ter escrito este artigo, Rogério tornar-se-ia um dos mais importantes, criativos e polêmicos cineastas brasileiros em meio ao chamado Cinema Marginal que, apesar das notórias diferenças estéticas, tinha em comum com Mauro a preocupação em aliar produção de baixo custo com qualidade técnica.

Esses exemplos, que poderiam ser acompanhados de outros tantos, parecem-nos suficientes para afirmar: os anos 1960 muito mais que um mero resgate ou simples reconhecimento, na realidade, representaram para Mauro um momento de consagração. Sua obra foi apontada como uma prova indiscutível de que fazer cinema no Brasil era algo viável, contanto que fossem abandonados os projetos baseados no paradigma Hollywoodiano. Os jovens cineastas brasilei-

¹ Publicado inicialmente no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, em 07/10/1961, e mais tarde incorporado, ao livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (RJ: Civilização Brasileira, 1963).

ros, de então, encontraram alento e se inspiraram na trajetória maureana. Num contexto como esse, as comemorações fariam sentido, não é? Na década de 1990, porém, o quadro mostrava-se muito diverso infelizmente!

Contrapontos necessários com o paradigma cinematográfico vigente nos anos 1990

Vamos retomar o fio da meada. Como estávamos afirmando, na parte inicial de nossa argumentação, “esquecer” de propor aos novíssimos cineastas, atuantes nos anos 1990, que se pronunciassem a respeito das comemorações do centenário de nascimento de Humberto Mauro era algo que não decorrera de um simples “lapso” jornalístico.

Como se tratava de um assunto polêmico, já que não era possível compatibilizar numa mesma reportagem projetos tão díspares, a estratégia, que fora utilizada pelos meios de comunicação (o jornal *Folha de S. Paulo*, em especial), materializara-se na acomodação dos contrários por meio do escamoteamento de divergências e confrontos.

Em outros termos, a trajetória maureana, as ideias que defendeu ao longo da vida, bem como as opções materializadas em seus filmes eram diametralmente opostas ao paradigma em construção naquele passado recente². Vejamos isso mais de perto.

O senso comum entre os novíssimos cineastas, atuantes nos anos 1990, revelava que eles se encaravam como diretores inteiramente ajustados ao mercado, pois não se sentiam prejudicados pelos esquemas de produção-distribuição-exibição em vigor no Brasil daquela época.

Como fazer cinema não é visto do ponto de vista social, mas como o resultado de opções puramente individuais, quando enfrentaram problemas tendiam a ficar calados. Dessa forma, analisar de modo mais acurado as condições objetivas enfrentadas por eles próprios era visto como autoflagelação!

Carla Camurati, por exemplo, em face de declarações que “começam a levantar a bandeira da dificuldade, da arte, do sofrimento do cineasta” (NOVOS, 1997) entendia que isso representava um simples “show de lamúrias” (NOVOS, 1997). Ademais, como não suportava que jornalistas dessem início a uma entrevista perguntando sobre os obstáculos que teria encontrado, costumava escapar desta armadilha respondendo, de modo simples e direto, que não teve problemas.

Esta linha de raciocínio, podemos dizer, encontrava ancoradouro numa concepção claramente darwinista, cujo lema bem que poderia ser expresso da seguinte forma: *graças às regras de livre-mercado, os melhores filmes (feitos no Brasil ou não) sempre vencem*. É espantoso, não é? Mas a concepção que orientava esses cineastas, atuantes na década de 1990, era simples assim!

E, acima de tudo, de acordo com esses artistas, o espectador brasileiro era o grande beneficiado, pois, mesmo não sabendo, encontrava-se livre para escolher. É o que se pode concluir, quando, por exemplo, Paulo Caldas decretou: “(...) há dois tipos de filme: o bom e o ruim... O público gosta de filme bom, não gosta de filme ruim, não interessa de onde ele vem” (NOVOS, 1997). Assombroso, não é?

É por essas razões que não reivindicavam nenhum tipo de intervenção do Estado para que houvesse algum tipo de alavancagem do setor. Essas intervenções estatais, caso existissem,

² Para caracterizar o aludido paradigma, estamos nos baseando nas declarações de Carla Camurati, Paulo Caldas, Sandra Werneck e Tata Amaral publicadas no artigo intitulado “Novos cineastas querem mudar o foco” (*Folha de S. Paulo*, 25/04/1997, Ilustrada, p. 9-11).

acabariam por beneficiar o cinema “ruim”, e o espectador brasileiro, entendido como consumidor, sairia prejudicado. Sem dúvida, esse é o pano de fundo “teórico” que, embora não se encontre inteiramente explicitado em suas intervenções, orientava a prática dos novíssimos cineastas, atuantes nos anos 1990.

Essa crença na superioridade do livre-mercado torna-se ainda mais evidente quando nos voltamos para as declarações feitas, por esses artistas, durante as discussões relativas às “dificuldades” inerentes à atividade cinematográfica no Brasil. Um bom exemplo disso pode ser encontrado no teor do debate relativo à distribuição.

Para Sandra Werneck, quando um filme consegue arrecadar “US\$ 2 milhões e 50 % disso vão para o exibidor” (NOVOS, 1997), trata-se de um quadro absurdo! E, obviamente, não é possível imaginá-lo se mantendo por muito tempo: “como alguém vai querer ser produtor? Ele investe, mas não vai ver aquele dinheiro de volta: vai 50% para o exibidor, mais 20% para distribuição... Só se for um apaixonado por cinema” (NOVOS, 1997). Uma afirmação como essa aponta para algumas das distorções que existiam em nosso mercado cinematográfico naqueles anos 1900 e que, sem dúvida, continuam existindo, hoje em dia (década de 2020).

Ocorre, porém, que nenhuma saída mais geral e razoavelmente consistente foi apontada. Ao longo do debate, tudo o que fora dito evidenciou que esses entraves podem ser resolvidos com um simples ato de vontade individual e, não raramente, dentro das estritas regras concorrenciais, já que a saída é, no entendimento de Carla Camurati, “fazer um produto mais barato (...), não ficar no delírio que imaginou. Imagine outra coisa. Imagine mais baratinho” (NOVOS, 1997). O cineasta brasileiro deve saber “lidar com a realidade (...) e construir o que quer dentro disso (...)” (NOVOS, 1997). Evidentemente, era uma postura que, ao propor a redução de custos como a ÚNICA alternativa válida, buscava adequar-se à realidade de um mercado ocupado pelo produto estrangeiro (cujo custo de produção já foi pago no país de origem), sem questionar a desigual distribuição dos ganhos na escala produtiva.

Por outro lado, quando consultamos algumas entrevistas ou discursos de Humberto Mauro contatamos que ele defendera, ao longo de sua vida, idéias e propostas muito diversas das que vimos acima, exatamente quando tratava dos mesmos temas até aqui aludidos.

Para o cineasta mineiro³, o Estado, que não deveria se comportar como produtor direto, poderia, contudo, desempenhar um papel importante no estímulo à atividade cinematográfica brasileira por intermédio de iniciativas indiretas.

Uma delas seria a “redução dos impostos alfandegários sobre a matéria-prima, o filme virgem, e até mesmo a entrada, livre de direitos, de máquinas e aparelhos” (MAURO, 1938), o que viabilizaria a elevação da qualidade técnica dos filmes brasileiros não só por tornar acessível equipamentos de filmagem mais modernos, mas, sobretudo, porque, com matéria-prima mais abundante e a um custo menor, nossos diretores poderiam filmar diversas vezes uma mesma cena, eliminando as tomadas que fossem consideradas imperfeitas, sem onerar demasiadamente o produto final.

Mauro defendera, ainda, que o Estado deveria promover concursos, conceder prêmios de incentivo e, fundamentalmente, propor um “tratamento fiscal menos oneroso aos exibidores que demonstrassem preferência ao filme nacional” (MAURO, 1938). Com isso, o cineasta mineiro acreditava que “o governo trataria o Cinema como tem tratado outras indústrias julgadas necessárias à vida nacional” (MAURO, 1938).

Como se vê, o mercado por si só não era capaz de propiciar as condições básicas para a produção de filmes no Brasil. Alguma forma de intervenção estatal era necessária.

³ Conforme entrevista concedida ao Jornal do Brasil em 04/11/1938.

Pesquisa Histórica em Perspectiva

À semelhança dos diretores que atuam nos anos 1990, Humberto Mauro, quando se pronunciou a respeito dos esquemas de distribuição-exibição de filmes no Brasil, não deixou de notar que

[...] as empresas, na maioria estrangeiras, que têm as suas linhas de distribuição organizadas pelo país cobram ao produtor nacional de 50 a 60% sobre a renda do filme pelo trabalho de distribuição. [...] A renda do distribuidor quando não é superior à renda do produtor, é quase igual (MAURO, 1941).

No entanto, ao contrário dos nossos novíssimos cineastas, atuantes na década de 1990, Mauro entendia que esta distorção deveria ser enfrentada não de modo individual e de acordo com as regras do livre-mercado, mas com o auxílio do Estado, já que considerava

[...] de grande alcance para a nossa indústria cinematográfica a organização, por parte do Governo, de uma rede distribuidora em bases razoáveis (cobrando 10% sobre a renda do filme, em vez de 50% ou 60% atuais). A porcentagem de 10 seria mais que suficiente para a manutenção de uma rede de distribuição deste gênero, em face das leis de obrigatoriedade que controlam os exibidores no que se refere ao filme brasileiro ((MAURO, 1941).

É evidente que, embora não tenha encontrado, à época, as condições que julgara ideais para trabalhar, Humberto Mauro não desistiu de fazer filmes. Obviamente, trabalhara com padrões de produção adequados para a realidade que conhecia. Evitando desperdício de película, rodando cada cena uma só vez, utilizando muitas locações externas e poucos cenários, procurando fazer filmes de baixo custo.

Entretanto, o mais importante a ser ressaltado aqui é que não deixou de constatar que seu caso particular se constituía numa exceção e, por conseqüência, apenas comprovava algo mais geral: *para se constituir, no Brasil, uma cinematografia forte em quantidade e qualidade, é preciso algum tipo de apoio estatal.*

Caberia, por fim, ressaltar rapidamente que não é apenas neste ponto que Humberto Mauro se afasta do *paradigma cinematográfico*, vigente naqueles anos 1990.

Na verdade, uma outra importante característica de sua obra que dificultava uma acolhida mais ampla, no momento da comemoração do centenário do seu nascimento, diz respeito às temáticas mobilizadas por seus filmes.

É possível afirmar isso na medida em que, ao retratar nossa cultura, usos e costumes, suas películas buscaram resgatar a “brasilidade” numa perspectiva regionalista, notadamente enfocando temas “rurais”. Seu projeto cinematográfico fora, em última análise, o de tematizar o homem brasileiro, oferecendo um quadro rico em detalhes para um público igualmente brasileiro, ávido por autocompreensão. Isso – não há como negar – destoa da perspectiva que orientava nossos novíssimos cineastas, atuantes na década de 1990.

Com efeito, esses cineastas acreditaram que estavam fazendo *mercadorias* que poderiam ser consumidas no mundo inteiro. É certo que se questionavam, por vezes, a respeito dos temas, valores e propostas de seus filmes, mas isto não aconteceu senão quando se preocupavam com a pura e simples *viabilidade mercadológica* de seu trabalho junto ao público estrangeiro.

É o que se observa quando temos a oportunidade de ler a seguinte afirmação de Tata Amaral: “as cinematografias que estão se destacando, pelo menos na área independente, são as mais locais. São filmes iranianos, chineses” (NOVOS, 1997).

Ora, como alguns temas “regionais”, nos anos 1990, estavam mobilizando o interesse do

público internacional, então mereciam ser filmados. As escolhas feitas por esses novíssimos cineastas (dos anos 1990), como se pode perceber, orientavam-se exclusivamente por preocupações comerciais e bastante pragmáticas, ao invés de terem como norte a tarefa de compreender e discutir a realidade brasileira e, conseqüentemente, intervir nessa mesma realidade.

Acima de tudo, por mais contraditório que possa parecer, esses cineastas da década de 1990 desejavam ser nacionais e cosmopolitas a um só tempo, pois acreditavam estar atuando num mercado audiovisual irremediavelmente condenado à globalização. Nada mais distante, portanto, da perspectiva maureana.

Diante disso, impõe-se uma pergunta crucial: a obra de H. Mauro era totalmente destituída de atrativos para aquela parcela do público brasileiro que, nos anos 1900, abarrotou as salas de cinema para assistir aos nossos novíssimos filmes?

Em outros termos: os que gostaram de *Carlota Joaquina*, *O Quatrilho*, *Jenipapo* ou de *Terra Estrangeira* poderiam ter encontrado nas películas do cineasta mineiro algo que pudesse proporcionar uma experiência estética instigante?

Se a motivação que levou algumas centenas de milhares de expectadores aos cinemas (além do óbvio desejo de divertimento) foi a necessidade de compreender o país em que viviam e, sobretudo, o desejo de modificá-lo, é de se supor, então, que a filmografia maureana pudesse ter tido algum atrativo. Neste sentido, até mesmo *O Descobrimento do Brasil* (1937), que fora, sem dúvida, seu filme mais discutido e/ou criticado, poderia ter mobilizado a atenção de uma ampla parcela do público.

Com efeito, à época em que estava sendo lançado, *O Descobrimento* fora capaz de produzir uma polêmica a partir da qual é possível entrever sua importância não para os anos 1990, mas até mesmo para os nossos dias (década de 2020).

O polemista, nesse caso, fora Graciliano Ramos. Pouco depois de deixar o cárcere, em 1937, escrevera inúmeras crônicas para jornais paulistas. Dentre seus escritos deste período, aquele que nos interessa ressaltar aqui intitula-se “Uma Tradução de Pero Vaz”.

Embora tenha reconhecido a qualidade técnica da película, graças à sua fotografia tão viva e que procurava reproduzir quadros famosos como *A Primeira Missa no Brasil* de Vitor Meireles, bem como em virtude da grandiloquência e da beleza da música de Villa-Lobos, que pontua diversos momentos da narrativa, o escritor alagoano não deixara de apontar os aspectos que considerava menos felizes. Como não foram poucos, não poupou palavras para expressar seu descontentamento.

Isso se faz notar, em especial, no que toca à cena em que alguns indígenas são recebidos a bordo de uma das embarcações. De acordo com G. Ramos, neste momento do filme

a intenção dos criadores da melhor película brasileira não foi denegrir o invasor: foi melhorá-lo, emprestar-lhe qualidades que ele não tinha. Se nos mostrassem apenas ofertas de cascavéis e voltas de contas, muito bem. Mas vemos um sorriso beato nos lábios daqueles terríveis aventureiros, vemos o comandante da expedição, com desvelo excessivo, lançar cobertas sobre os tupinambás e retirar-se nas pontas dos pés, para não os acordar. Como não é possível admitir que o almirante pretendesse iludir criaturas adormecidas, é razoável supormos que ele tinha um coração de ouro. Sabemos, porém, que os que vieram depois dele foram muito diferentes. E lamentamos que nesse trabalho de Mauro, trabalho realizado com tanto saber, se dê ao público retratos desfigurados dos exploradores que aqui vieram escravizar e assassinar o indígena (RAMOS, 1970, p. 175).

Ora, provavelmente influenciado pelas idéias de Caio Prado Jr.⁴ e esperando encontrar um retrato que servisse à interpretação marxista, o que, em última análise, levaria o cineasta a enfatizar as estratégias de exploração/opressão, G. Ramos não poderia ter tido outra reação senão a de rejeitar o tratamento que a película dispensou ao episódio.

A nosso ver, porém, o aspecto mais importante que deve ser apreendido desse “desencontro” é de outra ordem. Na verdade, o que estava estampado na tela, graças ao trabalho criativo de H. Mauro, e que tanto incomodara o escritor alagoano parece encontrar eco numa interpretação – hoje já clássica – a respeito do caráter do homem brasileiro. Trata-se da idéia segundo a qual os brasileiros são, desde a origem, marcados pela “cordialidade”.

Sérgio Buarque de Holanda, aliás, em obra publicada em 1936, ao discutir os possíveis significados dessa ideia, acertadamente esclarecera:

[...] já se disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será a cordialidade – daremos ao mundo o homem cordial. *A lhanza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro* (HOLANDA, 1982, p. 106-107).

Logo a seguir, porém, lançou uma advertência: “seria enganoso supor que essas virtudes possam significar ‘boas maneiras’, civilidade. São antes de tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante” (HOLANDA, 1982, p. 107).

Em *O Descobrimento do Brasil* (1937), H. Mauro constrói uma representação de acordo com a qual o nosso momento de fundação (o “encontro” do português com o indígena) é emoldurado como o contato de “culturas díspares”, mas que, apesar de tudo que as separa, se irmanaram e se solidarizaram. Mauro, talvez, não tenha compreendido adequadamente essa noção de “cordialidade”.

Diante de um retrato como este, somos levados a manter uma relação *ambígua* com esta obra maureana: reconhecemos, de imediato, o evidente embuste no “tratamento histórico” proposto na película, o que nos faz concordar evidentemente com Graciliano Ramos!

Não obstante, podemos ver nesse filme, ao mesmo tempo, um gesto “utópico” que preconizava o nascimento de uma sociedade em que as “diferenças” bem que poderiam conviver de maneira harmoniosa.

Essa segunda interpretação, ainda que esteja menos evidente, pode ser reforçada se pensarmos em acontecimentos, daqueles anos 1990, em que um índio Pataxó foi queimado vivo por adolescentes de Brasília. Coisas desse tipo, infelizmente, repetiram-se desde então, chegando aos nossos dias...

Se não conseguimos, socialmente falando, assistir com cinismo ou fria indiferença às atitudes daqueles jovens moradores do Planalto é porque, de alguma forma, nossa expectativa de convívio social, além de rejeitar o extermínio de seres humanos, incorpora a possibilidade de que nossos indígenas tenham direito às suas terras e possam nelas viver com dignidade. A “cordialidade” aludida acima, *quando comparece como estratégia de representação*, é, sem dúvida, desejável se ela *significar efetivo respeito pela pessoa humana*. Desse ponto de vista, o retrato proposto por Mauro, ainda que sujeito a inúmeros reparos, pode ser inspirador.

Por isso, cabe reiterar: se aqueles que gostaram de *Carlota Joaquina*, *O Quatrilho*, *Jenipapo* ou de *Terra Estrangeira* foram levados a essa experiência pelo desejo de compreender e, acima de tudo, de interferir nos rumos do país, é possível, então, que tenham encontrado nas películas

4 Vale lembrar que, em 1933, foi publicada *Evolução Política do Brasil*, obra em que Caio Prado Jr. buscou explicar as relações sociais a partir das bases materiais.

do cineasta mineiro, especialmente em *O Descobrimento do Brasil*, algo que pudesse proporcionar uma experiência estético-política instigante.

Há muito ainda o que fazer. Mas temos realmente vontade de fazer?

Tudo indica, porém, que esse “encontro”, entre a obra de Mauro e o público de cinema, esteve muito longe de ocorrer. Infelizmente, desconsiderado pelos novíssimos cineastas (atuantes nos anos 1990), Humberto Mauro continuava sendo um autor praticamente desconhecido até de alguns espectadores pertencentes ao segmento culto do público brasileiro.

Suas obras, como, aliás, costumava acontecer (e ainda acontece) com boa parte das nossas películas mais antigas, há bastante tempo deixaram de ser programadas com regularidade (mesmo em mostras mais restritas ou sofisticadas).

Por outro lado, exibir seus filmes num Canal de TV a Cabo, durante a madrugada, não é, sem sombra de dúvida, uma iniciativa capaz de divulgá-lo de maneira eficaz.

Naquelas condições, vigentes nos anos 1990, não havia outro modo de resgatá-lo, nacionalmente falando, senão por meio dos canais abertos/convencionais de televisão. Como exploram concessões públicas, as empresas de televisão não deveriam destinar uma parcela do tempo de sua programação para divulgar obras de reconhecido interesse cultural? Não seria essa uma forma de prestar, de fato, um serviço de utilidade pública? As relações atualmente existentes entre cinema e televisão, no Brasil, não deveriam ser substancialmente modificadas?

Mas os problemas não param neste ponto.

O pior é que, sem propor uma discussão mais funda a respeito das razões que o levaram a ficar tanto tempo distante do circuito exibidor, a comemoração do centenário (ocorrido nos anos 1990) acabou funcionando como uma tentativa melancólica de relançamento da obra maureana com base num esquema bastante acanhado de vendagem de uma coleção de fitas de vídeo-cassete (*Brasilianas*)⁵.

Como sabemos, a concorrência, nesse segmento de mercado, era bastante acirrada e o investimento feito por outras empresas é incomparavelmente maior do que o que foi feito para a divulgação dos filmes de Mauro.

Comprovação disso é que em quase todas as Bancas de Jornais, pelo menos da região sudeste, era possível, a baixo custo, adquirir uma vez por semana películas de quatro outras coleções (*Clássicos do Cinema* da Filmax/Altaya, *Videoteca da Revista Caras*, *Videoteca Folha de S. Paulo* e, mais recentemente, *Isto É Cinema Brasileiro*).

Essa referência às Bancas de Jornais deve ter provocado algum tipo de surpresa nos leitores mais jovens, não é? Mas, nos anos 1990, existiam milhares de Bancas de Jornais e elas também vendiam filmes em DVD, não apenas os pornográficos...!

As comemorações do centenário de Humberto Mauro, portanto, não atingiram suas metas, sobretudo, quando somos levados a compreender *os limites objetivos* que determinaram o formato do relançamento de sua obra. Com base em esquema tão precário, não era possível ficar desejando que pudesse ser estabelecida alguma empatia com o público médio.

⁵ Os espectadores/consumidores que tinham interesse em adquirir os filmes de Humberto Mauro, eram obrigados a entrar em contato com a Funarte (Av. Brasil, 2.482, CEP: 20.930-040, Rio de Janeiro), o que, sem dúvida, oferecia um gigantesco obstáculo concreto à divulgação da obra maureana.

