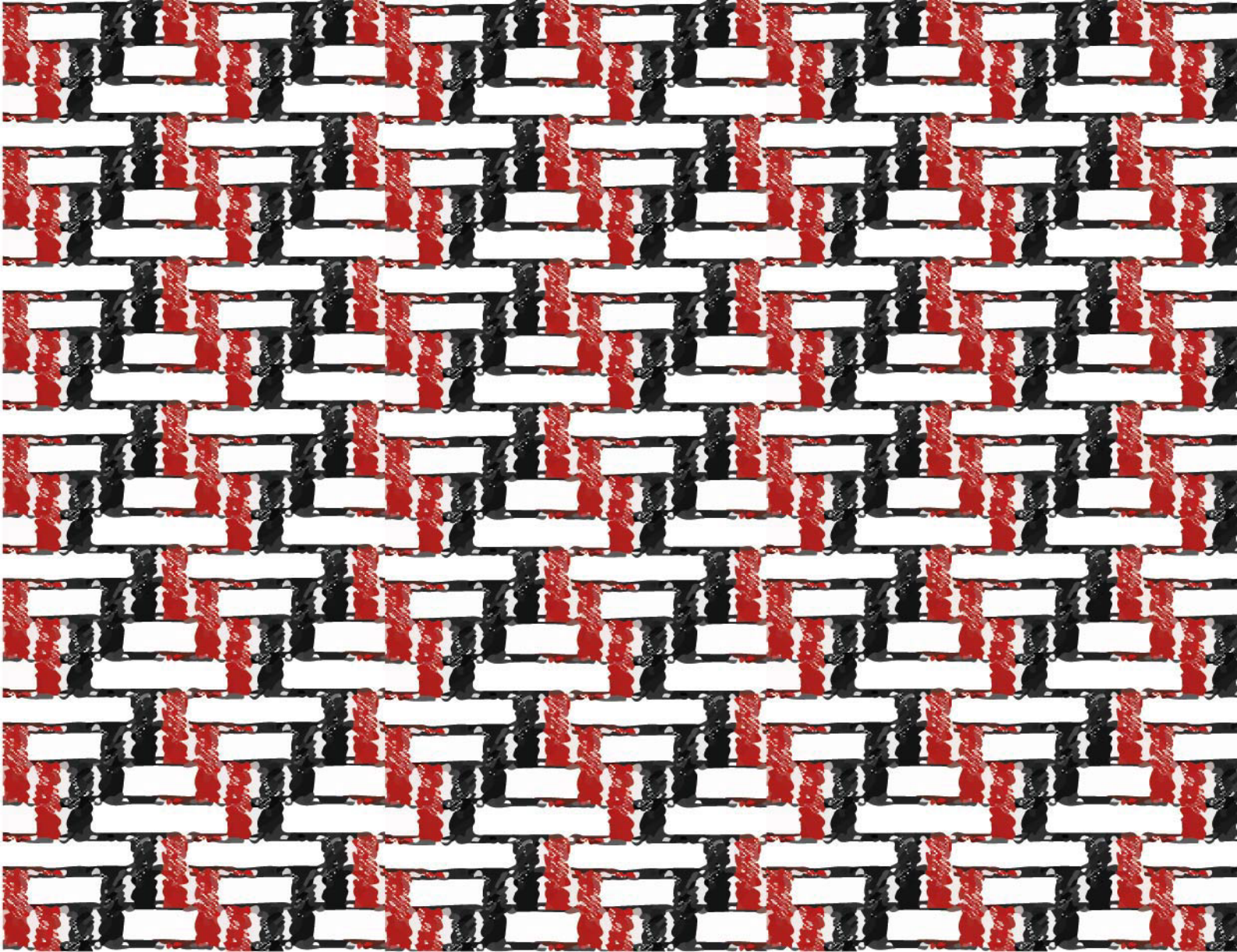




PRO

revista de antropologia e arte

n°4 | vol. 1
issn 2175-6015



EXPEDIENTE N.4

Editoras Responsáveis:

Ilana Seltzer Goldstein (Centro Universitário Senac, São Paulo) - Bacharel em Ciências Sociais e Mestre em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo, tratou em sua dissertação da construção da identidade nacional brasileira na literatura, culminando na publicação do livro O Brasil best-seller de Jorge Amado (Ed. SENAC, 2003) . Doutora em Antropologia pela Universidade Estadual de Campinas, com estágio na Australian National University, analisou em sua tese a produção e a recepção da arte contemporânea produzida por povos aborígenes na Austrália. Tendo cursado também uma especialização em Direction des Projets Culturels na Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, atua também como consultora e docente na área de gestão cultural. Atualmente, é professora do Centro Universitário SENAC e coordenadora do MBA em Bens Culturais da Fundação Getúlio Vargas.

Mariana Françoze (Universidade de Leiden, Países Baixos) - Doutora em Ciências Sociais (Unicamp, 2009), é professora de Museologia na Faculdade de Arqueologia da Universidade de Leiden, Holanda, e coordenadora do Mestrado em Museologia desta mesma instituição. Além disso, é pesquisadora no Museu Nacional de Etnologia, Leiden, Países Baixos, no âmbito do projeto RIME (Rede Internacional de Museus de Etnografia). Sua tese de doutoramento, De Olinda a Holanda, tratou da circulação de objetos e saberes entre o Brasil e a Holanda no século XVII, com foco na coleção de curiosidades de Maurício de Nassau. Seus interesses de pesquisa incluem antropologia da cultura material, coleções etnográficas sul-americanas em museus europeus, história da antropologia e história colonial do Brasil.

Comitê Editorial:

Alessandra Traldi Simoni (PPGD-Unicamp) - Bacharel em Ciências Sociais, com habilitação em Antropologia, pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Mestre em Demografia na Universidade Estadual de Campinas na área de Demografia e Etnias, sua dissertação tratou de uma leitura da representação do povo xipaya na bibliografia e de sua relação com os dados censitários dessa população. É membro do CPEI – Centro de Pesquisa em Etnologia Indígena (IFCH/Unicamp).

Eduardo Dimitrov (PPGAS – USP) - Bacharel em Ciências Sociais, mestre e doutorando em Antropologia pela Universidade de São Paulo, com estágio doutoral na École Normale Supérieure (Paris). É autor de Brasil dos Espertos: Uma análise da construção social de Ariano Suassuna como ‘criador e criatura’ (Alameda/FAPESP, 2011). Integrante do Núcleo Etno-História do DA/USP, atualmente dedica-se a pesquisa sobre criação de identidades regionais em Pernambuco por meio da análise de obras artísticas.

Luisa Victória Pessoa de Oliveira (PPGAS – Unicamp) - Bacharel em Ciências Sociais, com habilitação em Antropologia, pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Atualmente é aluna do PPGAS da Unicamp, onde desenvolve pesquisa sobre animalidade e humanidade em zoológicos.

Rodrigo Charafeddine Bulamah (PPGAS-Unicamp) - Bacharel em Ciências Sociais e mestre em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com estágio de pesquisa na Universidade Duke (EUA). Sua dissertação, intitulada O cultivo dos comuns: parentesco e práticas sociais em Milot, Haiti, tratou da produção do parentesco e das trocas econômicas e mágicas em um povoado rural na região norte do Haiti. Atualmente é doutorando do Programa de Pós-Graduação da Unicamp, com uma pesquisa sobre parentesco, mobilidade e produção da história naquela mesma localidade.

Apoio Institucional

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) e Departamento de Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Coordenação da Pós-Graduação do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Conselho Editorial:

Ana Paula Cavalcanti Simioni (Profa. Dra. do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo – IEB/USP)

Bela Feldman-Bianco (Profa. Dra. do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas – IFCH/UNICAMP)

Carlos Fausto (Prof. Dr. da Universidade Federal do Rio de Janeiro – PPGAS -Museu Nacional)

Clarice Cohn (Profa. Dra. do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos – CECH/UFSCAR)

Etienne Samain (Prof. Dr. do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – IA/UNICAMP)

Heloísa André Pontes (Profa. Dra. do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas e membra do Núcleo de Estudos de Gênero PAGU – IFCH/UNICAMP)

John Cowart Dawsey (Prof. Dr. da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH/USP e coordenador do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama – NAPEP/USP)

Lilia Katri Moritz Schwarcz (Profa. Dra. do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo-USP)

Március Freire (Prof. Dr. do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – IA/UNICAMP)

Priscila Rossinetti Rufinoni (Profa. Dra. do Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília – UnB)

Regina Melim Cunha (Profa. Dra. do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina – CEART/UEDESC)

Renato Monteiro Athias (Prof. Dr. do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco – CFCH/UFPE)

Rita de Cássia Lahoz Morelli (Profa. Dra. do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas – IFCH/UNICAMP)

Samuel Mello Araújo Júnior (Prof. Dr. da Escola de Música e coordenador do Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro – EM/UFRJ)

Selda Vale da Costa (Profa. Dra. do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Amazonas – ICHL/UFAM)

Silvana Rubino (Profa. Dra. do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas – IFCH/UNICAMP)

Vanessa Rosemary Lea (Profa. Dra. do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas – IFCH/UNICAMP)

ISSN:

2175-6015

Foco temático:

Antropologia e Arte

Linha Editorial:

A Proa publica trabalhos nas áreas de Antropologia e Sociologia da Arte, Antropologia Visual, Etnomusicologia, Etnoestética, História da Arte, Patrimônio Cultural, Políticas Culturais, Práticas Artísticas Contemporâneas, Performances e Rituais.

Logo da PROA: Laura de Campos França

Programação do site: Eduardo Dimitrov e Luisa Victória Pessoa de Oliveira

Arte do site: Douglas Lambert

Diagramação dos arquivos PDFs: Wladimir Vaz e Alessandra Traldi Simoni

Revisora: Andrea Stahel Monteiro da Silva

Revisores de tradução: Mariana França e Ilana Seltzer Goldstein

Missão:

Fomentar o diálogo entre as artes e as ciências sociais, dando espaço a contribuições nacionais e internacionais, no formato de resenhas, artigos, relatos de experiências, traduções, entrevistas, debates e exposições virtuais, incentivando a interdisciplinaridade e abrigando expressões artísticas e reflexões de diversas naturezas – da música à literatura, passando pelo cinema, pela fotografia, pelas artes indígenas e pela representação museológica, entre outras.

Periodicidade: Anual**Forma de revisão:**

Os textos recebidos são inicialmente avaliadas por dois pareceristas anônimos especialistas no tema da contribuição e externos ao Comitê Editorial. Em caso de um parecer ser favorável à publicação e o outro contrário, a contribuição é submetida à avaliação de um terceiro parecerista externo.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS ____ p.5

APRESENTAÇÃO ____ p.6

ENTREVISTA

“Não há música sem dimensão política”: conversa com

Suzel Reily

Carla Delgado de Souza e Érica Giesbrecht ____ p.8

ARTIGOS

Um crítico de arte em trânsito: os múltiplos papéis
desempenhados por Mário Pedrosa no campo
artístico brasileiro

Tarcila Soares Formiga ____ p.25

A política da estética da fotografia de Sebastião
Salgado

Katia Regina Machado ____ p.41

A oeste, nada de novo: notas para uma arqueologia
das exposições com referência à Documenta

Vinicius Spricigo ____ p.57

Blasfêmia e arte contemporânea: uma questão de
método

Aline Miklos ____ p.70

Desventuras da subversão: Oswald de Andrade, o
Teatro Oficina e os dois momentos de O Rei da Vela

Bruna Della Torre de Carvalho Lima ____ p.85

A pesquisa em teatro: uma convenção

Bernardo Fonseca Machado ____ p.100

Des boucliers contre l'oubli. Visite au musée et
réappropriation du patrimoine zápara

Anne-Gaël Bilhaut ____ p.116

Antropología y Estética: el caso de la cestería pilagá
(Gran Chaco, Argentina)

Marina Matarrese ____ p.134

L'histoire culturelle de l'Europe: un point de vue
transnational

Blaise Wilfert-Portal ____ p.148

O corpo no cinema moçambicano: uma análise da
experiência do HIV/AIDS a partir das obras
cinematográficas de Isabel Noronha e Orlando

Mesquita

Esmael Alves de Oliveira ____ p.175

A Muralha e a representação indígena na
televisão, na literatura e nas ciências sociais

Veronica Eloi de Almeida ____ p.194

GALERIA

Estudos de atmosfera

Carlos Eduardo Riccioppo ____ p.257

Grau zero das coisas

Wagner Morales ____ p.267

RESENHAS

Dois filmes e uma tradição: sertanistas
defendendo a vida dos índios

Dominique Tilkin Gallois ____ p.211

A metrópole como meio legítimo de expressão
feminina

Matheus Gato de Jesus ____ p.217

A coleção etnográfica de Johann Natterer e a
política de representação do Museu Etnológico de
Viena

Christiano Key Tambascia ____ p.224

TRADUÇÃO

Compartilhando patrimônio: o projeto
Roots2Share Groenlândia

Cunera Buijs e Diederik Veerman ____ p.232

RELATOS E EXPERIÊNCIAS

A paisagem paranaense fotografada por Armin
Henkel

Luis Afonso Salturi ____ p.275

AGRADECIMENTOS

Em nome da PROA, agradecemos, em primeiro lugar, a todos os pareceristas, cujas sugestões e alertas contribuem muito para a qualidade da revista. Somos igualmente gratos a todos os professores e colegas que se envolveram em diversas etapas e graus ao longo do processo editorial, em especial a:

Ana Letícia Fialho
Ana Paula Simioni
Andrea Barbosa
Andrea Stahel Monteiro da Silva
Benoît de l'Estoile
Camilo Braz
Carla Dias
Carolina Soares
Claude Guy Papavero
Clotilde Lainscek
Dimitri Pinheiro
Douglas Lambert
Elaine Dias
Elisabeth Azevedo
Graziela Perosa
Guilherme Cardoso
Jens Baumgarten
John Monteiro (in Memoriam)
Jorge Coli
Juliana Cunha Lima Neves
Lilian Abram dos Santos
Lívio Sansone
Lucybeth Arruda
Luiz Henrique Passador
Magnus Fiskesjo
Maria de Fátima Couto
Maria Lúcia Bueno
Maria Luisa Scaramella
Maria Silvia Betti
Mariza de Carvalho Soares
Omar Ribeiro Thomaz
Pedro Cesarino
Ronaldo de Almeida
Simone Athayde
Sônia Beatriz Miranda Cardoso
Sylvia Furegatti
Wellington Andrade
Wladimir Vaz

Nossos sinceros e calorosos agradecimentos a todos.

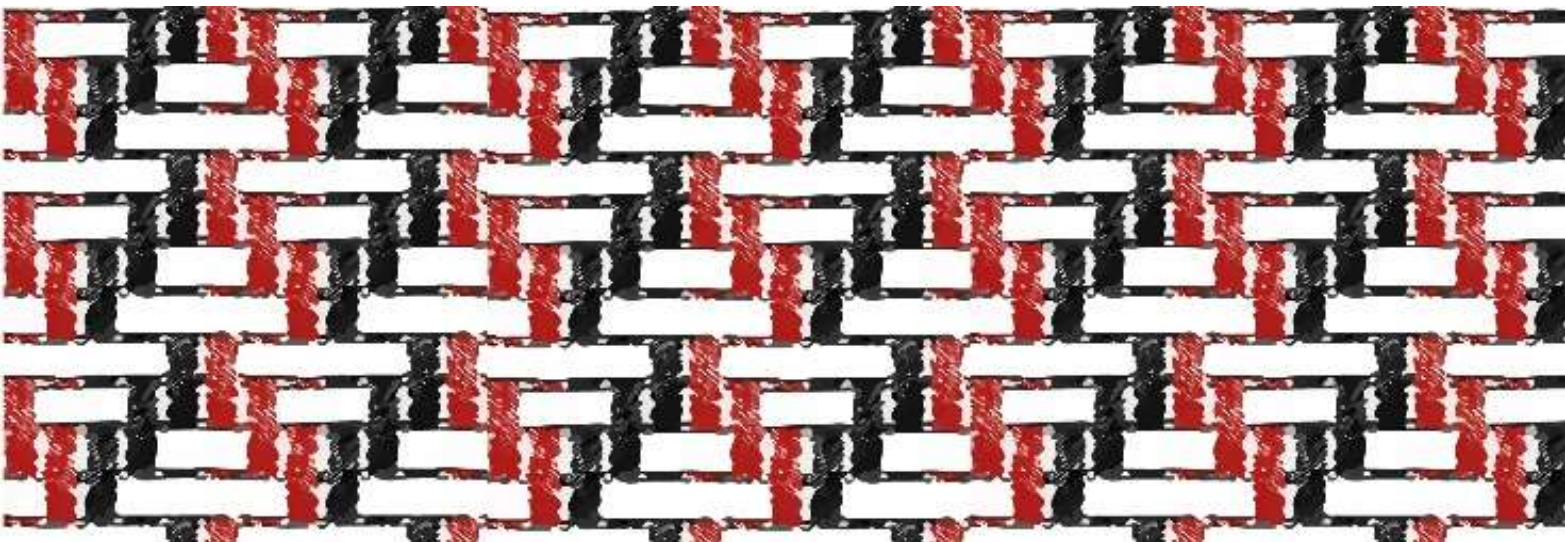
Comitê Editorial



APRESENTAÇÃO

A quarta edição de PROA – Revista de antropologia e arte oferece a seus leitores uma rica gama de contribuições. Tematicamente, abrange das artes visuais à etnomusicologia, passando pelo teatro, pelo cinema, pela televisão e pela repatriação de objetos museológicos. Do ponto de vista geográfico, contempla contextos tão distintos como Groelândia, Moçambique, Áustria, França, Alemanha, Argentina e Brasil. Procuramos, desse modo, garantir espaço para reflexões provenientes de diferentes países e de diferentes regiões do Brasil, todas situadas no cruzamento entre as ciências sociais, as artes e as práticas culturais.

O número 4 da PROA vem, também, com uma triste nota de pesar pelo falecimento do Prof. John Manuel Monteiro, em 26 de março de 2013. Desde a criação da revista por alunos da Unicamp, em 2009, John vinha apoiando a Proa com entusiasmo. Como chefe do Departamento de Antropologia até 2011, ajudou, inclusive, a garantir o suporte financeiro que torna a Proa possível. Na sua maneira discreta e bem-humorada, sentado em um canto da sala, sorriu com enfática surpresa quando anunciamos o lançamento do número 3 em um congresso internacional: “Já saiu?”. Por vezes de longe, por vezes de perto, acompanhava-nos. É nossa esperança que a Proa continue navegando e fazendo jus aos ensinamentos de John.



ENTREVISTA

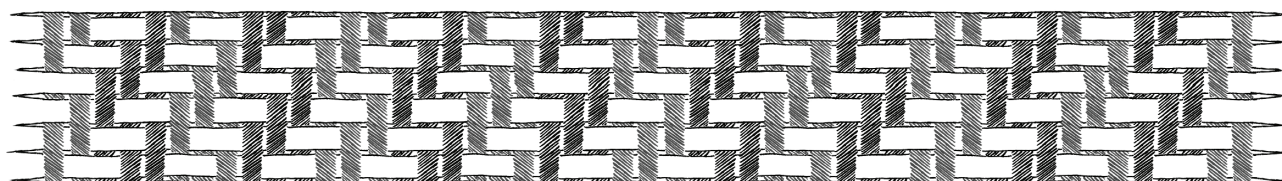
“Não há música sem dimensão política”: conversa com Suzel Reily sobre música, etnomusicologia e os estudos acerca da cultura popular brasileira

Entrevistadoras:

Carla Delgado de Souza

delgadodesouza @ gmail.com

Érica Giesbrecht



Suzel Reily, no jardim de sua casa em Belfast, Irlanda do Norte

Suzel Reily é graduada em Educação Musical pelo Instituto Orff (Áustria), mestre em Etnomusicologia pela Indiana University (EUA) e doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo. É docente e pesquisadora na Queens University – Belfast, Irlanda do Norte, na qual John Blacking fundou um importante centro de estudos em Etnomusicologia. Esteve no Brasil ministrando cursos para a Pós-Graduação em Música da UFRJ (a convite do prof. dr. Samuel Araújo) e para a Pós-Graduação em Música da UNICAMP (a convite do Grupo de Estudos em Antropologia do Som), durante os meses de julho e agosto de 2012. É autora de *Voices of the magi* (2002), livro sobre as folias de reis em São Bernardo do Campo, organizadora do livro *The Musical Human: Rethinking John Blacking's Ethnomusicology in the Twenty-First Century* (2006), e publicou diversos artigos sobre música e cultura popular brasileira.

Na manhã de 27 de agosto de 2012 entrevistamos a dra. Suzel Reily, um dos nomes mais importantes da Etnomusicologia na atualidade. Aproveitando sua passagem por Campinas, conversamos sobre música, antropologia e cultura popular brasileira.

Proa: Em primeiro lugar, queremos agradecer muito pela oportunidade e por nos receber. Você poderia contar um pouco sobre a sua trajetória? Como começou o seu interesse pela música? Pode começar do zero.

Suzel: Do zero? Bom, o interesse pela música vem da minha família. Minha mãe tocava piano, meu pai cantava, e desde pequenos eu e meus irmãos fomos simplesmente mandados para as aulas de piano, era o que se fazia. Também em função do trabalho dos meus pais, nós íamos frequentemente para os Estados Unidos, geralmente de três em três anos. Nessas viagens, meus pais tinham que angariar fundos nas igrejas metodistas para poder desenvolver os trabalhos deles no Brasil. Por isso, aprendíamos uns repertórios brasileiros, que depois cantávamos em grupo, eu e meus irmãos (*risos*). Então, desde pequena estive envolvida num meio musical. Quando chegou a hora de escolher o que eu iria fazer da vida, decidi que seria professora de música, já que sempre gostei de crianças. E aí, meio que por acaso, antes de terminar o colegial, participei de um curso especial, dado por pesquisadores da Áustria, sobre o método Orff. Achei muito legal, e falei: “então eu vou pra Áustria estudar”, e acabei fazendo educação musical no Instituto Orff.

Quando eu terminei, por acaso meus pais estavam nos Estados Unidos, na Universidade de Indiana, que tem uma escola de música muito importante. Então, decidi fazer o mestrado em educação musical lá. Só que descobri que a educação musical nos Estados Unidos não era exatamente o que eu tinha feito no Instituto Orff. Era muito mais ligada a bandas, que por sua vez eram associadas aos jogos de futebol americano. Então, não tinha nada a ver comigo! Mas, por outro lado, conheci uma pessoa, também por acaso, na casa de uma pianista brasileira, e esse rapaz tinha acabado de chegar da Amazônia, onde fez seu trabalho de campo. Ele contou o que fazia como etnomusicólogo, e, quanto mais ele falava, mais eu pensava: “Nossa, ele está fazendo o que eu sempre quis fazer e nem sabia que existia!” Como eu não estava gostando do curso que estava fazendo, fui bater na porta da Etnomusicologia, e falei: “Acho que quero ser etnomusicóloga!” Eles disseram: “tudo bem, você faz uns cursos aqui”, e me aceitaram no programa de pós-graduação em Etnomusicologia, desde que eu passasse por alguns cursos de graduação na área. Durante o verão eu fiz os cursos, e no ano seguinte já entrei no mestrado. Foi assim que passei pra área de Etnomusicologia e, enfim, mudei completamente a minha trajetória.

Terminado o mestrado, voltei para o Brasil. Até então eu nunca havia pensado que seria acadêmica. Eu pretendia ser professora. Só que os empregos que eu consegui naquela época eram para dar aulas de educação artística nos cursos de treinamento de professores. Todos eram em escolas particulares. À medida que fui conhecendo mais gente, percebi que quem estava com bolsa [de doutorado], estava ganhando mais do que eu, sem ter que levantar de madrugada todos os dias e correr de uma faculdade para outra o dia inteiro, até as onze, onze e pouco da noite. Aí pensei que, então, eu também ia fazer o doutorado! (*risos*) Nesse momento, fui conversar com Eunice Durham e disse a ela que eu estava pensando em cursar a pós-graduação em Antropologia, mas eu queria trabalhar com música. Lembro que ela falou para mim: “Pois é, eu até reconheço, por trabalhar nas periferias de São Paulo, a importância que a música tem para as pessoas, mas não vai ter ninguém para te orientar. Então, você pode até pleitear a sua entrada aqui, mas, se for um projeto com música, você não vai entrar, porque nós não temos quem te oriente.”

Então decidi fazer um projeto sobre candomblé. Preparei um projeto pra trabalhar com mulheres no candomblé. Aí entrei no doutorado (1986) e, mais ou menos na mesma época, ganhei uma bolsa da FUNARTE para fazer um levantamento das atividades rurais em São Bernardo do Campo. Com isso, deparei com os congos – com os congos e as folias! Foi então que a minha orientadora, Liana Trindade, falou: “Poxa vida, você está fazendo esse levantamento, você está com todo esse conhecimento aí de São Bernardo, por que é que você está fazendo um trabalho sobre candomblé? Vamos fazer sobre folias!”, e eu topei, mas disse que o projeto com o qual eu entrei tinha a ver com candomblé. E ela respondeu: “Mas não tem problema, a gente argumenta que esse projeto aqui é mais apropriado pra você.” Foi assim que, de repente, saiu uma tese etnomusicológica e sobre as folias de reis.

Proa: E nem passou pela sua cabeça fazer um doutorado em Música?

Suzel: Não.

Proa: Por quê? Você tem ideia?

Suzel: Porque a Etnomusicologia é teórica e passa pelas teorias sociológicas. O meu enfoque sempre foi mais antropológico. Além disso, os cursos de Música no Brasil, naquela época, eram voltados para a performance. Eu não percebia essa parte mais teórica se desenvolvendo na Música. Existiam algumas pessoas trabalhando com folclore, só que eu não me identificava com essa orientação. Então, as coisas que eu estava lendo, por conta própria, foram me levando para a Antropologia.

Proa: E por que você escolheu fazer antropologia no Brasil? Esse doutorado? Você estava aqui...

Suzel: É, porque eu estava aqui.

Proa: E era mais interessante fazer essa parte de seus estudos aqui...