Pesquisa Histórica em Perspectiva

Por tudo isso, acreditamos que, sem conseguir influenciar nossos cineastas (dos anos 1990) e longe dos espectadores brasileiros, Humberto Mauro, à semelhança de Mário Peixoto, acabou funcionando, naqueles anos 1990, como mais uma de nossas *lendas cinematográficas* cuja existência, até prova em contrário, serviria tão somente para enriquecer a conversação de uns poucos cinéfilos, ou, no melhor dos casos, poderia, ainda por algum tempo, alimentar a imaginação daquele reduzidíssimo círculo de pesquisadores interessados em fazer Dissertações de Mestrado e/ou Teses de Doutorado sobre cinema brasileiro.

Nada contra Dissertações ou Teses, obviamente...

A questão principal, que aqui estamos apontando é que, durante a década de 1990, estávamos muito longe de fazer o grande público brasileiro, que gostava de cinema, voltar a ter contato com a obra de Humberto Mauro.

E, infelizmente, esse quadro em nada foi alterado até os nossos dias (anos 2020). Se o leitor quiser encontrar uma comprovação dessa última assertiva, basta consultar o YouTube e contabilizar, por exemplo, o número de “curtidas” recebidas pelos filmes de Humberto Mauro, que ali podem ser vistos e apreciados...

Referências

- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 15ª ed., Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.
- MAURO, Humberto. Entrevista. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 04/11/1938.
- MAURO, Humberto. Eu tenho fé no cinema brasileiro (Entrevista). *Dom Casmurro*, 08/03/1941.
- NOVOS cineastas querem mudar o foco. *Folha de S. Paulo*, 25/04/1997 (Ilustrada).
- RAMOS, Graciliano. *Linhas Tortas*. 3ª ed., SP: Martins, 1970.
- ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- SGANZERLA, Rogério. A propósito de Humberto Mauro. *O Estado de São Paulo*, 06/02/1965 (Suplemento Literário).



“O INFERNO É UMA CIDADE MUITO SEMELHANTE A LONDRES”¹: EXPERIMENTOS FÍLMICOS COMO EXPRESSÃO DA DESTERRITORIALIZAÇÃO DE SEUS REALIZADORES

Edwar de Alencar Castelo Branco

Fábio Leonardo Castelo Branco Brito

planos gerais e paisagem = o cenário vivo, a massificação, a favela, São Paulo, o coletivo, a grande angular ao som dos despojos da literatura, o individual, melhor: o indivíduo mesmo, sem essa, Sartre. É preciso que se saiba, pra encurtar, que ambos estão destruídos por motivos que os identificam como irmãos siameses, saca? E cinema não é literatura, saca? Cinema TEM QUE SER, aqui, uma forma tão violenta de reconhecer Deus (e mais aquele papo todo), como qualquer outra, saca?

(Torquato Neto, 1982, p. 322-323)

O intervalo histórico entre as cidades invisíveis e o cartão-postal

Em texto que hoje já é clássico, Michel de Certeau (1994) renega aquilo que chama de “visão utópico-urbanista”, desmontando a sutis marteladas a visibilidade das cidades. De “caminhadas pela cidade”, o texto de que agora se fala, se sai com a compreensão de que as cidades reais são necessariamente invisíveis, na medida em que existe uma visível incongruência entre o ato de ver e o ato de praticar a cidade. As práticas necessariamente apagam a cidade. As práticas são também necessariamente subversivas, porque ignoram o mapa e acendem o trajeto.

¹ BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 56

“O usuário da cidade extrai fragmentos do enunciado para atualizá-los em segredo”. (CERTEAU, 1994, p.165). Entre o *voyeur*, encantado com o cartão postal, e o *flanêur*, o praticante ordinário da cidade, se dá a configuração do espaço. E este não se confunde com o lugar:

É um lugar a ordem (qualquer que ela seja) segundo a qual os elementos são distribuídos em relações de coexistência. Encontra-se aqui, então, excluída a possibilidade de duas coisas estarem no mesmo lugar. A lei do ‘próprio aí reina’... Há espaço desde que se considere vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis... O espaço estaria em relação ao lugar da mesma forma que a palavra quando é pronunciada... Em suma, o espaço é um lugar praticado (CERTEAU, 1994, p. 172-173).

É disto que se fala no presente texto. Ele se apropria de dois filmes experimentais, exemplares do dito “cinema de invenção” (CASTELO BRANCO, 2021), para perscrutar os sujeitos anônimos, atônitos, entre o mapa e o trajeto.

Fragmentos do diário de um *outsider*: o sol vem rompendo a noite quando ele sai às ruas de uma cidade que ainda lhe é estranha. Atarantado entre a sua cidade matriz e aquela outra cidade que agora lhe preenche a retina, observa os passantes. Suas vestimentas instauram a primeira das diferenças com as quais se percebe e se compõe em relação às outras pessoas. Aquela é uma grande cidade, pulsante, bastante diferente do provincianismo da outra cidade de onde veio. Na praia, a qual exclama mais uma novidade em relação à sua cidade matriz, bonitas moças com minúsculas roupas de banho – biquínis – arrastam olhares matreiros. Uma algazarra anônima vai constituindo o espaço, arrancando-o de sobre o cartão postal que iguala aquela cidade a si mesma.

O caminhante, ordinário, faz a sua caminhada pela cidade sentindo estranhamento. Diferente de Marco Polo, que dilui a sua cidade matriz – Veneza – em inúmeras cidades invisíveis (CALVINO, 2000), o caminhante está preso ao cartão postal. Tudo o que vê é o estranhamento. Se esforça, então, para apagar a diferença. E supõe apagar a diferença matando a linda garota que lhe corteja.

Esta poderia ser uma sinopse do filme *Tupi Niquim*, de Carlos Galvão, rodado por uma trupe de jovens piauienses recém-chegados ao Rio de Janeiro, na primeira metade da década de 1970. O romantismo do lugar distante, bem como a distinção identitária que separa o *outsider* tupiniquim dos outros, o assemelha a um *greaser* – cabelos longos, encobertos de brilhantina, roupas rasgadas – enquanto aqueles diferentes em muito se assemelham aos *socs*, ou *socials*. Portanto, é preciso tomar cuidado, afinal “os *grasers* não podem ficar andando sozinhos, senão alguém os acerta ou então vem um e grita ‘*greaser*’, e a gente fica se sentindo meio devagar, sabe como é” (HINTON, 2011, p. 07).

Outsiders, *greasers* e *socs* são palavras que ganharam popularidade nos Estados Unidos, e em grande parte do mundo, na década de 1960, através da obra literária de Susan Hinton. Recebendo o título, em inglês, *The Outsiders*, o que, numa tradução literal, significaria “do lado de fora”, a obra ganha, na tradução brasileira, o título *Vidas sem Rumo*. Tratando das tensões entre gangues juvenis, em uma cidade norte-americana, a obra diferencia os *greasers*, jovens que viviam no subúrbio, usavam roupas coloridas, acessórios e cabelos longos cheios de brilhantina, dos *socs*, ou *socials*, jovens dos bairros mais ricos da cidade, que possuíam Mustangs, namoravam com as garotas mais bonitas, e que, em geral, tinham por esporte bater em *greasers*.

A leitura de Hinton ajuda a refletir acerca da noção de identidades, e de como elas se constituem, de forma a referencializar o homem sob a perspectiva dos múltiplos seres que o coabitam. Como já foi percebido, a identidade não se concebe de maneira unívoca, existindo, no mesmo ser humano, uma gama de concepções de sujeito (HALL, 1999). Para além dessa questão,

é também necessário registrar que, no contexto da pós-modernidade – ou, para alguns, no capitalismo tardio –, as identidades se conformam em torno das concepções de tempo e de espaço nas quais os sujeitos estão inseridos.

O tempo e o espaço, domínios fundamentais para a História, são conceitos que necessitam de uma revisita quando se objetiva ler os estilhaços da obra de Torquato Neto,² o que, não necessariamente, permanece restrito aos limites temporais da década de 1970. É com esta premissa que se busca, aqui, traçar um inventário das produções efetuadas após a morte do poeta, tendo como objetivo referencializar suas ressonâncias em leituras que respingam, desde os dias imediatamente posteriores à sua morte – retratados nos filmes produzidos ainda na primeira metade dos anos 1970 – até as produções literárias e musicais, as quais projetariam Teresina como a cidade subjetiva de Torquato Neto (CASTELO BRANCO, 2006), presente na obra de artistas que, mesmo não a habitando, a ela fariam referência, em ações que se passaram nas décadas de 1980 e 1990.

Um dos primeiros estilhaços torquateanos aponta para uma fuga de identidades fugazes, que rompem com os limites piauienses e fazem migrar para o Sudeste do país alguns de seus contemporâneos. Entender a realidade e o momento cultural teresinense, no entanto, faz-se necessário para pensar as constituições culturais que atravessam a cidade, ainda na primeira metade da década de 1970, mas, especificamente, após a morte prematura de Torquato Neto. É no entorno de uma temporalidade trágica e de uma espacialidade líquida, no interior dos quais a cidade de Teresina vai sendo tragada por um *frenesi* de modernidade, que Torquato Neto e seus contemporâneos vão arrancando, a machadadas, como o poeta proclama no “Poema do aviso final”, novas condições de existir para parcela da juventude teresinense engajada com arte.

Na esteira de uma cultura jovem que ganhava projeção no Estado, e, mais precisamente, na capital piauiense, algumas estruturas instituídas, dentre as quais a então recém-nascida Fundação Universidade Federal do Piauí (FUFPI), aparecem como incentivadoras da produção cultural em vários campos. No entanto, apesar de, aparentemente, em alta no contexto do Estado, a cultura jovem, na perspectiva de seus próprios produtores e público-alvo, ainda se mostrava carente. Não era incomum que espaços de expressão juvenil demonstrassem o desagrado com o ainda incipiente apoio que as instituições davam às suas produções e aspirações. As oportunidades, tanto nos sentidos de educação e trabalho, quanto nos de vivência cultural, apontavam para um Piauí que se mostrava incipiente. Era comum que jovens de classe média buscassem em outros centros urbanos o atendimento de algumas dessas necessidades que emergiam do contexto vivido. Um desses espaços acabou sendo o Rio de Janeiro, visto como uma cidade culturalmente rica, e um ambiente propício para a oportunização de um “viver” mais abrangente. Tal perspectiva é possível de ser observada na fala de Carlos Galvão, quando este, discorrendo sobre a existência de um significado na ida de um piauiense ao Rio de Janeiro, afirma:

Acho que de alguma forma, ainda continua tendo [significado], talvez um, talvez pouco menos, mas na época tinha muito, além da atração normal, havia o motivo fundamental que levava as pessoas a saírem, era a busca de informação, de local onde tivesse mais informações que interessavam para gente na época e acho que pra todo mundo da minha geração isso era uma extensão, uma continuidade do que você se propunha a fazer, então praticamente todo mundo se habilitava a ir pra um centro grande, Rio, São Paulo. No meu caso particular, até por coincidência, a minha geração toda, a mesma turma que fazíamos as coisas aqui, fomos todo, eu fui um pouco antes (GALVÃO, 2003).

2 Poeta, músico e cineasta piauiense, que repercute nacionalmente ao participar de movimentações artísticas, dentre as quais aquelas que formatam o que viria a ser chamado de Tropicália. Em Teresina, especialmente no início da década de 1970, participa de uma série de manifestações de artes experimentais, como jornalismo alternativo e cinema em super-8, atuando em conjunto com um grupo de jovens que viria a ser chamado, a posteriori, de “Geração Torquato Neto”.

Ao falar da sua geração, Galvão remonta aos jovens que, como ele, se agrupavam em Teresina e produziam diferentes referências artísticas e culturais, especialmente poemas e filmes. Eram os mesmos jovens que estiveram à frente da coluna *Comunicação*, no jornal *Opinião*; que produziram o encarte *O Estado Interessante*; que elaboraram as duas edições do *Gamma*; que transaram em super-8, liquidificando os espaços da cidade de Teresina e subvertendo seus significados. Tomada a noção de geração tanto como um instrumento de medida do tempo (SIRINELLI, 2006, p. 137) quanto como um elemento essencial no entendimento da elasticidade nas relações sociais, é possível encontrar neste grupo não uma unidade, mas um afeto que os vinculava em determinado momento de sua vida, e em certas atividades.

A manutenção da afetividade entre estes jovens, que imigravam para uma cidade pulsante, diferente de uma Teresina envolta em contradições de identidade urbana, contribuíam para a continuidade de suas práticas culturais neste outro espaço. Ir para o Rio de Janeiro significava levar consigo muito do que constituía uma teresinensidade, e, com ela, um sentimento de desterritorialização geográfica, remetendo à saudade do lugar de origem. Calcado num sentimento da infância, fazia-se necessário aproximar o Rio de Janeiro de Teresina. Tal aproximação, não podendo ser feita em termos espaciais, propriamente, seria oniricamente conformada num ativismo fílmico todo ele suportado nas então novíssimas bitolas de super-8 milímetros.

Enquanto os primeiros experimentos superoitistas conformavam Teresina em torno da Praça do Liceu, do bar Gellati ou da Cerâmica Mafrense, as experiências pós-diáspora – metaforicamente pós-morte de Torquato Neto – tematizariam o transe Teresina-Rio de Janeiro.

Porenquanto: entre a romantização do morro e o amor livre

Um destes experimentos fílmicos de que se fala data de 1973, ano em que se daria a feitura do super-8 *Porenquanto*, de Carlos Galvão. Contando com a participação de Celso Braga, Conceição, Milton Faria, Gordo, Augusto, Zé Carlos e Joãozito, e tendo como operadores de câmera Arnaldo Albuquerque e o próprio Galvão (CASTELO BRANCO & MONTEIRO, 2006, p. 114), o filme representa um exemplar possível para a leitura de uma diáspora juvenil, do Piauí ao sudeste do país.

Aberto ao som de *Skyline Pigeon*, de Elton John, à época uma referência da música romântica norte-americana, o filme começa com um plano geral de natureza, que poderia, aparentemente, apontar para qualquer lugar. É, no entanto, um pedaço da cidade do Rio de Janeiro, ainda não consumido pela urbanização que dominava a sua maior parte. O lugar é, repentinamente, recortado por um Fusca vermelho (o “fuskerda”, como é apelidado pelo grupo), que atravessa um túnel, e conduz seus passageiros – um grupo de (...) cabeludos – ao lado movimentado, urbano e “moderno” da cidade. Enquanto, em um dos planos, o carro continua percorrendo os espaços, seguindo os demais, fazendo o percurso metafórico entre o antigo e o novo, um corte conduz o espectador de volta ao ambiente natural que abre a película, onde um personagem, sentado em meio ao mato que predomina num morro carioca, limpa a sujeira das unhas dos pés com uma machadinha e, de lá, corre, postando-se, ajoelhado, à frente do carro que se desloca pela cidade.

As primeiras cenas do filme remetem a esse binômio que dividia, ainda, algumas cidades brasileiras entre os conceitos de *antiguidade* e *modernidade*. A natureza, ainda existente nos morros cariocas, marcados pelo processo de exclusão social, resultante do saneamento e embelezamento que se tornaram parte das políticas públicas na então Capital Federal desde fins do século XIX (VAZ, 1994, p. 586), compõe parte de um cenário que buscava opor ao impacto do cosmopolitismo certo tom bucólico, que com ele se hibridizava.

Caminhando pela cidade, um dos jovens cabeludos encontra uma moça. As roupas desta – uma blusa “tomara-que-caia”, que deixa entrever o umbigo, e uma calça jeans cor-de-rosa, como a blusa bastante justa –, bem como o seu jeito, exclamam sensualidade. E a sensualidade é utilizada, então, para expressar estranhamento, o que se mostra no olhar furtivo que lança à câmera. O jovem procura cortejá-la, mas a moça corre, subindo um lance de degraus. A fuga é vencida pelo desejo de ambas as partes. Os jovens brincam, deitados sobre a grama, rolam, abraçam-se. O teor romântico-sexual aponta para as novas possibilidades de subjetivação dos corpos que eram enunciadas por essa geração: emanando das transformações socioculturais trazidas pelo movimento *hippie*, esta buscava pregar o ideal do “amor livre”, o que ganhara projeção com alguns instrumentos de libertação dos corpos, inseridos na cena cultural brasileira na década de 1960 (CASTELO BRANCO, 2006, p. 02).

A apreensão do corpo em uma micropolítica, observada no filme como um elemento de manifestação do desbunde de uma parcela da juventude brasileira de então, remete à prática liberalizada da própria sexualidade, uma vez que o sexo continua sendo um tema latente na película. A nudez, vista como uma arma contra o tédio e os costumes da maioria, é retratada no teor de erotização contida em uma estátua de mármore, com formas femininas, nua, onde marcas de um líquido vermelho delineiam a forma do que seria seu órgão genital. Um dos jovens cabeludos aproxima-se, tira a camisa, começa a beijar a estátua e simular, com ela, as ações preliminares de um ato sexual. O rapaz de cabelos longos, ao praticar um ato sexual fictício com a imagem, remete, também, aos impedimentos comumente impostos à prática do sexo, que, ainda na década de 1970, deveria ser resguardado para após o casamento.

Como uma antípoda ao conservadorismo sexual, presente, ainda, nos anos 1970, é possível ler, na fala de Torquato Neto, um elemento que pode ser tomado como parte das aspirações de liberdade à qual o filme também remete. Nesse fragmento de texto, parte dos cadernos pessoais do poeta, nota-se a ideia de que o corpo constitui uma arma social, uma forma de escrever e de inscrever-se no mundo. O corpo, enfim, apontado como um instrumental potencial de combate aos hábitos tradicionais cabe, nos escritos do poeta, da seguinte maneira:

Olhei meu corpo e me compreendi, mas não gostei de mim. tem aquele papo muito antigo (não sei se é de Sartre): todo mundo é responsável pela cara que ostenta, a que tem, pela cara que tem. se eu me odeio e se eu me amo, se eu tenho medo de mim ou do mundo, isso é a minha vida: a minha beleza ou a minha feiúra. E eu me quero lindo e malandro. E não quero que minha beleza seja a minha máscara (sem aspas). [...] meu corpo é o meu ideal, é o que eu quero fazer de mim, é o que está à solta vibrando, meu cheiro, minha consciência, me amor por quem eu amo, minha presente presença no mundo estampada na cara, escondida, estampada na cara que eu sinto, estilo de luta: de vida, de morte, da vida. [...] (TORQUATO NETO, 2004, p. 305)

Deslocando o plano, passamos a entrever os vários jovens que percorriam a cidade no *fuskerda*. Param perante um outro deles, que porta uma foice. Frente a frente, enquanto este jovem, com sua postura *outsider*, representa a permanência da natureza perante a invasão da cultura e dos hábitos enlatados, os demais metaforizam a adaptação àquele mundo urbano e convencionalizado. Ao final do filme, enfrentam-se em uma refrega, onde o jovem-natureza é assassinado. Tal qual no romance *The Outsiders*, de Susan Hinton, onde, em um dos muitos conflitos entre *greasers* e *socs*, os jovens Johnny e Dally, *greasers*, terminam mortos, neste filme, o diferente e fraco é morto pela ação punitiva do representante do *status quo*. Em vista da má fama destes jovens perante o resto da sociedade, a cena final do filme pode ser relacionada com a fala de Ponyboy, protagonista do livro de Hinton, a respeito da morte do personagem Dally, seu amigo: “Morreu bandido, jovem e desesperado, bem como todos nós sabíamos que ia morrer um dia” (HINTON, 2011, p. 347).

Tupi Niquim: até onde vão as estranhezas da cidade?

A sensação de estar “do lado de fora” percorre, ainda com mais força, o outro filme, rodado no Rio de Janeiro, que pode ser tomado como parte da produção superoitista pós-torquateana. Estrelado por Gordinho, Conceição Galvão, Frei Paulo, Xico Pereira, Joãozito, Carlos Galvão, Celso Braga, Carminha, Luiz Sergio Braga, Zé Carlos Lira, Cibele Caselli e Terezinha, e assinado por Xico Pereira, *Tupi Niquim* é uma representação do piauiense perdido e desterritorializado em terras cariocas, uma vez que “expressa, metaforicamente, o encontro promovido pelo cinema, das cidades subjetivas e seus realizadores” (CASTELO BRANCO, 2007, p. 187).

Na película, o personagem central, um rapaz vestido com roupas *hippies*, atravessa uma ponte que o conduz ao outro lado da cidade do Rio de Janeiro. A designação que lhe é dada pelo título do filme – Tupi Niquim – remete à estranheza que sua figura causa naquele ambiente – olhares furtivos e reprovativos das pessoas ditas “comuns”. A travessia da ponte, representada como o elo entre o ambiente anterior, familiar, e o ambiente novo, hostil, compõe parte de um cenário que irá formatar o personagem central como alguém que se encontra à margem do seu território.

Outsider, ele caminha pela praia. É em sua orla que o estranhamento que a cidade lhe causa começa a ser rendilhado pelo amor platônico que o personagem desenvolve por uma jovem, com quem flerta à distância. Passa a segui-la. Surpreende-a com outro homem, aparentemente seu namorado, passeando calmamente pelas ruas movimentadas do Rio de Janeiro. Cego de paixão e de ciúmes por aquela mulher idealizada, fica na espreita do homem que, na sua concepção, o distancia de sua amada. Ao pegá-lo desprevenido, de tocaia, aproxima-se e o mata. O tom de desespero e não identificação continua perseguindo-o, e ele passa a pedir esmolas na rua, sendo execrado pelas pessoas de quem se aproxima. Sozinho, sem referências, o Tupi Niquim se deixa envolver por um outro rapaz, igualmente cabeludo, que o aproxima de seu grupo de amigos, onde compartilham cigarros de maconha. É o uso da droga que serve de metáfora para a diminuição da diferença entre o personagem *outsider* e os outros membros da cidade.

Reterritorializado, o Tupi Niquim passa a ser visto com mais naturalidade pelos habitantes naturais da Cidade Maravilhosa, chegando a conseguir uma aproximação efetiva da mulher objeto de seu desejo. A cidade passa a se mostrar como um lugar menos estranho, mais familiar. O personagem passa a se ver menos como o “outro”, e a se perceber como capaz de vivenciar aquele espaço tal qual as demais pessoas que ali vivem. Na mesma toada que propõe o filme, Torquato Neto, em uma de suas muitas prescrições sociais aponta a tomada dos espaços como uma forma de espalhar a ideia de transgressão e as novas vivências: “Primeiro passo é tomar conta do espaço. Tem espaço à beça e só você sabe o que pode fazer do seu. Antes, ocupe. Depois se vire.” (TORQUATO NETO, 2004, p. 304)

Tal tomada de espaços é buscada nas aproximações do personagem dos lugares marcantes da capital carioca. Lugares como o Corcovado e a praia de Copacabana são praticados pelo personagem, que estabelece com eles a relação híbrida de habitação (ROUANET, 1990). Dentre muitas cenas marcantes, o Tupi Niquim sentado no banco, ao lado da estátua de Carlos Drummond de Andrade, aproxima-o do viver cotidiano carioca, fazendo com que sua condição de *outsider* seja relativizada.