Suzel: É, nem me ocorreu ir pra outro lugar. Eu já tinha saído. No entanto, quando eu estava fazendo o doutorado, senti necessidade de uma ajuda. A própria Eunice Durham já tinha falado: “Se você fizer uma pesquisa sobre Etnomusicologia, você vai fazer sozinha, porque aqui nós não vamos poder te ajudar!” Liana, que estava muito aberta ao diálogo, também disse: “Olha, essa

parte aí você vai ter que se acertar sozinha! Eu posso te ajudar na parte teórica, mas na hora da música...”

O interessante foi que mais ou menos nessa época as bolsas sanduíche foram introduzidas. Então eu decidi fazer isso. E fui, passei um ano em Belfast com o John Blacking, e ele realmente me ajudou muito, ajudou-me inclusive a me posicionar teoricamente dentro do material de pesquisa.

Proa: Lá em Belfast, **Etnomusicologia é uma área separada da Antropologia e da Música? É como se fosse um campo autônomo, ou não?**

Suzel: Naquela época a Etnomusicologia era um braço da Antropologia. Ainda se pode dizer que é assim, porém, mais recentemente, a Música também está desenvolvendo essa parte. Isso significa que agora, ao estudar Etnomusicologia na Queen's University, o aluno transita entre os departamentos de Música e de Antropologia.

Proa: Voltando à sua pesquisa de doutorado. No seu livro *Voices of the magi*, uma das noções mais importantes é a de encantamento. Gostaríamos que você falasse um pouquinho sobre a noção de encantamento que você usa e como ela pode estar relacionada a outras noções-chave para a Antropologia e para a Antropologia da Música.

Suzel: Encantamento é um termo que eu encontrei para tentar explicar o papel da música dentro do ritual religioso. Em muitos rituais religiosos, particularmente quando se trata de grupos subalternos ou de sociedades igualitárias, o líder tem que ser aceito por todo o grupo. Ele, o líder, não tem como se impor à força. Então surge o problema: como é que se organiza uma coletividade para que ela conjuntamente dramatize a sequência do ritual? Eu comecei a perceber que, em muitos casos como esse (como no candomblé, na folia de reis e nos congados, por exemplo), as populações subalternas ou igualitárias estruturam os seus rituais através da música. Os rituais, o drama coletivo, são propulsionados e se desenvolvem musicalmente. Nesse sentido, a música dá um arcabouço e proporciona a estrutura temporal dos acontecimentos. Ela permite que todo mundo esteja engajado de alguma maneira. Geralmente, trata-se da música como um elemento participativo.

Isto é, as outras pessoas não estão simplesmente lá assistindo a um show, elas estão lá com um papel, e a música permite organizar até mesmo esses papéis a serem desempenhados. A música faz com que você consiga organizar uma coletividade de tal maneira que as pessoas aceitam seguir o líder. Ele não precisa sair por aí mandando em ninguém! (*risos*) Às vezes as pessoas ficam organizadas e dentro de uma atividade que tende a promover emoções fortes durante várias horas. Aliás, muitas vezes esses rituais são organizados exatamente de maneira que promovam essas emoções. Como resultado, as pessoas têm uma experiência do sagrado, dentro de um contexto social idealizado. Encanta-se esse domínio pra dentro da experiência social dos seres humanos reais. Logo, o encantamento vem daí: da aproximação com o divino, com a vinda do sagrado para dentro do mundo dos seres humanos através da cantoria, ou através da música que une a todos. Ou seja, num ritual encantado, vivenciam-se as verdades divinas no ato de proclamá-las na cantoria.

Proa: Tomando como base o texto “The enchantment of technology and the technology of the enchantment”, escrito por Alfred Gell, veem-se muitas semelhanças, sobretudo teóricas,

entre a Antropologia da arte (assim como a Antropologia da música) e a Antropologia da religião. Essa aproximação parece muito rica. Você, que também trabalha com a noção de encantamento, de forma muito mais vinculada ao contexto ritual, pode falar algo a respeito?

Suzel: A palavra encantamento tem sido usada por muitas pessoas desde que foi proposta por Max Weber. Mas, para mim, essa noção funcionou muito bem, tendo em vista que eu estava tentando entender por que a música é tão presente nos rituais. Fui muito influenciada por Weber e por todo o conceitual por ele desenvolvido acerca das esferas encantadas e do desencantamento do mundo. Entretanto, em vez de querer colocar isso dentro de uma temporalidade histórica, eu achei que era interessante pensar o encantamento como algo que você pode instituir a qualquer momento. Além disso, se o paradigma da noção de encantamento vem da religião, ele não se restringe apenas à religião. Quer dizer, as experiências de encantamento podem ocorrer em outras esferas, muito embora a esfera religiosa seja importante para esse tipo de experiência. A palavra funciona um pouco melhor nesse domínio, porque o encantamento sempre se refere ao mágico, ao sobrenatural. Então, você pode pegar essas conotações que a palavra já tem e trazê-las para dentro de uma conceituação teórica.

Proa: Vamos a mais uma pergunta conceitual. Continuando a conversa sobre a folia de reis, no seu livro *Voices of the magi*, você analisa essa prática musical, enfatizando que, ao mesmo tempo que as folias são momentos rituais, elas referem-se claramente à estrutura social cotidianamente experienciada pelos atores. Seria possível dizer que, para você, as noções de estrutura e de ante-estrutura, fazendo uma referência a Turner, são interdependentes?

Suzel: A referência ao dia a dia, pelo menos como eu venho trabalhando e tenho trabalhado em relação às folias de reis, não está tão vinculada a Turner. O Turner tem um papel muito importante dentro das noções de *communitas*, que são promovidas pelo próprio encantamento. No entanto, a ligação entre a experiência religiosa e seu impacto na vida cotidiana, no meu pensamento, tem muito mais a ver com Gramsci.

Proa: Como sua obra dialoga com Antonio Gramsci?

Suzel: Na minha opinião, uma das grandes contribuições de Gramsci advém do fato de ele ter percebido como se estrutura a moralidade subalterna (no caso, a religiosidade e até esse domínio ideal) na qual nós somos todos iguais e na qual nós podemos, até mesmo nas nossas divergências, viver como uma comunidade. Então a idealização, dentro da folia de reis, é de uma sociedade onde as pessoas têm obrigações umas com as outras, é um domínio de reciprocidade e do reconhecimento de cada indivíduo, bem como das necessidades de cada um, através da promessa, por exemplo. Durante a visita da folia de reis, os foliões cantam para uma pessoa e levam a bênção para ela. É obrigação da comunidade fazer isso. Dentro desse universo, dramatiza-se a moral, mas não apenas isso, vivencia-se um mundo como ele seria se todo mundo obedecesse àquelas regras. Isso dialoga com a noção de Gramsci a respeito do folclore. Para Gramsci, o folclore representaria a cultura do subalterno, na medida em que ele articularia uma comparação entre as condições de vida dos subalternos e as classes dominantes. Inclusive, dessa perspectiva, Gramsci permite o resgate da palavra “folclore”, que no Brasil, em particular, passou a adquirir conotações negativas dentro da Antropologia, dadas as suas ligações com as orientações nacionalistas e metodologias de pesquisa amadorísticas. Nesse sentido, então, a folia de reis pode ser entendida como “folclore subalterno”, por articular a percepção subalterna das hierarquias sociais vigentes.

Proa: Há uma questão de identidade contrastiva também, não é?

Suzel: Sim. Vejamos como isso ocorre. Para os foliões, cada indivíduo, bem como todo o grupo, tem obrigações para com os seus pares, enquanto o “rico” não tem obrigações com ninguém – ou pelo menos ele é frequentemente percebido dessa maneira. Os foliões – que vêm do mundo rural, onde todo mundo conhece todo mundo – chegam à cidade, onde o vizinho não conhece o vizinho. Para ele, então, a cidade se apresenta como um universo impessoal. Assim, o mundo dos foliões acaba sendo idealizado – é vivido como uma comunidade moral –, em oposição ao mundo hegemônico.

Proa: Como a noção de comunidade de prática, de Etienne Wenger, dialoga com o seu trabalho?

Suzel: Se eu conhecesse essa literatura quando estava escrevendo meu livro, possivelmente a teria usado, porque cada folia de reis é uma comunidade de prática. Até mesmo a orientação de escolher cinco folias diferentes, com a finalidade de mostrar como cada uma negociava diferentemente o seu próprio mundinho (estando, contudo, em diálogo umas com as outras), é Etienne Wenger puro, sem eu saber que estava trabalhando com isso. A obra de Etienne Wenger proporciona uma estrutura para pensar as comunidades musicais locais, subalternas ou não. Qualquer coral ou banda tem que negociar um monte de coisas para poder funcionar. Esses grupos têm metas específicas (ou seja, eles se organizam em torno do fazer de uma determinada prática musical), o que evidencia a eficácia da noção de comunidade de prática formulada por Wenger. Mesmo sem conhecer o trabalho de Wenger, quem trabalha com grupos comunitários sabe que, se os grupos querem se reunir continuamente e se manter como comunidade com certa durabilidade, eles devem se organizar em torno de alguma coisa. Nesse sentido, Wenger dá um suporte teórico para o tipo de trabalho que eu faço, uma vez que me concentro sobre grupos amadores, informais e voluntários. Assim, todas as questões que surgem nesse tipo de ambiente podem ser analisadas à luz das propostas de Wenger, desde aquelas que são geradas por momentos de encantamento até as situações que são provocadas por brigas (*risos*) e intrigas (principalmente quando um membro fala mal de outro, ou então quando um participante deixa de participar do grupo porque se zangou ou magoou-se com os outros). Essas dinâmicas são constantes no funcionamento dos grupos amadores, assim como esses mesmos grupos têm que criar mecanismos para tentar evitar esses acontecimentos. Disso depende a própria manutenção dessa comunidade. Uma das formas de evitar a dissolução dos grupos é manter todo mundo cantando o tempo todo. Dessa forma, as brigas ficam menores e menos frequentes, porque as pessoas imediatamente estão envolvidas com a música, além de estarem todas executando seus papéis. As pessoas já sabem o que têm que fazer, e elas então se divertem. Por fim, eu também gosto muito da orientação dada por ele, de pensar uma comunidade de prática como uma trajetória de aprendizagem, o que é verdade para qualquer grupo. Um exemplo: estive recentemente em Campanha, onde faço minha atual pesquisa, e o coral que estudo está há dois meses sem ensaiar, porque perderam uma das cantoras fortes. Ela morreu de repente, e agora todo mundo está preocupado com a continuidade do coro, já que essa cantora estava no coral havia vinte e tantos anos. Toninho¹, quanto tempo que a Siomara cantou no coro? Ela é da primeira turma?

Toninho: Primeira turma, não. Segunda turma! Ela não foi fundadora.

Suzel: Ela entrou lá nos primórdios, na década de 1950, 1960, quando o coral ainda estava sob a regência da dona Ilza, que conhecia o repertório de trás para a frente. Muitas pessoas que estão no coro sabem apenas a sua parte, mas não sabem o todo, e isso coloca um problema para a continuidade do grupo. Imagino que será necessário incorporar alguém que acabe tendo esse conhecimento. Esse fato evidencia que os integrantes desenvolvem uma trajetória no interior do próprio grupo, que também é um processo de aprendizagem.



Coral Campanhense (fundado em 1958)

Proa: É interessante pensar que, **ao mesmo tempo que as pessoas são impactadas por essa experiência *no* grupo, elas também impactam a experiência *do* grupo. É por esse motivo que a ausência de um dos membros pode ter um desdobramento sério no grupo, não é? É um momento de crise!**

Suzel: Com certeza! Com a saída de um membro, o grupo tem que se questionar de que forma vai treinar outra pessoa para tomar aquele lugar, mesmo que se trate de partes relativamente simples e repetitivas (como ocorre nas folias de reis). É mais difícil ainda quando isso acontece em um coral no qual há mais ou menos cinco horas de música diferenciada cantada a quatro vozes, em que a estrutura é muito mais complexa – como é o caso do repertório da Semana Santa executada pelo coral. Contudo, é interessante constatar que, de acordo com a dinâmica desse coral (eu tenho material sobre a história e o funcionamento desse coro a partir de 1870), eles têm quase que recomeçar de vinte em vinte anos.

Proa: É cíclico?

Suzel: É cíclico. Exatamente! Esse é o período médio de atuação de um grupo que conseguiu se criar e se institucionalizar. Por mais que exista um ou outro membro sendo incorporado

no decorrer da trajetória do grupo, há muita gente que morre ou então fica velhinho demais para poder cantar na mesma hora. Nesses momentos, é preciso treinar novos integrantes, o que constitui um problema, porque é necessário que alguém tenha conhecimento para fazer isso.

Proa: E existe um padrão na tentativa de formação desses substitutos de liderança? Desses novos agentes? Ou isso acontece de modo diferente de grupo para grupo?

Suzel: Com certeza acontece de forma diferente de grupo para grupo. Em Campanha, o coro inicialmente era uma família. Começou com o José Luís Pompeu da Silva, que teve treinamento musical em Ouro Preto, antes de se mudar para Campanha. Ele chegou em Campanha bem jovem: com cerca de dezenove, vinte anos. No entanto, na época, ele já havia sido treinado musicalmente. Eu consegui constatar que, quando o José Luís estudava no Seminário de Mariana, ele teve aulas de música. Isso porque encontrei anotações e documentos provando que o pai dele pagou por aulas de música, bem como por material musical. De acordo com essa documentação, ele estudou música desde pequenininho, além de todas as outras coisas, não é? Quando ele se mudou para Campanha, levou esse conhecimento musical com ele. Embora seja dito que ele levou partituras musicais de Ouro Preto e Mariana para Campanha, tenho dúvidas a esse respeito. É possível, também, que ele tenha voltado a essas cidades para buscar esse material. Contudo, após dois ou três anos morando em Campanha, ele fundou uma orquestra, com os músicos que existiam ali. Segundo a lenda local, foi ele quem instituiu a Semana Santa tal como ela é feita hoje. Eu acho que não foi bem assim, mas de todo modo...

Proa: É um mito de origem?

Suzel: É um mito de origem! E, de fato, ele assumiu a liderança do grupo, não é? O filho dele, Marcelo Pompeu, herdou essa liderança dele, assim como as netas (filhas do Marcelo) também. Dona Ilza Pompeu assumiu o grupo das mãos do pai, mas, como nem ela nem a irmã tiveram filhos, não houve a continuidade na família. Mesmo assim, o coral continuou existindo, porque havia outras pessoas na cidade que conheciam o repertório, uma vez que elas participavam do coral. Ainda que essas pessoas não tivessem um treinamento musical aprofundado e formal para liderar o grupo, foram fundamentais nesse processo. É possível que o grupo continue suas atividades mesmo com a saída desses integrantes, pois existem as partituras musicais, que podem auxiliar uma nova liderança, se houver a vontade do grupo na continuidade. Mas, de toda forma, será necessário treinar várias pessoas, o que nos ajuda a compreender o quanto as trajetórias de aprendizagem individuais são importantes para a própria constituição do grupo. Você não funda um coral e pronto. É preciso estar constantemente treinando pessoas e assegurando que elas atinjam certos graus de competência.

Proa: Vamos agora voltar um pouco a falar de sua trajetória. Como você chegou a Belfast? Você foi fazer o doutorado sanduíche com o John Blacking?

Suzel: Foi.

Proa: E aí ficou?

Suzel: Não, eu fiz o doutorado sanduíche com o John Blacking e voltei para defender a tese na USP. Era preciso terminar, não é? Naquela época, ao que me consta, não existia essa obrigatoriedade de depois ter que trabalhar aqui no Brasil, porque agora parece que tem. Deve ter sido por causa de gente como eu que eles instituíram isso (*risos*). Porém eu voltei, defendi o

doutorado, mas não havia oportunidade nenhuma aqui (no Brasil), na área de Etnomusicologia, mesmo havendo o reconhecimento, das pessoas que atuavam nas universidades brasileiras, de que seria importante. Falava-se muito: “é, seria interessante, porém...” (*risos*). Com isso, eu estava percebendo que voltaria a dar aulas em faculdades particulares de educação artística, como fazia antes de cursar o doutorado. No entanto, nesse meio-tempo, John Blacking faleceu e os outros dois professores da área de Etnomusicologia na Queen’s University estavam deixando seus empregos. Annette Sanger, que era professora em Belfast, decidiu acompanhar o marido dela, pois ele havia conseguido um emprego em Toronto.

Isso aconteceu na mesma época em que outro professor da área de Etnomusicologia, Rembrant Wolpert, foi contratado na Holanda. Então, de repente, não havia mais ninguém na área de Etnomusicologia lá. Por isso, a Queen’s abriu duas vagas para Etnomusicologia, e eu me candidatei a uma delas. De início, ficamos eu e Martin Stokes, mas depois Martin foi para Chicago, e eu assumi o Departamento em Belfast (1990).

Proa: E como foi trabalhar com John Blacking?

Suzel: Quando fui estudar em Belfast, ele já estava doente, e por isso não encontrei com ele muitas vezes. Foram algumas vezes. Mesmo assim, várias pessoas diziam que nós, que fomos os últimos alunos dele, tivemos mais contato com John Blacking do que os outros. Isso porque nessa fase ele estava em Belfast, e não viajando para todos os lados. Blacking era uma pessoa muito inspiradora, então era impressionante! Ele sentava, lia uma frase, e aí desatava a falar. Depois desses encontros, eu saía completamente tonta e continuava a pensar em tudo o que ele tinha dito. De repente, enquanto eu andava pela rua, percebia o que ele realmente queria dizer: “Ahhhh, é isso que ele estava falando!” Era assim, extremamente inspirador! Posso afirmar que escrevi outra tese por causa desses poucos encontros que tive com ele, porque uma coisa é você ler o trabalho de alguém, outra é o autor mesmo falar para você sobre seu próprio trabalho, sobre os nozinhos do trabalho dele, as joiazinhas. Às vezes ele dizia uma frase que me fazia desatar a pensar em um monte de possibilidades, inclusive no que aquilo poderia significar para o meu próprio trabalho. Enfim, inspirador!

Proa: Você organizou recentemente um livro sobre a atualidade da etnomusicologia do John Blacking; gostaríamos que você falasse um pouco sobre esse livro, esse projeto.

Suzel: John Blacking morreu em fevereiro de 1990. Então, em 2000, quando fez dez anos da morte dele, nós organizamos em Belfast um congresso. Era o congresso anual do Seminário Europeu de Etnomusicologia. Como foi em Belfast e fazia dez anos que Blacking tinha morrido, o tema do congresso foi “John Blacking no século XXI”. Com isso, queríamos discutir a relevância do trabalho dele na atualidade. E foi um grande congresso! Em relação aos congressos dos Seminários Europeus de Etnomusicologia, esse foi o maior que já havia sido organizado até então. Veio gente do mundo inteiro: muitos ex-alunos dele, do Japão. Do Brasil, tinha somente eu e Eurides, mas havia muitos pesquisadores europeus, africanos e australianos. É possível dizer que todos os continentes estavam representados lá. Mas, antes desse congresso, a Ashgate, que é a editora que publicou o livro, propôs a publicação. Os editores falaram que seria interessante fazer um livro sobre a obra do Blacking. Por conta disso, eu já anunciei para os contribuintes que a gente tinha esse projeto. Então, logo após terminar o congresso, as pessoas interessadas em participar da coletânea mandaram *abstracts* pra mim.

Com esse material em mãos, fiz uma triagem, com o intuito de ter *papers* representativos, discutindo assuntos pertinentes às muitas áreas nas quais John Blacking trabalhava. Isso foi difícil, porque John Blacking comentou sobre praticamente tudo! Quando alguém aparecia com uma teoria nova, ele já estava escrevendo um *paper* usando o material que ele tinha sobre os Venda², para ou apoiar ou contradizer a nova proposta. Contudo, apesar de ele ter muitas contribuições, em praticamente todas as áreas, existem algumas mais representativas. A música infantil, por exemplo, é uma área importante do trabalho dele, como também são os rituais de iniciação, as questões biológicas da musicalidade, o papel da música na evolução humana. Além disso, ele escreveu trabalhos na área da religiosidade, sobre a questão do *apartheid* e da música entre grupos subalternos. Entre essa vasta produção, também há textos metodológicos, que colocam questões de como fazer trabalho de campo: o que coletar, por exemplo. No final da vida, John Blacking escreveu muitos trabalhos sobre o papel da música na formação da experiência e da memória. Eu queria coisas que cobrissem todas essas áreas, assim como as discussões políticas. Ele tinha uma grande preocupação com o papel político da música! Aliás, a maioria das contribuições enviadas foi sobre esse assunto, e foi difícil escolher. Por fim, fiz uma seleção, mas daria para organizar pelo menos mais dois volumes, só com os trabalhos enviados inicialmente. Graças a Deus, as pessoas foram compreensivas. Eu procurei incluir diversas regiões do mundo e também queria incluir ex-alunos dele. Na verdade, acabei dando preferência a artigos escritos pelos ex-alunos do John Blacking.

Proa: Você já disse que John Blacking teve um impacto muito grande no seu trabalho. Que outros pensadores da Etnomusicologia influenciaram você?

Suzel: Muitas outras pessoas, esse é um processo contínuo: você vai assimilando a produção dos outros, e se torna até difícil falar quem foi determinante nesse processo. Blacking foi o pensador que mais me influenciou, principalmente por causa da relação direta que tive com ele. No que se refere a outros etnomusicólogos, com certeza Anthony Seeger. O meu livro foi totalmente influenciado pela estrutura do livro dele³. A ideia do Seeger, de usar a própria estrutura do rito para organizar a discussão, me inspirou diretamente. Posso dizer também que Anthony Seeger me influenciou porque foi um de meus maiores incentivadores. Quando fiz o mestrado em Indiana, ele estava lá como professor visitante, e, como eu era brasileira, fui particularmente acolhida. Desde aquela época ele tem me apoiado e me dado muita força. Definitivamente, o Tony Seeger teve uma influência grande no meu trabalho, e meu mentor foi o John Blacking, sem sombra de dúvida.

Proa: A Etnomusicologia parece muito pouco desenvolvida no Brasil. A área tem pouca produção e pouca importância política. É importante, nessa entrevista, falarmos um pouco sobre a Etnomusicologia como área e os desafios dessa prática. No Brasil, a etnomusicologia não é ainda um campo plenamente autônomo, como acontece em outras partes do mundo. O que chamamos de plenamente autônomo? Em Vancouver, por exemplo, existe um departamento único, um programa de pós-graduação único para Etnomusicologia. Aqui no Brasil, não há isso: se você quer fazer pesquisa, você vai ou para a Antropologia social, ou para a Música. Existem pessoas vinculadas às faculdades de Música e pessoas vinculadas às faculdade de Antropologia. Como uma provocação, queremos lhe perguntar se você vê diferença entre os trabalhos de Etnomusicologia produzidos por músicos e aqueles produzidos por antropólogos.

Suzel: Vamos voltar para trás. Em primeiro lugar, nos Estados Unidos existem, sim, alguns departamentos de Etnomusicologia, mas não são muitos. Que eu saiba, são Wesleyan, UCLA, Indiana. No entanto, na maioria dos lugares dos Estados Unidos, a Etnomusicologia está vinculada ao departamento de Música, tendo um ou dois professores responsáveis pela área. Desse jeito, o aluno faz um mestrado em Música, com especialização em Etnomusicologia. Também na Europa, quase todos os lugares são assim. Nesse sentido, a Queens University era uma exceção – embora esteja deixando de ser, por várias razões que não vêm ao caso, como a crise econômica, que está contribuindo para a redução dos departamentos pequenos nas instituições de ensino. Na verdade, apesar de a Etnomusicologia estar um pouco mais desenvolvida em alguns lugares (sobretudo nos Estados Unidos e na Europa), ela continua sendo uma subárea da Música em 99, 9% dos casos. Então, não é tão diferente do Brasil.

Agora, eu diria que, aqui, a Etnomusicologia é o que mais cresce, a demanda é assustadora; aliás, é maravilhoso ver o que está acontecendo aqui no Brasil nessa área! Antes fosse no meu tempo, pois eu estaria aqui! Várias pessoas chegaram e conseguiram criar espaços de discussão: na Bahia tem departamento de Etnomusicologia, na Paraíba tem cinco ou seis professores atuantes na área, o que faz com que exista um programa de pós-graduação relativamente grande lá. Há também o Samuel Araújo, que está formando um centro de estudos em Etnomusicologia na UFRJ. Contudo, há muito que fazer ainda, em universidades como a USP e a UNICAMP. Essa é uma área que tem muitas possibilidades de crescer, além de uma grande demanda. Temos que acompanhar o que vem acontecendo, até mesmo porque esses departamentos estão formando etnomusicólogos e eles vão ter que trabalhar em algum lugar. É verdade que a Etnomusicologia vem adquirindo importância nos departamentos de Música. Em muitas instituições, há um ou dois etnomusicólogos atuantes nos departamentos. Essas pessoas trabalham para que um aluno de violão, ou de piano, tenha uma visão um pouco mais ampla do que vem a ser a música, de forma que entenda que ela faz parte do dia a dia de todo mundo! Nesse sentido, tem muito a ser feito, e é gratificante ver o quanto a área está crescendo aqui no Brasil.

Proa: E, quanto aos trabalhos produzidos por antropólogos e músicos, existe alguma diferença visível entre eles?

Suzel: Na verdade, essa era uma grande preocupação do Alan Merriam. Ele dividiu os etnomusicólogos em “etnomusicólogos musicólogos” e “etnomusicólogos antropólogos”. Numa certa época, isso talvez tenha sido muito mais marcante. Isso se justifica porque, no começo do desenvolvimento da Etnomusicologia, era preciso ter uma ideia de como funcionava a música africana, ou a música turca, bem como o que era determinante para que a música japonesa fosse considerada “realmente” música japonesa. Para essa questão referente à análise musical, era importante você ter musicólogos que pudessem desenvolver uma musicologia das outras tradições. Então me parece que quem trabalha com estilos musicais que têm musicologias próprias – tradições em que os modos e escalas musicais possuem nomes específicos, bem como formas específicas de organização das notas musicais – tende a atrair pessoas com uma orientação mais musicológica. Eu, por exemplo, não iria começar a estudar música indiana, porque só para entender como é que ela funciona é muito complicado! Eu gosto de ler trabalhos com essa orientação, e, inclusive, se eu precisar explicar para um aluno alguma coisa bem básica sobre a musicologia indiana, eu consigo. Sei os princípios básicos, mas não me interessa em chegar num grau de musicologia mais profundo. Os antropólogos tendem a ser atraídos por outro tipo de

música: esses estilos mais comunitários, nos quais os aspectos sociais são mais importantes. Não é que a música indiana não seja interessante aos antropólogos: também nela há todo um sistema de aprendizagem e muitas questões sociais, mas há a tendência de um grupo de estudiosos ser mais atraído para um tipo de música do que para outro. Você dificilmente encontra pessoas com interesse por estruturas musicais indo para a Amazônia, enquanto quem está interessado no papel social da música e em como a música está ligada com pintura corporal, que são os antropólogos, faz muita pesquisa lá. Então talvez tenha mais a ver com o tipo de música. Agora, por outro lado, essas diferenças estão se tornando cada vez mais nebulosas.