Não obstante, o Tupi Niquim teria um fim trágico. Morre, estrangulado com as cordas da batina do Frei Caneca, representando a redenção definitiva do *outsider* perante a hostilidade da grande cidade. Consumido, ilusoriamente, por suas maravilhas, torna-se vítima delas, uma vez que, mesmo aparentemente articulado com seu entorno, não perdera o elemento ingênuo que

trazia de sua terra natal.

A perspectiva abordada pelo filme, tal qual acontece em *Porenquanto*, remete ao próprio ideal pregado pelo super-8, nas produções efetuadas pelos piauienses no Rio de Janeiro: a tomada dos espaços, elementos estranhos à sua identidade original, e sua resignificação, uma vez que o repensar das práticas cotidianas e da especialidade vivida, subjetivamente, a uma redefinição da condição de existir dos sujeitos. As produções fílmicas, dessa maneira, ganham *status* de arma contra as prescrições sociais tradicionais, tanto no sentido de comportamento quanto na ocupação dos novos ambientes, instaurando, a partir dela, uma nova forma de vê-los e senti-los. Ao tentar se recontextualizar no Rio de Janeiro, o Tupi Niquim admite a multiplicidade de sua condição de sujeito, observando-se com diferentes referenciais identitários. Nesse sentido, os espaços tipicamente cariocas ganham contornos próximos àqueles observados em Teresina, uma vez que os ambientes são transpostos na criação imaginária de uma cidade subjetiva, marcada pela postura de nomadismo desenfreado, vivida pelo homem pós-moderno. Corrompendo as práticas tradicionais dos espaços, tentando transpor o seu lugar e os seus hábitos para um ambiente geográfica e culturalmente estranho, o personagem visa “livrar-se do pseudo-movimento que nos faz permanecer no mesmo lugar, e sondar que tipo de meio uma cidade ainda pode vir a ser, que afetos ela favorece ou bloqueia, que trajetórias ela produz ou captura, que devires ela libera ou sufoca” (PELBART, 2000, p. 45).

Bitolas em punho e corpos em cena: imagens-movimento que performatizam personagens e vivências subjetivas

O fazer sentir-se através da arte é, nesse sentido, uma busca constante dos artistas que desempenharam papéis de produção e atuação nos referidos filmes em super-8. A referência central de uma nova subjetividade juvenil, de um novo modelo de observação dos lugares e de sua prática, bem como as constituições do próprio campo artístico, se expressa em suas muitas falas, como já foi exposto. Nesse sentido, é reforçada a ideia de uma produção que extrapole os limites tradicionais do labor usual, buscando uma redefinição da finalidade artística.

A ideia de uma imagem-fim, e da redefinição dos objetivos propostos pelo filme remete a uma nova formatação da ideia de obra de arte e do fazer artístico como uma tática comportamental. Para os jovens teresinenses, produzir filmes no Rio de Janeiro significava traçar uma cartografia de afetividade com o espaço hostil, tentando aproximá-lo da realidade que eles conheciam em sua terra-natal. Os filmes apresentam-se como uma busca pela realidade que se afigura para além da ilusão da câmera, ou seja, uma maneira de reencontra-se com elementos presentes em sua constituição subjetiva da realidade. Para além de um olhar fenomenológico, a percepção cinematográfica, apesar de diferente da percepção natural, oferece ao espectador não apenas uma imagem, mas uma *imagem-movimento* (DELEUZE, 1985, p. 09), o que resulta em uma formatação particular de realidade.

O caráter performático, presente nas atitudes dos jovens que protagonizam as peripécias fílmicas aqui relatadas, ganha corpo quando se observa que tais vivências relacionam-se com uma microrresistência com a qual os sujeitos, impactados por uma crescente desreferencialização da realidade, transitam atônitos entre o lugar e o espaço. Muitos destes sujeitos foram traggidos pela própria luta que travaram. Se somos seres linguísticos, constituídos de linguagem, não é possível destruir a linguagem, como propunha Torquato Neto, exceto se, como também previa Torquato Neto, explodirmos com ela.

Do ponto de visto estritamente histórico, anota-se que os dois filmes ora apresentados

constituem parte de um rico acervo que já foi nomeado “espectro Torquato Neto” (CASTELO BRANCO, 2016) e cuja potência como vestígio histórico ainda há de render muitas apropriações.

Referências

- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- CASTELO BRANCO, Edwar de A. *História, cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: Cancioneiro, 2021.
- CASTELO BRANCO, Edwar de A. A cidade que me guarda: um estudo histórico sobre Tristere-sina, a cidade subjetiva de Torquato Neto. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, São Paulo, v. 3, ano I, n. 1, jan/fev/mar 2006. p. 01-12.
- CASTELO BRANCO, Edwar de A. Ele é o homem, eu sou apenas uma mulher: corpo, gênero e sexualidade entre as vanguardas tropicalistas. In: *Anais do VII Seminário Fazendo Gênero*. ST 16 – Sexualidades, corporalidades e transgêneros: narrativas fora da ordem. 28, 29 e 30 ago. 2006.
- CASTELO BRANCO, Edwar de A. A perfeição das coisas feitas nas coxas: o jovem Torquato Neto implicado nas ciladas da linguagem. In: CASTELO BRANCO, Edwar de A; CARDOSO, Vinicius A. *Torquato Neto: um poliedro de faces infinitas*. Teresina: EDUFPI, 2016.
- CASTELO BRANCO, Edwar de A. Táticas caminhantes: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, n. 53, jan-jun 2007.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1- Artes de Fazer*, Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema: 1 – A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____; GUATTARI, Félix. Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 4. São Paulo: Ed. 54, 1997.
- GALVÃO, Carlos. Entrevista concedida a Gezenilde Francisco dos Santos. In: SANTOS, Gezenilde Francisco. *Contestadores: revolucionários e libertários em Teresina nas décadas de 60 e 70*. 2003. 244 p. Monografia (Licenciatura Plena em História) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí. Anexos.
- IGREJA, Marcos. Depoimento concedido a Gezenilde Francisco dos Santos. Teresina, 06 fev. 2003. In: SANTOS, Gezenilde Francisco. *Contestadores: revolucionários e libertários em Teresina nas décadas de 60 e 70*. 2003. 244 p. Monografia (Licenciatura Plena em História) – Centro de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Piauí. Anexos.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HINTON, Susan. *Vidas sem rumo: The Outsiders*. São Paulo: Saraiva, 2011.
- PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio: políticas da subjetividade contemporânea*. São Paulo: FAPESP/Illuminuras, 2000.
- ROUANET, Sergio Paulo. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? História material em Walter Benjamin – “Trabalho das passagens”. *Revista USP*, São Paulo, v. 1, n. 15, set-nov, 1990, p. 49-75.
- SIRINELLI, Jean-François. A geração. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Coord.). *Usos & abusos da história oral*. 6. ed. São Paulo: FGV, 2005. p. 131-137.

TORQUATO NETO. *Torquatália*: obra reunida de Torquato Neto. v. I. Do lado de dentro. Organização: Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

VAZ, Lilian Fessler. Do cortiço às favelas e aos edifícios de apartamentos – a modernização da moradia no Rio de Janeiro. *Análise Social*, v. 29, n. 127, 1994, p. 581-597.

Filmes

PORENQUANTO. Direção: Carlos Galvão. Rio de Janeiro: 1973. 26 min., son., color.

TUPI NIQUIM. Direção: Xico Pereira. Rio de Janeiro: 1974. 17 min., son., color.



TECITURAS HISTÓRICO-LITERÁRIAS: REFLEXÕES, CONVERGÊNCIAS E POSSIBILIDADES INTERDISCIPLINARES

Fernando Santos da Silva

Vanessa Zinderski Guirado

Cosme Freire Marins

Uma ação deixa um “rastro”, põe sua “marca” quando contribui para a emergência de tais configurações que se tornam os documentos da ação humana. [...] Não se poderia dizer que a história constitui por si mesma o dossiê da ação humana? A história é esta quase “coisa” em que a ação humana deixa um rastro, põe a sua marca. Daí a possibilidade dos arquivos.

Paul Ricoeur

Introdução

Luiz Costa Lima, em seu celebre ensaio sobre *História, Ficção e Literatura*, evidencia a dificuldade que temos em separar integralmente a escrita da História da Ficção, uma vez que, “optando por dizer a verdade do que foi, a história não se desvencilha, radicalmente, do que poderia ter sido” (LIMA, 2006, p. 385). Visto que “a História não só descobre fatos, como também os inventa, o historiador só reconstrói o real a partir do imaginável, e assim dialoga com a Literatura, sendo ambas representações de práticas sociais vividas” (ALVES, 2010, p. 8).

Porém, apesar da dimensão que as relações entre História e Literatura podem oportunizar,

ou seja, a utilização de obras literárias como ponto de partida para uma análise historiográfica, pode-se questionar se a própria História não pode ser interpretada como uma forma de Literatura. Assim, propõe-se uma reflexão acerca da relação existente entre História e Literatura, compreendendo e problematizando as significações dos sujeitos históricos sobre o tecido da realidade social em obras literárias.

Busca-se, por meio dessa ponderação, contribuir com o debate acerca das conexões existentes nessa relação interdisciplinar, favorecendo as investigações presentes nas ficções, que, pouco a pouco, podem auxiliar o leitor na compreensão das engrenagens que sustentam os vínculos, dependências, comodismos, domínios e subordinações, que permeiam as interrelações em sociedade, dos mecanismos de poder e de controle, desnudando a frivolidade que a aparência e a ilusão exprimem.

Nesse sentido, transitando entre o “real” e o “ficcional”, almejamos “retraçar uma postura e uma intenção partilhada de traduzir o mundo a partir” de novas perspectivas de abordagem historiográfica e literária. Para tal, “é preciso descobrir os fios, tecer a trama geral deste modo de” estabelecer um diálogo interdisciplinar, prestando “atenção em elementos recorrentes e, talvez, revelar as diferenças” (PESAVENTO, 2014, p. 17) e convergências entre as áreas.

Com esse delineamento, buscamos descortinar os elementos que operam no entrecruzamento entre o discurso literário e o discurso histórico; os estudos das expressões artísticas do imaginário geradas pelas práticas culturais da Literatura, pelo esquema produtivo da cultura, assim como, pela hibridização estética no campo das Ciências Humanas, permitindo-nos pensar como refletir a simbiose entre História, Literatura, Cultura e Memória, existente nos limites biográficos entre a ficção e a história.

A Literatura como fonte documental para a produção do conhecimento histórico

As conexões entre a História e a Literatura representam uma das querelas mais profícuas “da historiografia atual, ... [nas quais] se discute não só o uso de obras literárias como fonte para o historiador, mas também se a própria História não seria uma forma de Literatura, ou seja, uma narrativa portadora de ficção” (ALVES, 2010, p. 8). Embora a História seja do domínio científico e a Literatura emane do mundo ficcional, “é necessário romper as fronteiras das disciplinas e estabelecer uma síntese entre elas, com pontos de convergência, tendo para isso um eixo condutor ou um elemento aglutinador” (ALONSO, 2019, p. 445), isto é, o fascínio pela descoberta, pelo conhecimento etc.

Vale ressaltar que, dentre as inúmeras significações e concepções que podemos atribuir à Literatura, ela pode ser entendida como “um fenômeno estético, uma manifestação cultural, portanto uma possibilidade de registro do movimento” humano “na sua historicidade, seus anseios e suas visões do mundo”, o que nos permite “assumi-la como objeto de pesquisa” (MENDONÇA; ALVES, 2019, p. 3). A partir dessa conjuntura, o diálogo entre essas áreas é natural, pois “na impossibilidade de reconstruir o passado em sua totalidade”, o historiador se utiliza “de possíveis caminhos para representar as práticas sociais” (ALVES, 2010, p. 8).

Ao instituir os parâmetros que serão analisados e, principalmente “os fatos que merecerão destaque na construção de suas tramas, o historiador não deixa de reelaborá-los, à sua maneira” (MENDONÇA; ALVES, 2019, p. 9), muito pelo contrário, é o fascínio perante a possibilidade de entrelaçar fatos e contextos que desafia e inspira o historiador/pesquisador/escritor ao buscar esse viés interdisciplinar.

Segundo José Saramago, um dos mais consagrados romancistas contemporâneos,

[...] parece legítimo dizer que a História se apresenta como parente próxima da ficção, dado que, ao rarefazer o referencial, procede a omissões, portanto a modificações, estabelecendo assim com os acontecimentos relações que são novas na medida em que incompletas se estabeleceram. É interessante verificar que certas escolas históricas recentes sentiram como que uma espécie de inquietação sobre a legitimidade da História tal qual vinha sendo feita, introduzindo nela, como forma de esconjuro, se me é permitida a palavra, não apenas alguns processos expressivos da ficção, mas da própria poesia. Lendo esses historiadores, temos a impressão de estar perante um romancista da História, não no incorreto sentido da História romanceada, mas como o resultado duma insatisfação tão profunda que, para resolver-se, tivesse de abrir-se à imaginação (SARAMAGO, 1990, p. 7-19).

Levando em conta a citação de Saramago, “é interessante notar que tal observação procede de um escritor de ficção, [...] o que permite reforçar os laços de vizinhança” (MENDONÇA; ALVES, 2019, p. 9) entre as áreas em questão. Sendo assim, e ao considerar “que a história como conhecimento é sempre uma representação do passado e que toda fonte documental para produzir esse conhecimento também o é” (BORGES, 2010, p. 94), não podemos ignorar as contribuições significativas dessa simbiose entre História e Literatura.

Afinal, segundo Le Goff (1990, p. 545), tais fontes são “produto da sociedade que o fabricou segundo relações de força que a detinham”, necessitando por parte do pesquisador/historiador uma reflexão acerca das condições de sua feitura (elaboração). Desse modo,

[...] contextualizar o texto com o qual se trabalha é indispensável para elucidar o lugar em que foi produzido, seu estilo, sua linguagem, a história do autor, a sociedade que envolve e penetra o escritor e seu texto. A época, a sociedade, o ambiente social e cultural, as instituições, os campos sociais, as redes que estabelece com outros textos, as regras de uma determinada prática discursiva ou literária, as características do gênero de escrita que se inscreve no texto, são questões que permeiam o texto escrito e constroem o autor de um texto, deixando nele suas marcas (BORGES, 2010, p. 96).

Posto isto, a tarefa do historiador é “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade cultural é construída, pensada, dada a ler”, principalmente, quando são inseridas em “representações do mundo social, como práticas intelectuais, dentre elas, as ficcionais, como as literárias, são sempre marcadas por múltiplos, complexos e diferenciados interesses sociais, sobretudo, aqueles dos grupos sociais que as forjam” (CHARTIER, 1990, p. 16-17).

Consciente de sua ação enquanto sujeito histórico, o pesquisador da História está em constante conflito com suas referências, experiências e significados que o induzem e, ainda que indiretamente, conduzem sua forma de investigação e interpretação do passado. Assim, por meio de um diálogo plural e interdisciplinar, o historiador que se utiliza do literário se atém à(s) forma(s) como a sociedade interpreta, produz e utiliza seus meios culturais (SILVA; VELLOSO, 2022, p. 15).

Esses quesitos, além de colaborarem com as intencionalidades presentes no texto/documento, “dizem respeito a aspectos elementares de nosso aparato básico de instrumentais de trabalho de investigação histórica” (BORGES, 2010, p. 97), visto que os discernimentos estabelecidos no documento, em sua maioria, não são neutros, muito pelo contrário, estão imbuídos de práticas doutrinárias, socioculturais e estratégicas de comunicação de determinados grupos, que necessitam ser problematizadas e interpretadas.

Nesse macrocosmo de perspectivas, os

[...] bens culturais, a expressão literária pode ser tomada como uma forma de representação social e histórica, sendo testemunha excepcional de uma época, pois um produto sociocultural, um fato estético e histórico, que representa as experiências humanas, os hábitos, as atitudes, os sentimentos, as criações, os pensamentos, as práticas, as inquietações, as expectativas, as esperanças, os sonhos e as questões diversas que movimentam e circulam em cada sociedade e tempo histórico (BORGES, 2010, p. 98).

Assim, cabe à Literatura inventariar e explicitar os “aspectos múltiplos do complexo, diversificado e conflituoso campo social no qual se insere e sobre o qual se refere”, constituindo “a partir do mundo social e cultural [...] um olhar” e, principalmente uma “leitura da realidade, sendo inscrição, instrumento e proposição de caminhos, de projetos, de valores, de regras, de atitudes, de formas de sentir”, retratando “a historicidade das experiências de invenção e construção de uma sociedade com todo seu aparato mental e simbólico” (BORGES, 2010, p. 98).

Ao representar a realidade, ou seja, o mundo e o tempo, a Literatura torna-se uma

[...] projeção do que poderá vir a existir; registra e interpreta o presente, reconstrói o passado e inventa o futuro por meio de uma narrativa pautada no critério de ser verossímil, da estética clássica, ou nas notações da realidade para produzir uma ilusão de real. Como tal é uma prova, um registro, uma leitura das dimensões da experiência social e da invenção desse social, sendo fonte histórica das práticas sociais, de modo geral, e das práticas e fazeres literários em si mesmos, de forma particular (BORGES, 2010, p. 99).

Portanto, ao utilizar a Literatura como ferramental para a produção do conhecimento histórico, precisamos estar atentos “a essas dimensões da representação construída, observando como o literato alia as regras de escritas, as restrições, os critérios e as convenções, o estético e o criativo à elaboração de suas reflexões sobre a realidade que o cerca e aquela que representa” (BORGES, 2010, p. 102). Ou seja, ao aplicar à Literatura como instrumento geracional do conhecimento histórico, pressupõe-se uma análise crítico-reflexiva das questões políticas, econômicas e sociais, não só das informações constantes do texto/documento, mas sim, da época na qual essa fonte foi produzida, enxergando-a como uma leitora privilegiada da História.

Conforme Hayden White:

[...] somente libertando a inteligência humana do senso histórico é que os homens estarão aptos a enfrentar os problemas do presente. As implicações de tudo isso para qualquer historiador que valoriza a visão artística como algo mais que mero divertimento são óbvias: ele tem de perguntar a si próprio de que modo pode participar dessa atividade libertadora, e se a sua participação acarreta forçosamente a destruição da própria história (WHITE, 2001, p. 52).

Afinal, vale ressaltar que, “a atividade do historiador seria ao mesmo tempo poética, científica e filosófica, incorporando em sua narrativa argumentativa modelos de análises literários” (MENDONÇA; ALVES, 2019, p. 12).

Reflexões e convergências nas narrativas históricas e ficcionais: a História e a Literatura entre possibilidades de leitura e aportes para a compreensão das sociedades

Refletir acerca das possibilidades e convergências existentes entre História e Literatura é ponderar sobre os diálogos, possibilidades e contribuições mutuamente estabelecidos entre esses dois campos, para melhor compreender as relações histórico-sociais presentes nas socie-

dades, em um determinado local e momento específicos. Dessa forma, a Literatura expressa a percepção histórica de uma geração, por meio do relato das mais diferentes situações cotidianas, bem como, do desenvolvimento das ações praticadas pelos personagens, que manifestam comportamentos, valores, costumes, que também servem para demonstrar as regras e disposições aceitas naquela sociedade apresentada, assim, revelando ainda os seus mecanismo e artifícios de poder, controle e dominação presentes no corpo social.

Conseqüentemente, as escolhas literárias feitas pelo autor ou autora de uma determinada obra literária sinalizam os desdobramentos da elaboração da análise crítico-reflexiva dos aspectos históricos, políticos, econômicos e sociais de uma época, em uma leitura ficcional e muito própria da História, visto que busca compreender a sociedade, ao apresentar e problematizar as relações e ações exercidas pelos personagens dentro de um contexto, com o intuito de mostrar uma verossimilhança com a realidade abordada. Conseqüentemente, a obra literária possui uma potência transformadora, afinal:

A literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidados para com a alma; porém, revelação do mundo, ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro. A literatura tem um papel vital a cumprir [...] (TODOROV, 2009, p. 76).

Da mesma forma, o texto histórico apresenta as pistas do passado através de uma narrativa ficcional que envolve a seleção dos fatos descritos, sendo que, segundo Pesavento (1999, p. 820), a “questão da veracidade e da ficcionalidade do texto histórico está, mais do que nunca, presente na nossa contemporaneidade, fazendo dialogar a literatura e a história num processo que dilui fronteiras e abre as portas da interdisciplinaridade”, uma vez que, o “texto histórico comporta a ficção, desde que o tomemos na sua aceção de escolha, seleção, recorte, montagem, atividades que se articulam à capacidade da imaginação criadora de construir o passado e representá-lo” (PESAVENTO, 1999, p. 820).

A autora ainda pondera que há, houve e provavelmente sempre haverá no texto histórico “um processo de invenção e construção de um conteúdo, o que, contudo, não implica dizer que este processo de criação seja de uma liberdade absoluta” (PESAVENTO, 1999, p. 820), visto que o conhecimento produzido pelo historiador está embasado “pelo arquivo, pelo documento, pelo caco e pelos traços do passado que chegam até o presente. De uma certa forma, eles se ‘impõem’ ao historiador, que não cria vestígios do passado (no sentido de uma invenção absoluta), mas os descobre ou lhes atribui um sentido, conferindo-lhe o estatuto de fonte” (PESAVENTO, 1999, p. 820). Em outra passagem, a autora considera que:

O esforço da imaginação criadora para recriar uma ambiência, dotá-la de uma coerência e produzir significados está tanto na parte da produção - do historiador ou do romancista - quanto do leitor. Ambos estão fora do acontecido - ou do que se apresenta como acontecido - e tentam penetrar neste mundo. A este processo dar-se-ia o nome de “efeito de real”, que busca, pelos caminhos do imaginário, representar um outro contexto, que se viabiliza segundo distintas hierarquias de verdade. Chamemos a isso níveis de aproximação com o real, que marcam compromissos de maior atrelamento às evidências da época, vindas até nós pelos seus traços e marcas (caso da história), ou que então deixam margem a um maior vôo da imaginação criadora (caso da literatura) (PESAVENTO, 1999, p. 821).