Proa: É uma área que está ficando cada vez mais híbrida. Também sentimos que há muitos esforços, tanto dos antropólogos em tentar ler os trabalhos feitos pelos músicos, quanto dos músicos em dialogar com os antropólogos.

Suzel: Outra coisa que tem acontecido é que, como o mundo é grande, os etnomusicólogos dedicados ao estudo de regiões específicas começam a dialogar mais entre si. Então há os especialistas na música coreana, que acabam formando um bloquinho; o pessoal interessado em música brasileira ou latino-americana, que forma outro grupo. Muitas vezes essas divisões pelas áreas estudadas são mais presentes do que os temas e estudo.

Proa: Quais são as especificidades da Etnomusicologia? Quais são as principais correntes de pensamento na atualidade?

Suzel: A Etnomusicologia lida tanto com produções musicais contemporâneas do mundo inteiro, como também existe uma vertente, que se chama Etnomusicologia histórica, que está olhando as músicas do passado, por meio de uma perspectiva etnomusicológica. O que seriam as vertentes, as áreas principais? Atualmente há muitos trabalhos que lidam com a noção de fluxo. Se antes existia uma preocupação em tentar entender comunidades musicais específicas, hoje a palavra “movimento” aparece muito mais. Assim, as diásporas passam a ser interessantes. Muita gente também está olhando para a questão do hibridismo. No Brasil, acho que está havendo uma mudança radical para pensar a diversidade. Hoje em dia, diversidade cultural é uma *buzzword*. Discussões sobre multiculturalismo, bem como os debates que têm a ver com noções de fluxo, movimento, contato, encontro, são bastante atuais. Análises que levam em consideração a globalização, o cosmopolitismo e as relações entre o local e o global podem ser consideradas as discussões do momento.

Proa: Quais são os maiores desafios da Etnomusicologia na atualidade?

Suzel: É uma área grande, que comporta tanta coisa! Na verdade, há espaço, dentro da Etnomusicologia, para vários tipos de pesquisa, desde que tenha a ver com música e que nos ajude a entender por que os seres humanos fazem música. Existem alguns temas que acabam ficando um pouquinho mais na moda, mas isso não significa que os outros deixem de ser importantes. Então, o que seria o grande desafio? Para mim, o grande desafio da Etnomusicologia continua sendo o mesmo: entender o papel que a música tem na vida das pessoas e por que os seres humanos fazem música! Esse é o grande desafio! As outras questões são maneiras de tentar abordar e responder essa pergunta. Há milhões de pessoas diferentes, vivendo em contextos diferentes, usando músicas de formas bem diferentes. Há também diversos usos da música feitos por uma mesma pessoa. Eu falei do fluxo, mas houve uma outra mudança paradigmática recentemente, e que é importante: a mudança das análises baseadas na concepção de música

como símbolo para música como ferramenta. Antigamente, o campo era muito influenciado por Turner e pela Antropologia simbólica. As pesquisas tentavam encontrar paralelos entre uma determinada música e as identidades das pessoas. Não digo que esse não seja um uso, mas acho que atualmente está havendo uma mudança no foco das pesquisas. Em vez de tentar achar reflexos identitários, busca-se compreender a música como uma ferramenta que está à disposição das pessoas. Para gerar experiências de encantamento, ou, por exemplo, influenciar estados de espírito e a própria vida cotidiana, como afirma o trabalho de Tia DeNora.

Voltando para uma pergunta anterior, preciso dizer que o trabalho de Tia DeNora é importante referência para mim, ela tem me influenciado muito, recentemente. O trabalho dessa pesquisadora se volta totalmente para pensar música como ferramenta. Procura entender como as pessoas estão usando a música como um meio de controlar, ou melhor, de influir no seu estado emocional. A música passa a ser usada como uma ferramenta para você mesmo assumir controle sobre o seu emocional. Nessa perspectiva, também é possível compreender outros usos da música. Um exemplo: um dono de loja pode usar música para tentar atrair clientes ou pra fazer com que as pessoas comprem mais, comprem mais rápido ou, ainda, passem mais tempo dentro da loja. Outro caso que pode ser analisado sob esse ponto de vista: a maneira como a música é usada numa procissão ou em outro evento religioso. No caso de se tratar de uma procissão feliz, utiliza-se frequentemente o dobrado, que ajuda a conduzir as pessoas de um ponto (A) até outro (B). Uma marcha fúnebre também faz isso, mas promove um ambiente sonoro diverso. Assim, Tia DeNora mostra que as propriedades da música são potencializadas: um dobrado funciona de forma diversa de uma marcha fúnebre, por ter um impacto diverso sobre o corpo.

Proa: Temos visto o surgimento de muitos projetos que usam música como ferramenta, sobretudo política, com uma ideia de construção de cidadania, ou então de formas de provocar a paz, ou tirar as pessoas de “situações de risco”. Aqui em São Paulo, há o Projeto Guri, que trabalha um pouco nesse sentido. É possível pensar também naquela orquestra árabe-israelense que foi formada por Daniel Barenboim e Edward Said, na qual árabes e israelenses fazem música juntos, numa tentativa de provocar um diálogo, que sendo musical também seja identitário. Então, essa ideia de música como ferramenta também poderia ser usada com finalidades políticas?

Suzel: Com certeza! Essa era uma grande preocupação do Blacking: ele se questionava como a música pode ser utilizada politicamente, tanto por grupos subalternos, quanto pelos grupos hegemônicos, como forma de controle. A política está sempre presente em qualquer contexto musical, particularmente nos mais coletivos. A música é política em várias dimensões: ela vai trabalhar desde a política da pessoa, até questões políticas de grupos específicos, e ainda se referirá a questões muito mais amplas. A formação da nação brasileira, por exemplo, passou muito por música. Havia pessoas desenvolvendo noções do que constitui ser brasileiro musicalmente. Tanto que, também na música, encontramos a concepção de que o aspecto brasileiro de sua constituição reside na miscigenação: é aquilo que mistura o branco, o negro e o índio. A partir de então, qualquer coisa que provoque (ou seja provocada) por essa mistura vai passar a ser considerada brasileira, e o que não tem (ou não reflete) essa mistura, não. Essa é uma questão política de formação de nação, e quase sempre são as elites que desenvolvem esses discursos, que podem ser ou não assimilados pela população em geral. Esse discurso tem sido tão forte que ele continua presente mesmo na atualidade, mesmo com a emergência do discurso contrário, com

ênfase na diversidade cultural. Ele não vai embora tão facilmente. Não há música sem dimensão política, até mesmo porque questões de poder estão presentes em todas as relações sociais. A própria noção de encantamento está baseada numa ideia de como os sujeitos lidam com a necessidade de lideranças. E vai além: refere-se aos modos de convencimento dos participantes, que, apesar de estarem sob uma liderança, devem sentir que estão participando de um contexto igualitário.

Proa: Existem diferenças entre os trabalhos produzidos por etnomusicólogos do eixo anglo-americano e aqueles escritos por brasileiros?

Suzel: Na minha opinião, sim. Inclusive essa é minha grande batalha, porque a etnomusicologia anglofônica é hegemônica dentro da disciplina. A experiência mostra que americanos só citam americanos, apesar de às vezes eles trabalharem aqui no Brasil ou em outros lugares. As citações acabam por reforçar essa hegemonia. E não é só porque eles se citam. É por causa do jeito que eles trabalham: eles têm um comprometimento diferente. Nos trabalhos dos estudiosos pertencentes ao mundo anglofônico existe uma relação diferente entre etnografia e teoria. Eu tento ensinar para os meus alunos em Belfast essas diferenças, que derivam do jeito americano de fazer etnomusicologia. Primeiramente, os estadunidenses vão para o mundo inteiro fazer pesquisa, enquanto a maioria dos brasileiros fica em casa e estuda alguma coisa brasileira. Disso resulta que o comprometimento primordial do estudioso brasileiro é conhecer as músicas do seu país. Com isso, o material etnográfico se torna muito importante e as análises feitas por brasileiros são muito ricas em detalhes etnográficos. Percebo uma preocupação maior dos brasileiros em representar fidedignamente a música estudada do que com aspectos teóricos de caráter universal. A teoria não tem uma presença central. Entretanto, no mundo anglofônico ocorre o oposto: os etnomusicólogos se interessam em produzir teoria e acabam considerando os contextos etnográficos secundários; eles servem simplesmente para ilustrar a teoria que se deseja defender. Assim, esses trabalhos possuem uma abrangência maior, porque uma teoria desenvolvida a partir de um contexto musical brasileiro pode inspirar algum pesquisador que trabalha na Índia! Esse pesquisador pode usar a sua teoria!

Tomemos como exemplo a noção de encantamento, tal como eu a trabalhei. De repente ela pode ser importante para alguém que está trabalhando em um contexto diferente, no México ou na África. O cerne da questão, para mim, está nessa relação entre a teoria e a etnografia. Se a preocupação é totalmente etnográfica, ela não tem como ser usada para além daquele espaço. Então, o que é necessário, a meu ver, é um desenvolvimento maior de teorias, e não simplesmente apropriar as teorias vindas de fora. Outro exemplo: há pessoas com quem estou em diálogo aqui, trabalhando com banda. Elas geralmente têm muita preocupação com o levantamento histórico daquela banda particular, mas é importante perguntar: “A quem vai interessar isso, fora daquela banda?” Sugiro, então, que se pense de forma mais ampla! Ou seja, é preciso ter em mente o que a história da sua banda pode dizer para alguém que está trabalhando com bandas em Angola. É esse pulo que, a meu ver, é necessário ajudar as pessoas a fazerem aqui.

Proa: De acordo com o que você está falando, essa crítica não poderia ser feita à maneira de trabalhar de toda a antropologia brasileira?

Suzel: Com certeza!

Proa: Em sua opinião, os antropólogos e os etnomusicólogos deveriam buscar perguntas mais universais?

Suzel: Não é uma questão de “universal *versus* particular”, é uma relação “teoria *versus* etnografia”. Sugiro que se tenha em mente o seguinte questionamento: “O que, no meu trabalho, pode interessar a um antropólogo na Índia?” Não é deixar de trabalhar com meticulosidade. Minha sugestão é a de aproveitar a sua etnografia, na qual você pode ter essa meticulosidade, sem esquecer que, por trás daquilo, existem seres humanos que fazem parte de uma espécie. Os acontecimentos descritos não têm apenas uma importância localizada. Pensar o material etnográfico como ilustração de uma ideia maior, que pode ter relevância para além daquele contexto. É preciso começarmos a ser produtores de teorias. Do jeito que é atualmente, continua aquela relação em que nós [os brasileiros] produzimos a matéria para aqueles que, então, criam os pensamentos, as teorias. E, depois, todo mundo acaba tendo que citar aqueles que formulam as teorias, enquanto essas mesmas teorias poderiam ter sido desenvolvidas por nós. Esse é um dos problemas. O outro é a língua. Hoje em dia, no mundo acadêmico, a língua internacional é o inglês, quer queira, quer não. Então, para dialogar de igual para igual, você tem que ter um domínio dessa língua, além de ser importante ter um domínio das práticas de produção intelectual em inglês.

Proa: Quando você fala das práticas intelectuais, está se referindo especificamente a quê?

Suzel: À teoria e à maneira de expô-la. Tem um jeito, se você começar a olhar os artigos escritos em inglês, vai notar que existe um padrão. Todos os autores começam expondo a teoria que eles estão usando!

Proa: Não começam no particular...

Suzel: Não. Tomemos John Blacking como exemplo. Os textos dele começam assim: “este artigo lida com o papel da música no ritual”. Com uma afirmação assim, o artigo se torna interessante a um público mais amplo, ou seja, a todos os antropólogos que trabalham na interface música e ritual. Não se trata apenas de um artigo sobre o ritual dos Venda; é sobre música num contexto ritual, ainda que o exemplo etnográfico seja os Venda. Aí vem a etnografia, para mostrar como aquilo funciona naquela prática, naquela instância. E, na conclusão, retorna-se, para indicar o potencial transcultural do trabalho.

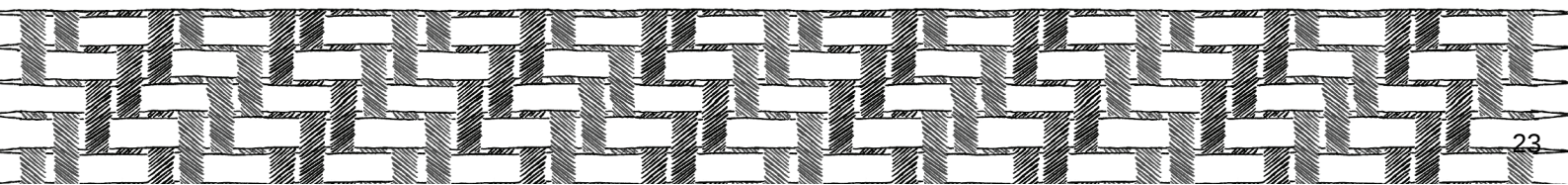
Proa: Esse seria um desafio para a Etnomusicologia no Brasil?

Suzel: Vocês queriam um desafio? Esse pode ser um! Acredito que seja isso. Não é deixar de ser meticoloso na sua etnografia local, mas é pensar: para além da sua etnografia: o que ela diz, de forma mais ampla, sobre o papel da música para seres humanos. É pensar que a produção deve ser de utilidade não só para aquela comunidade, mas para um pensamento mais amplo.

Proa: Muito obrigada, Suzel.

Notas

1. Antônio Ribeiro, marido de Suzel Reily, e que estava presente no momento da entrevista, cantou nesse coral durante vários anos.
2. O artigo “Movement, Dance, Music and the Venda girl’s initiation cycle” (1985) ou o livro *Venda Children’s Songs: A Study in Ethnomusicological Analysis* (1967) são alguns exemplos.
3. Referência ao livro *Why Suyá sing?*, de Anthony Seeger.



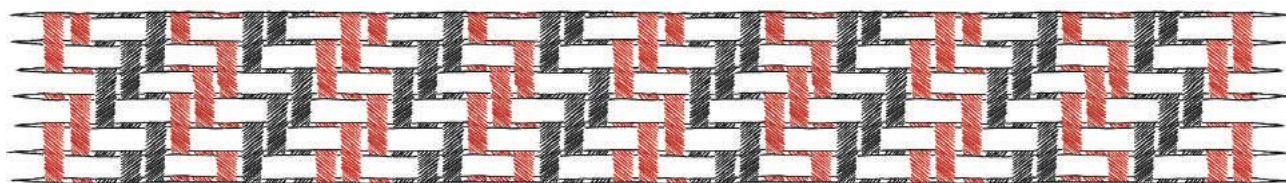
ARTIGOS

Um crítico de arte em trânsito: os múltiplos papéis desempenhados por Mário Pedrosa no campo artístico brasileiro

Tarcila Soares Formiga

tarcilasformiga @ gmail.com

PPGSA/UFRJ



Resumo:

Mário Pedrosa foi reconhecido por sua contribuição para o desenvolvimento da crítica de arte brasileira e também por sua militância política. Embora tenha se destacado por sua atuação nesses dois campos, também desempenhou um papel central na formação de um grupo de artistas no Rio de Janeiro e nos debates entre partidários do abstracionismo e partidários do realismo, que foram fundamentais para o processo de renovação da arte moderna brasileira. Tendo em vista o envolvimento de Pedrosa em diversos campos de atividades, o objetivo deste artigo é investigar como seu empenho em aproximar-se dos artistas e tomar partido nas polêmicas envolvendo os movimentos artísticos contribuiu para que ele se consolidasse como uma autoridade nos assuntos relativos à arte em um momento em que os críticos buscavam reconhecimento sob a chancela das universidades.

Palavras-chave: Mário Pedrosa; crítica de arte; arte concreta.

Abstract:

Mário Pedrosa was recognized for his contribution to the development of the Brazilian art criticism and for his political activism. Although he was known for acting in these fields, he also played an important role in the creation of a group of artists in Rio de Janeiro and in the debates between the supporters of abstractionism and the supporters of realism, that were crucial to the process of renovation of the Brazilian modern art. Taking into account his involvement in many activities, the purpose of this paper is to investigate how his effort in getting closer to artists and taking sides in the controversies about artistic movements led to his acceptance as an authority in the subjects concerning art at a moment when the critics were trying to achieve recognition through universities.

Keywords: Mário Pedrosa; art criticism; concrete art.

Conhecido principalmente como crítico de arte e militante trotskista, Mário Pedrosa também se destacou no campo artístico brasileiro por sua atuação nas principais instituições voltadas para o desenvolvimento da arte moderna e da crítica no país, e por sua ligação com um grupo de artistas concretos no Rio de Janeiro. Além disso, participou dos debates que ocorreram em um momento-chave para a modernização das artes brasileiras, defendendo abertamente os artistas cariocas que desenvolviam trabalhos no campo do abstracionismo geométrico na década de 1950. Sua atuação polivalente rendeu-lhe o reconhecimento como autoridade capaz de produzir discursos acerca dos trabalhos artísticos e de criticar a forma como esses mesmos trabalhos vinham sendo analisados por outros críticos até então.

Na condição de crítico ligado a um grupo de artistas e às principais instituições artísticas modernas, Pedrosa era chamado a contribuir com ensaios para os catálogos de museus e galerias, a participar do corpo de especialistas encarregados de escolher artistas que participariam de exposições nesses espaços, a escrever referências para artistas que desejavam concorrer a bolsas de estudos no exterior, e a compor os júris das principais mostras de arte do país. Essa intensa atuação, principalmente no período compreendido entre as décadas de 1940 e 1960, deve ser investigada à luz do capital social adquirido por Pedrosa ao longo de sua trajetória como crítico de arte e militante político¹ – que facilitou sua entrada nos principais espaços expositivos e jornais do país –, e também do seu empenho em divulgar suas ideias por meio de artigos veiculados na imprensa e nos catálogos de arte.

Tendo em vista que sua trajetória como crítico de arte não se esgotava no exercício judicativo, o objetivo deste artigo é investigar – a partir das relações privilegiadas que ele estabeleceu com críticos e artistas e da sua participação nos principais debates sobre arte – em que medida as análises de Pedrosa sobre o fenômeno estético adquiriram validade no meio artístico brasileiro. Em meados da década de 1940, quando Pedrosa passou a se dedicar com mais regularidade aos artigos sobre arte em jornais, a crítica de arte já passava por transformações profundas, com a progressiva substituição de uma análise impressionista² por outra, que se legitimava no meio acadêmico, com embasamento nas ciências humanas³.

Sua passagem pela crítica, no entanto, não pode ser compreendida com base em um processo de institucionalização da crítica pela via universitária, e sim por seu investimento em textos de jornais e catálogos e por sua participação nas discussões acirradas que movimentaram as artes a partir do final da década de 1930 (MOURA, 2011). Além disso, Pedrosa também optou por estabelecer relações com os artistas, o que contribuiu para que fosse aceito como crítico de arte não apenas por seus pares, mas também por outros participantes do campo artístico.

Essa análise dos múltiplos papéis desempenhados por Pedrosa no campo artístico brasileiro é importante na medida em que pode ajudar a superar a dicotomia entre um “Mário Pedrosa militante político” e um “Mário Pedrosa crítico de arte”. De acordo com Mari (2006), essa dicotomia ainda permanece nos trabalhos sobre o crítico, provocando uma separação entre sua obra política e sua obra estética. Como exemplo, cabe citar Arantes (1991), que tenta sobrepujar essa classificação, mas acaba analisando a trajetória de Pedrosa do ponto de vista da sua atuação como crítico de artes plásticas. Por outro lado, Hélio Pellegrino (1982) chama a atenção para a produção de Pedrosa como pensador político. Uma alternativa para escapar desse dilema é examinar sua trajetória, que não cabe nesses rótulos justamente porque não se restringiu apenas às esferas da crítica e da política. Não só a participação de Pedrosa em instituições culturais, em grupos de

artistas e nos principais debates sobre arte, mas também sua atuação na política e na crítica concorreram para o reconhecimento da sua autoridade nos assuntos relativos ao fenômeno estético.

Mário Pedrosa e o Grupo Frente

Em meados da década de 1940, as lutas entre os primeiros artistas portadores dos valores modernos nas artes brasileiras e os artistas acadêmicos foram minimizadas para dar lugar a um debate sobre as diversas concepções de arte moderna. Nesse momento, os artistas que mais se destacavam eram Emiliano Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral e Cândido Portinari, considerados os representantes dos ideais da Semana de Arte Moderna de 1922 (ZÍLIO, 1997). Em comum, demonstravam uma preocupação com as questões nacionais nas suas obras. Porém, a partir dos anos 1940, outras experiências no campo da arte moderna, como aquelas desenvolvidas pelos abstracionistas geométricos, colocaram em dúvida os valores dos artistas voltados para o projeto de estímulo à constituição de uma arte nacional.

Na década de 1950, no Rio de Janeiro, um grupo de artistas que frequentava as aulas no Atelier Livre de Ivan Serpa, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), formou o alicerce de um novo movimento artístico na cidade. Nascia assim, em 1954, o Grupo Frente, cujos componentes passaram a desenvolver experiências no campo do abstracionismo geométrico. Esse grupo – que contava com artistas como Lygia Clark, Lygia Pape, Aluísio Carvão, Ivan Serpa, Abraham Palatnik, Hélio Oiticica⁴ – e o Grupo Ruptura, de São Paulo, contribuíram sobremaneira para a transformação dos cânones estabelecidos na arte brasileira, que, até aquele momento, era dominada pelos artistas representantes do realismo pictórico.

Nos depoimentos de artistas que participavam do grupo, os nomes de Ivan Serpa e Mário Pedrosa aparecem como figuras importantes para o surgimento do movimento. Segundo Lygia Pape, Serpa era o principal elemento desse grupo, o “matemático intuitivo”, enquanto Pedrosa era taxado de “intelectual” (CATÁLOGO..., 1994). Ao destacar a influência de Pedrosa no grupo, Pape fazia referência às reuniões que eram realizadas na casa do crítico, nas quais ele discutia com os artistas as ideias presentes em sua tese *Da natureza afetiva da obra de arte*⁵.

A relação de Pedrosa com o Grupo Frente chegou a ser mencionada em artigos de jornal publicados por ocasião das quatro exposições do grupo, realizadas entre 1954 e 1956. Em uma matéria sobre a mostra do Grupo Frente no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Pedrosa aparece como o único crítico que apoiava o “rejuvenescimento” das artes plásticas brasileiras por meio de seu incentivo aos artistas concretos cariocas (GRUPO..., 1995). Em uma entrevista com esses artistas, seu nome aparece novamente vinculado ao grupo: “A ligação de Mário Pedrosa com o Grupo Frente é pequena, mas suas teorias são de grande penetração em todos nós” (A ARTE..., 1955).

O depoimento acima sobre os laços que o uniam ao grupo chama a atenção porque questiona as relações estreitas que ele possuía com esses artistas. Embora seja possível desconfiar da afirmação de que ele não era tão próximo do grupo, posto que, em depoimentos de artistas e artigos de jornal, seu nome aparece frequentemente ligado aos membros do Grupo Frente, cabe ressaltar que, na fala dos artistas, Pedrosa é reconhecido como intelectual que os teria influenciado por meio de seu trabalho teórico. Eles negavam a relação estreita com o crítico, porém reconheciam que suas ideias inspiraram as concepções que tinham acerca da arte.

O próprio Pedrosa se manifestou sobre o fato de ser considerado mentor intelectual desses artistas. Embora críticos de arte, como Quirino Campofiorito, compartilhassem a opinião de que Pedrosa os teria influenciado, ele mesmo questiona essa proximidade e o rótulo de “papa do abstracionismo” que lhe foi atribuído:

Não sou papa do concretismo nem de coisa nenhuma. Não posso ser papa, porque sou o sujeito menos ortodoxo do mundo. Nem sei se tenho mesmo preferência pela arte não figurativa. Defendo todo esforço, toda experiência viva, que represente realmente uma manifestação ou expressão da nossa época. E a arte dita abstrata e concreta representa uma expressão das mais profundas da realidade contemporânea. (PEDROSA, 1955).

Esse depoimento é interessante porque vai de encontro à atitude que ele cobrava dos críticos de arte, que, em sua concepção, deveriam exercer sua atividade de forma “parcial, apaixonada e política” (PEDROSA, 1957a). Ao ressaltar que o crítico deveria assumir uma postura política, ele reivindica uma tomada de posição em favor de um movimento artístico. Em sua visão, essa atitude política do crítico é uma forma de evitar o ecletismo⁶. Essa postura, no entanto, não teria sido seguida à risca pelo próprio Pedrosa, que, ao recusar o rótulo de “papa do concretismo”, evitou explicitar seu engajamento no projeto artístico levado a cabo pelos concretistas.

Para compreender essa tentativa de relativizar sua ligação com os artistas concretos, é necessário ter em vista sua posição no debate no campo artístico brasileiro no momento em que diferentes concepções de arte moderna estavam em disputa. De acordo com Pontes (1998, p. 42-43), críticos como Geraldo Ferraz, Sergio Milliet e Mário de Andrade demonstravam uma desconfiança em relação às experiências no campo da abstração. Por outro lado, o posicionamento favorável de Pedrosa em relação ao Grupo Frente criou um ambiente propício para que os artistas do grupo desenvolvessem seus trabalhos no Rio de Janeiro. Essa postura de Pedrosa em relação ao grupo contribuiu para que os próprios críticos, como Quirino Campofiorito, reconhecessem-no como mentor intelectual dos artistas concretos.

A ligação de Pedrosa com o Grupo Frente também foi reforçada por Lygia Pape, que destacou a importância dos encontros dominicais que reuniam artistas como Mavignier, Ivan Serpa e Abraham Palatnik, e cujo guia era justamente Pedrosa (VILLAS-BÔAS, 2008, p. 204). As relações de afinidade estabelecidas entre ele e esse grupo de artistas possibilitaram, juntamente com as discussões em torno das ideias do crítico, que se firmasse um elemento em comum entre eles. Como desdobramento desse primeiro contato, Serpa montou um curso de pintura no MAM carioca, em 1952, de onde saíram alguns integrantes do Grupo Frente, incluindo o próprio Serpa, Pape e Palatnik.

A proximidade do crítico com os concretistas aparece também nas correspondências trocadas com esses artistas. Nessas cartas, nota-se que Pedrosa exercia, muitas vezes, o papel de confidente, evidenciando, portanto, que ele não era apenas um crítico que escrevia sobre arte, mas também um crítico que pretendia cultivar relações afetivas com os artistas. Em 1969, Hélio Oiticica enviou-lhe uma carta relatando seu descontentamento com o meio artístico e revelando a situação dos artistas brasileiros com quem conviveu no exterior. Sobre sua relação com Pedrosa, Oiticica afirma: “Mário, você é para mim uma das poucas pessoas com quem posso conversar sobre problemas etc, por isso confio muito em você.”⁷

Em outras correspondências trocadas entre Pedrosa e os artistas do Grupo Frente, o crítico também aparece como mediador no campo artístico. Essa função de mediação que lhe atribuem

pode ser explicada, entre outros motivos, pelo fato de ele ter sido responsável por escrever inúmeras cartas de referência para os artistas que desejavam concorrer a uma bolsa de estudos nas instituições artísticas ou que tencionavam conseguir espaços para expor suas obras. Examinando as correspondências de Pedrosa⁸, foi possível verificar uma grande quantidade de pedidos para que ele fosse uma espécie de intermediário entre as instituições e os artistas. Em uma carta, Lygia Clark se diz surpresa por não ter ganhado a bolsa Guggenheim apesar de ter tido as melhores referências possíveis, incluindo as dele⁹. Em outra, Amílcar de Castro, que também concorreu a uma bolsa da Fundação Guggenheim, indica o crítico para mandar referências sobre sua produção artística¹⁰.

Essa relação entre o crítico e os artistas concretos cariocas também pode ser vista nos textos escritos para catálogos de exposição. Na primeira exposição individual de Ivan Serpa, realizada em 1951, no Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU), Pedrosa foi responsável por apresentar o artista, ressaltando o seu contato com os internos do Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II. Para o crítico, essa proximidade de Serpa com os artistas virgens permitiu a ele compreender o valor da arte e do artista. Além de destacar essa e outras experiências que configuraram a identidade de Serpa, Pedrosa também aproveita para inseri-lo no panteão dos artistas abstratos:

Enveredando pelo caminho mais difícil da pintura moderna – o da pura abstração criadora – ele procura uma simbiose de suas qualidades de desenhista, com o amor das cores cantantes. A integração de todos os seus meios encontrou-a numa pintura depurada de quaisquer sugestões naturalistas [...] Descobriu então a ordem superior autônoma, do quadro animado exclusivamente pelas relações da forma com a forma e da cor com a cor. Nessa ascense, o drama plástico desempenhado pelas *formas privilegiadas* (círculos, quadrados etc.) (PEDROSA, 1998, p. 21, grifo nosso).

No texto para o catálogo de Serpa, o que mais chama a atenção é o vocabulário utilizado para dar conta dos trabalhos do pintor. Em primeiro lugar, Pedrosa afirma de forma bastante explícita que Serpa é um artista cuja pintura pode ser inserida no campo da abstração. Feita essa consideração, o crítico reforça, através de expressões como “jogo arquitetônico de linhas no espaço”, “formas privilegiadas” e “ritmos lineares”, as inovações contidas nos trabalhos desenvolvidos por Serpa e também por outros artistas do Grupo Frente¹¹.

Em outro artigo sobre Serpa, Pedrosa aproveita para reforçar as qualidades desse artista, afirmando que suas pinturas estavam norteadas “por um rumo firme e moderno”, e também justifica a terminologia que utilizou para analisar seus trabalhos, respondendo a um crítico que havia questionado o uso da expressão “formas privilegiadas” para fazer referência às figuras geométricas presentes nos quadros de Serpa (PEDROSA, 1951). Na sua resposta ao crítico, ainda aproveita para afirmar que a terminologia mobilizada por ele em seu artigo é científica. Nessa justificativa, nota-se a mudança na linguagem utilizada pelos críticos de arte para dar conta dos novos movimentos artísticos, e sua tentativa de se distanciar dos laços de amizade que o uniam a Serpa, por meio de uma análise fundada em conceitos científicos.

Pedrosa também escreveu a apresentação do catálogo da segunda exposição do Grupo Frente, realizada no MAM carioca, em 1955. Nesse texto, estão presentes algumas das principais ideias que defende em sua tese e que são mobilizadas para analisar os trabalhos dos artistas concretos cariocas. De acordo com ele, uma das características que une esses artistas é aquilo que considera ser um dos principais valores na arte: a liberdade de criação. Para o crítico, os concretistas não aderem a fórmulas prontas; as obras produzidas por eles têm relação com a experiência

individual de cada um. Diferentemente dos artistas ligados ao realismo social, que sacrificariam as características plásticas da obra para valorizar o assunto, os concretistas entendem a arte como expressão de sua personalidade.

Ele também identifica no Grupo Frente um desprezo pelo ecletismo¹². Essa repulsa pela conciliação de estilos e a defesa da liberdade de criação seriam responsáveis pelo sentimento de grupo nutrido por esses artistas, embora as experiências desenvolvidas por cada um deles não fossem semelhantes. A ideia de “grupo” é reforçada por Pedrosa justamente para demonstrar que a união desses artistas não se deve ao acaso ou apenas às relações de amizade. Ao salientar os valores que guiam os artistas concretos, o crítico também aproveita para se posicionar em relação aos movimentos artísticos em disputa na época, manifestando preferência por aqueles que, como os membros do Grupo Frente, prezam a liberdade do artista.

Ao mesmo tempo que exaltava, nos artigos de catálogo e de jornal, as inovações trazidas pelos artistas do Grupo Frente, Pedrosa fazia críticas a Cândido Portinari, um dos artistas mais reconhecidos naquele período (REINHEIMER, 2009). Se nos artigos “Impressões de Portinari” e “A missa de Portinari”, publicados em 1934 e 1948, respectivamente, o crítico elogia as soluções plásticas nos seus quadros, no artigo “O painel de Tiradentes”, de 1949, Pedrosa ressalta que Portinari sucumbiu ao prisma literal, sacrificando, portanto, a própria liberdade no trato do martírio de Tiradentes. Enquanto nos dois primeiros artigos o crítico afirma que Portinari estava mais preocupado com os problemas plásticos do que com o assunto, no texto de 1949, ele aproveita para criticar não apenas Portinari, mas todos os artistas que valorizam o conteúdo em detrimento da forma da obra de arte.

Essa postura em relação a Portinari e outros representantes do realismo pictórico contrapõe-se ao destaque que conferiu a artistas que estavam realizando experiências no campo da abstração. Para desempenhar o papel de divulgador de novos artistas e novas propostas estéticas, Pedrosa contou com os vínculos que possuía com os artistas do Grupo Frente, que garantiram ao crítico legitimidade suficiente para que fosse considerado seu porta-voz. Ao ser visto como um teórico pelos membros do Grupo, ele alcançou uma posição de destaque entre eles e, pouco a pouco, passou a ser citado ora como elemento de influência para esses artistas, ora como incentivador dos valores novos na arte. A relação que estabeleceu com os concretistas cariocas é, portanto, um dos fatores que explicam o reconhecimento que alcançou no meio artístico brasileiro entre as décadas de 1940 e 1960.

Além de ser visto, por esses artistas, como confidente ou elemento de mediação, deve-se ainda sublinhar que Pedrosa extrapolou seu papel de crítico de arte para criar laços afetivos, principalmente com concretistas. Se não é possível dizer que ele atuou apenas como amigo dos artistas, também não se deve menosprezar essa importante faceta da sua trajetória. Finalmente, os vínculos que criou com os membros do Grupo Frente e a posição de intelectual que ocupou nesse grupo ajudam a entender o lugar de destaque de Pedrosa no processo de renovação pelo qual passava a arte moderna brasileira, com a ascensão dos artistas que realizavam experiências no campo do abstracionismo geométrico.

“Arte virgem” e o debate abstracionismo *versus* realismo

A defesa da liberdade de criação como um dos principais valores na arte aparece não apenas no posicionamento favorável de Pedrosa em relação aos artistas concretos, como também na

militância em torno da causa da “arte virgem”. Essa postura pode ser observada nas discussões que travou com outros críticos de arte em um momento em que o debate entre os paladinos do realismo pictórico e do abstracionismo acirrou-se, a partir do final da década de 1940. Nesse contexto, Pedrosa investiu nos artigos veiculados na imprensa, com o intuito de divulgar suas ideias não apenas entre o público geral, mas também entre artistas e críticos, construindo, assim, sua reputação como crítico de arte.

Por ser considerado um dos principais defensores do abstracionismo geométrico e dos artistas concretos cariocas, Pedrosa foi censurado por não compartilhar da imparcialidade supostamente necessária para desempenhar a tarefa de crítico de arte¹³. Muitas vezes, foi “acusado” de deixar a objetividade de lado em nome de uma atitude apaixonada (CAMPOFIORITO, 1960). Ao contrário de críticos que, como Sérgio Milliet, diziam-se céticos em relação a qualquer corrente estética, Pedrosa foi considerado um crítico “engajado” devido à tomada de posição favorável ao abstracionismo (ALAMBERT, 2004). Suas concepções acerca da tarefa da crítica de arte ressaltavam justamente a necessidade de assumir um posicionamento para exercer essa atividade.

Essa ligação com os artistas concretos também foi mobilizada para caracterizá-lo como o crítico, por excelência, das vanguardas artísticas. Ele teria sido um dos principais responsáveis por forjar um mito moderno no Brasil, ao garantir um lugar de destaque para o concretismo no processo de renovação estética. Todavia, seu posicionamento em relação às vanguardas foi interpretado como uma negação de outras correntes estéticas. Por ocasião de uma conferência de Pedrosa, realizada no MAM carioca, em 1948, Quirino Campofiorito (1949c) afirmou:

O ilustre conferencista vai chegar seguramente à justificativa do “abstracionismo”. Tarefa até aí normal e com a qual concordaremos. Passando da justificativa ao elogio muito do hábito de hoje, que não se contenta em generalizar-se mas de ampliar-se num sentido escandaloso de negar o “figurativismo”, então estaremos em total desacordo.

Esse comentário de Campofiorito expressa a opinião, compartilhada por outros críticos, de que Pedrosa era um fervoroso defensor do concretismo. O crítico, no entanto, não descartou as contribuições de outros movimentos artísticos, ressaltando apenas que os artistas concretos eram aqueles que mais tinham consciência do momento histórico em que viviam (PEDROSA, 1952). Nesse argumento, as relações de amizade que ele estabeleceu com os artistas abstratos, incluindo alguns dos membros do Grupo Frente, ficam em segundo plano. Pedrosa negou o rótulo de “papa do abstracionismo” que lhe foi atribuído justamente porque encarava sua tomada de posição como uma compreensão aguçada do contexto social no qual estava inserido.

Para rebater as críticas que recebeu por conta da ligação que outros críticos apontaram entre ele e o Grupo Frente, Pedrosa procurou justificar seu posicionamento favorável em relação ao abstracionismo geométrico. Para o crítico, a ascensão dos meios de comunicação de massa transformou a sensibilidade do homem, que, no contato com o cinema e a televisão, tornou-se impaciente e incapaz de apreciar um trabalho artístico e de compreender a arte moderna. Nesse contexto, os artistas abstratos teriam tomado consciência dessas mudanças e assumiram o papel de ampliar o campo da percepção humana através da arte, auxiliando na formação de uma nova sensibilidade estética: “Os pintores ditos abstracionistas são os artistas mais conscientes da época histórica que estamos vivendo [...] Eles sabem que o papel documentário dela [pintura] acabou. Sua função agora é outra: o de ampliar o campo da linguagem humana na pura percepção” (PEDROSA, 1952).

Para o crítico Quirino Campofiorito, no entanto, Pedrosa teria optado pelos artistas abstratos porque possuía uma compreensão errônea do realismo pictórico, atribuindo-lhe uma função documentária. Campofiorito (1949a), por outro lado, se recusa a admitir que o realismo plástico seja uma forma mecânica de repetição:

Já dissemos uma vez que Mário Pedrosa tende a aceitar o realismo pictórico como um simples meio de cópia ou repetição da natureza assim como se obtém com a máquina fotográfica. Se os que aplaudem ou atacam o realismo firmam seus elogios ou objeções nessa ideia erram igualmente e se demonstram incapazes para lutar a favor ou contra uma condição a que jamais poderá escapar a pintura como as demais artes plásticas sem que sejam destruídos totalmente os seus mais fortes meios de expressão. As artes plásticas desumanizam-se à proporção que negam as boas razões realistas.

Campofiorito, no entanto, não compreendeu que, quando Pedrosa fez referência a uma pintura com papel documentário, ele não estava falando apenas da arte como cópia da natureza. O próprio Pedrosa (1957c) já havia afirmado que nenhuma arte, incluindo a realista, poderia ser considerada uma imitação da realidade. Em sua opinião, a arte exerce uma função documentária quando não possui autonomia, isto é, quando serve aos interesses do Estado, da Igreja, de mecenas etc. O realismo socialista seria a arte documentária por excelência, pois o problema artístico “não se colocaria mais em termos de ‘como’, mas em termos de ‘o que’ se pinta” (PEDROSA, 1995, p. 67)¹⁴.

Sobre outras divergências em relação a Pedrosa, Campofiorito ainda comenta que aquele também anulou as diferenças entre o realismo e o romantismo, afirmando que os representantes dessas correntes poderiam ser classificados como “representativistas” ou “figurativos”. Para Pedrosa (1949), os românticos também poderiam ser incluídos entre os realistas porque se limitavam a “recorrer ao exótico, aos espetáculos raros, ou a poetizar certos ângulos de cenas e coisas naturais habituais”. Embora ressalte uma diferença em relação ao assunto, tanto os românticos quanto os realistas – segundo ele – lançariam mão de uma visão fotográfica. Ao conceber essa proximidade tendo como parâmetro a cópia da realidade, o crítico entra em contradição, pois em outro artigo ele chegou a afirmar que até mesmo a arte realista expressa em algum grau uma idealização do artista: “A máquina não idealiza, mas a arte, mesmo a mais ‘realista’ é o maior instrumento de idealização da realidade” (PEDROSA, 1949).

Além de igualar esses dois movimentos artísticos, considerando-os uma imitação da realidade, Pedrosa também tinha uma opinião diferente de Campofiorito em relação ao impressionismo. Para aquele, os impressionistas não tinham consciência do movimento que iniciavam. Já Campofiorito (1949b) afirmava que os artistas dessa corrente não só tinham essa consciência, como elaboraram uma teoria. Também apontava que o processo revolucionário na arte teve início com os impressionistas. Ao fazer essa afirmação, esse crítico discordava da opinião de Pedrosa, que indicava as experiências de Cézanne como verdadeiro marco das transformações significativas na pintura.

A divergência de opinião entre os dois, que faz parte do embate realismo *versus* abstracionismo, expressa as lutas travadas em um momento em que os cânones artísticos estavam sendo questionados. Pedrosa instituiu o abstracionismo como um marco que reconfiguraria todas as posições dos movimentos artísticos anteriores, que passariam a ser definidos como arte realista (REINHEIMER, 2008, p. 254). Já Campofiorito, ao censurar a concepção de arte realista propagada por Pedrosa e negar a ideia de “revolução” para qualificar as transformações na arte

oriundas das experiências abstratas, manifesta sua preferência pelo realismo e uma postura cética diante do abstracionismo. Essa disputa entre os dois, no entanto, não se restringiu apenas a uma discordância sobre a forma de conceber o realismo na arte. Pedrosa e Campofiorito também travaram um debate em torno do valor artístico das obras produzidas pelos “artistas virgens”.

A exposição *9 artistas do Engenho de Dentro*, inaugurada em 1949, que contava com trabalhos de Adelina, Carlos, Emygdio, José, Kleber, Lucio, Raphael, Vicente e Wilson, teve uma grande repercussão na imprensa da época¹⁵. Além de Pedrosa, que era curador da exposição juntamente com Leon Dégan, e Campofiorito, críticos como Sergio Milliet e Quirino da Silva também se manifestaram sobre a exposição nos jornais paulistas. Embora a primeira mostra com as obras dos internos, realizada em 1947, já tivesse provocado um questionamento sobre o valor artístico dos trabalhos expostos, foi após a exposição de 1949 que Pedrosa introduziu o conceito de “arte virgem” para classificar a produção dos doentes mentais (VILLAS-BÔAS, 2008).

O fato de Pedrosa ter sido um dos principais divulgadores dos “artistas virgens” pode ser relacionado com a sua preocupação com o problema da criação artística. Ao lançar mão dos ensinamentos da Gestalt, o crítico afirmou que a sensibilidade necessária para a produção de obras de arte poderia ser encontrada em qualquer indivíduo desde que ele não estivesse corrompido pela razão instrumental e utilitarista. Nesse sentido, os doentes mentais teriam as mesmas chances que qualquer indivíduo para criar uma obra passível de ser definida como arte. Nem todas as obras produzidas por eles, no entanto, possuíam propriedades estéticas. Embora Pedrosa considerasse a arte como uma questão de sensação e emoção, as forças inconscientes que atuam dentro dos artistas deveriam se manifestar através de uma estrutura formalmente organizada.

Já Campofiorito defendia que os trabalhos produzidos pelos “artistas virgens” só possuíam um interesse científico. De acordo com ele, o trabalho dos internos não poderia ser classificado como arte, posto que não havia uma intenção, por parte deles, em produzir uma obra de valor artístico:

[...] para os enfermos do Centro Psiquiátrico Nacional a prática do desenho e da pintura não se faz no sentido da criação artística. Constitui um simples meio de dar ao infeliz um extravasamento de insatisfações sensoriais que atormentam a mentalidade afetada em seu equilíbrio normal (CAMPOFIORITO, 1947 *apud* VILLAS-BÔAS, 2008, p. 206).

Ao encarar o trabalho dos doentes mentais como arte, Pedrosa se diferenciava dos outros críticos de arte que atuavam na mesma época. Embora Sérgio Milliet tivesse reconhecido o valor artístico de alguns trabalhos produzidos pelos internos, ele não chegou a relacionar a questão da “arte virgem” com os problemas fundamentais da atividade artística. Já para Campofiorito, os esquizofrênicos não tinham as melhores condições para criar uma obra de arte, necessitando de instrução para desenvolver algo de valor. Discordando desses críticos, Pedrosa (1996, p. 46) afirmava que as possibilidades para a criação artística não tinham nenhuma relação com aprendizado, posto que a sensibilidade inata do homem colocava todos os indivíduos em condições de se tornar um artista:

Essa atividade (artística) se estende a todos os seres humanos, e não é mais ocupação exclusiva de uma confraria especializada que exige diploma para nela se ter acesso. A vontade de arte se manifesta em qualquer homem da nossa terra, independente do seu meridiano, seja ele papua ou cafuzo, brasileiro ou russo, negro ou amarelo, letrado ou iletrado, equilibrado ou desequilibrado.

Não foram apenas críticos de arte como Campofiorito que questionaram as “preferências” de Pedrosa. Voltando à discussão entre os defensores do abstracionismo e os defensores do realismo, o cronista Rubem Braga também se posicionou quanto a sua postura em relação ao concretismo. Sobre uma declaração de Pedrosa, afirmando que o concretismo seria uma espécie de gramática cujo objetivo era dar uma disciplina aos artistas na ausência de critérios do figurativismo, Braga (1959b) ironiza e pede-lhe que pare de aconselhar os artistas a “fazer essas coisas” – em uma alusão à arte concreta: “Mário, mande tocar a sineta, acabe com essa eterna aula de ginástica ou de gramática. Mande os meninos para o recreio, Mário, deixe que provem ao menos uma vez a merenda do bem ou do mal e façam, como a idade pede, um pouco de vadiação.”

A principal crítica de Braga ao concretismo – que ele chama de internato triste – é a ascese. Embora até afirme que essa experiência com a arte abstrata possa ser útil de alguma maneira, ele acredita que as obras produzidas não são dignas de serem expostas. Diante da necessidade de disciplinar os artistas através de uma gramática, ele ironiza novamente e aconselha-os a desenharem pés e mãos como uma forma de desenvolver suas habilidades: “O que Mário precisa deixar bem claro a esses bravos jovens é que eles não estão fazendo arte mesmo, apenas exercícios. Que francamente, não valia a pena mandar exibir na Europa” (BRAGA, 1959a).

Em uma resposta à crítica de Braga, Pedrosa afirma que, mesmo defendendo a liberdade de expressão do artista, isso não o impede de destacar a questão da autodisciplina como um problema fundamental do processo de criação artística. Por isso, ressalta a importância da gramática e da sintaxe não apenas no Grupo Frente, mas no meio artístico como um todo. Essa preocupação com a disciplina dos artistas pode ser relacionada com a sua constatação de que o Brasil está marcado pela ausência de regras em todas as esferas da sociedade:

Qual a razão disso num país como o nosso, de acomodações, de falta de rigor em tudo, de romantismos preguiçosos, de “nonchalance” (já que a palavra correspondente em português não me vem no momento), que prefere sempre às distinções nítidas da inteligência o vago das meias-soluções, as repetições do instintivo. (PEDROSA, 1959).

Nesse debate com críticos de arte e cronistas, Pedrosa também deparou com um argumento mobilizado pelos defensores do realismo, que faziam referência ao abstracionismo como uma cópia de uma tendência estrangeira. Para o crítico Fernando Pedreira, por exemplo, a imposição dessa corrente artística no Brasil fazia parte de um esforço imperialista representado por agentes culturais norte-americanos (AMARAL, 1984, p. 250). Ferreira Gullar, que era defensor do abstracionismo e passou a apoiar uma arte popular na década de 1960, também endossava a opinião de que o abstracionismo não tinha nenhuma relação com a realidade social e política do país. Os artistas abstratos seriam alienados, por supostamente incorporarem os ditames artísticos vindos do exterior sem considerar o contexto local (GULLAR, 1969, p. 84).

Pedrosa, por outro lado, negou veementemente as tentativas de qualificar o concretismo como resultado de uma cópia da moda internacional. Para se contrapor a essa explicação empobrecedora, o crítico lembrou que, no momento em que o concretismo surgiu com força no Brasil e em outros países da América Latina, a tendência artística que predominava na Europa era o tachismo. Ao enxergarem o concretismo desenvolvido no país como uma importação de uma tendência estrangeira, críticos como Pedreira e Gullar teriam cometido um erro crasso, pois não consideraram que no exterior o concretismo já havia sido “superado” por outros movimentos.

Esse debate entre defensores da abstração e defensores do realismo, do qual Pedrosa participou ativamente, foi fundamental não apenas para o desenvolvimento da arte moderna no país, por ter provocado a mobilização de diversos membros do campo artístico brasileiro, como também para o fortalecimento da própria crítica de arte, que passou a desempenhar um papel crucial na legitimação de projetos estéticos. Nesse contexto de ativa participação dos críticos nos embates entre movimentos artísticos, Pedrosa destacou-se pelo posicionamento favorável em relação ao Grupo Frente. Os artigos publicados pelo crítico em jornais de grande circulação, como *Correio da Manhã*, *Tribuna da Imprensa* e *Jornal do Brasil*, no período entre as décadas de 1940 e 1960, evidenciam tanto seu engajamento na defesa do abstracionismo geométrico e da “arte virgem”, como seu empenho em tornar esse engajamento explícito por meio da contribuição regular nos órgãos da imprensa. Ao tomar parte nas lutas dos artistas concretos cariocas que desejavam se firmar em um meio ainda não receptivo às novas experiências artísticas, e ao contribuir regularmente com artigos sobre artes plásticas para os principais jornais, Pedrosa adquiriu visibilidade a ponto de provocar debates e polêmicas em torno de suas posições.

Ao tomar partido em relação aos movimentos artísticos em disputa em um momento em que a imparcialidade era cobrada dos críticos como uma condição para o exercício judicativo, Pedrosa não estava atuando apenas como um crítico que se limitava a escrever resenhas em jornais e artigos de catálogo, mas também procurou auxiliar os artistas na validação de seus projetos estéticos. Desse modo, expandiu os limites da atividade crítica, aproximando-se dos artistas e participando das discussões sobre arte no momento em que os cânones artísticos estavam sendo redefinidos.

Considerações finais

A trajetória de Pedrosa é singular na medida em que ele foi reivindicado tanto pelos militantes da esquerda, devido à sua importância para a propagação do trotskismo no Brasil, como pelos críticos de arte, que até os dias de hoje recorrem a seu vocabulário para dar conta das manifestações artísticas contemporâneas. O fato de ter atuado em dois campos tão distintos acabou contribuindo para a separação entre um “Mário Pedrosa militante político” e um “Mário Pedrosa crítico de arte”. Em vez de privilegiar apenas uma das esferas de ação do crítico, como se não houvesse nenhuma influência entre elas, este ensaio buscou investigar os diversos papéis por ele desempenhados, com o intuito de compreender o seu posicionamento diferenciado no campo artístico brasileiro.

Outra característica peculiar da trajetória de Pedrosa é que ele imprimiu a marca de suas concepções acerca do fenômeno estético às diversas funções que ocupou. Como mentor intelectual de um grupo de artistas e militante da causa do abstracionismo geométrico e da “arte virgem” nos debates com outros críticos, não abandonou seu posicionamento em relação ao papel da arte moderna e do artista na sociedade. O caminho por meio do qual Pedrosa consagrou-se como autoridade no campo artístico brasileiro passou justamente pelo seu empenho em não perder de vista uma compreensão mais ampla da arte e de sua função em todas as atividades das quais participou. Finalmente, em um momento em que os críticos conquistavam reconhecimento sob a chancela das universidades recém-criadas, Pedrosa dedicou-se intensamente ao cultivo de relações pessoais com artistas, aos textos para jornais e catálogos, e às discussões em torno dos movimentos artísticos, com o objetivo de validar seus discursos sobre arte.