Nesse sentido, por exemplo, pode-se identificar os diálogos repletos de congruências, associações, conexões e articulações existentes entre História e Literatura, por meio das obras de Raymundo Faoro, Roberto Schwarz, John Gledson, Sidney Chalhoub e Nicolau Sevcenko, uma

vez que esses autores desenvolvem análises crítico-reflexivas sobre os mais variados aspectos políticos, econômicos e sociais do período entre o decorrer do Segundo Reinado e o início da República, por meio do exame de obras literárias, com um destaque especial para a produção machadiana.

As contribuições desses autores fornecem subterfúgios para refletir e aprofundar o debate em torno dos vínculos existentes entre o Estado, a sociedade e os indivíduos, de modo que seja possível desnudar os mecanismos que instituem, estimulam e fortalecem determinadas práticas, sendo que, gradativamente, ao longo do desenrolar de suas histórias, a ficção facilita a apresentação e proporciona a possibilidade de examinar e entender as nuances determinadas pelas relações de poder, dominação e controle estabelecidas. Assim, contribui para que o leitor compreenda as engrenagens que criam os vínculos de dependência, submissão, conformidade, subordinação, conveniência, como também os instrumentos de desobrigação pela indiferença e condescendência, oferecendo perspectivas para ponderar sobre as interações que nos cercam.

Quando direcionamos a análise para a obra machadiana, é possível observar a existência de um profundo diálogo entre ficção e realidade, como destacado nas análises realizadas por Schwarz (2000a, 2000b), visto que o autor destaca como as ideias estiveram historicamente fora do lugar no Brasil e isso fica evidente diante da opinião nacional frente ao estrangeiro, fazendo com que aquilo que é considerado bom no exterior seja introduzido e entendido como algo melhor do que as ideias e produtos nacionais, em uma completa desconsideração da realidade nacional, o que acaba gerando um mal estar, uma incompatibilidade diante do contexto brasileiro, exatamente por não se pensar em nenhum tipo de adaptação às especificidades e características próprias do nosso país.

Por exemplo, no romance *Quincas Borba* (1992), pode-se observar que os apontamentos de Schwarz (2000a, 2000b) são confirmados quando os personagens abordam a influência dos ideais liberais no Segundo Reinado, sendo que esse tema ainda serve para demonstrar a incompreensão quanto aos aspectos políticos por parte do cidadão comum, que é representado por Rubião.

As incongruências da sociedade brasileira também podem ser identificadas na obra de Faoro (1978), que por meio de uma reflexão sagaz vai construindo uma análise crítica quanto ao estabelecimento da estrutura de classes e dos mecanismos de poder, que são articulados pela classe dominante para influenciar, controlar, subordinar e sujeitar o restante da sociedade. Um exemplo utilizado pelo autor para elucidar a dominação realizada por aqueles que detêm o poder é a manipulação exercida por meio do patrimonialismo e do estamento, os quais contribuem para manter e ampliar, tanto o domínio do Estado e a apropriação do sistema político, como também todo o desenvolvimento da rede de relacionamentos que perpassa as diversas camadas sociais, em um processo violento e ininterrupto que prescreve o lugar de cada um no corpo social, uma vez que determina quem manda e quem obedece.

Tais aspectos podem ser observados tanto em *Quincas Borba* (1992), quanto em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1994), pois em ambas as obras a Teoria do Medalhão pode ser identificada, uma vez que os personagens vão continuamente se amoldando e se lapidando pouco a pouco, para conseguir a aceitação de grupos determinados, o que os leva a uma transformação, que faz com que as características iniciais do personagem deixem de existir, para surgir um outro que seja capaz de obter assentimento.

Embasado nos estudos de crítica literária desenvolvidos por Roberto Schwarz e John Gledson, Chalhoub (2003) argumenta que os romances de Machado de Assis expressam a história político-social brasileira, desvelando a sociedade brasileira do século XIX, que em seu cotidiano apresentava como forma organizacional predominante a escravidão, a dependência e as desigualdades sociais, sendo que, para Chalhoub, a obra machadiana indica como se estabelece a

concepção e estruturação da ideologia senhorial, seu planejamento, instituição e gerenciamento, bem como as mudanças históricas sofridas ao longo do tempo pelos ideais escravocratas e estruturas de sujeição e desequilíbrio social. De acordo com o autor, Machado identifica os aspectos da realidade nacional do momento histórico em que produz seus escritos literários, revelando ainda os mecanismos que sustentam a sociedade da época, de modo que, simultaneamente, a escravidão era a forma absoluta de dependência, servindo também como referencial para categorizar todos os outros tipos de dependência.

Vale destacar ainda que, segundo Chalhoub (2006, p. 115), a “hipótese materialista de Schwarz, de que ‘o dispositivo literário capta e dramatiza a estrutura do país, transformada em regra de escrita’, é deveras a que mais importa para quem se interessa em ler Machado de Assis na ótica da história social”. Contudo, o autor destaca que existe um certo desconforto na constatação de que essa estrutura “permanece algo inercial, inarredável não apenas no sentido ontológico, do passado imutável, como na suposição de que o modo de conhecê-la havia alcançado o seu terminus quando da publicação de *Ao vencedor as batatas*”, ao que afirma não ser rigorosamente assim, pois para Chalhoub a importância de Machado para a questão histórica está exatamente no exercício de aprofundar a análise acerca dos fatos e dos personagens apresentados pelo *Bruxo do Cosme Velho*, salientando ainda que há história na própria maneira de perceber e apreender os aspectos históricos.

De acordo com Sevcenko (2003, p. 97), ao ponderar sobre a sociedade imperial, o posicionamento ideológico da classe dominante estava alicerçado no racionalismo positivista, por conseguinte, as ideias e discursos difundidos articulavam em favor da modernidade e do progresso, associadas com concepções tecnocráticas. Logo, “a sociedade ‘fossilizada’ do Império” não tinha mais como existir no Brasil, contudo, o país permanecia o mesmo, pouco industrializado, apresentando a maior parte da população composta por analfabetos e com uma economia baseada no trabalho agrário.

Seguindo dentro da mesma perspectiva interpretativa proposta por Raymundo Faoro e Roberto Schwarz para a obra do *Bruxo do Cosme Velho*, Gledson (1986) estabelece análises que descortinam o entrelaçar cotidiano presente no encadeamento da trama que guia as situações dos personagens, que servem de suporte para expressar a história local e os processos político-histórico-sociais do Brasil, em um esforço de detalhar uma sociedade baseada na escravidão, no privilégio e na ideologia do favor, demonstrando ainda que o projeto ficcional de Machado está fundamentado em um profundo conhecimento da estrutura do corpo social brasileiro e da história nacional.

Dessa forma, Gledson (2006) identifica Machado como um escritor que utiliza intencionalmente em seus textos o recurso da ironia, exigindo que o leitor junte as peças fornecidas pelo *Bruxo* e ultrapasse a superfície da narração, para mergulhar nos níveis de sentido de tudo aquilo que está escrito, podendo assim extrair a essência significativa das camadas sobrepostas no texto, os propósitos, as explicações, os nuances que muitas vezes fogem das percepções dos menos atentos. Segundo o autor, Assis articula a sua escrita como se fosse um tipo de jogo de luz e sombra, de modo que isso pode ser identificado na maneira como aborda determinados temas histórico-político-sociais, por meio da exposição dos mecanismos de dominação e das suas formas de expressão, o que leva o autor a afirmar, por exemplo, que Machado fornece amostras disso quando identifica em seus textos que a substituição do regime imperial, pelo republicano, não serviu para alterar a estrutura de poder.

Cabe destacar ainda a heterogeneidade presente entre os escritores do século XIX com relação às suas concepções de progresso, de nação e projetos de país. Nicolau Sevcenko aponta o dilema dos intelectuais brasileiros na *belle époque*: “entre o impulso de colaborar para a composi-

ção de um acervo literário universal e o anseio de interferir na ordenação da sua comunidade de origem [o qual] assinalou a crise de consciência maior desses intelectuais” (2003, p. 59).

Como exemplos desse dilema podem-se citar Lima Barreto e Euclides da Cunha, os quais defendiam a ideia de que os escritores deveriam fazer algo a serviço do povo para mudar a situação política (BARBOSA, 2003, p. 16). Ambos criticaram o modelo republicano vitorioso. Lima Barreto teceu duras críticas ao abandono dos mais pobres e ao processo de urbanização do Rio de Janeiro. Euclides da Cunha denunciou a situação das populações sertanejas e dos seringueiros na Amazônia (BARBOSA, 2003, p. 19-20).

Embora Euclides da Cunha não tenha sido um literato, é citado aqui pela relevância que seu nome alcançou como intelectual que não se restringiu a um só campo de conhecimento. Sua grande obra, *Os Sertões*, foi publicada originalmente em capítulos pelo jornal *O Estado de São Paulo*, por meio da qual a evolução da campanha do Exército Brasileiro na Guerra de Canudos foi relatada. Por seu estilo muito marcado pela descrição do espaço e dos sertanejos, esta obra de Euclides muito se assemelha às descrições de personagens e de ambientações presentes nos romances.

A filiação teórica de Euclides fica evidente em suas obras. O autor foi significativamente influenciado pelo positivismo e pelo evolucionismo (BOSI, 1982; VENTURA, 2003), fato que o dispôs a aceitar as leis sobre o caráter moral das *raças*, concepção marcante na elaboração de *Os Sertões*. Contudo, distintamente de Euclides da Cunha e de parte considerável da intelectualidade do período, Lima Barreto não se deslumbrou com a ciência, a qual era por ele reconhecida como “somente uma fonte de preconceitos e superstições” (SEVCENKO, 2003, p. 147). O autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma* mantinha, em relação à ciência, uma postura relativista e idealista, “recusando-se a aceitar suas conclusões como a ‘expressão exata de uma ordem externa imutável e constante’” (SEVCENKO, 2003, p. 208).

O fato de ser mulato e de viver em um meio de mulatos e negros, fazia com que Lima Barreto não admitisse a teoria das raças. Sobre a composição da população brasileira e as concepções raciais defendidas pela elite, tema muito caro aos intelectuais preocupados com o futuro do país durante a *Belle Époque*, Lima Barreto

[...] concebia a sociedade brasileira como o fruto da combinação de diferentes etnias e que, em virtude mesmo dessa mestiçagem, havia atingido um grau elevado de intimidade e adaptação à natureza tropical e virente do país. Abominava por isso a preocupação obsessiva das elites locais em transmitir a imagem de uma nação branca e “civilizada” para os representantes, visitantes e mesmo para o público europeu, assim como a perspectiva pela qual este encarava o país, através da lente do exótico e do pitoresco, perspectiva essa que, como se não bastasse, era incorporada pela sociedade seleta da capital da República. Fato que os tornava, aos olhos do autor, tão estrangeiros quanto os europeus ou americanos (SEVCENKO, 2003, p. 210).

As origens de Lima Barreto e de Euclides da Cunha influenciaram de forma significativa suas concepções raciais. Euclides, descendente de brancos e indígenas, “nunca escondeu sua preferência pelo sertanejo caboclo do interior contra o mulato do litoral” (VIANNA, 1999, p. 70) – defendia que os mestiços de índios tapuias com brancos seriam os responsáveis pela conquista étnico-racial do país (SEVCENKO, 2003, p. 243). Já Lima Barreto, que descendia da mistura entre brancos e negros, defendia os mulatos do litoral como destinados “a imporem-se como o padrão de homogeneidade étnica do país” (SEVCENKO, 2003, p. 243).

A partir desses exemplos é possível perceber o potencial das obras literárias e do estudo de seus autores para a compreensão de um período histórico específico. O mundo social apre-

senta uma complexidade que se desdobra em diversas dimensões: a estratificação social e os interesses de classe, as concepções ideológicas, as cosmovisões dos diferentes segmentos sociais, os projetos de sociedade, os dilemas que os indivíduos precisam enfrentar cotidianamente são alguns dos elementos que compõem esse mosaico de situações. Aspecto importante para o fazer historiográfico e para a escrita da História, essa complexidade nunca pode ser totalmente capturada, mas seus fragmentos podem ser contemplados e interpretados à medida que o historiador mergulha nas obras literárias e na vida de seus autores, o que não impede que o fruto do seu trabalho também tenha um caráter literário, dado que a objetividade total do fazer histórico, tal qual defendiam os positivistas admirados por Euclides da Cunha, hoje se comprova impossível.

Para (não) concluir

Pensar sobre as congruências e intercambiamentos entre História e Literatura, sobretudo no contexto contemporâneo “é, quase que inevitavelmente, discorrer sobre um mesmo horizonte. Isto é, o desejo humano de conhecer-se. Seja pelas vias científicas ou criativas, os sujeitos buscam a si próprios, desvelando o turbilhão de referências que é a vida” (SILVA; VELLOSO, 2022, p. 35).

Ou seja, requer a predisposição para estabelecer “uma postura e uma intenção partilhada de traduzir o mundo a partir” de perspectivas de abordagem que contemplem os aspectos historiográficos e literários, em um exercício que faz com que seja necessário “descobrir os fios, tecer a trama geral deste modo de” desenvolvimento dialógico da interdisciplinaridade, assim, exigindo “atenção em elementos recorrentes e, talvez, revelar as diferenças” e afinidades, convergências e coincidências entre esses campos de conhecimento (PESAVENTO, 2014, p. 17).

Dessa forma, pode-se afirmar que os elementos que atuam nos vínculos e nos entrecruzamentos existentes entre o discurso literário e o discurso histórico, bem como, as reflexões acerca das expressões artísticas do imaginário e das práticas culturais constituídas a partir da História e da Literatura, associado ao constante processo de hibridização em relação a estética existente no campo das Ciências Humanas, proporciona condições para pensar maneiras de investigar as interações, influências e diálogos entre história, literatura, cultura e memória, existentes nos limites biográficos entre a ficção e o fato.

Afinal, tais interações não podem “se restringir apenas às narrativas científicas, nesse caso históricas, pelo contrário, pois muitos outros discursos, inclusive literários, referem-se veridicamente ao mundo”, evidenciando “que as formas de o fazer são diversas, valendo-se ora da racionalidade, ora das emoções, mas, em ambos os casos, atrelados às questões, angústias e anseios deste mundo, bem como dos sujeitos que nele habitam” (SILVA; VELLOSO, 2022, p. 35).

Referências

ALONSO, Priscila de Lima. Interdisciplinaridade e totalidade: da discussão técnica a sua aplicabilidade na Bauhaus. In: DAVINO, Gláucia Eneida; MARTINS, Mirian Celeste; RAMOS, Rosângela Patriota. (Org.). *XXV Mostra da Pós-graduação UPM e USP: Convergências e transbordamentos interdisciplinares*. 1ªed. São Paulo: Liber Ars, 2019, v. 1, p. 445-458.

ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. São Paulo: FTD. 1992

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Editora Moderna. 1994.

- AZEVEDO, Natanael Duarte de; JÚNIOR, José Temístocles Ferreira. Diálogos entre história e literatura: a história cultural e a Belle Époque brasileira. *Miguilim* – Revista Eletrônica do Netlli, Crato, CE, v. 8, n. 2, p. 34-52, maio-ago. 2019.
- BAKHTIN, Mikhail. A ciência da literatura hoje. In: BAKHTIN, Mikhail. *Notas sobre literatura cultura e ciências humanas*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BARBOSA, Antônio de Assis. Prefácio. In: SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BORGES, Valdeci Rezende. História e Literatura: Algumas Considerações. *Revista de Teoria da História*, Goiânia, v. 3, n. 1, p. 94–109, 2010. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/28658>. Acesso em: 24 mar. 2023.
- BOSI, Alfredo. Introdução. In: CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Edição Didática. São Paulo: Cultrix, 1982.
- CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis: historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CHALHOUB, Sidney. John Gledson, leitor de Machado de Assis. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 109-115, jul.-dez. 2006. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1423/1284>. Acesso em: 17 abr. 2023.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- COSTA, Lourenço Resende da. História e Literatura: um diálogo interdisciplinar. *Todas as musas: Revista de literatura e das múltiplas linguagens da arte* (online), v. 02, p. 203-209, 2019. Disponível em: https://www.todasasmusas.com.br/20Lourenco_Resende.pdf. Acesso em: 31 mar. 2023.
- FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 3 ed. Rio de Janeiro: Globo, 1978.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- GLEDSON, John. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LIMA, Luiz Costa. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MENDONÇA, Carlos Vinícius Costa de; ALVES, Gabriela Santos. (2019). Da alegria e da angústia de diluir fronteiras: O diálogo entre a história e literatura. *Revista Cantareira*, n. 4, 5 fev. 2019. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/cantareira/article/view/27791>. Acesso em: 18 mar. 2023.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura*. Florianópolis-SC: XX Simpósio Nacional da ANPUH, 1999.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- RICOEUR, Paul. *Do texto à acção: ensaios de hermenêutica II*. Porto: Rés Editora, 1989.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 5.ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000b.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SILVA, Mateus Roque da; VELLOSO, Andrezza Alves. Um passado, múltiplas formas de leitura. In: CAMPOS, Daniela da; CHAVES, Eduardo dos Santos; LEITE, Maria Cláudia Moraes.

Pesquisa Histórica em Perspectiva

História e literatura: relações possíveis. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo.* Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

VENTURA, Roberto. *Retrato interrompido da vida de Euclides da Cunha.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba.* 3.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Ed. UFRJ, 1999.

WHITE, Hayden. O fardo da história. In: *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura.* Trad. Alípio Correia de Franca Neto. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 39-63.



MEMÓRIA, PATRIMÔNIO E COMEMORAÇÕES: (AB)USOS DAS COMEMORAÇÕES DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL DURANTE O GOVERNO BOLSONARO

Eduardo Roberto Jordão Knack

Ana Maria Sosa González

Rita Juliana Soares Poloni

Memória e comemorações

Falar sobre recordar e comemorar é fazer referência a ações que passam primeiramente pela dimensão individual da memória, que, ao serem observadas como expressões de grupos sociais específicos e contextualizados passam a estar relacionadas com a assim denominada memória coletiva, social ou compartilhada. Também passam a referir-se à forma com que diferentes coletivos e instituições promovem essa memória construída em conjunto, quer dizer, uma história em comum, uma trajetória que remete a episódios compartilhados por determinado grupo. São ações desenvolvidas com intencionalidade por certo grupo, e que têm uma projeção para o futuro, uma vez que se busca perpetuar a presença dessas memórias e, assim, dar significado a essa permanência.

Dessa maneira, comemorar relaciona-se a recordar e recuperar essa memória, mas também a reconstruir e ressignificar, a partir do presente, algo ocorrido no passado. Também implica seleção e valorização, por parte dos que comemoram, por grupos e atores sociais que compreen-

dem que o que se recorda e o que se relembra é relevante e deve atualizar-se através da via da comemoração. Trata-se de se construir e externalizar uma narrativa relacionada à memória que se pretende comemorar. Em outras palavras, reafirmar uma memória, que se poderia denominar coletiva, uma memória compartilhada pelos que se impõem a tarefa de não esquecer, de construir desde o presente, o que aconteceu no passado.

Ao fazê-lo reafirma-se a importância daquilo ou daqueles que, por algum motivo, merecem ser recordados. Dessa maneira destacam-se certas trajetórias e episódios. Portanto, através dessa tarefa seletiva, que sempre está implícita em todo fenômeno de reconstrução da memória, assim como nas comemorações, reforçam-se aspectos compartilhados de um passado e determinadas trajetórias históricas, fazendo, assim, referência a memórias compartilhadas.

Segundo a Real Academia Espanhola¹ comemoração significa “memoria o recuerdo que se hace de alguien o algo, especialmente si se celebra con un acto o ceremonia”. São instâncias de recordação que se repetem periodicamente. Nesse exercício de repetição se fixam, cristalizam e materializam memórias. Quando se trata de comemorações que envolvem grupos sociais, em que se coloca a recordação de um acontecimento concreto na esfera pública, é necessário atender aos motivos pelos quais se escolhe o momento e se festejam aniversários de tais acontecimentos em particular. Trata-se de uma memória celebrativa, cuja comemoração representa um valor, um sentido (ou mesmo vários) outorgado historicamente e socialmente.

É importante compreender que as comemorações foram produzidas por diferentes processos ou etapas históricas de que se tem registro. Na história da humanidade todas as culturas têm celebrado episódios que as conecta com seu passado, ou seja, têm encontrado o que comemorar, porque, de alguma forma, esses episódios têm sentido para esse grupo e é importante recuperá-los sistematicamente por essa via.

Se as comemorações formam parte dos usos que se tem dado ao passado, das necessidades presentes e das intenções futuras, que estão por detrás de todo acontecimento comemorado, será a partir dos estudos organizados por Pierra Nora em torno da memória, da história e das comemorações, sintetizados na obra “Lugares de Memória” (1984-1992), e em especial do último texto de seus sete tomos, intitulado “a era das comemorações”, que o tema adquire novas reflexões e aportes teóricos significativos. Em se tratando de comemorações nacionais, ou seja, daquelas que remetem à memória oficial dos Estados-Nação, as reflexões de Nora não são somente válidas para acontecimentos do último quartel do século XX na França, como também para outros países, entre eles os que têm presenciado uma retomada comemorativa a inícios do século XXI, ao festejarem bicentenários das independências, como é o caso dos países latino-americanos. Nesse sentido, vários autores afirmam que hoje em dia se vive uma obsessão comemorativa, aquela que teve início com as comemorações do bicentenário da Revolução Francesa e se estendeu logo a outras sociedades contemporâneas – especialmente latino-americanas – que nesses primeiros anos do século XXI se encontram também comemorando seus próprios bicentenários e uma infinidade de outros episódios e personagens vinculados aos seus processos independentistas. Assim, a atenção sustentada ao fenômeno comemorativo francês, em muitos casos, pode ser transferida para outras comemorações “nacionais”, contribuindo com interessantes reflexões para a discussão do tema como objeto de pesquisa histórico-memoriais.