Notas

1. A convivência de Pedrosa com militantes trotskistas norte-americanos, durante seu exílio nos Estados Unidos entre 1938 e 1945, teria contribuído para que ele reformulasse não apenas seu posicionamento político como também suas concepções acerca do fenômeno artístico. Ver Ribeiro (2012).
2. De acordo com Candido (1999, p. 59), a crítica impressionista é aquela que é “nutrida do ponto de vista pessoal de um leitor inteligente”. Em vez de reivindicar o estatuto de ciência, essa crítica baseava-se, principalmente, na intuição.
3. No início da década de 1940, um grupo de jovens intelectuais da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo se reuniu para lançar a revista *Clima*. Uma das principais características desse grupo – que tinha como integrantes Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio Salles, Lourival Gomes Machado, entre outros – era a defesa do trabalho intelectual fundamentado no estudo sistemático contra o amadorismo e o experimentalismo que predominava na crítica cultural até aquele momento (PONTES, 1998).
4. Os outros integrantes do Grupo eram: Décio Vieira, Rubem Ludolf, João José Costa, Vicent Ibberson e Carlos Val.
5. Pedrosa defendeu essa tese em 1951, para concorrer à cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade de Arquitetura do Brasil. Nesse trabalho, o crítico faz um estudo da percepção estética a partir dos ensinamentos da Gestalt. De acordo com Arantes (PEDROSA, 1979, p. 2), a tese de Pedrosa foi uma das primeiras tentativas de relacionar as teorias da Gestalt com os problemas estéticos.
6. Quando fala de ecletismo, Pedrosa não está fazendo referência a nenhum movimento artístico específico. O termo, da forma como é utilizada por ele, denota uma postura imparcial, sem paixão, que pode estar presente tanto no artista como no próprio crítico (PEDROSA, 1995, p. 163).
7. OTTICICA, Hélio. Carta a Mário Pedrosa. 05 dez. 1969. Acervo Mário Pedrosa. Pasta 3.0.1. Fundação Biblioteca Nacional.
8. Cf. Correspondências de Pedrosa. Acervo Mário Pedrosa. Pasta 3.0.1. Fundação Biblioteca Nacional.
9. CLARK, Lygia. Carta a Mário Pedrosa. Acervo Mário Pedrosa. Pasta 3.0.1. Fundação Biblioteca Nacional.
10. CASTRO, Amílcar. Carta à Fundação Guggenheim. Acervo Mário Pedrosa. Pasta 3.0.1. Fundação Biblioteca Nacional.
11. Nesse catálogo, Pedrosa ainda parte em defesa de uma arte cujo significado é dado apenas pelo jogo das puras relações formais (PEDROSA, 1979, p. 86-87). Essa preocupação do crítico em ressaltar a autonomia da arte em relação aos fatores extrínsecos já aparecia na sua tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*. Ao investigar o problema da percepção estética, afirma que aquilo que emociona os indivíduos quando eles entram em contato com uma obra de arte tem origem nas qualidades sensíveis do objeto apreciado. Contrário a uma perspectiva utilitarista da percepção artística, que afirma que os indivíduos só percebem aquilo que os interessa, e também às explicações que associam a apreensão dos objetos artísticos aos fatores externos a esses objetos, Pedrosa ressalta que são as características formais da obra de arte que provocam uma reação no espectador. Para o crítico, os objetos artísticos têm uma autonomia em relação aos apreciadores. Eles possuem propriedades formais que independem das experiências anteriores dos indivíduos e que são responsáveis por comunicar algo aos espectadores.
12. Aqui, quando fala em ecletismo, Pedrosa está se referindo ao artista que mescla estilos diferentes, que não cria de um ponto de vista exclusivista (PEDROSA, 1995, p. 163).
13. Essa questão da parcialidade do crítico de arte motivou uma discussão entre Pedrosa e o crítico Antônio Bento. Para este, a admiração de Pedrosa por Volpi – considerado por ele um dos mais autênticos mestres de sua geração – é parcial, exagerada e provinciana. Contrário a essa exaltação de Volpi, Bento coloca à frente dele ar-

tistas como Portinari, Segall, Di Cavalcanti e Guinard. Em sua resposta à crítica de Bento, Pedrosa afirma que ele é tão parcial quanto aqueles que critica: “Ele nega Volpi apaixonadamente, eu o afirmo apaixonadamente” (PEDROSA, 1957b).

14. Entre 1930 e 1950, o realismo socialista foi alçado ao estatuto de arte oficial que referendava a linha ideológica do Partido Comunista.
15. Os artistas que participaram dessa exposição faziam parte do Ateliê do Engenho de Dentro, criado no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II, em 1946. Esse ateliê estava inserido no Setor de Terapêutica Ocupacional e Recreação, dirigido pela médica psiquiátrica Nise da Silveira. A criação do ateliê teria sido uma proposta de Nise e do artista Almir Mavignier, que trabalhava no hospital nesse período. De acordo com Villas-Bôas (2008, p. 201), enquanto Mavignier ressaltava o valor artístico do trabalho dos internos, Nise da Silveira estava interessada em fazer observações clínicas a partir das obras produzidas pelos doentes.

Referências bibliográficas

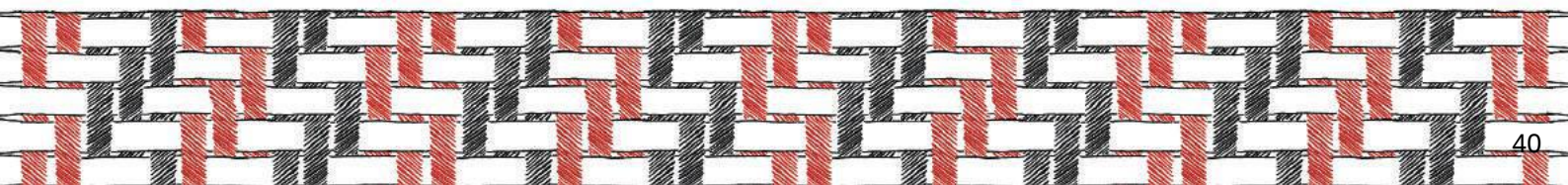
- A ARTE DEVE INFLUIR SOBRE O HOMEM CONTEMPORÂNEO. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 dez. 1955.
- ALAMBERT, Francisco. Milliet-Pedrosa: aproximações rumo à ação socializadora. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.). *Sergio Milliet -100 anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural*. São Paulo: ABCA, 2004.
- AMARAL, Aracy. Prefácio. In: GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- _____. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.
- _____. Prefácio. In: PEDROSA, Mário. *Arte: forma e personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979.
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Página Aberta, 1991.
- BRAGA, Rubem. Exercícios. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1959a.
- _____. Um malvado. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 jun. 1959b.
- CAMPOFIORITO, Quirino. MAM de São Paulo: novo diretor. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 2 dez. 1960.
- _____. Os precursores. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 9 jun. 1949a.
- _____. Pintura moderna. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 8 jun 1949b.
- _____. Revolução na pintura. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 29 maio 1949c.
- CANDIDO, Antonio. Crítica impressionista. *Remate de males*, Campinas, Unicamp, 1999.
- CATÁLOGO GRUPO FRENTE. Rio de Janeiro: IBEU, 1994.
- GRUPO “FRENTE” NO MAM. *Rio Magazine*, Rio de Janeiro, ago. 1995.
- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- MARI, Marcelo. *Estética e Política em Mário Pedrosa (1930-1950)*. 2006. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo.
- _____. *Mário Pedrosa e Ferreira Gullar – Sobre o ideário da crítica de arte nos anos 50*. 2001. Dissertação (Mestrado em Arte publicitária e produção simbólica) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- MOURA, Flávio Rosa. *Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil*. 2011. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo.
- PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos*. São Paulo: Edusp, 1998.

- _____. *Forma e percepção estética*. São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. *Política das artes*. São Paulo: Edusp, 1995.
- _____. *Arte: forma e personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979.
- _____. O paradoxo concretista. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1959.
- _____. O ponto de vista do crítico. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 out. 1957a.
- _____. O mestre brasileiro de sua época. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, 18 jun. 1957b.
- _____. Arte nos Estados Unidos e na Rússia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 10 maio 1957c.
- _____. Só duas vezes por ano o crítico vai à praia. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 9 dez. 1955.
- _____. Arte e revolução. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro. 29 mar. 1952.
- _____. A experiência de Ivan Serpa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 ago. 1951.
- _____. Dos realistas e românticos aos impressionistas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, set. 1949.
- PELLEGRINO, Hélio. Prefácio. In: FIGUEIREDO, Carlos Eduardo de Senna. *Mário Pedrosa: retratos do exílio*. Rio de Janeiro: Antares, 1982.
- PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- REINHEIMER, Patricia. Engajamento *versus* autenticidade: artistas e críticos em debate no final da Segunda Guerra até o início da década de 1960. *Revista Proa*, Campinas, v. 1, n. 1, 2009.
- _____. *A singularidade como regime de grandeza: nação e indivíduo como valores no discurso artístico brasileiro*. 2008. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- RIBEIRO, Marcelo. *Arte, socialismo e exílio*. Formação e atuação de Mario Pedrosa de 1930 a 1950. 2012. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- SANT'ANNA, Sabrina. *Construindo a memória do futuro: uma análise da Fundação do Museu de Arte moderna do Rio de Janeiro*. 2008. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- _____. “*Pecados da Heresia*”: trajetória do concretismo carioca. 2003. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- VILLAS-BÔAS, Glaucia. A estética da conversão. O ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951). *Tempo Social*, São Paulo, v. 20, n. 2, 2008.

ZÍLIO, Carlos. *A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

Recebido em setembro de 2012

Aceito para publicação em janeiro de 2013

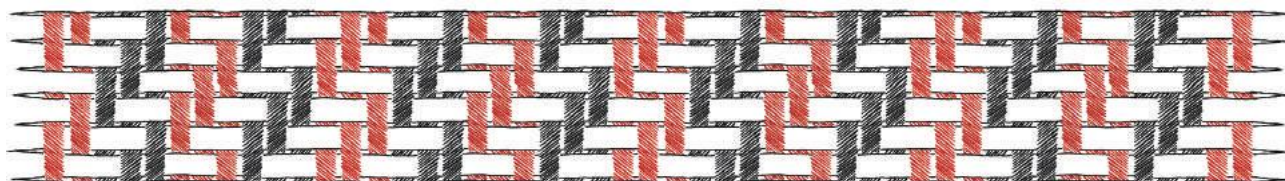


A política da estética da fotografia de Sebastião Salgado

Katia Regina Machado

karegimachado @ hotmail.com

Doutora em sociologia pela Université de la Sorbonne Nouvelle



Resumo

Toda representação visual midiática cuja temática trata de um aspecto problemático qualquer da realidade do mundo social tem como objetivo, declarado ou não, politizar seu espectador. Essa politização contribui para reforçar ou transformar a forma de percepção da realidade representada. A formalização estética adotada pelo fotógrafo Sebastião Salgado para construir suas enunciações visuais faz emergir o debate sobre a questão das “boas” e “más” formas de politização do espectador de imagens, e dos efeitos sociais produzidos por essas. No presente artigo discutiremos sobre a proposição de politização da fotografia de Salgado, sobre o tipo de politização a que ela se opõe, e sobre a visão do mundo que ela visa a promover.

Palavras-chave: fotografia; Sebastião Salgado; politização da imagem.

Abstract

Every visual media representation that depicts a problematic characteristic of the social world aims to, explicitly or not, politicise its viewers. This action helps either to reinforce or to transform the perception of the depicted reality. The aesthetic formatting the photographer Sebastião Salgado adopts in his visual statements brings to the surface the discussion about “the good” and “the bad” ways for the viewers to be politicised, besides the social effects this particular choice may have. In this article we discuss the proposal of politicization found in Salgado’s photography as well as to which form of proposition it is opposed. In addition, we examine what kind of world view it aims to promote.

Keywords: photography; Sebastião Salgado; politicization of image.

O fotógrafo documentarista brasileiro Sebastião Salgado, conhecido e reconhecido internacionalmente pela produção de seus retratos do sofrimento do mundo em preto e branco, está habituado a receber críticas virulentas acusando-o de, por meio da formalização estética, transformar as “*vítimas*” que ele fotografa em “*heróis*”. No entender dos críticos que compartilham dessa opinião, o fato de as pessoas fotografadas não serem vistas como vítimas sugere ao espectador que não haveria necessidade de mudar a situação deplorável em que elas se encontram ou que não se deveria fazer nada para tal. Essa é uma das principais razões para lançarem o argumento de que “*estetizar*” esse tipo de realidade social a “*despolitiza*”. No entanto, tratando-se de representações do mundo social, podemos mostrar que nenhum produtor de imagens pode ser acusado de despolitizar, ou parabenizado por politizar, seus espectadores, pois a temática em questão é, em si mesma, “*politizadora*”. Assim sendo, toda imagem que mostra uma realidade problemática do mundo social politiza, para o bem ou para o mal, seus receptores.

É muito provável que aqueles que detêm o controle do poder socioeconômico ou que se encontram em uma situação favorável graças à existência de desigualdades sociais aberrantes digam que os efeitos da politização são para o bem quando contribuem para a manutenção do *status quo*, e para o mal quando incitam à mudança. Assim, a partir de uma visão reivindicadora de transformação das realidades deploráveis do mundo social, diremos que um dos principais efeitos que esperamos da fotografia documental de Sebastião Salgado é o de suscitar a consciência crítica do espectador. Levando em conta as argumentações dos críticos a favor e contra a abordagem fotográfica de Salgado, mostraremos em que consiste a modalidade de politização proposta pelo fotógrafo.

A representação da realidade e a questão dos efeitos sociais

Podemos falar que a representação fotográfica do mundo social politiza o espectador de imagens no sentido de que essa modalidade de enunciação visual interfere em seu modo de ver o mundo. A fotografia faz ver para fazer crer. Esse meio (*medium*) mecânico de reprodução da imagem dispõe efetivamente de recursos muito eficazes para produzir todo tipo de crenças sociais. Assim, Philippe Dubois (1983) chama a atenção para o fato de que, embora tenhamos consciência de seu *efeito de simulacro*, não conseguimos nos livrar de seus *efeitos do real*.

Uma refutação frequente do argumento da intervenção da fotografia na realidade representada consiste em apontar a *fotografia objetiva* como uma modalidade de expressão visual capaz de construir seus enunciados sobre a realidade sem julgá-la. Sua objetividade reside assim na “não interferência” do fotógrafo, que, abrindo mão dos “artifícios estéticos”, se limitaria a apenas nos informar sobre o mundo. Para mostrarmos a fragilidade dessa noção recorreremos à anedota mencionada pelo sociólogo americano Howard Becker (1999, p. 97) ao abordar a questão da relação entre composição estética e objetividade discursiva em fotografia:

Em 1978, Margaret Mead e Gregory Bateson tiveram um debate muito interessante sobre esta questão (tratava-se de cinema e não de fotografia, mas os problemas são idênticos). Mead pensava que o único modo sério de fazer fotografias antropológicas consistia em colocar a câmera sobre um tripé e não mais tocá-la. Com efeito, no momento em que a tocamos as escolhas pessoais do investigador prevalecem. Já Bateson pensava que era necessário deslocar a câmera para poder seguir o que interessa ao observador. O que Mead não conseguia ver é que o simples fato de colocar a câmera em um lugar e ali deixá-la também representava uma tomada de partido do pesquisador.¹

A produção da imagem fotográfica de uma realidade social sempre implica que o ato fotográfico constitui um julgamento da realidade representada. Diante de imagens desse gênero seria um equívoco separar a questão estética da questão política. Do mesmo modo que é impossível produzir uma imagem fotográfica *sem fazer escolhas que não constituam uma interferência*, cada uma das escolhas que participam da composição da imagem (enquadramento, distância focal, iluminação, tiragem, elementos incluídos ou excluídos, colocados em evidência ou em segundo plano, entre outras) resulta na criação de um determinado *ambiente estético*. A mínima mudança de uma delas levaria a um resultado fotográfico diferente, o que interferiria não somente no modo de apreensão e compreensão do espectador, mas também em seu modo de sentir.

Chegamos aqui a um ponto crucial. A questão dos efeitos sociais produzidos pela imagem fotográfica. Como ressalta Marie-José Mondzain (2003, p. 230), “a imagem, mesmo a imagem fotográfica, só vale pela emoção que suscita e jamais pela verdade que prova”. Esse postulado se aplica de maneira bastante pertinente à fotografia, porque, em primeiro lugar, mesmo constituindo *testemunha ocular*, de uma maneira geral, *as imagens não dizem nada*; e, em segundo lugar, porque, como toda imagem, ela tem por *especificidade emocionar*. Em relação à primeira parte dessa proposição, podemos dizer que a constatação é evidente; no que diz respeito à segunda, os estudos sobre a assimilação psíquica da imagem mostram que “é efetivamente impossível ver ou conceber uma imagem sem que essa representação visual seja acompanhada de emoções, de sensações e até mesmo de impulsos ao ato” (TISSERON, 1998, p. 42).

Por estarmos tratando do caso específico de imagens fotográficas que circulam no espaço público de comunicação, a questão do sentir, como um dos efeitos por elas produzidos, ganha uma dimensão particularmente importante, pois nos referimos à experiência do *sentir juntos*. Trata-se de um efeito que possui uma dimensão sociológica. “Fazer ver é mais do que mostrar, mais do que exhibir, pois implica compartilhar um espaço e um discurso” (MONDZAIN, 2003, p. 182). Mesmo que as emoções possam variar em função da individualidade, nada impede que sejam subjetividades intersubjetivas.

Ninguém poderá jamais se gabar de saber o que o outro vê ou sente diante do espetáculo do mundo, e, no entanto, a participação de uma comunidade na divisão desse mundo só é sustentável se esta oferece meios de constituir redes de signos que circulam entre os corpos e produzem uma sociabilidade política das emoções. (*Ibid.*, p. 180).

Toda análise de imagens inseridas no contexto público de circulação deveria então levar em conta que as emoções visuais por elas suscitadas são socializadas. À medida que nos aprofundamos na reflexão de Mondzain, essa questão torna-se mais complexa, ou, até mesmo, mais delicada, pois a experiência estética do *sentir juntos* acaba se revelando uma modalidade de exercício do poder. “O visível nos afeta a partir do momento em que atíça a potência do desejo e nos intima a encontrar meios de amar ou odiar juntos”, expõe Mondzain (2002, p. 22). E acrescenta:

o poder sempre quer controlar o amor e o ódio e, na medida em que a emoção visual está justamente relacionada a essas paixões, o dispositivo que mostra, a forma escolhida para fazer isso, o espaço dado à palavra, o risco que se corre ao fazer um enquadramento, uma montagem, são todos eles gestos políticos nos quais o destino do espectador em sua própria liberdade é o que está em jogo (*Ibid.*, p. 56-57).

Sob outro ângulo de análise, Bourdieu (1997, p. 2) também aponta a enunciação visual que diz algo sobre a condição de vida de pessoas como uma modalidade de poder: “porque o mundo

social é, de um lado, representação e vontade; porque a representação que os grupos fazem de si mesmos e dos outros grupos contribui em grande medida a fazer que eles sejam como são e que façam o que fazem [...]”. Certos produtores de imagens constroem suas enunciações sobre a realidade problemática do mundo social de modo que elas sirvam para legitimar o estado de coisas; outros, para transformar essa realidade. Sebastião Salgado faz parte do segundo grupo.

O conceito estético de sua fotografia corresponde ao que chamamos em sociologia da imagem de “fotorreportagem de autor”. Isso “implica uma estética particular baseada em uma estilização evidente das imagens” (MOREL, 2007). De modo que podemos notar na obra fotográfica de Salgado a presença de *marcas visuais fortes e insistentes*. Embora sua fotografia não se inscreva na categoria da fotografia de arte, a composição de suas imagens se caracteriza pelo aspecto artístico. Para Howard Becker, a utilização de um *método estilístico específico* possibilita ao fotógrafo obter *provas necessárias* para responder às questões que fundamentam seu trabalho. Segundo o sociólogo, “toda fotografia pode ser interpretada como uma resposta a uma ou várias questões” (BECKER, p. 197). Aquelas levantadas previamente pelo próprio fotógrafo e as que elas suscitem nos espectadores. E é o estilo que fornece à fotografia meios para que ela possa responder a tais questões; ao mesmo tempo, é ele também que faz com que essa mesma imagem seja objeto de questionamentos.

Salgado escolheu fazer perguntas difíceis de serem respondidas. Embora se proponha desvendar os danos causados pela miséria do mundo, ele recusa todo tipo de visão redutora da condição de existência das pessoas fotografadas:

É extraordinário ver pessoas que lutam para manter suas vidas, [...] não somente pela sobrevivência e dignidade da vida, como também para salvar sua comunidade. Quando vemos essa coragem, essa vontade de lutar, nos damos conta de que a história não acabou, de que eles não abaixaram os braços e desistiram de lutar. É preciso mostrar isso. (SALGADO *apud* CAMPBELL, 2003, p. 77-78).

Enquanto no modo clássico de representar essas pessoas busca-se apresentar o ângulo menos favorável, realçar os aspectos que as desvalorizam – seja nas roupas, nos pertences etc. –, elaborando uma composição estética que resulte em uma visão que cause repulsão ou mesmo abjeção, Salgado procura o melhor ângulo. De modo que a abordagem estética de sua fotografia está em contraste com um tipo adverso de representação fotográfica, aquele que coloca em cena o que John Berger designa como a *vitimização* das vítimas. Segundo Berger, “existe uma síndrome, alimentada pela mídia, em torno da catástrofe e da vitimização, e que promove somente um senso de piedade” (*The Guardian*, 10 June 2000).

Salvaguardando esteticamente a *imagem de si* das pessoas representadas, Salgado impede que o espectador coloque sobre elas um *olhar humilhante*. Ou seja, evita que o espectador olhe-as sem vê-las corretamente, pois é justamente isso que o incita a qualificá-las como *sub-homens* e a não reconhecê-las como *agentes sociais*.

Eu sempre me propus respeitar as pessoas o máximo possível, diz ele, me esforçando em elaborar a melhor composição e a captar a mais bela iluminação... Se podemos mostrar uma situação dessa maneira – focalizar a beleza e a nobreza e ao mesmo tempo o desespero –, podemos então mostrar a alguém na América ou na França que essas pessoas não são diferentes. Minha intenção é fazer com que os americanos olhem a imagem dessas pessoas e enxerguem a si mesmos (SALGADO *apud* CAMPBELL, 2003, p. 85).

Tal intenção leva-o a se ocupar cuidadosamente do tratamento do que está no quadro. O recurso a uma série de técnicas fotográficas – tais como a focalização em contraluz, o contraste claro/escuro, a profundidade de campo, a granulação, a valorização de texturas – contribuem para criar uma composição estético-artística. Outro aspecto que ganha atenção particular é a escolha de como e em quais circunstâncias fotografar as pessoas. Suas imagens não mostram simplesmente homens *em sofrimento social*, mas homens *em ação social* apesar de tudo. O momento decisivo é para ele o momento que cristaliza a resistência, o olhar indignado dos personagens de sua narração fotográfica. Trata-se de um tratamento estético que tem por objetivo reivindicar um tipo de tratamento político que não subjugue a condição humana das pessoas fotografadas.

Dois remédios e três medidas para os sofrimentos sociais

Recorreremos a Luc Boltanski (2007) para servir de fio condutor a nossa reflexão, a fim de explicitarmos, de um ponto de vista epistemológico, em que consiste esse tipo de sofrimento e suas formas de tratamento. Segundo o sociólogo, ao contrário dos sofrimentos inerentes à condição humana ou àqueles causados pelas adversidades da natureza, os sofrimentos sociais são “provocados diretamente pela ação dos homens – seja por meio da guerra ou da exploração e da miséria” (*Ibid.*, p. 442). Trata-se, portanto, de “sofrimentos para os quais existe uma causa política e social e, por conseguinte, também remédios políticos e sociais” (*Ibid.*, p. 123). As formas clássicas de tratamento desse tipo de patologia são a *política da justiça* e a *política da piedade*.

O primeiro remédio e medida para os sofrimentos sociais é a *política da piedade*. Seu primeiro traço característico é o estabelecimento nítido de uma distinção entre duas classes de homens: *homens que sofrem* e *homens que não sofrem*. Isso feito, para tal política ser operante, o sofrimento dos que sofrem deve ser exibido ao olhar dos que não sofrem. Por estarem ao abrigo do sofrimento e não terem uma experiência direta de tal situação, os observadores dos que sofrem são considerados *peças felizes*, cujo papel será o de espectadores do *espetáculo do sofrimento*. Esse quadro enunciativo em si já sugere que para a política da piedade casos individuais não são levados em consideração, pois ela se ocupa de preferência de casos coletivos. Por conseguinte, necessita da composição de um quadro no qual os sofredores representados sejam *hipersingularizados pelo acúmulo de detalhes do sofrimento* e, ao mesmo tempo, *subqualificados*, percebidos como simples representantes da realidade sofrida na qual se encontram inseridos.

Já para caracterizar a *política da justiça*, o segundo remédio e medida para os sofrimentos sociais, Boltanski destaca três pontos essenciais. Em primeiro lugar, essa política *define e avalia os méritos respectivos dos cidadãos*, opondo, em uma escala social, os grandes aos pequenos. Então, por exemplo, o fato de ser pequeno é uma justificativa para que um indivíduo não tenha direito de acesso a um serviço médico específico. O foco não é a questão do sofrimento, mas o modo como as pessoas são ordenadas segundo sua dimensão ou seu estatuto social, e se ele é justo ou não. Em segundo lugar, os qualificativos “grande” e “pequeno” não *definem coletividades*, pois, embora essa classificação considere as pessoas parte de uma *massa*, o que conta é a lógica de *cada caso*. Em terceiro lugar, a política da justiça solicita a apresentação de *provas*. É nessa ocasião que a grandeza das pessoas é revelada, pois elas fazem valer os objetos de um mundo comum. Assim, para um indivíduo que mora em uma favela, ela é a prova de sua condição de miséria. A ordem das coisas tal como é colocada em evidência pelas provas é considerada justa, porque, como já foi dito, as pretensões das pessoas em conflito são confrontadas com a realidade. Para a política

da justiça, portanto, pouco importa se o pequeno é feliz ou infeliz, pois, sob sua ótica, “ele tem o que merece” (*Ibid.* p. 23).