Na verdade, *Les Lieux de Mémoire* pretendia ser uma obra contracomemorativa, queria estabelecer um olhar crítico sobre os processos comemorativos, mas a projeção midiática e a espetacularização deram outra dimensão ao projeto. Diante dessa situação, só nos cabe tentar compreender como e por que se deu tal reapropriação, como as comemorações contemporâneas se tornaram “lugares de memória”. Por outro lado, esses lugares de memória também estão sa-

¹ Dicionário da língua espanhola. In: <http://lema.rae.es/drae/?val=conmemoraci%C3%B3n>

turados de comemorações. Cabe, então, perguntar: qual a relação entre comemoração e lugares de memória? Por que o ato de comemorar muitas vezes se tornou algo mais importante do que o que é comemorado?

Tal retroação entre os “lugares de memória” (conforme o termo cunhado por Nora), e as comemorações ocorrem porque tais lugares referem-se tanto a objetos quanto a espaços (sejam eles naturais ou artificiais) e têm um triplo significado: são lugares materiais (onde a memória social se enraíza e pode ser apreendida através dos sentidos), são locais funcionais (porque têm ou adquirem a função de fundamentar memórias coletivas) e são simbólicos (lugares onde essa memória coletiva se expressa e se revela). Nesse sentido, o conceito refere-se às dimensões tangíveis e intangíveis, nas quais a experiência sensorial e a evocação ajudarão a traçar conexões com o passado, seja ele vivido diretamente ou revivido com base no que dele foi aprendido por meio de memórias históricas e/ou compartilhadas. Esses lugares são instituídos para evitar o esquecimento, e, assim sendo, uma das formas de fazê-lo é por meio da comemoração. Na opinião de Nora, são sobras. “A forma extrema em que uma consciência comemorativa subsiste numa história que a convoca porque a ignora” (NORA, 2008, p. 24). Como não há memória espontânea, é preciso criar arquivos, guardar aniversários, organizar comemorações etc., porque, na opinião de Nora, “sem a vigilância comemorativa, a história rapidamente os varreria. São os baluartes sobre os quais essas memórias artificiais se erguem” (2008, p. 25).

Por sua vez, as comemorações condensam memórias, e dependendo do grupo que as promove, e da forma como será reapropriada pelas gerações futuras, essas memórias tornam-se muitas vezes quase “inquestionáveis”, “inalteradas” e “únicas” ou “homogêneas”. É o caso das memórias “nacionais”, ou seja, daquelas memórias comemoradas, periodicamente reafirmadas, instaladas através da narrativa histórica, memórias que se “oficializam”, juntamente com aquela “história oficial” da nação. Nesse sentido, a comemoração tem funcionado como geradora de identidade nacional. Inúmeros trabalhos acadêmicos explicam como as comemorações e os discursos homogeneizadores têm servido para construir a nação, para a elaboração de “histórias pátrias” que se impõem como pertencentes a “todos” e que utilizam diferentes meios de aprendizagem e comunicação, para promover a sua apropriação e assim gerar uma construção coletiva que remete para uma “identidade nacional”, que serve de coesão e pertença para além das diferenças internas nas sociedades contemporâneas – cada vez mais complexas e diversas (SOSA, 2016, p. 126-127).

Segundo Rabotnikof (2009, 181-184) esta “era das comemorações” apresenta três aspectos: o primeiro prende-se com a pressão ou tirania do calendário, que parece independente tanto da relevância do evento como do seu significado para o presente, já que “obriga” a comemorar com mais ênfase em determinados momentos ou quando se cumprem determinados ciclos: 10, 100, 200, ou 500 anos de alguns episódios. Um segundo aspecto está ligado ao acadêmico, e refere-se à construção do objeto de estudo “comemoração”, que teve especial destaque no que se refere ao bicentenário da Revolução Francesa (processo em que se evidenciou a relação entre a história e a memória). E um terceiro aspecto, ligado à pretensão memorial e comemorativa, sobretudo no que se refere aos problemas do passado recente ou às chamadas memórias traumáticas, o problema da comemoração emergindo com mais força como uma forma específica de relação com o passado, uma relação que está sujeita a várias interpretações e usos políticos baseados na legitimidade ou na construção de identidades. Este último aspecto, legitimador e construtor de identidades, compõe as memórias “nacionais”, ou seja, aquelas memórias comemoradas, periodicamente reafirmadas que se instalam através da narrativa histórica, e criam uma “história oficial” que hierarquiza aquelas memórias compreendidas como próprias da nação. Essas, entretanto, passaram a ser questionadas por meio das reivindicações de grupos invisibilizados nas ditas narrativas hegemônicas.

A complexidade de tais fenômenos na história dos Estados-nação modernos fazem emergir, então, uma variada literatura sobre as práticas sociais de comemoração, que revelam dois tipos de uso do passado, um que coloca ênfase na tradição e outro na comemoração como construção do passado. Em ambos os casos é o presente que dita qual memória comemorar, de acordo com certos interesses, necessidades, medos e ideias que direcionam essa aproximação ao passado. Desta forma, a comemoração, como qualquer exercício de memória coletiva, é uma operação seletiva, que conjuga memórias e esquecimentos. As primeiras estariam ligadas à necessidade de continuidade identitária de uma comunidade, que se reaviva e atualiza a cada comemoração, enquanto os segundos colocam ênfase nas condições presentes para essa reconstrução, recuperação ou invenção do passado, guiadas por mudanças nas formas para construir temporariamente esse passado.

Nesse mesmo sentido, dada a natureza “passageira” dos acontecimentos, as sociedades contemporâneas criaram diferentes formas de evitar o esquecimento, fomentando a recordação através da comemoração. Surgem, então, monumentos e marcas de memória de todo o tipo para ajudar e motivar a rememoração, instalando assim memórias ou “uma memória” na medida em que se estabelece como história, como referência ao passado que evoca, impondo-se ao mesmo tempo que se transforme num “lugar de memória”. Em vista disso, as comemorações tornam-se fundamentais para situar essas memórias e, assim, constituir os seus lugares. Os quadros comemorativos atualizam o passado, trazem determinados acontecimentos para a esfera pública, tornando-os coletivos, servindo à construção da identidade.

Mas, como tudo isso se relaciona com o que somos convocados aqui a debater? A resposta reside em dois dos aspetos acima referidos: a continuidade (ou construção) identitária de uma comunidade e a necessidade de reafirmar, reconstruir e promover uma memória. Isso nos leva a abordar alguns aspectos interessantes da “memória coletiva”, termo cunhado por Maurice Halbwachs, juntamente com suas contribuições sobre o modo como ela é moldada, configurada e expressa por meio das “imagens sociais da memória” (HALBWACHS, p. 1925). Com base nas contribuições do autor, sob diferentes perspectivas, as Ciências Sociais têm se perguntado sobre as formas de reconstrução da memória em diferentes grupos sociais, o que é essencial para a reflexão em questão.

Se a memória coletiva, no entendimento de Halbwachs, representa uma força de coesão no grupo, as memórias compartilhadas pelo grupo estão ligadas, por sua vez, ao modo como elaboramos essa memória ou como essas memórias nos chegam. Nesse sentido, as comemorações são também uma forma de visitar, rever e reafirmar um passado, ou uma trajetória, consciente do que se pode fazer com os instrumentos disponíveis no presente e à luz daquilo que nos convoca a pensar, do que nos interessa e nos afeta. No caso particular do presente texto, propomo-nos a pensar o contexto de pandemia e pós-pandemia e a crise global que circunscreve tais contextos, e que nos enche de incertezas.

Por meio desse exercício comemorativo e reflexivo, revisitamos o passado, mas, como afirmou Halbwachs ao se referir à memória coletiva¹² ([1925], 1990), isso significa reconstruí-lo com os instrumentos do presente. Mas também devemos ter em mente que visitar, rever e reviver não é ver ou viver o que já aconteceu é, ao contrário, dar sentido a essa retomada no presente, embora com os significados acumulados ao longo da trajetória, ou seja, cientes de que tal reconstrução nunca se igualará ao que aconteceu.

As reflexões de Halbwachs também nos ajudam a pensar a forma que a memória assume no seio dos grupos que a promovem. Essa memória, reconhecida como coletiva, é construída em conjunto e por um grupo, é produto de “quadros sociais” (no sentido que o autor os coloca).

2 É importante recordar que “A Memória Coletiva” é uma obra póstuma, produto de uma série de textos escritos entre 1925 e 1944, que foram compilados posteriormente por sua irmã Jeanne Halbwachs (BECKER, 2003).

Esses quadros sociais da memória são instrumentos que a memória coletiva utiliza para reconstruir uma imagem, ou melhor, uma narrativa do evento passado. Da mesma forma, essas lembranças que hoje nos convocam ao debate estão relacionadas àquelas chamadas por Joel Candau (2011) de “memórias fortes”, memórias que se fixam pela força das sensações e sentimentos que as registram, estabelecem e fixam.

Candau (2011) também observa que mais do que as memórias compartilhadas por um grupo, são os significados, sentidos e abrangência que elas possuem o que importa. Ou seja, é mais interessante atentar para as interpretações que os indivíduos fazem dessas memórias por meio de seus grupos. Analisar as memórias nessa perspectiva permite compreender os mecanismos de reelaboração do passado, vinculados com a forma com que diferentes atores a ele se relacionam. Se essa ação comemorativa – como todas – também seleciona “coisas dignas de serem lembradas” (CANDAU, 2011, p. 94), são elas que também constroem a identidade do grupo em questão como memórias fortes. Memórias que se reinterpretam a partir do presente em cada comemoração. Comemorações que por sua vez têm a função de organizar memórias e de alguma forma unificá-las, traçando uma história que adquire continuidade e significado.

Ao fazê-lo, legitima e valoriza esse passado, ou seja, oferece uma história. Se esta ação comemorativa pode ser interpretada como um “rito” memorial, este rito não é nem artificial nem vazio, ele é incorporado nas experiências e por ele preservadas, gerando também uma identificação que, pela força dos anos e do vivido ali, instalou-se, tanto nos indivíduos como no seu conjunto: aquilo que ainda hoje é um patrimônio cultural. Pode ser entendido como uma memória organizadora, que tem um campo fértil para perpetuar representações e memórias comuns. Essa memória coletiva, compartilhada, estabelece laços identitários, de pertencimento, mas também sabemos que essa identidade não é construída a partir de um conjunto estável e definível de laços culturais, mas como nos diz Halbwachs, é produzida e modificada nos quadros de relações, dos vínculos e interações sociais e históricas. É aí que emergem os sentimentos de pertencimento (CANDAU, 2011, p. 27). E é também aqui que passamos a compreender que, “a memória, ao mesmo tempo que nos modela, é também modelada por nós” (CANDAU, 2011, p. 16).

Como cientistas sociais não podemos deixar de ter um olhar crítico-reflexivo sobre esses aspectos da memória comemorada, e entender que essa comemoração é também uma oportunidade de refletir sobre o que uma comunidade elabora para constituir a si mesma e sobre nossas formas contemporâneas de reconstruir essas memórias (algo que tem mudado nos últimos tempos, com as trocas, as elaborações e as reelaborações dos tempos da virtualidade).

Patrimônio na esteira de comemorações cívicas: o bolsonarismo

O patrimônio pode ser compreendido dentro do que Pollak (1992, p.7) define como “trabalho de enquadramento da memória”, definição que também é compartilhada por Candau (2005, p.148): “No fundo, o patrimônio é o produto de um trabalho de memória que, com o tempo e segundo critérios muito variáveis, seleciona certos elementos herdados do passado para os armar na categoria de objetos patrimoniais”. O patrimônio é fruto do enquadramento de determinados valores que circulam em uma sociedade. O valor histórico, do passado, não é imanente ao patrimônio, ele é atribuído de acordo com o olhar dos seus contemporâneos. (RIEGL, 2013). O patrimônio é uma invenção e uma construção social (PRATS, 1998).

Podríamos decir, pues, que ninguna invención adquiere autoridad hasta que no se legitima como construcción social y que ninguna construcción social se produce espontáneamente sin un discurso previo inventado (ya sea en sus elementos, en su composición y/o en sus

significados) por el poder, por lo menos, repito, por lo que al patrimonio cultural se refiere. (PRATS, 1998, p.64).

A legitimação do patrimônio por intermédio de um discurso político é característica particularmente importante para refletir sobre a apropriação das comemorações da Independência pelo bolsonarismo, bem como de outros símbolos que foram apropriados pelos defensores desse grupo. Podemos pensar a própria comemoração, de caráter nacional, como um patrimônio manipulado, enquadrado por um grupo que constantemente investe, revitaliza, trabalha uma memória do autoritarismo e da violência política que fazem parte do passado brasileiro.

Embora esse grupo que conquistou o poder político não tenha inventado a comemoração da Independência, se apropriou dessa data (entre outros símbolos nacionais, como a própria bandeira, as cores, o verde e amarelo), a reconstruiu dentro dos parâmetros do seu discurso, carregado de valores autoritários, antidemocráticos e violentos. Esses valores passaram a ativar (PRATS, 1998) essa comemoração enquanto um patrimônio político sustentado por uma memória saudosista da ditadura e do autoritarismo militar evocado nos discursos, nos cartazes e gritos bradados pelos espectadores do palanque em que se transformou a Independência.

Kraay (2010) defende que a construção do 7 de setembro como marco da independência brasileira foi efetivada logo depois do acontecimento, em 1823. “Durante a fala do trono que abriu a Assembleia Constituinte em 3 de maio de 1823, Pero aludiu à data como sua primeira declaração em favor da completa independência” (KRAAY, 2010, p.54). Ocorre que a Proclamação da Independência era uma festa que se confundia com outra data importante para o império, o 12 de outubro, aniversário do imperador. Portanto, mesmo que atrelada, ou mesmo subordinada ao aniversário de Dom Pedro, o 7 de setembro se tornou uma comemoração cívica importante.

Desde os primórdios do Brasil independente que o 7 de setembro é uma comemoração cívica relevante, não apenas para o Estado, mas para a sociedade. O tempo, os acontecimentos monumentalizados (transformados em lugares de memória), o calendário com suas datas comemorativas, constituem elementos que permitem aos indivíduos articularem suas experiências particulares (sua memória) com uma dimensão coletiva, histórica. Se apropriar de uma comemoração, e de outros símbolos que permitem aos sujeitos se reconhecerem como brasileiros, para legitimar objetivos políticos foi uma tática do bolsonarismo que acentuou o clima de divisão na sociedade brasileira. As comemorações, os valores que a sociedade atribui aos marcos do seu calendário, são constantemente ressignificados em função dos acontecimentos do presente. Essa apropriação representa uma dessas ressignificações.

Rituais cívicos fornecem uma perspectiva extremamente rica sobre os processos complexos de constituição do Estado – e da nação – bem como sobre a formação de identidades coletivas. São simultaneamente “ritos de poder”, liturgias através das quais as autoridades exprimem e atualizam sua pretensão a domínio legítimo e, potencialmente, espaços onde oponentes da ordem prevalecente tornam suas demandas públicas. (KRAAY, 2007, p.10).

É preciso refletir sobre quais eram as pretensões e demandas do governo Bolsonaro ao se apropriar da comemoração e de outros elementos da memória nacional como se fossem características particulares suas e de seus seguidores. Um dos objetivos era identificar seus opositores como antipatrióticos, portanto, inimigos que não gostavam dos símbolos de identificação nacional – a expressão “nossa bandeira jamais será vermelha” é um exemplo. Primeiro, é tomada a posse do símbolo. A bandeira, um patrimônio da nação (de todos seus integrantes), passa a ser “a nossa”, e vermelho diz respeito aos opositores, particularmente ao Partido dos Trabalhadores, como fica explícito em uma das figuras que representavam o bolsonarismo em discurso durante o 7 de setembro:

A primeira-dama Michelle Bolsonaro foi flagrada pelas câmeras da TV Brasil, que transmitem o desfile pelo bicentenário da Independência hoje, endossando o grito “a nossa bandeira jamais será vermelha”. A manifestação é comum entre bolsonaristas para se opor à cor do PT, sigla do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, que protagoniza a disputa eleitoral deste ano com o atual mandatário.³

São usos da memória, e do patrimônio nacional, para alimentar uma identidade coletiva. As cores da bandeira foram amplamente utilizadas por esse grupo como um investimento e uma legitimação de sua agenda política. Uma estratégia eficaz na medida em que alimenta uma ideia de defesa da nação que está sob ataque de força inimigas. Esse era o “discurso público” (SCOTT, 2013) do grupo político dominante. Mas o que está oculto, por trás dessa estratégia? O que pretende tal forma de dominação que se vale de um enquadramento forçado da memória e da apropriação do patrimônio nacional?

Os usos políticos das comemorações: o 7 de setembro no governo Bolsonaro

O governo Bolsonaro fez constante uso das comemorações públicas, especialmente a Independência para defender suas pautas políticas e mobilizar sua base social, não apenas em seu último ano, mas durante todo seu mandato, chegando inclusive a tentar mobilizar forças armadas nesses atos com intuítos golpistas, como afirmou o jurista Walter Maierovitch: “Com essa tentativa de envolver os policiais, inclusive os que estão no serviço ativo, o que ele quer, na realidade, é um autogolpe. Porque o poder ele já tem [sendo presidente]”. (UOL NOTÍCIAS, 2021a)⁴.

Na verdade, podemos afirmar que o que o ex-presidente queria era gerar caos, tumulto e medo, o que se enquadra na noção de “antigovernabilidade” (AVRITZER, 2021) para definir seu mandato. Ele foi eleito não para construir, e sim para destruir políticas públicas e sociais já consolidadas no país. “Jair Bolsonaro chega à presidência não como um líder político, e, sim, como um líder de um movimento capaz de destruir políticas e políticos” (AVRITZER, 2021, p.13).

O uso das comemorações da Independência foi, portanto, palco para seus objetivos políticos e para os ataques aos demais poderes que constituem a democracia brasileira, como o Supremo Tribunal Federal. Isso fez parte dessa estratégia antipolítica, onde “intimidam-se os demais poderes de modo que a antipolítica não seja interrompida por decisões legislativas ou judiciais quando buscam impor limites à política de destruição” (AVRITZER, 2021, p.16). E as comemorações da Independência tem papel importante nessa estratégia, pois ao se apropriar da memória e do patrimônio nacional, os defensores da antipolítica se apresentam como “patriotas” defendendo a nação, e quem for contra, é contra a nação. Instaura-se o clima de medo e ameaça.

Em tom ameaçador e golpista, o presidente Jair Bolsonaro (sem partido) disse hoje que as manifestações de seus apoiadores no dia 7 de Setembro serão “ultimato” para dois ministros do STF (Supremo Tribunal Federal) e deu a entender que, se alguém jogar fora do que ele considera as quatro linhas da Constituição, poderá fazer o mesmo. (UOL NOTÍCIAS, 2021b)⁵

O 7 de setembro foi claramente cooptado por esse governo para ameaçar o país. A data é

3 Retirado de: <<https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2022/09/07/michelle-bolsonaro-bandeira-jamais-sera-vermelha-desfile-bicentenario.htm>>, acesso em 26/05/2023, 22:09.

4 Retirado de: <<https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2021/09/03/atos-convocados-por-bolsonaro-carater-politico-partidario.htm>>, acesso em 13/04/2023, 19:42.

5 Retirado de: <<https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2021/09/03/bolsonaro-7-de-setembro-ultimato.htm>>, acesso em 13/04/2023, 19:49.

tomada como uma celebração particular de seu grupo político, excluindo aqueles demonstram oposição aos mandos e desmandos de seu líder. E tal ato não foi apenas simbólico, momento em que posições políticas e ideológicas eram afirmadas publicamente, existia um temor real de atos de violência frente a um possível golpe com participação da polícia militar, como no caso em que o governador de São Paulo, na época João Doria, teve que afastar um coronel da PM que convocava policiais para os atos bolsonaristas e atacava membros do Superior Tribunal Federal em suas redes sociais. (UOL NOTÍCIAS, 2021c)⁶.

A forte presença do Exército em seu governo também contribuiu para a construção de um clima de medo, intimidação e golpismo. Um mês antes das comemorações da Independência, Bolsonaro convocou um desfile militar, “como se se tratasse de um braço de ferro, para mostrar quem detinha a força” (JUNIOR, et.al., 2022, p.299). Tal desfile foi marcado no mesmo dia em que a PEC do voto impresso, uma das bandeiras políticas do bolsonarismo, estava agendada para ser votada no plenário da Câmara dos Deputados. “O presidente tem feito uma série de ameaças contra a organização das eleições do ano que vem. Na sua defesa do voto impresso, ele acumula declarações golpistas ao colocar em dúvida a realização do pleito” (FOLHA DE S.PAULO, 2021)⁷.

Governos de matriz autoritária costumam se servir da teatralização do poder e abusar da ostentação pública, com a organização de grandes manifestações que celebram o Estado. O ritual se transforma então numa imensa caixa acústica e de ressonância para potencializar o mando e anunciar a todo tipo de coerção política. E essa era a pretensão em 2021. (JUNIOR, et.al., 2022, p.299).

Tanto o desfile militar quanto as comemorações da Independência transformadas em palanque para sua antipolítica constituem uma teatralização que joga com a memória e com o patrimônio. Memória do passado autoritário que sempre foi constantemente evocado pelo ex-presidente durante sua trajetória política. Sua defesa da ditadura civil-militar instaurada com o golpe de 1964 é notória, bem como a divulgação da narrativa (equivocada historicamente) de que não houve um golpe nessa data, como exemplifica seu discurso em março de 2022 no Palácio da Alvorada: “Hoje, 31 de março. O que aconteceu em 31? Nada. A história não registra nenhum presidente da República tendo perdido o seu mandato nesse dia. Por que então a mentira? A quem ela se presta?” (G1, 2022)⁸.

Promover desfile militar em dia de votação de uma PEC que funcionou como um cabo de guerra com a sociedade civil e demais poderes, se referir as Forças Armadas como se fossem grupos que estivessem ao seu dispor – “o meu Exército, a minha Marinha, a minha Aeronáutica” (VEJA, 2021)⁹ – e incitar demais forças militares a comparecer nas comemorações da Independência são evidências, rastros de uma memória autoritária, violenta, antidemocrática e ainda presente. Ao mobilizar essa memória, a Independência enquanto uma comemoração nacional, um patrimônio, portanto, é reinvestida de valores vinculados autoritarismo, memória que é constantemente trabalhada pelos grupos de extrema direita que formam o bolsonarismo.

A evocação dessa memória revela a existência de uma herança da ditadura brasileira que constitui em manancial para (re)vitalização dos grupos de extrema direita no Brasil. Martins (2011) observa que

6 Retirado de: <<https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2021/08/31/bolsonaro----7-de-setembro.htm>>, acesso em 13/04/2023, 19:59.

7 Retirado de: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2021/08/desfile-militar-em-dia-do-voto-impresso-dura-10-minutos-e-tem-bolsonaro-no-alto-da-rampa-do-planalto.shtml>>, acesso em 13/04/2023, 21:27.

8 Retirado de: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2022/03/31/em-discurso-no-planalto-bolsonaro-defende-ditadores-militares-e-deputado-reu-por-atos-antidemocraticos.ghtml>>, acesso em 13/04/2023, 22:05.

9 Retirado de: <<https://veja.abril.com.br/coluna/maquiavel/bolsonaro-em-porto-velho-meu-exercito-minha-marinha-minha-aeronautica/>>, acesso em 13/04/2023, 22:10.

tanto a democracia quanto a ditadura podem ser compreendidas como um conjunto complexo de dispositivos, funções ideológicas e historicidade – um patrimônio político. A memória certamente é componente vital para composição desse patrimônio, mais especificamente os investimentos e o trabalho que cada indivíduo e/ou grupo vinculado a esses dois patrimônios políticos realizam para sua construção/manutenção. (POLLAK, 1992). Tanto ditadura quanto democracia, na medida em que são requisitadas por grupos políticos “devem patrimônio – patrimônio ditatorial e patrimônio democrático – e é nessa condição patrimonial que ele é recebido, encarado e utilizado por cada momento histórico” (MARTINS, 2011, p.142).

Elementos do patrimônio político ditatorial são incorporados em uma conjuntura democrática, pois constituem uma herança do passado que não é facilmente apagada ou deixada de lado. Dessa forma, podemos afirmar que mesmo eleito democraticamente, o governo Bolsonaro compactuava com práticas autoritárias, com o golpismo e com a violência que a memória da ditadura civil-militar evoca. A Independência, reinvestida com discursos, valores, simbologia da antipolítica de Bolsonaro, constitui um elemento incorporado ao patrimônio político ditatorial que conferiu lastro ao bolsonarismo. Cabe aos historiadores e demais pesquisadores das ciências humanas observar esses usos e abusos do passado, é preciso evidenciar tentativas de enquadramento e manipulação da memória e do patrimônio nacional para legitimar uma política de destruição. A partir do debate dos conceitos de memória, patrimônio e comemorações, foi o que objetivamos no presente trabalho.

Referências

- AVRITZER, Leonardo. Política e antipolítica nos dois anos de governo Bolsonaro. In: AVRITZER, Leonardo; KERCHE, Fábio; MARONA, Marjorie. (orgs.). *Governo Bolsonaro: retrocesso democrático e degradação política*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- CANDAU, Joël. *Antropologia da memória*. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.
- CANDAU, Joel. *Memória e Identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.
- FOLHA DE S.PAULO. *Sob vigília de Bolsonaro, desfile militar em dia do voto impresso dura 10 minutos e tem gritos por intervenção*. 10/08/2021.
- G1. *Em discurso, Bolsonaro defende ditadores militares e deputados dos atos antidemocráticos*. 31/03/2022.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Rio de Janeiro: Vertice, 1990.
- HALBWACHS, Maurice. Los marcos sociales de la memoria. Traduzido por: Manuel A. Baeza y Michel Mujica. Barcelona: Anthropos editorial, 2004.
- JUNIOR, Carlos Lima; SCHWARCZ, Lilia Moritz; STUMPF, Lúcia Klück. *O sequestro da independência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- KRAAY, Hendrik. “Sejamos brasileiros no dia da nossa nacionalidade”: comemorações da Independência no Rio de Janeiro, 1840-1864. In: *Topoi*, v.8, n.14, 2007.
- KRAAY, Hendrik. A invenção do Sete de Setembro, 1822-1831. In: *Almanack Braziliense*, São Paulo, n.11, 2010.
- MARTINS, Rui Cunha. Democracia, Ditadura e Mudança Política: o argumento da historicidade (o caso do Portugal contemporâneo). In: *Cercles*. Revista d’història cultural, n.14, 2011.
- NORA, Pierre. *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Montevideo: Trilce. 2008.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: *Estudos Históricos*, v.5, n.10, 1992.

Pesquisa Histórica em Perspectiva

- PRATS, Llorenç. El concepto de patrimonio cultural. In: *Política y Sociedad*, 27, 1998.
- RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos e outros ensaios*. Lisboa: Edições 70, 2013.
- UOL NOTÍCIAS. *Atos chamados por Bolsonaro são políticos, e não celebração à Independência*. 03/09/2021a.
- UOL NOTÍCIAS. *Em ameaça golpista, Bolsonaro diz que 7/9 é ultimato a 2 ministros do STF*. 03/09/2021b.
- UOL NOTÍCIAS. *Bolsonaro promove manifestações de 7 de setembro como 'oportunidade'*. 31/08/2021c.
- UOL NOTÍCIAS. *Michelle Bolsonaro, no 7 de setembro: 'Nossa bandeira jamais será vermelha'*. 07/09/2022.
- RABOTNIKOF, Nora. Política y tiempo: pensar la conmemoración. *Sociohistórica*. nº. 26, pp. 179-212, 2009.
- SCOTT, James C. *A dominação e arte da resistência: discursos ocultos*. Lisboa: Livraria Letra Livre, 2013.
- SOSA GONZÁLEZ, Ana Ma. Conmemoraciones que sitúan la memoria de hechos dolorosos. Conceptos resignificados en América Latina a la luz de episodios del siglo XX. El caso uruguayo. *La Razón Histórica*. Revista hispanoamericana de Historia de las Ideas, Murcia, N° 34, oct-dic. 2016, pp. 122-140.
- VEJA. *Bolsonaro em Porto Velho: 'Meu Exército, minha Marinha, minha Aeronáutica'*. 07/05/2021.



A CRISE DA DEMOCRACIA LIBERAL: UMA ANÁLISE DIAGNÓSTICA

David Antonio de Castro Netto

Introdução

As primeiras décadas do século XXI apresentam um cenário marcado por uma dupla crise. A primeira, econômica. Iniciada em de 2008, a crise desorganizou o sistema capitalista global ao mesmo tempo em que propunha sua reorganização, consolidando novas formas de exploração do trabalho, agora vinculado às plataformas digitais, movimento batizado por Ricardo Antunes como uberização do trabalho.

A crise do capital foi seguida por uma crise política e social, resumida na chamada “crise das democracias liberais” que, desde as “Revoluções Coloridas” inseriram as mídias digitais no debate político, tanto na propagação e organização dos grupos, quanto no direcionamento dos movimentos e na sua agitação.

A crise das democracias ocidentais foi agravada pelo retorno de movimentos e ideologias declaradamente de direita e extrema direita que incluem conservadores, neoconservadores, neofascismos, nacionalismos xenófobos que, no Brasil, se misturam com as diversas vertentes do neopentecostalismo.

Tais ideologias procuram na História algum tipo de legitimação, mais precisamente, articulam uma leitura anacrônica do passado como maneira de legitimar sua ação no presente. Esse “revisonismo” ideológico ganha espaço no debate público na medida em que o discurso científico é desqualificado e reduzido à condição de “mais um ponto de vista”.

Aliado ao revisionismo ideológico da história estão os negacionismos de diversas matizes. Incluem desde a negação do Holocausto até a dúvida a respeito da existência da COVID-19 ou da eficácia das vacinas, popularizando termos como *fake-news*, *pós-verdade* e *narrativa*, que passaram a fazer parte do vocabulário e entraram numa disputa sobre quem tem a “verdadeira” leitura sobre o real.

Neste texto procuramos apontar um panorama, apontando para uma relação entre crise

econômica, neoliberalismo e a ascensão das ideologias de extrema direita, assentadas, sobretudo, nas diversas formas de revisionismo ideológico.

Crise econômica e crise política: como as democracias liberais resistiram?

O filme “Capitalism: a love story”¹ (2009), do diretor norte-americano Michael Moore, começa com várias cenas sobrepostas de roubos a banco cometido por “ladrões comuns”, usando algum tipo de máscara e uma arma. Sobre o filme, o diretor escreveu:

Esse filme é uma história de crime. Mas é também uma história de guerra, sobre a luta de classes. E um filme de vampiro, com o 1% de cima se alimentando do restante de nós. E, claro, é também uma história de amor; mas de uma relação doentia. Não é sobre um indivíduo, como Roger Smith, ou uma corporação, ou um problema como o sistema de saúde. É o pacote completo. É sobre a coisa que domina todas as nossas vidas – a economia. Eu fiz esse filme como se fosse o último que me permitiram fazer. É uma comédia (MOORE, 2009, [s.p.]).²

O crime ao qual o diretor se refere, como é possível observar ao longo do filme, é o assalto das grandes corporações financeiras aos cofres públicos norte-americanos (no começo da crise de 2008, o governo dos EUA aprovou um pacote de 700 bilhões de dólares para impedir a falência de grupos, em sua grande maioria, bancos privados). O roubo a que Michael Moore se refere contrasta com as imagens exibidas no começo da película, quando “pessoas comuns” praticam os delitos e são, evidentemente, presas.

Utilizamos este filme para introduzir o debate que propomos. A crise econômica de 2008 arrastou as democracias liberais para o olho do furacão político e assistimos seus limites serem testados nos últimos anos. Se “a vida imita o vídeo”, o que filme demonstra é como a estrutura atual das democracias ocidentais permitem que roubos astronômicos, cometidos não apenas pela transferência de recursos públicos para a iniciativa privada, mas pelas relações pouco republicanas entre mercado e política, aplaudidos como “ajuda financeira” ou recebam adjetivos mais elegantes, tais como “política de austeridade”, sejam garantidos a determinados grupos econômicos e, para outros, o destino seja a perda do imóvel, a ausência de proteção básica do Estado e a sensação de abandono e indiferença social.

O prelúdio proposto pela rápida olhada em “Capitalismo: uma história de amor”, abre caminho para que possamos refletir de que maneira, ao não universalizar a democracia e deixá-la sob a vigília de fortíssimos grupos econômicos, estamos abrindo passagem para a radicalização a extrema direita, que se consolida numa ideologia que mistura neoliberalismo e autoritarismo e tem sua expressão nos recentes populismos de direita.

O populismo e a crise das democracias liberais têm sido tema de muitos intelectuais nos últimos dez anos. Grosso modo, abordaremos estes estudos a partir de uma tipologia que os divide em dois. O primeiro grupo, com autores como Runciman (2018), Levitsky & Ziblatt (2018), Yascha Mounk (2019) e Timothy Snyder (2019), advogam a tese que a democracia liberal constitui o ápice do regramento institucional democrático e, portanto, precisa ser salva. Embora não seja “a melhor e mais perfeita forma de condução política” a democracia ainda é a melhor opção entre os existentes.

Nesse enfoque, o problema não são as estruturas e/ou os limites da atual democracia, mas,

1 No Brasil, lançado como “Capitalismo: uma história de amor”.

2 MOORE, Michael. My New Movie: Capitalism a Love Story (trailer). Huffington Post. 20 set. 2009. Disponível em http://www.huffingtonpost.com/michael-moore/trailer-michael-moores-ca_b_264794.html. Acesso em 31/05/2023. Tradução do autor.

o populismo. A partir dele, os autores constataam um conjunto de elementos que aumentam seu potencial de ação, tais como: sensação de mal-estar democrático, golpes antidemocráticos partir do sistema político, a sensação de que quanto mais a democracia é considerada segura, maior o aumento da permissividade subversiva, falência das constituições como contrapeso as violações contra a democracia, polarização sectária que vai além do debate ideológico e começa a flertar com racismo, xenofobia, homofobia, etc., ascensão de uma espécie de “democracia iliberal”, que é contrária a existência de instituições independentes e intolerante quando o assunto são Direitos Humanos.

Os autores constataam, ainda, três mudanças estruturais que acabam por fomentar o fenômeno dos populismos. Primeiro, a consolidação da internet quebra o monopólio dos antigos veículos de informação (especialmente a televisão). Segundo, a crise econômica foi seguida por uma profunda estagnação o que acentuou as discrepâncias sociais e as desigualdades de renda, criando uma espécie de “desesperança econômica”. Por fim, o retorno da identidade nacional como pauta política/ideológica, em oposição ao discurso da globalização e do fim do estado da segunda metade dos anos 1990.

Em suma, a partir dos argumentos deste primeiro grupo podemos aventar duas saídas. Primeiro, o resultado da crise seria uma conversão drástica do liberalismo antidemocrático à democracia iliberal, seguida por uma queda rumo a ditadura. O segundo, é a superação do populismo pelo reforço na democracia, assentado num conjunto de reformas que poderiam ser capazes de renovar o sistema político e enfrentar o populismo autoritário.

O segundo grupo tem uma tese invertida. Para autores como Manuel Castells (2018) e Wendy Brown (2019), se as instituições políticas estão em crise, a culpa não é do populismo, mas sim da própria democracia liberal e o populismo é apenas um efeito colateral. A solução é superar o formato desse modelo democrático, “democratizando a democracia”.

Como aponta Rosanvalon (2021), O populismo é um fenômeno sócio-político global e seu caráter emocional e debilitador da democracia liberal é um de seus traços característicos. Em todo o mundo, os líderes personalistas trataram de debilitar as instituições contra majoritárias para exercer o poder político sem impedimentos. O autor questiona, ainda, o século 21 será marcado pela ascensão constante de governos populistas ou eles terão algum tipo de limite?

Os principais argumentos deste grupo podem ser assim condensados: a democracia liberal em seus acertos e conchavos é culpada pelo avanço do populismo de direita no cenário internacional, papel das religiões no convencimento político para uma forma não reativa, mas consensual de política, democracia é conflito, antagonismo, sua vivencia exige o pluralismo, o problema da pós-política e do igualitarismo dos partidos, que foram perdendo seus programas ideológicos-políticos, governos de coalizão e a luta pelo convencimento do “centrão” como um elemento de manutenção do sistema político, necessidade de articular as grandes e velhas lutas econômicas por redistribuição de renda com as novas lutas identitárias por reconhecimento.

Castells (2018) faz uma importante análise a partir do que podemos chamar de refluxo da globalização. Para o autor, a globalização não apenas não trouxe benefícios para a maioria da população, como a obrigou a arcar com seus custos econômicos. Assim, enquanto os estados arcavam com as despesas produzidas pelo capitalismo financeiro, a população assistia seus empregos ou desaparecer ou serem “tomados” pelas constantes ondas de imigrantes.

Ao lado dos impactos econômicos, Castells (2018) aponta ainda para a falência dos discursos multiculturalistas, a implosão da confiança nos partidos políticos e o medo do terrorismo favorecem o retorno ao discurso do Estado “soberano”, aquele que pode, ao mesmo tempo, erguer-se contra estas corporações, proteger as tradições nacionais da invasão cultural estrangeira

e definir os marcadores culturais daqueles que podem ou não participar da comunidade.

Este movimento é ventilado por “novos” atores políticos que se transformam em lideranças nacionais ao ventilar o discurso que os políticos ou quaisquer outras figuras do establishment “não podem”. Um discurso que, normalmente, articula nação, raça e Deus como base fundamental do que entendem como “reconstrução” contra instituições degeneradas e/ou corruptas que, no limite, não funcionam mais.

Estes são os elementos gerais que surgem na miríade de lideranças de extrema direita, todas elas filhas legítimas da crise econômica. A emergência de líderes como Donald Trump ou Viktor Orbán seria, ainda de acordo com Castells (2018), uma rebelião das massas contra a ordem estabelecida que, no limite, levariam a ruptura da ordem liberal.

O caso de Donald Trump é exemplar. Como analisa Castells (2018, p. 32)

(...) Trump identificou a globalização como inimigo do povo, ecoando um sentimento geral, sobretudo entre os trabalhadores. E responsabilizar seus amigos financistas de Wall Street pela miséria das pessoas. Acrescentando a essa tese um discurso contra a intervenção militar no mundo para não desperdiçar vidas americanas em benefício de povos que não merecem isso, aproximou-se paradoxalmente do discurso tradicional da esquerda: antiglobalização e antiguerra

Também é interessante notar os números que elegeram D. Trump³. Hillary teve menos votos da comunidade afro-americana e latina do que seu antecessor, Barack Obama. Trump articulou o apoio do eleitor branco de classe média e baixa e ficou em primeiro lugar entre os brancos norte-americanos (Hillary perdeu por 21% os para Trump nesse grupo, Obama também, mas apenas por 12%). O que a campanha de Trump conseguiu fazer foi mobilizar toda a comunidade branca de todas as idades contra o que chamava de multiculturalismo democrata. Por exemplo, entre a classe operária, 67% dos votos dos operários brancos foram em Donald Trump, entre os jovens brancos universitários, Trump obteve 49% dos votos.

Em síntese:

Daí a interpretação generalizada de que a classe operária branca, golpeada pela globalização e ressentida com a imigração, foi o ator da vitória de Trump. Mas essa afirmação é apenas parcialmente correta, porque foi o conjunto do voto branco, transcendendo classe social, que se manifestou contra Hillary.

(...)

Em resumo, votaram majoritariamente em Hillary as minorias étnicas, os jovens, as mulheres instruídas e as grandes cidades. Ao passo que votaram maciçamente em Trump os setores brancos de menor instrução (homens e mulheres, jovens e velhos), os trabalhadores industriais brancos, os homens brancos instruídos, as áreas rurais brancas e todos os territórios de maioria branca. Foram os brancos, em seu conjunto, que elegeram Trump, com uma mensagem explícita de defesa de sua identidade e de rejeição aos que a diluíam na diversidade étnica (CASTELLS, 2018, P.36-37).

³ Todos os dados utilizados neste texto são de Castells (2018).

Crise e neoliberalismo

Os movimentos de contestação do sistema vigente eram possíveis de serem notados em diversos lugares do mundo. Um conjunto robusto de movimentos sociais, como o *Occupy*, colocou em questão não apenas a legitimidade do sistema político, como também a legitimidade do sistema econômico.

O que chamou atenção é que esses movimentos, quase que em sua totalidade, foram orientados ou se orientaram para a extrema direita do espectro político. Se nos debruçarmos novamente sobre o caso norte-americano, podemos questionar porquê e como pode ser eleito um sujeito como D. Trump que, declaradamente, era um especulador imobiliário, nacionalista, negacionista climático, abertamente sexista e racista? Por que milhões de americanos que seriam alvos prioritários de suas políticas econômicas votaram maciçamente no candidato?

O primeiro elemento dessa resposta é identitário. Podemos dizer, não foi apesar destas “qualidades” que Trump foi eleito, mas, ao contrário, foi precisamente por elas. Seu discurso extrapola o partido e milhões de pessoas se veem reconhecidos ali. Genericamente, podemos dizer que são grupos que se sentem assustados pela rápida mudança econômica, tecnológica, étnica e cultural. Aos olhos de tais grupos, a única coisa que lhes restava era ser cidadão americano branco (CASTELLS, 2018).

A desintegração das comunidades, por exemplo, das comunidades operárias (os EUA perderam 7 milhões de empregos deste tipo desde o ano 2000). A desagregação das comunidades, com pessoas perdendo o emprego para grupos estrangeiros, com o patrocínio de Wall Street era o discurso perfeito para sustentar o discurso nacionalista.

Assim, enquanto nos últimos 10 anos grupos identitários étnicos e culturais (afro-americanos, latinos, chicanos, indígenas americanos, asiáticos, mulheres, a comunidade LGBTQIA+ têm afirmado sua identidade específica e tem lutado pelos seus direitos, a comunidade branca percebeu que todas essas identidades eram construídas em oposição a dela, considerada dominante: a identidade patriarcal do homem branco. Essa constatação é matéria prima para o nacionalismo que retorna ao centro do jogo político, agora, com o polo invertido, os “esquecidos da política” não são mais aqueles historicamente marginalizados, mas o homem branco.

Não se trata, como sugere Castells (2018), de generalizar os eleitores de Trump. Ou seja, nem todo eleitor de Trump é da Ku Klux Klan ou um neonazista, embora, evidentemente, existam em suas fileiras seguidores de tais movimentos. Mas, num aspecto mais geral, esse grupo identitário branco é formado por sujeitos que se veem numa situação de humilhação identitária e marginalização social que é sentida por amplos setores populares, que ganharam a alcunha de *white-trash*.

Esse novo “identitarismo branco”, como definiu Safatle (2020), coloca-se em defesa contra quaisquer tipos de políticas que procurem universalizar os direitos para além do nicho historicamente privilegiado. Tais sujeitos transformação os direitos historicamente negados, em privilégios excludentes, já que são políticas específicas voltadas para grupos.

O segundo elemento que daremos destaque é para a emergência do neoliberalismo não enquanto sistema econômico, mas enquanto uma tentativa de construção de um novo “sujeito neoliberal”, como propuseram Dardot e Laval (2016). Na perspectiva dos dois autores, o neoliberalismo deixa de ser uma doutrina econômica para se transformar num sistema normativo que perpassa todas as relações sociais.

Grosso modo, o neoliberalismo explode todo e qualquer tipo de solidariedade de classe,

ensimesmando os sujeitos a ponto de que eles mesmos se transformem em uma espécie de sujeito-empresa. O ensaio para este movimento ocorre nos anos 1980, com os governos Ronald Reagan e M. Thatcher. A frase da “dama de ferro”, que “não existe sociedade, só indivíduos” é lapidar para compreender como a negação da sociedade e dos seus pactos (como a democracia) produz sujeitos cuja única preocupação é aumentar a produção e/ou ser produtivo.

Os anos 1960, especialmente 1968, foram marcantes. Há um só tempo, um conjunto de paradigmas foi colocado em xeque a partir de um conjunto bastante heterogêneo de movimentos sociais que buscavam ressignificar o lugar que ocupavam. O impacto foi considerável que autores como Michel de Foucault anunciavam uma crise de governo, a partir da qual se questionava o conjunto dos procedimentos pelos quais os homens dirigem-se uns aos outros.

O mundo do trabalho, evidentemente, não ficou a parte de toda essa transformação. Um conjunto greves e mobilizações dos trabalhadores procurava avançar na construção de novas formas de participação no trabalho, mais ativas, envolvendo, inclusive, uma administração menos descentralizada.