Na terceira medida para tratamento dos sofrimentos sociais, a simpatia que sentimos pela infelicidade alheia não é pena, mas *compaixão*. Do mesmo modo que a política da piedade, a compaixão é uma resposta à visão do estado deplorável das pessoas que se encontram na miséria. Porém não se deixa constituir em política, já que se caracteriza pela predominância de um pragmatismo que *mobiliza imediatamente* aquele do qual se apodera. Ela também difere da piedade na sua forma de expressão. Em vez de palavras, a compaixão exprime-se por gestos e expressões do corpo, ou melhor, por ações. Enfim, do mesmo modo que a política da justiça, ela não procura generalizar, ocupando-se de sofrendores singulares.

Com base nos elementos apresentados, podemos identificar melhor em que consiste a política proposta pela fotografia de Sebastião Salgado. Ao mesmo tempo, é possível colocar em evidência certos aspectos implicados na questão das imagens da denúncia social e que permitem estabelecer um julgamento apropriado da questão das boas ou más formas de representar o sofrimento do mundo. Bem entendido: o critério do que é “apropriado” pode variar em função da orientação política do leitor.

O modelo de denúncia social da fotografia de Salgado

Como a fotografia de Salgado pertence ao gênero da fotografia documental, atribui-se automaticamente a ela a finalidade de denúncia social. Entretanto, a pertinência da formalização estética adotada pelo fotógrafo para atingir esse objetivo é colocada em debate. Uma das críticas à fotografia de Salgado concerne ao efeito de generalização produzido por suas imagens:

Os gestos das vítimas do êxodo, seus olhares, seus movimentos, sua desgraça, são erigidos em estereótipos. Quanto mais uma obra é globalizante, menos ela perturba, repete frequentemente a artista americana Martha Rosler [...] Para o pregador marxista que ele (Salgado) é, o bem da humanidade é mais importante que os destinos individuais. (GUERRIN, 2000).

Em sua crítica, Susan Sontag (2003, p. 86-87) salienta:

Coisa significativa, as legendas não mencionam os nomes dos impotentes. Um retrato que se recusa a denominar as pessoas retratadas torna-se cúmplice, mesmo que por inadvertência, do culto à celebridade que alimenta o apetite insaciável do público por uma forma adversa de fotografia: dando nome somente aos ilustres, rebaixamos os outros a simples categoria de representantes de sua profissão, de sua etnia, de seu triste estado.

De sua parte, Jean-François Chevrier (2000) estima que “toda fisionomia é para ele [Salgado] somente a aparência momentânea de um fenômeno de massa”. Tudo indica que o que dá margem aos comentários desfavoráveis é o fato de a generalização não ser um dispositivo de uma política da justiça que se interessa, como vimos, pelo singular. Aliado a isso, considera-se que os efeitos produzidos por essa modalidade de politização favorecem os interesses de diferentes orientações sociopolíticas.

A sociedade liberal considera o argumento do “justo” a abordagem discursiva a ser privilegiada, visto que seu princípio de equidade permite decidir, por uma avaliação de méritos, se a miséria das pessoas é justificada. Para um *homem de esquerda*, aceitar a caridade é “renunciar à revolução, não procurar tomar o poder em nome da justiça” (BOLTANSKI, 2007, p. 326). De

maneira geral, podemos dizer que a noção de justiça tem conotação social positiva, já que indica uma forma de tratamento na qual colocamos as pessoas em pé de igualdade. Como a enunciação de Salgado recorre à generalização, coloca-se em dúvida a capacidade de suas imagens produzirem efeitos próprios a esse tipo de politização. Entretanto, Boltanski indica que, em si mesma, a denúncia social invoca a *metafísica da justiça*. É por esse viés que a enunciação fotográfica de Salgado a atinge. Pois uma das características do discurso da denúncia social é referir-se à terceira pessoa do plural e dirigir-se à primeira ou segunda pessoa do plural.

Notamos frequentemente que Salgado procura apresentar em suas imagens elementos simbólicos capazes de caracterizar os indivíduos fotografados como “representantes de sua profissão, de sua etnia, de seu triste estado”. Como, por exemplo, em uma foto feita no Zaire, mostrando uma estrada onde mulheres passam em fila indiana, carregando, na cabeça, galões, bacias e outros utensílios. Parado à beira da estrada, um grupo de adolescentes fixa o espectador com um olhar indignado. O garoto em primeiro plano leva uma panela na cabeça, como se fosse um chapéu. Para quem se encontra ao abrigo da miséria, essa panela nada mais é que um utensílio doméstico. No entanto, para as populações dizimadas pela fome, essa panela pode, talvez, servir ao menos para protegê-las contra as intempéries ou inclemências da guerra. Ou ainda, em uma foto dos *sem-terra*, em que o movimento da porteira, ela mesma símbolo de propriedade, que se abre, ou melhor, que foi aberta, evoca o movimento de pessoas que se insurgem. O indivíduo que encabeça a multidão empunha uma foice. Uma referência ao marxismo? Utilizando os termos de Boltanski, na fotografia de Salgado as pessoas atuam como representantes de um sistema injusto, o que lhe confere um caráter de grande generalidade.

Na expressão e nos gestos dos personagens da fotografia de Salgado, o sofrimento é identificado com o *mal* – o mal descrito por Boltanski (2007, p. 236) como sendo “irredutível a toda compreensão, quer científica quer religiosa, e que somente pode ser decifrado por uma apreensão estética do mundo”. Perguntar se a condição na qual essas pessoas encontram-se é justificada constitui uma atitude cínica, ou, para sermos mais precisos, indecente. Do ponto de vista de uma política transformadora, seria, então, desejável incitar o espectador a ver a condição deplorável das pessoas fotografadas, não com um olhar fatalista, mas, sim, inquiridor das causas produtoras dos sofrimentos sociais. Falamos aqui da busca da expressão adequada, da sensibilidade que invoca a *corresponsabilidade social*² como dispositivo inibidor da indiferença do espectador midiático para com a miséria do mundo. Para isso, é necessário que a enunciação fotográfica não cesse na retórica de uma política da justiça.

Crítica à política da justiça

Os benefícios gerados pelo regime de justiça são incontestáveis. No entanto, com frequência a política da justiça pode acabar tornando-se injusta. Trata-se de uma política que discute as questões sociais conforme os termos de direito – quem tem direito a quê, quem tem direito a ter qual direito –, mas no mundo em que vivemos a realidade mostra que a distribuição dos direitos é extremamente desigual. Segundo a lógica da justiça, possuir a qualidade “pequeno” não é o que importa. No entanto, no caso dos deserdados de todos os “*direitos dos homens*” é justamente esse fator que determina sua condição de miséria. De modo que “é somente em um mundo do qual o sofrimento tenha sido banido que a justiça poderá fazer valer seus direitos” (BOLTANSKI, 2007, p. 24).

Assim sendo, se pensamos a realidade social somente em termos de direito, tornamo-nos insensíveis a muitas injustiças sociais respaldadas pela racionalidade do justo. Do mesmo modo que a justiça evoca o princípio de igualdade, também podemos proceder de maneira equitativa adotando uma conduta injusta. Em seu apelo por uma *Sociedade decente*, Avishai Margalit (2007, p. 261) chama a atenção para isso, quando cita pessoas que distribuem alimentos às vítimas da fome na Etiópia jogando-os de um caminhão, como para cachorros, mas assegurando-se que todas sejam beneficiadas por uma partilha igualitária:

A ideia de que uma sociedade equitativa possa colocar em prática más maneiras pode parecer insignificante: é confundir o problema essencial da ética com o problema secundário da etiqueta. Na verdade, essa ideia não é insignificante: ela reflete o velho temor de ver a justiça carecer de compaixão até tornar-se a expressão da maldade pública.

Boltanski aponta, no estilo de representação realista, estilo diametralmente oposto ao da fotografia de Salgado, um problema ético de mesma natureza. A *descrição factual* implica uma economia da representação articulada por um *dispositivo do tipo sujeito-objeto*. Razão pela qual esse procedimento enunciativo é sempre passível de críticas quando se trata da representação de pessoas. Ele é assimétrico, no sentido de que “distribui desigualmente a humanidade entre os diferentes indivíduos”, e “particularmente vulnerável quando as pessoas descritas encontram-se em sofrimento” (BOLTANSKI, 2007, p. 57). Ao descrever factualmente o estado físico das pessoas, tendo como principal preocupação assegurar um valor de objetividade discursiva, o enunciador não leva em conta o fato de expô-las ao olhar depreciativo ou humilhante do espectador. “Objeto (ou, como dizemos, brinquedo nas mãos) do sofrimento, o sofredor é também objeto de uma descrição que, através do realismo, distribui o controle exclusivamente ao descritor” (*Ibid.*, *loc. cit.*).

Os problemas colocados pela representação factual de pessoas em sofrimento social comportam não somente uma dimensão ética, mas também, como tentaremos mostrar a seguir, uma dimensão política. Dado que, nesse modo de representação, a imagem das pessoas representadas tende a causar repugnância ou abjeção, elas tornam-se objeto de piedade.

Por que recorrer à compaixão?

Pelo fato de procurar sempre sensibilizar o espectador para o triste estado das pessoas que se encontram na miséria, a piedade parece eticamente mais humana e socialmente mais igualitária que a compaixão. Entretanto, Martha Nussbaum (2001), ao apresentar uma discussão aprofundada sobre a questão do papel político das emoções sociais, enfatiza que a piedade costuma implicar *condescendência e superioridade*. Avishai Margalit (2007, p. 221) explica que isso ocorre porque “a relação de piedade não é simétrica. Existe um sentimento de superioridade por trás dela. ‘Isso aconteceu com você, mas não pode acontecer comigo’”. De modo que a dissimetria reside no ponto de vista privilegiado a partir do qual a pessoa que sente pena do outro se sente ao abrigo do sofrimento e da miséria. Então, se por um lado a piedade é moralmente aceitável, por outro, como mostra Margalit (2007, p. 221-222), ela é politicamente, em vários aspectos, perversa:

Aqueles que se “beneficiam” da piedade têm uma boa razão para suspeitar que não são respeitados, visto que a piedade é ativada pela visão da impotência e da vulnerabilidade. Se as pessoas são senhoras de si mesmas, não temos pena delas, mesmo quando caem na miséria. A piedade é concedida às

peças que perderam importantes motivos para ter autorrespeito e que estão a ponto de perder os meios de defender sua dignidade pessoal.

A noção do desprezo que acompanha a piedade pode, sem dúvida, ser aplicada às representações midiáticas das pessoas afetadas pelo sofrimento social, quando as descrevem de maneira humilhante. É desse ponto de vista que Eduardo Galeano (1990) salienta que a abordagem fotográfica de Salgado contrasta com a fotografia de reportagem que representa “o terceiro-mundo – o ‘Outro’ mundo – como se fosse somente digno de desprezo ou pena”. Na fotografia de Salgado, ao contrário, a condição de pobreza não é motivo para que a pessoa representada seja considerada aniquilada pela impotência. As pessoas por ele fotografadas olham diretamente para o espectador. Desse modo, a enunciação fotográfica de Salgado invoca a compaixão, que não comporta o inconveniente de fundar-se sobre uma relação assimétrica.

Ao destacar o potencial da compaixão para estabelecer uma relação simétrica, Martha Nussbaum (2001, p. 306-321) coloca em evidência três fatores. Primeiramente, diz que a compaixão pelo outro sugere implicitamente que seu sofrimento é profundo. Em segundo lugar, afirma que a compaixão, ao contrário da piedade, não vê a pessoa afetada pelo sofrimento como culpada por sua situação. Em terceiro lugar, afirma que a compaixão assegura que a situação degradante do outro seja vivida como uma violação da expansão da nossa humanidade como um todo. Portanto, finaliza, a boa ação revela-se como algo crucial para os objetivos e aspirações da humanidade em geral.

Como vemos, socialmente falando, a compaixão é mais ética e mais justa do que a piedade, porém é suspeita de ser politicamente inoperante. Para Hannah Arendt (1985), isso se deve ao fato de ela se dirigir ao singular e de sua capacidade de generalização ser precária. Martha Nussbaum também vê nessa característica da compaixão um tipo de debilidade política. Contudo, em certos casos, como o da abordagem fotográfica de Salgado, observamos que é possível constituir um indivíduo singular como representante de um agregado, já que a visão da pessoa representada evoca imediatamente seu estatuto coletivo, ecoando a generalidade. Além disso, Nussbaum sugere a adequação da política da compaixão, ao descrevê-la como possuidora de uma “estrutura cognitiva” e relacionada “estritamente à razão”. Com efeito, a compaixão nos coloca na perspectiva daquele que sofre e nos faz admitir que o que aconteceu com ele pode acontecer conosco também. Assim, é bastante provável que sejamos levados a indagar por que a pessoa encontra-se em tal situação e por que o mesmo ainda não aconteceu conosco. Nossas interpelações derivam, com efeito, de uma reflexão, que, por sua vez, é ativada pela razão.

Todavia, a reticência compartilhada por Arendt e Nussbaum a respeito dos limites da compaixão tem sua razão de ser. Para Salgado (2001), a compaixão está longe de ser suficiente: “Se as pessoas que olham minhas fotos sentem somente compaixão, acreditarei ter fracassado completamente.” Mas, se a compaixão motiva nossa ação generosa em favor daqueles que sofrem, por que não nos contentamos com esse sentimento? O problema encontra-se, sem dúvida, na qualidade dessa ação. Mesmo que a compaixão não se fundamente em uma relação assimétrica (como é o caso da piedade), quando agimos motivados por ela, a ideia predominante é que somos orientados a agir em benefício exclusivo daquele que se encontra afetado pelo sofrimento. Por conseguinte, ela se associa a uma ação caritativa. Salgado visa que os efeitos produzidos por suas imagens motivem o espectador a engajar-se em ações solidárias. Como a fórmula sugestiva de Eduardo Galeano indica: *Caridade, vertical, humilhação. Solidariedade, horizontal, ajuda.*

A estética que inspira solidariedade

A solidariedade é um sentimento que evoca interdependência entre as pessoas. Assim, quando agimos para combater as misérias do mundo inspirados por esse sentimento, temos a impressão de que, de certo modo, agimos também em nosso próprio benefício. De maneira que a solidariedade não somente coloca os homens em pé de igualdade, mas também, como aponta Hannah Arendt (1985, p. 126-127), leva à sua união:

É por piedade que as pessoas “são atraídas pelos fracos”, mas é por solidariedade que formam, intencionalmente, uma comunidade com os oprimidos, com os explorados. O interesse comum, então, seria “a grandeza do homem”, ou “a honra da raça humana”, ou ainda, a dignidade do homem. Com efeito, por conter uma parcela de razão, a solidariedade é, assim, capaz de conceber a generalização, ou de compreender conceitualmente a massa. Não somente a massa formada por uma classe ou uma nação, mas, caso necessário, pela humanidade inteira.

Notemos que, ao contrário do que ocorre com a piedade, essa generalização não faz referência a um “vocês”, mas situa no campo do “nós” pessoas que anteriormente considerávamos “eles”. Tal é o argumento central da análise desenvolvida por Richard Rorty (1993) sobre a dimensão política da solidariedade. Essa extensão de sentido do “nós” não é uma questão de *reconhecimento de algo previamente compartilhado*, mas, sim, de *identificação imaginativa*. A solidariedade é “algo que fabricamos, e não algo que surge por acaso. Ela é um produto da história, e não um fato anti-histórico” (RORTY, 1993, p. 267).

Assim sendo, a percepção do “outro” como “um dos nossos” solicita algo mais próximo e mais local – por exemplo: “ela é, como eu, mãe de crianças pequenas”, ou: “ele é, como eu, um trabalhador explorado” – do que o simples pertencimento comum à espécie humana. Então, falando de forma estética, é preciso construir estereótipos capazes de evocar qualidades que aproximam as pessoas de uma identificação social. Não somos solidários com o outro simplesmente porque ele é um ser humano, mas porque temos a capacidade de reconhecer o sofrimento e a humilhação como nossos, e de, a partir disso, nos identificarmos com ele.

A política da solidariedade proposta pela enunciação fotográfica de Salgado inspira-se, sobretudo, no princípio de identificação, tal como concebido pela utopia liberal de Richard Rorty. Enfatizando os aspectos que valorizam as pessoas representadas, Salgado propõe uma formalização estética em que os danos produzidos pelo sofrimento não impedem que os espectadores as identifiquem como pertencentes a uma “classe” de seres humanos equivalente à deles. Além disso, na fotografia humanista de Salgado, o homem não é captado desprovido de todas as qualidades que caracterizam o ser humano como um ser social. Encontramos um bom exemplo disso em uma foto tirada no campo de refugiados ruandês de Benako. Em segundo plano, veem-se pessoas inseridas em uma condição de vida extremamente precária em termos de moradia, vestimenta etc. Em primeiro plano, diante de uma máquina de costura e reparando roupas, destaca-se um indivíduo que, embora descalço, esteja, digamos, naquele contexto, bem apresentável, vestindo até um paletó e um boné elegante. Essa imagem leva o espectador a ver que, apesar de toda dificuldade de sobrevivência e da precariedade dos meios disponíveis, o rapaz – que aqui aparece como um representante de seu grupo social – se ocupa de uma atividade que comporta um valor social. Esse tipo de metáfora visual é característico da narrativa fotográfica de Salgado,

que, desse modo, faz com que o espectador, quer queira quer não, reconheça nas pessoas representadas traços que as caracterizam como “um dos nossos”.

Segundo os termos de Richard Rorty, trata-se de um convite à criação de um éthos cada vez mais vasto e diversificado. David Levi Strauss (2003, p. 10) enfatiza que “a estetização é um dos meios de fazer com que pessoas diferentes reconheçam-se umas às outras”. Isso certamente incomoda aqueles que se esforçam para salvaguardar as classificações de exclusão legitimadoras de nossas ações, que riscam pessoas afetadas pelo sofrimento social da lista de nossas responsabilidades políticas.

Apesar de os indivíduos fotografados por Salgado se encontrarem em condição precária de vida ou, com frequência, em situação muito abaixo do admissível, suas imagens não fazem deles reféns de seu sofrimento. Em *Êxodos*, por exemplo, Salgado (2000, p. 8) escreve que “cada fotografia capta um momento trágico, dramático ou heroico de uma existência individual”. Não obstante, Jean-François Chevrier (2000) reprova-o por ele *tornar as vítimas semelhantes a heróis, acorrentando-as a essas imagens*. A insinuação aqui não poderia ser mais clara. Não é o sofrimento que se encontra em primeiro plano, como estamos acostumados a ver na forma clássica de retratar esse tipo de situação. As imagens que predominam no circuito midiático apresentam uma composição estética que coloca em evidência somente aspectos físicos degradantes ou particularidades depreciativas de seus objetos pessoais ou vestimentas. Pautam-se pela ideia de que “quanto pior melhor”. Ou seja, trata-se de uma formalização estética que qualifica as pessoas representadas unicamente pelo sofrimento que as afeta.

Uma vez compreendido que o propósito de Salgado é o de produzir imagens cujos efeitos vão além da compaixão, para assim suscitar o sentimento de solidariedade do espectador, a estratégia enunciativa por ele adotada já não nos parece surpreendente. Pois a solidariedade, como explica Hannah Arendt, por estar vinculada às “ideias” – à grandeza, à honra e à dignidade –, pode ser ativada pelo sofrimento, mas não é guiada por ele. No plano político, a lógica da solidariedade não é sectária, “ela engloba os fortes e os ricos da mesma forma que os fracos e os pobres” (ARENDT, 1985, p. 127). É por isso que o objeto principal de discussão da fotografia de Salgado não é o sofrimento – que distingue as pessoas –, mas a resistência – que as une. *A resistência da massa que não renuncia*, comenta Régis Debray (1999).

A eficácia política da abordagem enunciativa fundamentada no princípio de generalização também é colocada em questão. Assim, a crítica de Susan Sontag (2003, p. 86-87) salienta que, em *Êxodos*,

[...] as fotografias de Salgado reúnem, sob o título de migrações, uma variedade de motivos e de tipos de desgraça. Ampliar o espectro do sofrimento, globalizando-o, pode induzir, no público, o sentimento de que ele deve envolver-se mais com tais causas. Porém isso também incita os espectadores a pensar que os sofrimentos e as desgraças são muito vastos, muito irrevogáveis, muito épicos para que uma intervenção política local possa transformar a situação de maneira decisiva.

Com efeito, notamos que, ampliando o espectro do sofrimento, Salgado chama a atenção para o fato de que os problemas se avolumam, de modo que, mais cedo ou mais tarde, acabam por nos atingir direta ou indiretamente. Daí o sentimento de que devemos nos envolver mais com as situações apresentadas. É claro que o espectador não é tão inocente para acreditar que uma *intervenção política local* possa resolver os problemas globais do mundo, mas também não é

cego a ponto de não ver que um conjunto de intervenções locais pode pesar de maneira decisiva no seu combate.

Sem sombra de dúvida, a missão de incitar o espectador distanciado do sofrimento a juntar-se ao combate contra as injustiças provocadas pela miséria do mundo não é algo simples. Parece-nos, entretanto, que Luc Boltanski tem razão em acreditar que a representação midiática do sofrimento de seres humanos distantes pode ser um instrumento capaz de produzir efeitos que levem o espectador a interessar-se por *causas humanas* e a engajar-se nelas. Sabemos que acontece de os seres humanos “unirem-se em grupos e constituírem interesses específicos em favor de seres de outra espécie, da qual nunca se aproximaram – baleias ou ursos, por exemplo”. Então, seria impossível suscitar a solidariedade inspiradora e guia da ação, principalmente da ação política? Para tanto, seria necessário, como pondera Boltanski (2007, p. 342-343), “que as mídias fizessem uma representação desses sofredores não somente na passividade do sofrimento, mas também em ações que eles executam para enfrentar e superar essa condição”.

Nesse sentido, podemos dizer que, ao focalizar frequentemente “pessoas em ação”, até mesmo em ensaios fotográficos como *Sahel* e *Êxodos* (que mostram a condição de vida de extrema precariedade dos campos de refugiados), Salgado preserva em suas enunciações visuais o papel de atores sociais das pessoas fotografadas.

Conclusão

Considerando os elementos apresentados, seria muito simplista designar a política da estética fotográfica de Salgado com um único qualificativo. Seria política da justiça, política da sensibilização, política da solidariedade, política do reconhecimento social? Podemos perceber que sua abordagem enunciativa constitui, de fato, uma reivindicação de tudo isso. E todas essas reivindicações fazem, sem dúvida, oposição às representações midiáticas que induzem o espectador a ver as pessoas afetadas pelo sofrimento social com um olhar orientado pela falta de compaixão, pelo esquecimento de reconhecimento e pela tentação do recuo individualista.

A compaixão, como vimos, está, do ponto de vista político, longe de ser suficiente. Porém sua ausência total e absoluta pode revelar-se problemática, pois ela é o sinal mais autêntico da sensibilidade fundadora de nossa humanidade. Nesse sentido, podemos dizer que a compaixão, contanto que não seja pervertida em piedade, mas convertida em solidariedade, é um escudo eficaz contra nossa indiferença pela miséria do mundo. Todavia, neste mundo onde estamos cada vez mais acostumados a ver impassíveis a crueldade e o sofrimento, não faltam defensores da crítica que Jean-François Chevrier (2000) dirige a Salgado: “a retórica da compaixão é por vezes um pouco pesada”. No entanto, essa crítica pode ser facilmente rebatida com o comentário de David Campbell (2003, p. 89), segundo o qual “a ideia da lassitude da compaixão é um mito bastante conveniente para aqueles que detêm o poder político”.

A reivindicação de reconhecimento social feita pela fotografia de Salgado exprime-se de maneira evidente. Ao observarmos qualquer uma das séries de imagens de seus projetos fotográficos, concordamos facilmente com a constatação de David Levi Strauss de que a politização da fotografia de Salgado passa pela compaixão, mas não para aí. Ela vai em direção do reconhecimento social. Para começar, reconhece, às pessoas representadas e à sua dignidade, o direito ao respeito. E esse reconhecimento não é somente possível, mas, em certo sentido, torna-se obrigatório, pois Salgado não retrata a condição de pobreza de maneira humilhante. Não humilhar

as pessoas é, conforme mostra Avishai Margalit, a primeira condição para a edificação de uma *sociedade decente*, e somente uma *sociedade decente em espírito* pode constituir uma *sociedade igualitária no verdadeiro sentido político do termo*.

Colocando em prática o conceito amplo de justiça social, Salgado propõe uma política estética que restitui o estatuto de *Homem* às pessoas frequentemente tratadas como *sub-homens*. Aos espectadores não resta alternativa senão detectar as semelhanças que os aproxima delas. É assim que sua fotografia ajuda a utilizar de forma correta o *slogan* “temos obrigações com o ser humano como tal” – que consiste em “tentar sem cessar ampliar o máximo possível nosso senso do ‘nós’” (RORTY, 1993, p. 268). Na fotografia de Salgado, assinala Régis Debray (1999), “o ‘eles’ (os perigosos, os intrusos, os clandestinos, as pessoas *a serem controladas e rejeitadas*) tornam-se um ‘nós’ (quando será nossa vez?)”. E esse exercício de reconhecimento do outro é um excelente remédio contra o culto do individualismo, tão em voga nos dias atuais. Constatamos, dessa maneira, que à fotografia de Salgado cabe, no mínimo, o mérito de opor-se aos efeitos perversos produzidos pela política da piedade adotada pelas formas clássicas – e predominantes no circuito midiático – ao representar as pessoas afetadas pela miséria social.