Na segunda metade dos anos 1970, como aponta Chamayou (2020), nos meios empresariais começava-se a falar numa “crise de governabilidade”. Governabilidade, significava uma disposição interna ao objeto a ser conduzido e sua propensão a se deixar ser conduzido com docilidade. Assim, a ingovernabilidade seria uma contra disposição indomável, um espírito de insubordinação e uma recusa a ser governado, “pelo menos não desse jeito” CHAMAYOU, 2020, p. 22)

Ainda de acordo com o autor, as teorias conservadoras da crise de governabilidade apontaram não para a revolução, mas para uma dinâmica política que poderia levá-los ao desastre. Entendiam que, a seguir a situação, haveria um bloqueio geral no dispositivo de governabilidade (aquilo que M. Foucault chamou de crise da governamentalidade).

A resposta para as “indisciplinas operárias”, foram elaboradas a partir da reconfiguração, não apenas do sistema econômico com a criação de novas formas de gestão administrativa, mas, como já destacamos, a criação de uma nova governabilidade.

A fonte teórica dessa construção são os tecnocratas oriundos da Escola de Chicago. O que gostaríamos de destacar aqui são os argumentos de Friedrich Hayek e sua preocupação com a expansão ilimitada da democracia. Hayek procura apontar em seus argumentos uma diferença entre a existência de “dois liberalismos”. O primeiro, original, anglo saxão, cuja linha se encontrava além dele próprio, Adam Smith e E. Burke. O segundo, preocupante na visão do autor, oriundo da Revolução Francesa, a qual despreza, assim como seus resultados, que, segundo ele, “eram os ancestrais do socialismo moderno” (HAYEK, 1966, p.601).

O diagnóstico de Hayek para a crise da governabilidade era assentado numa leitura reacionária da expansão da democracia e da universalização dos direitos. Chegava ao ponto de afirmar que poderiam se consolidar “democracias ilimitadas” que poderiam pressionar os Estados para atender as demandas sociais, diminuindo a lucratividade, na medida em que deveria haver aumento da carga tributária.

O remédio para tal doença foi o que chamou de “destronamento da política”. Isto significaria impor um processo de despolitização da sociedade a partir de cima, ou seja, do próprio Estado. Tal experimento já estava ocorrendo a passos largos nas ditaduras latino-americanas, especialmente no caso do Chile de A. Pinochet, cuja constituição foi rascunhada pelo próprio Hayek.

Embora a ditadura não pudesse ser exportada para todos os lugares, o que os economis-

tas de Chicago propuseram foi um paulatino esvaziamento do campo político, uma espécie de desmocratização, de maneira mais sutil do que a truculência das ditaduras. Como aponta Chamayou (2020, 351 - 352):

O objetivo geral – restringir drasticamente as margens de manobra do poder governamental em matéria social e econômica – valia para todo tipo de regime, mas “na democracia será possível encontrar um meio de impô-lo sem romper abertamente demais com as formas do regime representativo? “Em geral se acreditava que isso era impossível”, dizia Hayek, que pensava ter desvendado o truque: “O problema só parecia insolúvel porque esqueceram um ideal mais antigo, segundo o qual o poder de toda autoridade encarregada de funções governamentais devia ser limitado por regras consolidadas que ninguém tivesse o poder de mudar ou anular”. Uma única saída: a constituição.

A democracia, portanto, poderia continuar existindo, porém com um conjunto de amarras que minimizassem o espaço de manobra dos governos legitimamente eleitos. Assim, mudar as constituições significava criar um poder mais soberano que o poder popular, o poder econômico, ou seja, “destronar a política pela sacralização constitucional da economia” (Chamayou 2020, 352).

O argumento parecia ser uma resposta perfeita para a crise econômica da segunda metade dos anos 1970 e anos 1980. A visão keynesiana do Estado enquanto motor da economia foi substituída pelo Estado enquanto entrave econômico, na medida em que o volume de recursos exigidos para a execução de suas políticas eram cada vez mais alto. Na visão dos *chicago boys*, tal volume era produto, por um lado da irresponsabilidade dos governos na gestão econômica e, por outro, das exigências políticas oriundas das reivindicações dos movimentos sociais.

Os *déficits* econômicos dos estados ganharam um novo argumento. Não se tratava mais de pensar numa gestão racional que equilibrasse o orçamento, mas de garantir que o Estado não apenas se mantivesse do mesmo tamanho, mas que, paulatinamente, diminuísse de suas funções (leia-se: promover investimentos em saúde, educação, moradia, etc.). O *déficit* forneceu um argumento técnico para a criação de uma forma de gestão monetarista do Estado, limitado àquilo que o orçamento permite e, teoricamente, indiscutível. Portanto, o que foi sendo desenvolvido ao longo do tempo, foi um conjunto de amarras que impedem que o Estado aplique recursos em lugares consideráveis fundamentais e/ou estratégicos para manter o pagamento de dívidas (é provável que uma das formas mais bem acabadas desse modelo seja o infame “teto de gastos”, aprovado durante a gestão de Michel Temer).

Como sintetiza (CHAMAYOU, 2020, p. 359)

Uma das principais inovações do neoliberalismo, esclarecia Manin, foi conceber o mercado como uma tecnologia política: não mais simplesmente “como o que realiza a alocação ótima dos recursos” na esfera considerada autônoma da economia, e sim como um “princípio político, como princípio de ordem e de governabilidade”. O mercado não era mais somente aquilo sobre o que a política não deveria avançar, mas também aquilo a que ela devia se subordinar a partir de então. O mercado passava assim, do ponto de vista da política governamental, do status de objeto-limite ao de sujeito limitador de sua ação.

Se a construção deste arcabouço atendeu as demandas da nova elite empresarial global, por outro lado, não seria fácil convencer eleitores do mundo que a saída para a crise era comprimir o Estado para garantir o aumento da lucratividade. Essa tarefa foi sendo realizada paulatinamente, no avanço do neoliberalismo para além do campo da economia.

A “ofensiva sensível”, como chamou Sztulwark (2023), é a construção de técnicas de gestão da sensibilidade, transformando-se no governo das emoções. Trata-se, como argumenta o au-

tor, de uma micropolítica quase imperceptível que se configura antes da política convencional. Nesse campo, são elaboradas “políticas silenciosas” que procuram produzir adequação a uma norma cujo resultado é a adequação a uma certa sensibilidade a uma certa forma de governo.

É nesse contexto que entram em cena os populismos. A matriz teórica é de Ernesto Laclau, cujo argumento cruza o marxismo com lacanismo para compreender os governos de esquerda, especialmente os da América Latina. Embora potente, o argumento de Laclau, superestima a “capacidade de articulação do campo simbólico como horizonte de constituição do campo subjetivo e do político” (SZTULWARK, 2023, p. 42) e o fez perder de vista a persistência das micropolíticas neoliberais, que não precisam controlar o Estado para criar e/ou legitimar modos de vida. Como sustenta (SZTULWARK, 2023, p. 42):

O fato é que o neoliberalismo, como sustentam Christian Laval e Pierre Dardot em *A nova razão do mundo*, não precisa ganhar eleições para governar. A mesma imprecisão do termo, a qual torna tentador deixá-la de lado, é que sob um mesmo nome se reúnem funcionamentos muito diferentes: uma dinâmica de reestruturação capitalista, uma conjuntura identificada com o Consenso de Washington dos anos 1990, certas micropolíticas específicas e um partido político pró-empresarial. Sua potência colonizadora se desenvolve sobretudo no plano dos hábitos coletivos e individuais, e opera sobre as zonas cegas da razão populista, com a qual compartilha em parte uma complexa genealogia que remonta às tecnologias de poder do cristianismo e do período colonial.

As “zonas cegas” da razão populista estão localizadas justamente na ação do governo das sensibilidades. O que Sztulwark (2023) sugere, a partir de alguns textos produzidos por Félix Guattari é que o capitalismo opera, também, no campo do desejo, faz uma ligação entre um modo de vida e a realização das mercadorias, em suma, equiparando produção econômica e produção de subjetividades.

Portanto, o neoliberalismo está longe de ser um sistema econômico, ao contrário, trata-se de um processo de formação de subjetividades atrelado a uma relação naturalizada entre vida e produção. Em suma:

Vale a pena lembrar que, quando falamos de neoliberalismo, referimo-nos a uma forma de capitalismo particularmente totalitário, no sentido de seu interesse estar posto nos detalhes específicos dos modos de viver. O âmbito neoliberal não designa, segundo essa definição, um poder meramente exterior, mas uma vontade de organizar a intimidade dos afetos e de governar as estratégias existenciais. Nesse contexto, a filosofia entendida como forma de vida adquire relevância política: o ponto é, em última instância, a pergunta pela capacidade de inventar um viver não neoliberal (SZTULWARK, 2023, p. 72).

Essa análise nos leva a refletir sobre as formas pelas quais esta “forma de vida neoliberal” se instala nas sociedades contemporâneas. Em tais sociedades, as técnicas neoliberais oferecem ao indivíduo toda a sorte de facilitadores para a vida. O acesso ao gozo não requer mutação e/ou algum exercício espiritual, mas, agora, são mediados pelo *coaching* que procuram moldar o indivíduo numa constante “atualização” e “adaptação” aos dispositivos de mercado.

Todo esse esforço de adaptação reforça o neoliberalismo como monolítico e intolerante na medida em que não suporta aquele/a ou aquilo que não se enquadra e é imediatamente colocado como sintoma, ou seja, patologizado. O sintoma não é mais ouvido como manifestação do que não é natural, daquilo que se recusa a ser o que mandam, mas, transfere para o sujeito a culpa pelo não enquadramento.

O campo da obediência se configura a partir de um discurso de liberdade, assentado no discurso empreendedor. Em suma, é uma liberdade que obedece a uma determinada ordem que

atua de maneira compulsória sobre nós mesmos, que nos impele para participar ativa e voluntariamente dos dispositivos de valorização do mercado:

Tudo que não se enquadrar nas verdades dessa renovada sabedoria do bem viver será alvo da mais severa intolerância: a patologização. Esse é o poder do coaching, que se interessa pelos modos de viver apenas para reforçar os mecanismos de adequação e de obediência. Um enorme manual de instruções redundantes, cujo objetivo é reforçar a realidade. Um mecanismo que assegura a confluência entre o desejo e a ordem. O coaching é um operador direto da subjetividade do capital: ensina a lidar com o sintoma de modo direto e positivo. O afetivismo neoliberal é uma estratégia na disputa política pela forma humana que, longe de descuidar da dimensão sensual, empreende uma ofensiva direta sobre o campo da sensibilidade. (...) o coaching se aproxima do sintoma para moldá-lo, guiando os estados anímicos rumo a certo equilíbrio estável, evitando a queda nas paixões tristes. Seu caráter ontológico consiste em retirar do sintoma todo o seu potencial cognitivo – sua subjacência crítica –, em neutralizar a expansão do mal-estar por meio do uso compensador de alguns dos âmbitos possíveis que a realidade oferece (SZTULWARK, 2023, p. 85)

Assim, o que a afetividade neoliberal sustenta não é apenas o conformismo, mas promove uma transformação na aceitação e recusa de reconhecer o sintoma enquanto uma questão política. As afetividades neoliberais avançam para a base da pirâmide social, procurando tornar obsoletos conceitos como luta de classe e redirecionam ensimesmam os desejos.

A crise da democracia encontra aí mais um pilar de sua sustentação na medida e flerta com o autoritarismo de matriz fascista. Na medida em que são negadas toda as formas de solidariedade social, os discursos das lideranças políticas se voltam não apenas contras as minorias historicamente marginalizadas, mas contra toda e qualquer forma de manutenção dos Direitos Humanos, como o exemplo de Donald Trump, citado na primeira parte deste texto.

Nesse contexto, não é incomum (embora perigoso) o fortalecimento de discursos que envolvem todo tipo de negacionismo, seja o histórico (negação do Holocausto) ou científico (movimentos anti-vacina). Embora heterogêneos, tais movimentos compartilham uma raiz comum que é a negação a universalização dos Direitos Humanos para além de grupos que historicamente fizeram e fazem usufruto.

Conclusão

Longe de esgotar o debate, o que propusemos neste texto foi apenas introduzir o tema da crise das democracias liberais. Procuramos levantar aqui alguns autores e autoras, assim como seus principais argumentos, no esforço de compreender, ao menos, como o problema pode ser colocado.

No esforço de cumprir tal objetivo, focamos nos “produtos” destas crises, ou seja, os governos abertamente autoritários, especialmente o caso de Donald Trump, levantando alguns dados que, entendemos, são importantes para compreender a última parte do artigo.

A crise da democracia liberal também é formada pelo novo formato adquirido pelo capitalismo nos anos 1980, o neoliberalismo. Compreendemos este elemento em dois vieses. O primeiro é foca na sua demarcação econômica, ou seja, como os tecnocratas construíram um arcabouço político-econômico que estabeleceu controles sobre o Estado que se colocam acima dos governos.

O segundo aspecto, tão ou mais fundamental, é a configuração do neoliberalismo como

um regime das emoções. Assumindo um formato que vai além de perspectiva econômica, o neoliberalismo procura fazer a gestão dos indivíduos, transformando o diferente ou aquilo que não se enquadra em patologia. Seus instrumentos, como o coaching, procuram criar uma liberdade cuja finalidade é a obediência ao mercado.

Referências

- Applebaum, Anne. *O crepúsculo da democracia*. Rio de Janeiro: Record, 2021.
- Bobbio, Norberto. *O futuro da democracia*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- Brown, Wendy. *Nas Ruínas do Neoliberalismo: a Ascensão da Política Antidemocrática no Ocidente*. São Paulo: Editora Politeia, 2019.
- Castells, Manuel. *Ruptura: A crise da democracia liberal*. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- Chamayou, Grégoire. *A sociedade ingovernável: uma genealogia do liberalismo autoritário*. 1. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- Dardot, Pierre, e Christian Laval. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. 1. São Paulo: Boitempo Editorial, 2016.
- Levitsky, Steven, e Daniel Ziblato. *Como as democracias morrem*. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- Mounk, Yascha. *O povo contra a democracia: Por que nossa liberdade corre perigo e como salvá-la*. São Paulo: Cia das Letras, 2019.
- Przeworski, Adam. *Crises da democracia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- Rancière, Jacques. *O ódio a democracia*. São Paulo: Boitempo editorial, 2014.
- Rosanvalon, Pierre. *O século do populismo: história, teoria, crítica*. Rio de Janeiro: Ateliê de Humanidades Editorial, 2021.
- Runciman, David. *Como a democracia chega ao fim*. São Paulo: Todavia, 2018.
- Safatle, Vladimir. "Identitarismo Branco." *El País*, 04 de Setembro de 2020.
- Snyder, Timothy. *Na contramão da liberdade: A guinada autoritária nas democracias contemporâneas*. São Paulo: Cia das Letras, 2019.
- Sztulwark, Diego. *A ofensiva sensível: neoliberalismo, populismo e o reverso da política*. São Paulo: Editora Elefante, 2023.

SOBRE OS AUTORES

Alcides Freire Ramos

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS)

<https://orcid.org/0000-0002-6701-9123>

alcides.f.amos@gmail.com

Possui graduação em História pela Universidade de São Paulo (1986) e doutorado em História pela Universidade de São Paulo (1996). Atualmente, faz parte do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da UFMS (Campus de Aquidauana) como Professor Voluntário. Professor Titular (aposentado) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Bolsista Produtividade do CNPq - Nível 1D. Participou do Convênio Internacional entre a Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM) e a Universidade de Coimbra. Integra o Comitê Científico do GT Nacional de História Cultural da ANPUH. Faz parte de Conselhos Editoriais de periódicos especializados. Integra o Diretório de Pesquisa do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC). É um dos Coordenadores da série A História Invade a Cena (Editora Hucitec) e um dos editores do periódico eletrônico Fênix - Revista de História e Estudos Culturais (www.revistafenix.pro.br) (ISSN - 1807-6971), além de participar da Coordenação Editorial de e do Conselho Científico de Edições Verona. Publicou 55 capítulos de livros e 40 artigos científicos, que versam sobre as interfaces do diálogo História e Cinema, em periódicos especializados nacionais e internacionais. É autor de Cinema e História do Brasil [4. ed. (revisada) São Paulo: Edições Verona, 2013. v. único. 116p.], em colaboração com Jean-Claude Bernardet e de Canibalismo dos Fracos (Bauru: EDUSC, 2002. v. único. 362p). Colaborou no Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, Formas e Conceitos [2 ed. revista e ampliada, São Paulo: Perspectiva, 2009]. Participou da organização das seguintes obras: História e Cultura: espaços plurais [Aspectus, 2002]; A História Invade a Cena [Hucitec, 2008]; Imagens na História [Hucitec, 2008]; Olhares sobre a História [Hucitec, 2010]; Criações Artísticas, Representações da História [Hucitec, 2010]; Escritas e Narrativas Históricas na Contemporaneidade [Fino Traço, 2011]; Paisagens Subjetivas, Paisagens Sociais [São Paulo: Hucitec, 2012]; Temas de História Cultural [São Paulo: Hucitec, 2012]; Circularidades Políticas e Culturais: Percursos Investigativos [Hucitec, 2012]; Narrativas Ficcionalizadas e Escrita da História [Hucitec, 2013]; Escritas da História: Ver, Sentir, Narrar [Hucitec, 2014]; Circularidades Políticas e Culturais: Fronteiras, Linguagens e Cidadania [Edições Verona, 2015]; Escritas, Circulação, Leituras e Recepções [Hucitec, 2017]; Memória Coletiva, Memória Individual e História Cultural [Edições Verona, 2018]; Confrontos entre a História e as Utopias ou o Centenário da Revolução Russa [Liber Ars, 2019]; 1968 - 50 anos depois - utopias e distopias do

mundo contemporâneo [LiberArs, 2020]; História Cultural - reflexões contemporâneas [Edições Verona, 2020]; entre outras.

Ana María Sosa González

Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)

<https://orcid.org/0000-0001-7249-4618>

anasosagonzalez@gmail.com

Possui graduação em História pelo Instituto de Professores Artigas -IPA- em Uruguai (1997), Mestrado (2007) e Doutorado (2011) em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Realizou dois Pós-Doutorados no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da UFPel (Interdisciplinar), um como bolsista do PNPDI/CAPES (dez. 2011 a abril 2016) e um outro estágio pós-doutoral no mesmo Programa como bolsista PNPD/CAPES (maio 2016 a agosto 2016), onde desenvolveu o Projeto sobre “Políticas Públicas de Memória: cidadania e usos do passado no âmbito do Mercosul”, junto ao subprojeto “Memória e Políticas de Memória: Patrimonialização e memórias traumáticas no âmbito do Mercosul (1984-2011). Coordenou vários projetos de pesquisa nas instituições onde atuou, e coordena e participa de outros projetos em andamento nacionais e internacionais. É Secretária Técnica Científica da “Red Internacional de Pensamiento sobre Globalización y Patrimonio Construido RIGPAC” e membro da “Asociación Iberoamericana de Historia Urbana”. Realiza consultorias em estudos migratórios para o Ministério das Relações Exteriores uruguaio. Atualmente é Professora Visitante Estrangeira no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas - UFPel. É professora colaboradora da Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales FLACSO-, sede Uruguai nos Mestrados Políticas Públicas y Género e “Educación, Sociedad y Política e do Centro Latinoamericano de Economía Humana CLAEH, Uruguai- na especialização em História da Arte e Patrimônio.

Anna Paula Teixeira Daher

Rede Internacional de Pesquisa em História e Culturas no Mundo Contemporâneo

<https://orcid.org/0000-0001-5333-7705>

aptd78@gmail.com

Doutora no Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Goiás (UFG) com bolsa da CAPES. Pesquisou as narrativas da morte do escritor Euclides da Cunha a partir da cobertura da *Tragédia da Piedade* pela imprensa, do processo crime que apurou o fato e das biografias relacionadas ao autor, em uma interface entre história, literatura e direito. Concluiu o mestrado (2016) no mesmo programa, com a dissertação *Entre traços e tramas: o caso do pintor Almeida Jr.*, que discute a violência no séc. XIX a partir da vida, da obra e das circunstâncias da morte (tendo como base a análise do discurso jurídico e do culturalismo jurídico presentes no processo crime que apurou o fato) do pintor José Ferraz de Almeida Jr. Bacharel em Direito pela PUC-GO (2001). Bacharel (2015), licenciada (2020), especialista (2014) e mestre (2017) em História pela UFG. É membro do Grupo de Estudos em História e Imagem (GEHIM/UFG), do

Laboratório de Estudos Interdisciplinares em História e Literatura (LIHLIT/UFMG) e da Rede Internacional de Pesquisa em História e Culturas no Mundo Contemporâneo .

Cosme Freire Marins

Faculdade Freire

<https://orcid.org/0000-0002-4096-9129>

cosmemarins@uol.com.br

Realizou Mestrado e Doutorado em Educação pela USP, na área de concentração de Didática, Teorias do Ensino e Práticas Escolares. Concluiu os seguintes cursos de Especialização: a) Planejamento, Implementação e Gestão da Educação a Distância (UFF); b) Design Instrucional para Educação a Distância Virtual (Unifei); c) Gestão de Pessoas e de Projetos Sociais (Unifei); d) Formação de Professores com Ênfase no Magistério Superior (IF-SP); e) História e Cultura no Brasil Contemporâneo (UFJF); f) Ensino de Sociologia para o Ensino Médio (UFSJ); g) Áfricas e Suas Diásporas (Unifesp); h) História, Ciências, Ensino e Sociedade (UFABC); i) Ciências Humanas e Sociais Aplicadas e o Mundo do Trabalho (UFPI); e Tecnologias, Formação de Professores e Sociedade (Unifei). Cursou Bacharelado e Licenciatura em História (USP), Licenciatura em Pedagogia (Uninove) e Licenciatura em Ciências Sociais (Umesp). Desde 2018 participa do Grupo de Estudos e Pesquisas Pedagogias multiplicadas: estudos do campo educacional brasileiro e das relações entre mídia e educação, coordenado pelo professor doutor Jaime Francisco Parreira Cordeiro Faculdade de Educação da USP. Atua no magistério desde 1995, em redes públicas (paulista e paulistana) e particular, com alunos do segundo ciclo do Ensino Fundamental e do Ensino Médio, nas modalidades de Ensino Regular e de Educação de Jovens e Adultos (EJA). Também ministra aulas em cursos preparatórios para vestibular e para concursos públicos. Desde 2002 passou a compor equipes de programas de formação de profissionais da educação em serviço nos estados de São Paulo, Paraná e Minas Gerais, participando também da organização dos cursos e da elaboração dos materiais utilizados nas formações. Presta assessoria a programas oficiais voltados à área da Educação, bem como a instituições contratadas por agentes públicos. Atuou na gestão escolar como assistente de diretor, orientador de área e assessor pedagógico. Desde 2018 é professor de disciplinas do curso de Pedagogia na Faculdade Freire. É autor de materiais didáticos e instrucionais, parecerista ad hoc de periódicos científicos, revisor técnico e autor de itens para instituições dedicadas à Educação.

David Antonio de Castro Netto

Universidade Estadual de Maringá (UEM)

<https://orcid.org/0000-0001-5435-6799>

david.acnetto@gmail.com

Possui graduação em História pela Universidade do Sagrado Coração (2006). Cursou Especialização em História e Sociedade (2007) e concluiu o mestrado (2011) na linha de Política e Movimentos Sociais, ambos pela Universidade Estadual de Maringá (UEM) e é doutor em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná. Participou

do Apoio aos Núcleos de Excelência - PRONEX - no projeto “Mitos de unidade irracionais: sentimentos de pertença e exclusão na era dos nacionalismos”, coordenado pela Prof. Dra. Marion Brepohl de Magalhães (Universidade Federal do Paraná) - financiado pela Fundação Araucária de Apoio ao Desenvolvimento Científico. Membro do grupo de pesquisa interinstitucional Direitos Humanos e Políticas de Memória.

Eduardo Roberto Jordão Knack

Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)

<https://orcid.org/0000-0002-7261-7750>

eduardo.roberto@professor.ufcg.edu.br

Graduado (2005) em História pela Universidade de Passo Fundo, Mestre (2007) em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Passo Fundo, com a dissertação Modernização do espaço urbano e patrimônio histórico: Passo Fundo/R.S. Doutor (2016) em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, na linha de pesquisa Sociedade, Ciência e Arte, com a tese Passo Fundo e a construção do imaginário de capital do planalto: comemoração, memória, visualidade e políticas públicas, doutorado com período sanduíche na Universidade Nova de Lisboa. Pós-doutorado (2016-2019) no Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas, pesquisando relações entre urbanização, modernização e patrimônio cultural, atuando também como professor e co-orientador em nível de mestrado e doutorado. Atuou como professor na Universidade do Estado de Mato Grosso, na Universidade de Passo Fundo, na Universidade Federal de Pelotas e na Escola de Ensino Fundamental St. Patrick. Possui experiência em museus, tendo atuado como estagiário e coordenador pedagógico do Museu Histórico Regional de Passo Fundo. Atualmente é Professor Adjunto da Unidade Acadêmica de História na Universidade Federal de Campina Grande, onde também atua como Professor do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em História, na linha de pesquisa Cultura e Cidade. Participa da Rede Internacional de Pesquisa em História e Culturas no Mundo Contemporâneo.

Edwar de Alencar Castelo Branco

Universidade Federal do Piauí (UFPI)

<https://orcid.org/0000-0002-1311-0597>

edwar2005@uol.com.br

Professor Titular na UFPI, é graduado em História e em Direito, Mestre em Educação e Doutor em História. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e atua junto ao Programa de Pós-Graduação em História e ao Departamento de História da UFPI. Fez estágio pós-doutoral no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Orienta trabalhos de Doutorado, Mestrado, Iniciação Científica e TCC. Lidera o GT História, Cultura e Subjetividade (DGP/CNPq) e é membro da Associação Internacional de Pesquisadores em Ciências Sociais e Humanas em Língua Portuguesa (AILPcsh). Foi Vice-Reitor (2008-2012), Chefe do Departamento de História

(2006-2007) e Tutor do Programa de Educação Tutorial em História (PET) na UFPI.

Fábio Leonardo Castelo Branco Brito

Universidade Federal do Piauí (UFPI)

<https://orcid.org/0000-0002-3228-3696>

fabioleobrito@hotmail.com

Possui graduação em Licenciatura Plena em História pela Universidade Estadual do Piauí (2010), especialização em História do Brasil pela Faculdade Latino Americana de Educação (2011), mestrado em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí (2013), doutorado em História Social pela Universidade Federal do Ceará (2016). É Professor Adjunto 2 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. É co-líder do GT “História, Cultura e Subjetividade” (DGP/CNPq), membro do GT Nacional de História Cultural (ANPUH) e da Rede de Pesquisa em História e Cultura no Mundo Contemporâneo. Realizou estágio pós-doutoral no Programa de Estudos Pós-Graduados em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Atuou como membro do conselho editorial da Revista Espacialidades (UFRN). Integra o Núcleo de Estudo em História Social das Cidades (NEHSC) da PUC-SP. Já participou de comitês de assessoramento da CAPES para avaliação de programas de pós-graduação. É também roteirista de produtos audiovisuais, participando, atualmente, da construção de roteiros para filmes curtas-metragens, webséries e projetos de dramaturgia para as redes sociais. Tem como principais interesses a História do Brasil Contemporâneo e a Teoria e Filosofia da História, bem como os estudos que articulam História, Cultura e Subjetividade em dimensões como arte, música, cinema, literatura, juventudes, identidades de gênero, espacialidades, práticas discursivas, produção de subjetividades e filosofia da diferença.

Fernando Santos da Silva

Rede Internacional de Pesquisa em História e Culturas no Mundo Contemporâneo

<https://orcid.org/0000-0002-3825-962X>

fercmo@gmail.com

Doutor (2022) e Mestre (2018) em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie - UPM. Especialista em Formação de Professores para o Ensino Superior pela Universidade Paulista - UNIP (2012). Possui graduação em Pedagogia com ênfase em Administração Escolar (2014), em Geografia (2008) e em História (2005). É autor de *Maria Antônia: um retrato além da moldura* [Appris, 2019]; *Manipulando Almas: a construção do imaginário paulista na República Velha* [Schoba, 2012]. Em parceria, organizou: *Interdisciplinaridade na Formação Acadêmica: articulações e intervenções em Ciências Humanas* [Paruna Editorial, 2024]; *Perspectivas Histórico-Literárias: reflexões, convergências e possibilidades* [LiberArs, 2024]; *Trilhando Horizontes: as relações entre Educação e Sociedade* [Verona, 2021]; *Tecituras Interdisciplinares: Diálogos entre Educação, Arte e História da Cultura* [Appris, 2020]; *Entre Caminhos: reflexões*

sobre planejamento, perspectivas educacionais e possibilidades de aprendizagem [CRV, 2020] e Para além dos muros da escola: o universo das crianças [Linea, 2013]. Colaborou na trilogia: História do Estado de São Paulo: a formação da unidade paulista [Editora UNESP; Imprensa Oficial; Arquivo Público do Estado, 2010], sendo um dos responsáveis pelo 3 vol. - Governo e Municipalidade. Membro da Rede Internacional de Pesquisa em História e Culturas no Mundo Contemporâneo, Academia de Ciências e Artes - Câmara Brasileira de Cultura e Academia Popular de Letras do Grande ABC.

Jacqueline Siqueira Vigário

<https://orcid.org/0000-0002-5781-0595>

vigario.jacqueline@gmail.com

Doutora em História pela Universidade Federal de Goiás com sanduíche na Università Degli Studi di Genova, Itália. Possui graduação em Comunicação pela Universidade Federal de Goiás (1999) e em História pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (2007). Fez Mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (2010). Recebeu o Prêmio Tese Sandra Jatahy Pesavento em História Cultural em 2018 (concedido a melhor tese defendida em 2017, na área de História Cultural. Atuou como professora na área de História na Universidade Federal de Goiás. Integra o Grupo de Estudos de História e Imagem (GEHIM - UFG/CNPq) com desenvolvimento de pesquisa sobre artistas italianos no Brasil e História da Arte no Centro Oeste. Publicou o livro Nazareno Confaloni, Olhares, Trocas e Sensações.

Lays Capelozi

Rede Internacional de Pesquisa em História e Culturas no Mundo Contemporâneo

<https://orcid.org/0000-0002-4632-0742>

syalcc@gmail.com

Doutora em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Pela mesma instituição, concluiu o Mestrado em História e o Curso de Graduação em História - Bacharelado e Licenciatura - . Editora das Edições Verona. Membro do NEHAC - Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura e da Rede de Pesquisa em História e Cultura no Mundo Contemporâneo.

Rita Juliana Soares Poloni

Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)

<https://orcid.org/0000-0003-0544-4025>

julianapoloni@hotmail.com

Doutora em História da Arqueologia pela Universidade do Algarve (2012), mestre em Teorias

e Métodos da Arqueologia pela Universidade do Algarve (2007), pós-graduada em Antropologia Cultural pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (2011), bacharel e licenciada em História pela Universidade Federal do Espírito Santo (2003). Realizou estágio pós-doutoral pela UNICAMP (2012-2015), e pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da UFPel (2016-2020). É professora do Departamento de Museologia e Conservação e do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da UFPel (2020), líder do grupo de pesquisa do CNPq Arqueologia da Repressão e da Resistência e editora da Revista Memória em Rede (UFPel).

Robson Pereira da Silva

Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)

<https://orcid.org/0000-0001-6517-0842>

rpsknight@gmail.com

Professor Adjunto do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de São Carlos (DCSo/ UFSCar). Doutor em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia. Mestre pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Goiás (Mestrado). Licenciado em História pela Universidade Federal de Mato Grosso. Membro do Laboratório de Estudos em Diferenças Linguagens LEDLin/ UFMS e do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC/UFU). Membro associado da Rede Internacional de Pesquisa em História e Cultura no Mundo Contemporâneo. Autor do Livro Ney Matogrosso para além do bustiê: performances da contraviolência na obra Bandido (1976-1977). É um dos editores das revistas acadêmicas Fênix - revista de História e Estudos Culturais e Albuquerque: revista de História. Membro do Comitê Editorial das Edições Verona (editora de livros acadêmicos). Criador do podcast "Te Pego pela Palavra (do LEDlin/UFMS). Coordenou o Grupo de Pesquisa em História Social da Arte e da Cultura da UFG (Jataí).

Rosangela Patriota

Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)

<https://orcid.org/0000-0003-1330-1905>

patriota.ramos@gmail.com

Professora do Programa de Pós-Graduação em Educação, Artes e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Bolsista Produtividade do CNPq. Professora Titular Aposentada da Universidade Federal de Uberlândia. É editora da Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. É coordenadora do GT Nacional de História Cultural da ANPUH e da Rede Internacional de Pesquisa em História e Culturas Contemporâneas. Publicou Vianinha – um dramaturgo no coração de seu tempo (São Paulo: Hucitec, 1999); A Crítica de um Teatro Crítico (São Paulo: Perspectiva, 2007), Teatro Brasileiro: ideias de uma história (em coautoria com J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2012); História e Teatro: discussões para o tempo presente (São Paulo: Edições Verona, 2013) e Antonio Fagundes no Palco da História: um ator (São Paulo: Perspectiva, 2018), entre outros. Organizou inúmeros coletâneas. Publicou vários capítulos de livros e artigos

em periódicos especializados. Até o momento, orientou 38 dissertações de mestrado, 18 teses de doutorado, 61 iniciações científicas, 61 trabalhos de conclusão de curso, além de 21 orientações de outra natureza. Supervisionou 03 pós-doutorado. Estão em andamento 06 teses de doutorado, 05 dissertações de mestrado e a supervisão de 01 pós-doc. Dentre as atividades internacionais, coordenou, entre 2010 e 2017, dois convênios entre a Università Degli Studi di Genova e a Universidade Federal de Uberlândia. Participou de atividades acadêmicas na Università Foscari di Venezia. Participou de atividades acadêmicas e de projeto de investigação, em parceria com a Prof^a. Irene Vaquinhas, junto à Universidade de Coimbra. Participou de atividades acadêmicas e proferiu conferências junto à Unidade Autónoma do México, dentre outras realizações. Ocupou a Secretaria da ANPUH-MG no período de julho/1996 a julho/1998. No biênio julho/2008 a julho/2010, assumiu a Presidência da ANPUH-MG. Foi membro do Conselho Consultivo nos biênios 2004-2006 e 2006-2008.

Thaís Leão Vieira

Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT)

thaisleaovieira@gmail.com

Professora do curso de Licenciatura em História da Universidade Federal de Mato Grosso e do Programa de Pós-graduação em História da UFMT. Coordenadora do Grupo de Estudos e Pesquisa em História, Linguagens e Cultura (Gepehlc/CNPq). Integra o grupo de Pesquisa Humor e História da USP, junto ao qual realizou estágio pós-doutoral. É membro da International Society for Luso-Hispanic Humor Studies (ISLHHS) e da Rede Internacional de Pesquisa em História e Culturas no Mundo Contemporâneo.

Vanessa Zinderski Guirado

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP)

<https://orcid.org/0000-0002-8973-0952>

guiradovz@gmail.com

Doutora em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie - UPM (2022), Mestra em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie - UPM (2017), Especialização em Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie - UPM (2023), Especialização em Formação de Professores com Ênfase no Magistério Superior pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo - IFSP-SPO (2011), graduação em Letras Português-Inglês pelo Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas - FMU (2005) e graduação em Automação de Escritórios e Secretariado pela Faculdade de Tecnologia de São Paulo - FATEC-SP (2000). Atua como Técnica em Assuntos Educacionais no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo - Campus São Paulo.

Conheça outros títulos das Edições Verona

[Ciências Humanas no Olho do Furacão: arte, cultura e política](#)



Autores: Rosangela Patriota, Alcides Freire Ramos, Marcos Antônio de Menezes e Robson Pereira da Silva (Orgs.)

ISBN: 978-65-87657-49-3

Ano: 2024

Resumo: As relações e diálogos estabelecidos entre arte, cultura e política são objetos do segundo volume da coletânea “Ciências Humanas no Olho do Furacão”, que sucede o primeiro volume que tratou das “tensões & problemas contemporâneos” e foi organizado por Luciana Biffi e Mônica Zaher, em 2020. As relações mencionadas são retomadas, neste novo volume. Essa vontade investigativa nos faz colocar as ciências humanas e sociais no olho do furacão contemporâneo, em que os extremos políticos se colocam no centro da experiência de enfrentamento acerca da qualidade da democracia e aquilo que a sustenta. Na primeira parte, “Arte & Política”, os textos que a configuram estão dispostos a pensar como a arte, com a sua realidade própria, contribui para pensarmos e criarmos condições para esse cenário contemporâneo de incertezas ambientais, políticas, sociais, desmonte da educação, de intolerâncias encampadas pela extrema-direita e a imobilidade das esquerdas. Nesses termos, como aponta Chauí (1994, p. 477) em diálogo com a obra de Merleau-Ponty, a arte não é senão outra coisa do que a interminável experiência de interrogação do mundo. Dessa feita, a arte é vista como ação provocativa do mundo, especialmente, quando estimula “a vida pessoal, a expressão artística, ação política, o conhecimento filosófico e a história avançam obliquamente, nunca vão diretamente aos fins e aos conceitos. Aquilo que buscamos muito deliberadamente, não conseguimos obter, mas as ideias e os valores não faltarão a quem souber, em sua vida mediante, liberar-lhes a fonte espontânea”. (Merleau-Ponty) É nessa fonte que os autores da primeira parte deste livro bebem. No tocante a segunda parte,

“Humanidades, no olho do furacão”, os autores, se incumbem de discutir onde se posiciona as humanidades nos debates contemporâneos, a partir de temas como as longevas e permanentes desigualdades sociais, relações e violências de gênero e práticas discursivas sobre o corpo.

Ciências Humanas no olho do furacão: tensões e problemas contemporâneos



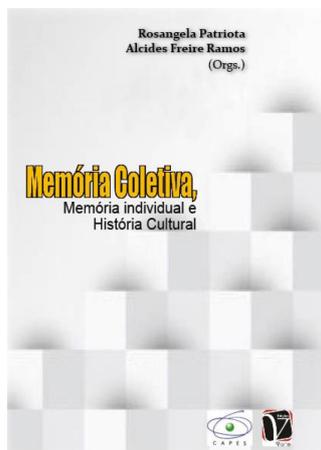
Autores: Luciana Angelice Biffi e Mônica Abed Zaher (Orgs.)

ISBN: 978-65-87657-02-

Ano: 2020

Resumo: A coletânea “Ciências Humanas no Olho do Furacão: tensões & problemas contemporâneos”, organizada por Luciana Angelice Biffi e Mônica Abed Zaher, se incumbe de refletir sobre qual é a localização das humanidades nos debates produzidos e vividos no tempo presente. Neste cenário, de acordo com as organizadoras, cabe a questão: qual é o lugar do pesquisador que produz pesquisas na área das ciências humanas e sociais na sociedade contemporânea? Qual é o seu papel? O lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas. Mas, como isso se converte em objeto para o pesquisador? Como usar as técnicas e os aparatos metodológicos adequados para novos problemas, sendo que hoje a quantidade de fontes exige seleção cada vez mais precisa? Não obstante, encarando a visão utilitarista de ensino e pesquisa, que valoriza apenas as ciências duras (exatas e biológicas), visto que elas teriam uma aplicabilidade prática, nos é posta uma questão complementar: qual o alcance, ou qual é o impacto de uma pesquisa em ciências humanas hoje? É desses questionamentos que a presente obra se acerca.

Memória coletiva, memória individual e História Cultural



Autores: Rosângela Patriota e Alcides Freire Ramos

ISBN: 9788567476483

Ano: 2018

Resumo: O tema central desta coletânea (“Memória Coletiva, Memória Individual e História Cultural”), de fato, permite e estimula muitas possibilidades de trabalho. Como organizadores, nossa proposta inicial era exatamente oferecer um espaço de interlocução de modo que pesquisadores diversos, e em momentos diferentes de suas formações, pudessem apresentar suas ideias publicamente e de maneira produtiva, colocando-as à disposição para serem debatidas. Acreditamos, salvo melhor juízo do leitor, que nosso objetivo foi alcançado. Com efeito, frutos do esforço de pesquisadores experientes como André Luis Bertelli Duarte, Francisco de Assis de Sousa Nascimento, Heloisa Selma Fernandes Capel, Irene Vaquinhas, Julierme Morais, Nádia Maria Weber Santos, Paulo Roberto Monteiro de Araujo, Regina Weber, Rodrigo de Freitas Costa, Thaís Leão Vieira e, por último, mas não menos importante, Alcides Freire Ramos e Rosângela Patriota, as reflexões aqui publicadas oferecem a oportunidade para refletir acerca das diferentes maneiras de produzir conhecimento em história em sua interface com os debates teórico-metodológicos atinentes aos diálogos com as memórias. Com efeito, nas últimas décadas, os horizontes investigativos e de pesquisa do Historiador Cultural ampliaram-se, sobretudo graças aos estímulos proporcionados por temas e objetos privilegiados pelos historiadores que se voltam para esse campo. O propósito desta coletânea, que agora chega às suas mãos, é o de enfrentar tanto desafios teóricos e interpretativos, quanto analisar procedimentos e práticas atinentes ao ofício do historiador que se volta para a História Cultural. Por fim, antes de colocar o ponto do final nesta breve Apresentação, cabe-nos desejar a você, caro leitor, uma boa viagem, tendo como bússola as ideias contidas nas páginas que seguem...

História cultural: reflexões contemporâneas



Autores: Rosângela Patriota e Alcides Freire Ramos

ISBN: 9788567476582

Ano: 2020

Resumo: É com alegria e orgulho que estamos lançando a presente Coletânea, intitulada “História Cultural: reflexões contemporâneas”. Ela é fruto das discussões ocorridas nos eixos temáticos, durante o último evento do GT Nacional de História Cultural. Esse grupo, desde 2001, vem mantido ativo o espaço de debates em torno de temas já consagrados no âmbito da História Cultural, sempre estimulando reflexões acerca de perspectivas teóricas e metodológicas, que dão base para os campos de interlocução do historiador cultural. A nona edição do evento, ocorrida em 2018, se propôs a esquadriñar, de maneira aprofundada, uma temática de grande interesse para os historiadores, a saber: “Culturas – Artes – Políticas / Utopias e distopias do mundo contemporâneo: 1968 – 50 anos depois”. Esse tema central permitiu muitas possibilidades de trabalho, os quais poderão ser, agora, desfrutados pelos leitores interessados em aprofundar seus conhecimentos. Com efeito, os leitores terão a oportunidade de encontrar uma pequena, porém rica, parcela das discussões e reflexões oriundas do campo da História Cultural, apresentadas por autores de diferentes instituições, os quais, apesar de suas especificidades, possuem como elemento orientador a interdisciplinaridade e o exercício de acuidade teórico-metodológica. Sendo assim, os problemas centrais ofereceram a oportunidade para refletir acerca das diferentes maneiras de produzir conhecimento em História em sua interface com as questões teórico-metodológicas atinentes aos diálogos com as memórias, com as artes e com o pensamento político. Na verdade, nas últimas décadas, os horizontes investigativos e de pesquisa do Historiador Cultural ampliaram-se, sobretudo graças aos estímulos proporcionados por temas e objetos privilegiados pelos historiadores que se voltam para esse campo. Com esta breve apresentação, esperamos que a diversidade e riqueza de análises reunidas nesta coletânea possam encantar e inspirar nossos leitores.

“Pesquisa Histórica em Perspectiva” é uma coletânea cuidadosamente organizada por Rosangela Patriota e Alcides Freire Ramos. Ela é um dos resultados do X Simpósio de História Cultural, realizado entre os dias 25 e 28 de Outubro de 2022, com a temática MODERNISMOS - OS SENTIDOS DA COMEMORAÇÃO: MEMÓRIA, CULTURA, HISTORIOGRAFIA. Seu conteúdo é formado basicamente pelas contribuições dos Coordenadores responsáveis pelos Simpósios Temáticos. Essa obra tem como objetivo oferecer ao leitor uma oportunidade para colocar em perspectiva as dinâmicas que presidem a pesquisa histórica. Para tanto, problemas e objetos relacionados às Artes Plásticas, à Educação, ao Cinema, à Literatura à Memória Social e ao Patrimônio Histórico são tratados sob o prisma da interdisciplinaridade, lançando um olhar original sobre o mundo contemporâneo.