Notas

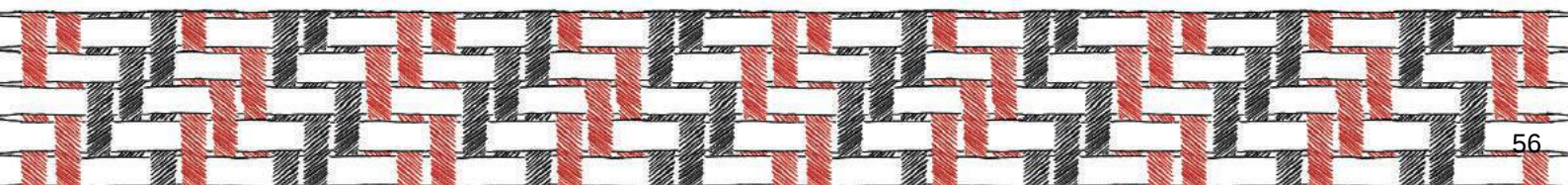
1. São nossas todas as traduções de citações deste artigo.
2. Postulando a existência de uma *corresponsabilidade* em vez de uma *culpa coletiva*, Jean-François Giovannini assinala que a ação e até mesmo a inação de cada indivíduo singular contribuem para determinar o destino da humanidade no seu todo. Mesmo que um indivíduo não possa ser culpabilizado pelos atos que não cometeu, podemos sempre responsabilizá-lo por não ter agido quando tinha consciência dos danos que sua inação causaria ao outro. Assim, Giovannini (1998, p. 182) enfatiza que, embora não matem as pessoas que a cada ano morrem aos milhares devido à falta de acesso aos tratamentos e à alimentação, elas morrem por causa de nossa indiferença.

Referência bibliográfica

- ARENDT, Hannah. *Essai sur la révolution*. Paris: Gallimard, 1985.
- BECKER, Howard. Esthétique et vérité. In: _____. *Propos sur l'art*. Paris: L'Harmattan, 1999.
- BOLTANSKI, Luc. *La souffrance à distance*. Paris: Métailié, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. Une classe objet. *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 17, nº 17-18, p. 2-5, 1977.
- CAMPBELL, David. Salgado and the Sahel: Documentary Photography and the Imaging of Famine. In: DEBRIX, F.; WEBER, C. *Rituals of Mediation: International Politics and Social Meaning*. University of Minnesota Press, 2003, p. 69-96.
- CHEVRIER, Jean-François. Salgado, ou l'exploitation de la compassion. *Le Monde*, 19 avril 2000.
- DEBRAY, Régis. Exodes. *Marianne*, nº 1000, 22 mars 1999.
- DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique*. Paris: Nathan, 1983.
- GALEANO, Eduardo. *An Uncertain Grace*. New York: Aperture, 1990.
- GIOVANNINI, Jean-François. Vers une co-responsabilité globale. In: CALOZ- TSCHOPP, M.-C. (org.). *Hannah Arendt, la « banalité du mal » comme mal politique*. vol. 2. Paris: L'Harmattan, 1998.
- GUERRIN, Michel. Une iconographie religieuse. *Le Monde*, 11 avril 2000.
- MARGALIT, Avishai. *La société décente*. [Paris]: Flammarion, 2007.
- MONDZAIN, Marie-José. *Le commerce des regards*. Paris: Seuil, 2003.
- . *L'image peut-elle tuer?*. Paris: Bayard, 2002.
- MOREL, Gaëlle. Esthétique de l'auteur: signes subjectifs ou retrait documentaire?. *Études Photographiques*, nº 20, juin 2007.
- NUSSBAUM, Martha. *Upheavals of Thought: The Intelligence of the Emotions*. Cambridge University Press, 2001.
- RORTY, Richard. *Contingence, ironie et solidarité*. Paris: Armand Colin, 1993.
- SALGADO, Sebastião. *Exodes*. Paris: La Matinière, 2000.
- . The globalised people. *The Guardian*, 28 May 2001.
- SONTAG, Susan. *Devant la douleur des autres*. Paris: Christian Bourgois, 2003.
- SOULAGES, François. *Esthétique de la Photographie*. Paris: Nathan, 1998.
- STRAUSS, David Levi. *Between the Eyes: Essays on photography and politics*. New York: Aperture Foundation, 2003.
- TISSERON, Serge. *Y a-t-il un pilote dans l'image?*. Paris: Aubier, 1998.

Recebido para publicação 30 de Setembro de 2012

Aprovado para publicação em 10 de Março de 2013

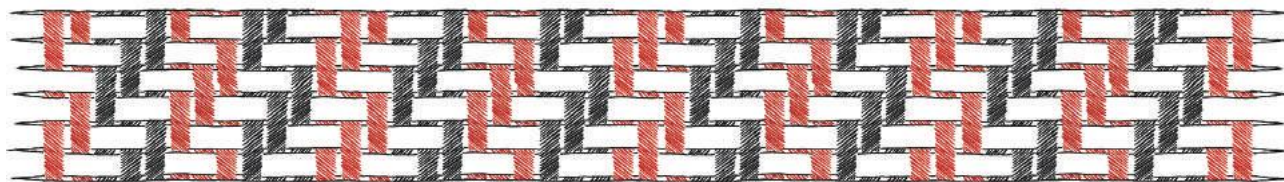


A oeste, nada de novo: notas para uma arqueologia das exposições com referência à Documenta ¹

Vinicius Spricigo

vspricigo @ yahoo.com

Pesquisador do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (CISC) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), instituição na qual realiza seu estágio de pós-doutorado no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo (FAPESP).



Resumo

O artigo discute as últimas três edições da *documenta* (1997, 2002, 2007), especialmente a relação entre os efeitos da globalização cultural nessa megaexposição internacional e a localidade de Kassel, onde a mostra, considerada a principal exposição de arte contemporânea do gênero “bienal”, é realizada a cada cinco anos. Para tanto, o texto retoma as origens da *documenta* no pós-guerra e a relação desta com a exposição “Arte Degenerada”, organizada pelos nazistas em 1937, apontada pelos historiadores da arte Hans Belting e Walter Grasskamp. Por fim, uma análise da *documenta* 13 (2012) indica a possibilidade de escavar uma “arqueologia” profunda das raízes dessa exposição internacional na modernidade do século XIX.

Palavras-chave: *documenta* de Kassel; globalização cultural; exposições internacionais; arte e imagem contemporânea.

Abstract

The article discusses the last three editions of *documenta* (1997, 2002, 2007), especially the relationship between the effects of cultural globalization on this large scale international exhibition and the locality of Kassel, where the show that is considered the main contemporary art “biennial” is held every five years. After that it follows a historical approach of the origins of *documenta* in the postwar period and its relationship with the exhibition “Entartete Kunst”, organized by the National Socialists in 1937, underlined by the German art historians Hans Belting and Walter Grasskamp. Finally, an analysis of the *documenta* 13 (2002) points out the possibility of a deep “archaeological” excavation in the 19th Century modernist roots of this international exhibition.

Keywords: Kassel *documenta*; cultural globalization; international exhibitions; contemporary art.

1. e. g. Kassel

Desde 1997, quando a curadora francesa Catherine David dirigiu a *documenta* 10, os projetos curatoriais dessa mostra têm evocado, cada um a sua maneira, o significado do lugar da exposição na cidade de Kassel. Em sua contribuição para a conferência *d documenta*, Catherine David assinalou sua intenção inicial de realocar a exposição, ou seja, realizar alguns eventos em Kassel e outros ao redor do mundo. Contudo, após sofrer uma derrota e ter sua proposta recusada, a curadora decidiu abordar, a partir da própria localidade de Kassel, a crise que já se espalhava pela Europa após a unificação da Alemanha. Nos seus dizeres:

O contexto da abertura da *documenta X* em 1997 [...] era muito diferente daquele das *documentas* anteriores, pois Kassel já não estava na borda da fronteira entre o Ocidente e o Oriente, mas no coração de uma Alemanha unificada. Estávamos nos aproximando do final do século, 1997, a última *documenta* do século XX, em que as condições sob as quais a *documenta* e todas as grandes manifestações ditas internacionais operavam – ou seja, um “pingue-pongue” entre as chamadas grandes capitais internacionais e um pequeno número de convidados daquilo que meu amigo Wilfredo Lam chamou de “a borda da mesa” – haviam mudado, e, portanto, a questão do dia era: o que significava realizar uma exposição que pretendia ser um evento internacional em Kassel, no centro da Alemanha e da Europa unificada? O que significava a “internacionalidade” na Europa no final dos anos 1990? (DAVID, 2009, tradução nossa).

O internacionalismo, essa questão premente, segundo Catherine David, demandava uma “retroperspectiva”. Em 1997, a curadora afirmou:

[...] a última *documenta* deste século dificilmente pode escapar à tarefa de elaborar um olhar histórico e crítico sobre sua própria história, sobre o passado recente do pós-guerra, e sobretudo a partir dessa era, agora desaparecida, que continua em efervescência dentro da arte e da cultura contemporânea. (DAVID, 1997, tradução nossa).

Esse questionamento acerca do significado da mostra – cujo nome proveniente do termo latino *documentum* (derivação do verbo *docere*, ensinar) tornou-se sinônimo da maior exposição internacional de arte contemporânea – estava evidenciado na identidade visual da exposição que trazia a letra d em caixa baixa, marca registrada da mostra, sobreposta pelo algarismo romano X. Colocava-se em questão, também, o mito criado em torno da *documenta*, quando a exposição tornou-se um local de discussão, ou plataforma como se afirma hoje, e as certezas acerca da arte moderna foram abandonadas. Após a *documenta* 5, organizada pelo curador suíço Harald Szeemann, criou-se uma expectativa de que cada próxima *documenta* revolucionaria o conceito de arte e cada curador tomaria decisões controversas e opostas àquelas tomadas pelos seus antecessores. Iniciou-se então uma fase em que as narrativas sobre o modernismo foram substituídas pelo discurso curatorial sobre um determinado tema e pela polêmica em torno da seleção das obras. Esse era um modelo de exposição coletiva considerado paradigmático nos anos 1990.

Afinal, o direcionamento do projeto curatorial nos levava a pensar por que esse burgo na fronteira de uma Alemanha dividida havia se tornado um dos principais fóruns de discussão da arte contemporânea. As razões poderiam estar em seu passado, na posição que o principado ocupou, atraindo expedições de toda a Europa, ou nos espaços culturais que outrora reuniram uma

prestigiada coleção de arte, com pinturas de Albrecht Altdorfer, Lucas Cranach, Dürer, Rembrandt, Rubens e Frans Hals. Ou, então, na reconstrução tardia da cidade, cujos edifícios – como o *Fridericianum*² – ainda permaneciam em ruínas na ocasião do *Bundesgartenschau* (Festival Federal de Jardinagem) em 1955, evento ao redor do qual se formaram as condições necessárias para o surgimento da mostra.

Desse modo, a estratégia adotada pela curadora foi criar um itinerário no qual os visitantes pudessem abordar criticamente a reconstrução da cidade no pós-guerra. Esse percurso, que começava na estação de trem remodelada como centro cultural e *shopping center*, seguia descendo a *Treppenstraße*, misto de local de passeio e compras, até o rio Fulda, cruzando um eixo central formado pelos principais espaços expositivos: *Fridericianum*, *Orangerie*, *Ottoneum*, *documenta-Halle* e *Neue Galerie*.

Esse *parcours* é também um itinerário real e simbólico, através de Kassel em relação a seu possível “alhores”, às realidades culturais e urbanas de um “*Tout-Monde*” (Édouard Glissant), que a *documenta* não pode pretender convocar ou mesmo “representar” em Kassel. Dito isso, o espaço urbano da cidade em geral – suas circunstâncias, seus fracassos, seus projetos arquitetônicos, econômicos, políticos e humanos, seus conflitos, e as novas atitudes e práticas culturais a que dá origem e que se espalham pelo mundo – agora aparece claramente como o lugar privilegiado da experiência contemporânea. Nesse aspecto, Kassel, hoje, em sua própria escala, em sua singularidade, bem como em seus arquétipos, pode ser considerada “exemplar”. (DAVID, 2009, tradução nossa).

O percurso criado por David reivindicava, portanto, a presença do corpo na esfera pública, pois, assim como o seu precedente do período barroco, o modelo urbano implantado em Kassel no pós-guerra – baseado em um projeto elaborado ainda no regime nacional-socialista – excluía, segundo a curadora, os pedestres do espaço público. Entrava em cena o problema histórico do papel dos museus públicos na Europa Central, uma vez que, desde os seus primórdios, grande parte da população local não tinha acesso ao assim proclamado primeiro museu público europeu. Outra estratégia usada para ampliar essa esfera foi a utilização dos meios de comunicação (internet, publicações e debates) para atingir um público mais amplo, muito além do espaço expositivo e dos limites da cidade de Kassel.

Projetos de arquitetura e urbanismo foram destaques na *documenta* 10, ao lado de filmes que traziam à tona novas práticas documentárias. Embora apresentasse uma retrospectiva das principais vanguardas artísticas do pós-guerra, muitas delas apreciadas pelo público europeu nas edições anteriores da mostra, a *documenta* curada por Catherine David buscava ampliar a discussão outrora focada no conceito ocidental de arte para um espectro mais extenso de questões sobre a imagem contemporânea. Ademais, projetada como evento cultural e plataforma discursiva, a exposição questionava, pelo viés da sua globalização, bienalização e espetacularização, os limites ideológicos do “cubo branco” como modelo expositivo e, de maneira mais ampla, um conceito universalista de apresentação de “práticas estéticas”.

Mais tarde, essa abordagem antropológica seria radicalizada no projeto curatorial da *documenta* 11, a cargo de Okwui Enwezor, juntamente com Carlos Basualdo, Ute Meta Bauer, Su-

sanne Ghez, Sarat Maharaj, Mark Nash e Octavio Zaya, no qual as duas tendências contraditórias do processo de globalização cultural seriam abordadas pelo viés dos discursos anglofônicos sobre o pós-colonialismo, provenientes dos estudos culturais. A *documenta* 11 consolidaria ainda uma perspectiva sincrônica no âmbito das exposições internacionais de arte contemporânea, na qual a história da arte e o conceito de vanguarda artística seriam suplantados por temas de natureza predominantemente política. Dito em outras palavras, a abordagem pós-moderna de Catherine David, ainda fundamentada teoricamente no pós-estruturalismo francês, ganharia afinal uma dimensão global no debate pós-colonial de Okwui Enwezor:

Para entender o que constitui a vanguarda hoje, deve-se começar não no campo da arte contemporânea, mas no campo da cultura e da política, bem como no campo econômico, que rege todas as relações que estão sob a hegemonia avassaladora do capital. Se as vanguardas do passado anteciparam uma ordem em mudança, a de hoje é tornar a impermanência, e o que o filósofo italiano Giorgio Agamben chama de ateritorialidade, a principal ordem das incertezas, da instabilidade e da insegurança atuais. Com essa ordem, todas as noções de autonomia que a arte radical tinha anteriormente reivindicado para si são revogadas. (ENWEZOR, 2002, p. 45, tradução nossa).

Ao enfatizar a impermanência e ateritorialidade das práticas estéticas contemporâneas, a *documenta* 11 seria uma das primeiras plataformas a operar em escala global através de cinco plataformas, cujos eventos realizados em Viena e Berlim, Nova Déli, St. Lúcia e Lagos descentralizavam os debates que haviam tornado Kassel em fórum privilegiado de discussão e apresentação da arte contemporânea.

Ao situar as plataformas em quatro continentes, através de inúmeras parcerias, cooperações e co-produções, e deliberadamente estender os temas à sociopolítica, a *documenta* não só expandiu seu território, mas também o abandonou. [...] a desterritorialização temporária em Viena e Berlim, Nova Déli, St. Lucia e Lagos, e em outras áreas temáticas, não deve ser entendida senão como uma reação ao apelo, que já não pode ser mantido, de que a *documenta* deve ocorrer em um determinado momento, em um formato predeterminado, para um público fixo – ou seja, o mundo da arte ocidental –, como tem sido há mais de cinquenta anos. (BAUER, 2002, p. 103, tradução nossa).

Nessa perspectiva, Ute Meta Bauer apontaria a função corretiva da *documenta* 11: reformular uma história da arte linear e predominantemente focada no Ocidente. A curadora resgata, assim, o papel desempenhado no pós-guerra pela primeira *documenta*, realizada em 1955 com o título “*documenta: Kunst des XX. Jahrhunderts*” [*documenta: arte do século XX*], pois a exposição recuperava a tradição de vanguarda na Alemanha – que havia sido exposta ao público pela última vez na exposição “*Entartete Kunst*” (Arte Degenerada), organizada pelos nacional-socialistas, em 1937.

2. origens

Um equívoco comum e justificável é imaginar que a *documenta* tenha surgido como uma exposição periódica; afinal, a exposição realizada regularmente desde 1972 a cada cinco anos é apontada como “modelo” das principais “bienais” de arte contemporânea que se proliferaram ao redor do mundo a partir dos anos 1990³. Entretanto, a primeira *documenta* foi organizada como um evento local e único. Arnold Bode, originário de Kassel, pretendia criar um evento cultural

no coração de uma Alemanha destruída pela guerra, juntamente com seu colega Werner Hofmann, proeminente crítico de arte na época e autor de um importante livro sobre a história da pintura no século XX, publicado um ano antes da primeira edição da *documenta*. Ademais, a origem de uma das mais antigas exposições internacionais de arte contemporânea está vinculada à tentativa de superação dos traumas deixados pelos conflitos, e de reconstrução de uma esfera pública no contexto alemão do pós-guerra, quando a cidade encontrava-se na fronteira de uma Alemanha separada, símbolo da divisão do mundo em Oriente e Ocidente durante a Guerra Fria.

Ao refletir sobre a relação entre a *documenta* e a cidade de Kassel, a curadora alemã Ute Meta Bauer ressalta o objetivo da exposição: apresentar um panorama das principais vanguardas artísticas europeias da primeira metade do século XX e “restabelecer contato com as atividades do cenário da arte internacional e ver a si própria como um modo de reparar a arte que o nacional-socialismo havia condenado” (BAUER, 2002, p. 103, tradução nossa). O debate da época, portanto, estava centrado em como restaurar o modernismo em meio às ruínas deixadas pela guerra, uma vez que o regime nazista praticamente destruíra essa memória cultural, sem hesitar em vender ao exterior importantes obras de arte moderna retiradas dos museus alemães. Desse modo, em 1955, a *documenta* ajudava a preencher uma lacuna existente nos museus de arte locais, reunindo um panorama da arte moderna europeia, com uma preferência predominantemente germânica e abstracionista. O abstracionismo foi promovido internacionalmente no período, como reação à figuração corrompida pelos propósitos da propaganda nazista, mas o apelo da exposição recaía em uma visão inocente e puritana da arte, tomando a arte abstrata como uma arte pura, não violada pelos nazistas. Assim, Hans Belting (2006, p. 53) afirmaria:

Quem observa hoje as fotos das salas de exposição da primeira *documenta* fica tão impressionado quanto espantado pela aura de uma encenação sacra, em que a modernidade clássica experimentava sua ressurreição nessa grande retrospectiva de coração puro. Já no edifício do museu tem-se a impressão de que começa a brotar vida nova das ruínas. Na escada de entrada saudava os visitantes *Das Grosse Kniende* [Homem de Joelhos] de Wilhelm Lehmbruck, como se tivesse retornado do exílio com as obras-primas recuperadas. A arte moderna, que tão freqüentemente fizera soar o sinal de ataque à cultura estabelecida, surgia em retrospectiva como a verdadeira cultura que fora oprimida na era submersa da barbárie, mas que vivia agora sua merecida reabilitação. O culto dessa modernidade era uma contraposição única à proscrição que já experimentara. O novo idealismo só pode ser compreendido se avaliado pelo desejo de se purificar da culpa e das más lembranças. Ele possuía, porém, um componente histórico crítico ao substituir a história ocorrida por uma imagem da história expurgada segundo seu desejo e recordação.

As origens da *documenta* também foram reexaminadas recentemente por Roger Bürgel, diretor artístico da *documenta* 12, com o objetivo de reconstituir o aspecto performativo e ritualístico da primeira exposição. Segundo Bürgel, o responsável pelos *displays* da primeira *documenta*, Arnold Bode, recorreu a uma forma de *Inszenierung* [*mise-en-scène*] para a apresentação da arte moderna, nas ruínas do museu *Fridericianum* (BÜRGEL, 2007, p. 28-31). De fato, as imagens de arquivo impressionam pelo “brutalismo” imposto pelas condições dadas ao *designer* e professor da *Werkakademie* em Kassel, que optou por pintar de branco, preto ou tons de cinza as pare-

des inacabadas, ou por interromper a penetração e incidência direta de luz sobre as obras com cortinas plásticas. Entretanto, o que se viu no ano de 2007 foi uma resolução positiva dos problemas levantados pelas exposições anteriores. No que dizia respeito às tendências contraditórias do processo de globalização cultural, o projeto curatorial recorria ao conceito vago de “migração da forma” para justificar a apresentação em Kassel de trabalhos produzidos ao redor do mundo em um viés novamente universalista de apreciação estética que desconsiderava as diferenças e especificidades locais. Além disso, a encenação à qual recorreu Bürgel no projeto expográfico da *documenta* 12 evidenciava ainda mais os aspectos ideológicos dos *displays* utilizados por Bode na primeira *documenta*, e que, em 1959, abriram caminho para a apresentação da abstração como linguagem universal no pós-guerra, como veremos a seguir.

3. internacionalismo

As cinco primeiras edições da *documenta* de Kassel já foram amplamente analisadas no âmbito do que hoje chamaríamos de “história das exposições”, sendo que a *documenta* 5, dirigida por Harald Szeemman, desperta especial interesse daqueles interessados no chamado *curatorial turn* das exposições de arte contemporânea. No entanto, historiadores como Harald Kimpel e Walter Grasskamp dedicam especial atenção ao surgimento da mostra no pós-guerra. Este último revisitou as quatro primeiras edições da *documenta* pelo viés da internacionalidade da mostra. Segundo o historiador, a primeira edição da mostra não poderia ser considerada internacional, nem tampouco “europeia”. Apesar de atualmente gozar da reputação de ser uma mostra de relevância internacional, se não global, a primeira *documenta* foi um evento alemão. Portanto, em sua contribuição para a conferência *d documenta*, as questões de internacionalidade, transnacionalidade e eurocentrismo foram o tópico principal (GRASSKAMP, 2009).

Algumas estatísticas apresentadas por Grasskamp chamam a nossa atenção. No catálogo da exposição *documenta: arte do século XX* há uma lista de 148 artistas, dos quais 58 eram alemães, 42 franceses e 28 italianos. Encontramos ainda dois holandeses, seis concretistas suíços – entre os quais Max Bill –, oito britânicos e somente três norte-americanos. Embora o título da mostra, derivado do livro *Malerei im 20. Jahrhundert* [Pintura no século XX], de Werner Haftmann, fosse abrangente, somente seis nações foram designadas para alocar artistas de toda a Europa. Nas páginas do catálogo, podemos ler ainda a observação de que, devido à emigração, a filiação nacional tornou-se incerta e os artistas foram classificados de acordo com o impacto em sua terra natal ou países de residência.

Assinala Walter Grasskamp que vários artistas de outras regiões foram registrados como franceses – por exemplo, František Kupka (da Boêmia), Victor Vasarely (Hungria), Maria Helena Vieira da Silva (Portugal), Chagall e Pevsner (Rússia) ou Gris, Miró e Picasso (Espanha) – ou de outras nacionalidades que não eram as suas. Dessa forma, França, Alemanha e Itália foram superestimadas no cenário europeu, formando um triângulo entre Paris, Berlim e Roma como centros da arte moderna. Juntas, Alemanha e Itália, antes aliadas durante a Segunda Guerra, tinham o privilégio de 2/3 da representação e também de espaços dedicados aos artistas emer-

gentes, acentuando assim, segundo Grasskamp, o perfil provinciano da exposição, em contraste com a suposta internacionalidade da arte moderna. Ademais, a Itália havia sido um refúgio para artistas alemães que optaram por uma “migração interna” para o país vizinho, como foi o caso de Werner Haftmann, que passou os anos do Terceiro Reich em Florença, após a arte moderna ser considerada “degenerada” em solo alemão.

Para além da visão da primeira *documenta* como oposição à exposição “Arte Degenerada” realizada em Munique em 1937, restaria compreender como, paralelamente à reparação e restauração de uma memória cultural, a exposição estava baseada em uma leitura eurocêntrica da criação artística que atualmente se depara com uma revisão crítica de seus propósitos em um mundo globalizado. Assim, a segunda edição da *documenta* de Kassel, realizada em 1959, apresentou com grande destaque a arte norte-americana, entendendo que a “América” havia dado continuidade à arte moderna europeia.

Entretanto, Walter Grasskamp questiona o fato de a segunda *documenta* promover a abstração como linguagem universal, mas não apresentar nenhum trabalho realizado fora do eixo euro-americano. Na palestra “The museum and other success stories in cultural globalization”, proferida na conferência *Intersections in a Global Scene*, que aconteceu em 2005, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, ele problematiza o internacionalismo da arte moderna pelo viés de uma linguagem universal. Segundo o historiador, um processo de recontextualização da arte foi observado na primeira edição da *documenta*, em 1955, quando os corredores de entrada, planejados por Arnold Bode, mostravam fotos de esculturas exóticas e arcaicas, com o objetivo de justificar a ideia da arte moderna.

Ao fazer isso, Arnold Bode, que planejou essa introdução visual, com certeza não queria criar nenhuma relação com o colonialismo dos gabinetes de curiosidades, tampouco ecoar tardiamente o movimento das vanguardas em direção ao exótico. Olhando para o passado, parece mais que ele tentava reforçar a arte moderna – banida pelo nacional-socialismo – por meio de outras culturas e tradições, mesmo as mais remotas no tempo e no espaço. Essa validação intercultural estava baseada na teoria, então em moda, da universalidade da arte [...]. A abordagem tentava provar a continuidade da forma criativa do arcaico ao moderno, dos primeiros ídolos de pedra até a abstração de Brancusi, da Idade da Pedra até Picasso. Essa abordagem incluía um apelo global por reconhecimento, ao lado do apelo por continuidade histórica: a assim chamada arte primitiva e arcaica já não era vista como mera fonte de inspiração, mas estava incluída na atual noção de arte universal, que com certeza é uma invenção europeia. A teoria da universalidade da arte foi o clímax da globalização da noção europeia de arte. (GRASSKAMP, 2005, tradução nossa).

Assim, a conferência de Walter Grasskamp assinalou as desigualdades de representação no sistema artístico internacional, que, pautado em um olhar eurocêntrico sobre as outras culturas, marginalizou as produções artísticas dos países ditos periféricos. Tal distorção não se resume somente à dimensão geopolítica, uma vez que, entre as omissões da primeira *documenta*, salvo raras exceções, estavam também os construtivistas russos, os dadaístas de Berlim, artistas da Nova Objetividade Alemã, surrealistas e membros dos grupos Art Brut e Cobra, ou seja, tudo aquilo que escapava ao modelo historiográfico definido por Werner Haftmann.

4. ruínas

Esse revisionismo marcou também o projeto curatorial da *documenta* 13. Aliás, a primeira iniciativa da curadora Carolyn Christov-Bakargiev na preparação da exposição foi organizar uma conferência intitulada *d documenta, a conference towards documenta 13*, cujos convidados foram os diretores artísticos de todas as edições precedentes da mostra: Manfred Schneckenger, Rudi Fuchs, Jan Hoet, Catherine David, Okwui Enwezor, Roger M. Bürgel, sendo que Heiner Georgsdorf apresentou uma contribuição como curador da Fundação Arnold Bode, Walter Grasskamp revisitou a história das primeiras edições da mostra e Jean-Christophe Ammann falou sobre seu trabalho ao lado de Harald Szeemann na organização da *documenta* 5. Para além de seu aspecto consultivo, o evento evidenciava também a abordagem “arqueológica” que seria utilizada pela diretora artística da décima terceira edição da *documenta* de Kassel.

Não à toa, Christov-Bakargiev recuperou o trabalho do surrealista Julio González, apresentado nas três primeiras edições da *documenta* (1955, 1959, 1964). Ao lado das fotografias de Lee Miller (outro nome ligado ao movimento surrealista), de objetos do Museu Nacional do Líbano destruídos durante a guerra civil que assolou o país entre 1975-90, e de imagens das estátuas de Buda destruídas pelo regime Talibã, o arquivo da própria *documenta* formou o eixo central do projeto curatorial da *documenta* 13. Desse modo, a relação entre as vanguardas históricas – em especial o surrealismo – com o “caráter destrutivo” (Walter Benjamin) da experiência moderna ocupou o espaço central na rotunda do museu *Fridericianum*, denominado de “cérebro” pela curadora.

Esse cérebro servia ao visitante como uma introdução ao discurso curatorial, que, talvez de maneira inédita, parecia totalizar a exposição, transformando-a em *Gesamtkunstwerk*. De fato, muitos dos trabalhos apresentados, se desvinculados do conjunto ou do sistema de relações criados pela curadora, fazem pouco sentido para o público. Assim, sobressai a importância do papel do curador no sentido inaugurado por Harald Szeemann na *documenta* 5 e consolidado por Catherine David. Esse paradigma curatorial é descrito da seguinte forma por Carolyn Christov-Bakargiev (2011, p. 6):

Combinando teatro, história do mostrar e fenomenologia, teoria da percepção e psicologia, e pensamento do final dos anos 1960, as exposições coletivas de arte contemporânea forjaram-se através da aliança do curador com os artistas, que “mostraram o mostrar” e refletiram sobre a experiência de ver arte, e o potencial radical e social aí existente, como o material de seus trabalhos. (Tradução nossa).

Em suma, o mostrar sobrepõe-se ao objeto em si. Seguindo essa lógica de exponibilidade inflacionada das imagens contemporâneas, a apresentação do *Mappa* (1971) de Alighiero Boetti acontece como uma dessas muitas exposições, resultante de uma certa “aliança” entre curador e artista. Representativa da *Arte Povera*, com a qual Christov-Bakargiev possui familiaridade, a obra de Boetti traça uma “linha de pensamento” ligando Kassel com o chamado “Oriente”, por meio de vasta pesquisa documental realizada em colaboração com o artista Mario Garcia Torres. O foco central está na localização do *One Hotel*, na cidade de Kabul, onde o artista passou vários

meses entre 1971 e 1977. Por fim, a troca de correspondências entre Alighiero Boetti e Harald Szeemann durante a organização da *documenta 5* reforça a ideia de que a curadora conduz a história da *documenta* diacronicamente.

Desse modo, o pensamento curatorial se assume plenamente. A *documenta 13* parece elevar essa característica de supremacia do valor de exposição (*Ausstellungswert*)⁴ à máxima potência. Se a edição precedente parecia enunciar-se como a *documenta* das *documentas* (LAGNADO, 2008), esta de fato realiza o feito. Desse modo, ao incorporar o pensamento conceitual e transformar o conceito de historicidade, a exposição é agora entendida como *medium*, no qual o procedimento usado pelo curador é análogo ao processo de produção de imagens *midiáticas* por meio do uso e manipulação de arquivos históricos e da operação da “montagem”, aqui entendida como “desconstrução” de uma linearidade histórica. Isso permitiria, como já anunciado pelas edições anteriores da mostra, a descolonização de um imaginário fundamentalmente eurocêntrico, o que aconteceria, a rigor, através das várias estratégias de desconstrução do espaço museal (desde a sua encenação até a quebra dos limites que separam o museu de outros espaços públicos) ou pelo movimento sincrônico de ampliação em escala global do seu campo de atuação, bem como de indefinição de seus limites disciplinares para além do âmbito da história da arte. Disso decorre o achatamento de todas as dimensões na superficialidade da imagem midiática consumida no âmbito das megaexposições internacionais.

Em um dos *notebooks* publicados pela *documenta* – no total foram cem antes da abertura da mostra –, a curadora ressalta assim o caráter discursivo dessa exposição:

dOCUMENTA (13) é para mim mais do que, e não exatamente, uma exposição – é um estado de espírito. Seu DNA é diferente de outras exposições internacionais de arte contemporânea, primordialmente porque ela não emergiu das feiras comerciais do século XIX e das feiras mundiais do período colonial – trazendo para os centros europeus as maravilhas do mundo. Surgiu como trauma consequente da Segunda Guerra Mundial, em um espaço onde colapso e recuperação foram articulados. Surgiu no momento em que a arte era considerada de suprema importância como linguagem internacional comum e um mundo de ideais e esperanças compartilhadas (que implica que a arte tem de fato um papel central a desempenhar no processo social de reconstrução da sociedade civil, práticas sociais e recuperação), e durante o assim chamado período modernista, quando a arte ainda era vista também como a mais inútil de todas as atividades possíveis (com o legado da noção de autonomia da arte). Na junção dessas duas esferas, em que o papel social da arte e a autonomia do campo da arte se encontram, repousam *les enjeux de l'après-guerre* [as implicações, os desafios do pós-guerra] e a política do Ocidente na metade do século XX, para o bem ou para o mal, dos quais a *documenta* também era uma expressão. (CHRISTOV-BAKARGIEV, 2011, p. 6, tradução nossa).

No pensamento curatorial de Carolyn Christov-Bakargiev, é evocado o papel cultural, político e econômico desempenhado pela cidade de Kassel em diferentes períodos, apontando a vinculação entre o abstracionismo do pós-guerra e a restauração de uma economia liberal. “Hoje, por um lado, a *documenta* proporciona uma plataforma na qual a extrema e frequentemente dolorosa consequência de uma economia completamente liberal pode ser acessada através da arte e da cultura” (CHRISTOV-BAKARGIEV, 2011, p. 6, tradução nossa). Essa tendência seria evidenciada ainda mais pelo número de trabalhos comissionados especialmente para a mostra, e

nos faz refletir sobre até que ponto a opulência econômica experimentada no chamado Ocidente até 2008 ainda estava presente na exposição – bem como sobre a fragilidade e transitoriedade de todo esse sistema, que parece estar novamente desmanchando no ar, para relembrar as famosas palavras de Karl Marx sobre as recorrentes crises do capitalismo. Engana-se quem imagina ser essa crise algo passageiro, alerta-nos Carolyn Christov-Bakargiev.

Por fim, a presença de Walter Benjamin seria novamente evocada pela exposição, agora de maneira inequívoca, para quem se lembra da pintura de Paul Klee modestamente apresentada nas escadarias do *Fridericianum* durante a *documenta* 12. “Da destruição da arte – ou conflito e arte, ou trauma e a arte de curar” foi o título de outro bloco de notas, redigido pela curadora. Não poderia ficar de lado, portanto, a memória *traumática* dos acontecimentos ligados ao Holocausto, especialmente em trabalhos como “Dealing with the Era of National Socialism”, de Gunnar Richter, que convida pessoalmente o público a discutir sobre a história do monastério beneditino de Breitenau, próximo a Kassel, convertido em campo de concentração (1933-1934) e “campo de educação laboral” (1940-1945). A pesquisa iniciada por Richter, nessa região, em 1981, e apresentada como parte da Universidade Livre Internacional de Joseph Beuys na *documenta* 7, no ano seguinte, versa sobre a memória desses fatos, mas antes de mais nada sobre o esquecimento, ou aquilo que não pode ser lembrado ou comunicado, como bem assinala BENJAMIN (1994, p. 198). Filósofo ao qual não podemos deixar de recorrer para pensar a relação da origem das megaexposições de arte no final do século XVIII (em um contexto de educação para formação de uma identidade nacional concomitante ao surgimento das feiras mundiais). Afinal, talvez seja escavando profundamente nessas ruínas da memória e escombros culturais que encontraremos algo além da superficialidade da imagem.

Notas

1. Refere-se ao romance *Im Westen nichts Neues*, do escritor alemão Erich Maria Remarque.
2. Concebido monumentalmente pelo arquiteto Simon Louis du Ry, o *Fridericianum* teve sua construção iniciada em 1769 e foi inaugurado em 1779. Foi proclamado como o primeiro museu da Europa Central acessível ao público, e representava os ideais culturais do Iluminismo, reunindo uma coleção de artes, esculturas e relevos clássicos, bem como um gabinete de curiosidades e uma biblioteca, no principado alemão Hesse-Cassel, sob a regência de Friedrich II.
3. Essa análise diacrônica da *documenta* fundamenta-se em uma entrevista realizada com o prof. Hans Belting durante a realização do *workshop* “A virada global da arte contemporânea nas coleções brasileiras”, realizado no Goethe Institut São Paulo, em agosto de 2008.
4. Walter Benjamin escreveu, no célebre texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, sobre a passagem de um sistema de produção de imagens que ainda reivindicavam um estatuto de obra de arte, para uma época de supremacia do valor de exposição (*Ausstellungswert*), o que hoje constatamos na exponibilidade inflacionada das imagens midiáticas. Portanto, já no início do século XX era possível identificar imagens nas quais o valor artístico desempenhava um papel de transição entre valor de culto e valor de exposição, sendo este último muito mais imperativo nas imagens reprodutíveis tecnicamente e nas imagens midiáticas.

Referências bibliográficas

- BAUER, Ute Meta. *documenta 11 as a zone of activity*. In: FIETZEK, Gerti (org.). *Documenta 11_Platform 5: Exhibition*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2002.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Mágica e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BÜRGE, Roger. The Origins. In: *documenta 12 Magazines No 1-3 Reader*. Cologne: Taschen, 2007.
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Letter to a Friend*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2011 (DOCUMENTA (13): 100 Notizen - 100 Gedanken nº 003).
- DAVID, Catherine. The specific position of documenta within visual cultural events with reference to documenta X, 1997. In: *d documenta - a conference towards documenta 13 at Castello di Rivoli*, 18-19 Sept. 2009. Disponível em: <<http://d13.documenta.de/>>.
- _____. Introduction. In: JOLY, Françoise (org.). *Short Guide / documenta X*. Ostfildern: Hatje Cantz, 1997. Disponível em: <<http://universes-in-universe.org>>.
- ENWEZOR, Okwui. The Black Box. In: FIETZEK, Gerti (org.). *Documenta 11_Platform 5: Exhibition*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2002.
- GRASSKAMP, Walter. The birth of a periodic exhibition with reference to documenta, 1955; II. documenta, 1959; documenta III, 1964; 4. documenta, 1968, In: *d documenta - a conference towards documenta 13 at Castello di Rivoli*, 18-19 Sept. 2009. Disponível em: <<http://d13.documenta.de/>>.
- _____. The museum and other success stories in cultural globalization. In: CIMAM ANNUAL CONFERENCE, Pinacoteca do Estado de São Paulo, nov. 2005. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org>>.
- LAGNADO, Lisette. *documenta 12*, Kassel. In: *Afterall Online*, v. 19, 2008.

Recebido para publicação 18 de Setembro de 2012

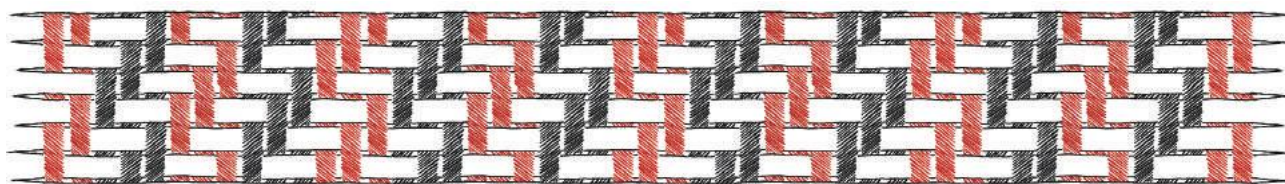
Aprovado para publicação em 25 de Novembro de 2012

Blasfêmia e arte contemporânea: uma questão de método

Aline Miklos

alinemo @ ehess.fr

Graduada em História pela Universidade de São Paulo. Mestre em teoria e prática da linguagem e das artes pela École des Hautes Études en Sciences Sociales e doutoranda em regime de cotutela entre a EHESS e a USP.



Resumo

Apesar de o século XX ter sido marcado por um longo processo de laicização do mundo ocidental e de a arte ter se afastado cada vez mais das questões religiosas, o que já vinha acontecendo desde o século XVIII, diversos artistas não deixaram de se preocupar com o tema religioso. Graças às liberdades adquiridas, eles procuraram ver o cristianismo de uma outra forma: ora criticando-o, ora defendendo um cristianismo primitivo, ora burlando dele etc. Por isso, vários desses artistas foram acusados de blasfemos, levados à justiça, e muitos deles perderam a causa. Enquanto outros, tão críticos como os primeiros, passaram despercebidos. Agora, em uma sociedade laica, o que faz uma obra ser considerada blasfema? O que seria a blasfêmia nas artes visuais? Como estudá-la? Tentaremos responder essas questões a partir da análise de métodos já existentes para o estudo da blasfêmia. Nosso objetivo será apontar novas alternativas para esse estudo, a partir da ampliação dos tipos de documentos que serão analisados e da discussão desses métodos.

Palavras-chave: blasfêmia; arte contemporânea.

Abstract

Despite the fact that the twentieth century has been marked by a long process of secularization of the Western world and though art has increasingly, since the XVIIIth century, walked away from religious issues, several artists have continued to worry about the religious theme. Thanks to the freedoms acquired, these artists sought to see Christianity in a different way: sometimes criticizing it, or defending a primitive Christianity, or even mocking up it etc. For this reason, many of these artists were accused of being blasphemous and were brought to justice. Many of them lost the cause in trial, while others, being as critical as those mentioned, went unnoticed. But now, in a secular society, what makes a work of art be considered blasphemous? What would be blasphemy in the visual arts? How to study it? We will try to answer these questions through the analysis of existing methods for the study of blasphemy. Our goal is to point out new alternatives for this study through the expansion of the types of documents to be analyzed.

Keywords: blasphemy; contemporary art.

Introdução

Em uma tarde fria de um domingo do mês de agosto de 2011, quem estava caminhando pelo centro da cidade de Buenos Aires deparou com um churrasco em plena esquina da avenida Libertador com a rua Suipacha. À medida que a fumaça se espalhava, as pessoas iam se aproximando daquela enorme churrasqueira em que havia linguças e carnes prontas para serem devoradas gratuitamente. Não era nenhuma ação voluntária contra a fome, mas sim uma performance nada comum dos artistas Diego Bolo Otamendi e Rafael Chehín T.A.K em frente ao museu de Carlos Regazzoni.

Ao lado da churrasqueira, estavam dispostas algumas mesas com garrafas de vinho de Gauchito Gil, santo popular argentino, e duas miniaturas de Jesus. O que estava sendo assado era nada mais nada menos que o corpo de Cristo, constituído por vinte e dois quilos de carne prensada. Ao lado, linguças e mais linguças. O churrasqueiro, amigo dos artistas, acalmava o fogo jogando vinho nas brasas. Primeiro serviram a cabeça, depois todo o corpo e as linguças. A gratuidade e a naturalidade da situação criada não chocaram ninguém. Nessa performance os artistas, assim como Marcos Lopez em sua fotografia *La ultima cena*¹, uniram dois aspectos sagrados da cultura argentina: a adoração por Jesus Cristo e o churrasco. Os autores de *Parricruz*, com toda irreverência, ironia e comicidade, fizeram uma adaptação contemporânea da morte de Jesus. Uma vez inseridos em uma prática comum aos argentinos, o vinho e o corpo foram dessacralizados.

Não foram poucos os artistas que se preocuparam, nos séculos XX e XXI, com temas religiosos ou espirituais². Nesse período, se de um lado houve uma tentativa de restaurar uma arte oficial da Igreja Católica, como aquela realizada por Père Couturier e seus seguidores, do outro observamos a aparição de diversos artistas que passaram a questionar o catolicismo, a existência de Deus ou a veracidade da Bíblia, sendo que a destruição (ou reinterpretação), pelos artistas, do que é sagrado aos cristãos foi uma prática recorrente.

Obviamente, esses questionamentos sempre existiram, mas, a partir do século XX, tornaram-se mais frequentes e assumiram novos sentidos. O grande motivo seria a luta desses artistas por uma sociedade e um Estado laicos. Na França, por exemplo, embora as discussões sobre a separação entre Igreja e Estado tenham aparecido desde a Revolução Francesa, tal divisão se concretizou apenas em 1905. Porém, como afirma Veit Bader (2009, p. 112), o que determina que uma sociedade seja laica não é o fato de a lei prescrever que há separação entre Igreja e Estado, e sim a ausência da Igreja no mundo social. Assim, apesar dessa lei, a Igreja possuía uma grande influência política na França, e por isso, por exemplo, uma das práticas dos surrealistas foi atacá-la através de imagens e textos críticos e literários. Eles empreenderam um combate antirreligioso e, sobretudo, anti-institucional.

Esse combate se espalhou por diversos países ocidentais. Observamos, na Argentina dos anos 1960, artistas como León Ferrari, Charles Squirru e Luís Felipe Noé realizando obras que seguem esse caminho. Dos anos 1980 em diante, artistas do mundo inteiro se levantaram não só contra o cristianismo de maneira geral, mas contra políticas ou opiniões específicas da Igreja Católica, como a proibição do aborto, do uso da camisinha, e a condenação ao homossexualismo.

A partir do século XXI, o debate religioso começou a tomar uma forma outrora inimaginável: das igrejas e universidades ele passou à televisão e até mesmo ao *show business*,

por meio de personagens importantes, como Richard Dawkins. Qual seria o motivo para tanto alvoroço? Terry Eagleton (2011, p. 129) aponta os atentados do onze de setembro como uma das principais causas, mas existem outros fatores igualmente relevantes: se nos países ditos subdesenvolvidos há um *boom* das Igrejas pentecostais, que atingiram um grande número de fiéis e alcançaram uma força política considerável, nos países ditos desenvolvidos observam-se a crise econômica, a rápida destruição da política de bem-estar social, o sentimento de declínio e, consequentemente, a “necessidade política” – incentivada por pessoas públicas conservadoras – de restabelecer determinados valores morais para a sociedade. Por isso, questões como identidade nacional estão em voga nesses países, assim como a questão da religião passou a ser pauta em determinados partidos conservadores. Dessa forma, de um lado, o debate sobre mundialização e multiculturalismo abre espaço para outras culturas e, consequentemente, para outras religiões na Europa e nas Américas; de outro, há uma forte reação dos situacionistas à “novidade”, o que era esperado.

Em meio a todos esses embates, a arte, sobretudo aquela que discute direta ou indiretamente o cristianismo, passou a ser um dos alvos favoritos. Assim, não é de estranhar que em 2011 a obra de Andres Serrano, *Piss Christ* (1987)³, tenha sido atacada em uma exposição em Avignon, França; que em 2004 a exposição da retrospectiva de León Ferrari tenha causado enorme escândalo na mídia argentina e internacional; que em 1989 o autor britânico Salman Rushdie, nascido na Índia, tenha sido condenado à morte pelo aiatolá Khomeini, por crime de blasfêmia, depois que representou Maomé como um homem de negócios em seu livro *Os versos satânicos*; ou que em 2003 o curador da exposição *Attention: religion!*, Yuri Samodurov, tenha sido condenado a pagar cinco mil euros de multa por haver “alimentado o preconceito religioso”. Em todas essas condenações, o que estava em jogo era o crime de blasfêmia.

Mas o que seria a blasfêmia a partir do século XX? O que seria uma obra blasfema? A arte, ou o artista, teria o direito de blasfemar através de sua obra? O artista, na condição de cidadão, teria igualmente que respeitar a ação “de três interdições”, de que fala Foucault (1996, p. 9): “sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa”⁴ Essas são algumas perguntas que estão no cerne deste artigo. A partir da análise de dois dos principais métodos propostos para o estudo da blasfêmia, nosso objetivo será discutir as questões levantadas acima, refletir sobre a importância da análise das obras blasfemas para o tema e propor novos horizontes de pesquisa.

A blasfêmia

Os estudos sobre a blasfêmia são poucos, e aqueles que versam especificamente sobre a blasfêmia nos séculos XX e XXI são em número ainda menor. Por isso, as dificuldades dos pesquisadores em estudá-la são várias. A primeira estaria ligada à definição da palavra “blasfêmia”: foi observada uma grande mutabilidade de seu significado. A segunda, que decorre da primeira, refere-se a seu uso corrente na cultura ocidental e a seus supostos sinônimos, apresentados nos dicionários, mas que tampouco possuem um significado preciso: sacrilégio, insulto, injúria, profanação, heresia etc. A terceira dificuldade, e a mais delicada para nosso caso, diz respeito às fontes utilizadas pelos pesquisadores – que acabam por induzi-los a tirar determinadas conclusões sobre o assunto. Até agora se estudou sobretudo a blasfêmia documentada, aquela encontrada nos arquivos jurídicos e eclesiásticos, ou seja, nos documentos escritos pelos acusadores. Assim,

visto que um dos nossos objetivos neste trabalho é ampliar essas fontes e rediscutir a maneira como são tratadas, levaremos primeiramente em consideração os principais estudos sobre o tema, relacionados à sua metodologia.

Os dois principais modelos analíticos para entender a blasfêmia

Como de praxe, fomos buscar em um dicionário etimológico o significado da palavra blasfêmia: vem do latim eclesiástico (*blasphemia*), sendo que este possui uma origem grega (*blaptein* = ferir, danificar; *pheme* = reputação), e pode ser usada em diversas situações. Seria um termo de mau augúrio, de desrespeito tanto a um homem (sobretudo aos que exercem um determinado poder) quanto a um Deus e tudo que está em seu entorno⁵. Embora a origem etimológica nos dê alguma orientação, ela não é suficiente para entendermos como se dá a blasfêmia no mundo contemporâneo: se é um acontecimento, um fenômeno etc., em que circunstâncias ocorre (quem? o quê? quando? onde? como? com quem? por quê?) e o que está em jogo quando acontece (quem pode dizer, quem pode acusar e quem pode punir).

Para tentar resolver esses impasses, alguns pesquisadores criaram modelos de compreensão do objeto “blasfêmia”, sendo que todos eles consideram, sobretudo, a blasfêmia religiosa. Os dois modelos principais seriam (i) “acusador/acusado”, proposto por Jeanne Favret-Saada e adotado pela maioria dos pesquisadores, e (ii) “blasfematório/blasfemo”, proposto pela dupla J. Cheyronnaud e G. Lenclud.

Segundo a autora do primeiro modelo, um enunciado não é considerado blasfemo em razão apenas de seu conteúdo, e sim por uma operação de julgamento. Assim, não existe blasfêmia se não existe acusador e acusado. Por esse motivo, o papel do pesquisador não seria explicitar o que ele entende por “blasfêmia” e construir um conceito, mas entender a que essa palavra se refere: “a julgamentos de atos de palavras qualificados como blasfemos” (FAVRET-SAADA, 1992, p. 257). Nesse caso, o pesquisador abandonaria uma definição lexical para se ater a uma definição lógica, sustentada por um método.

O dispositivo judiciário que comportaria esse método seria o seguinte: em todo julgamento existe um autor X (o acusador, que normalmente tem uma competência teológica para exigir uma sanção) e um referendo Y (o blasfemador, que profere um enunciado considerado ofensivo a Deus). Ambos operam sob o controle de uma autoridade Z (que dará uma sanção ao caso). Todo esse esquema estaria inserido em uma montagem institucional (MI) que seria um “reservatório de interpretações teológicas virtuais e de sanções públicas virtuais – montagem que preexiste aos atores envolvidos nesse esquema que é, por sua vez, relativamente conhecido por eles” (FAVRET-SAADA, 1992, p. 257, tradução nossa). Como a própria autora observa, seu método é diferente dos métodos anteriores, porque considera o denunciador como o enunciator primeiro e o blasfemador como o enunciatário, ao passo que antes o blasfemador era tomado como o iniciador do processo, o enunciator que procura atingir um enunciatário.

Para os autores do segundo método, J. Cheyronnaud e G. Lenclud, existe uma diferença entre a categoria “blasfematório” e a categoria “blasfemo”. O blasfematório seria uma categoria de princípio, permanente e fundamental. Assim, ele não estaria ligado aos insultos feitos a Deus, mas ao que “funda sua existência no sistema de pensamento cristão: a relação entre os homens e Deus, sendo que essa relação coloca os homens em uma situação de risco, quase estrutural, de ofender a sua divindade” (CHEYRONNAUD; LENCLUD, 1992, p. 264, tradução nossa).

A categoria do blasfemo seria histórica, flexível e aplicada. À permanência do blasfematório contrapõe-se a mobilidade do blasfemo. Segundo os autores:

O blasfemo seria o que se ajusta, do ponto de vista da autoridade eclesiástica, ao blasfematório. Faz apenas referência, posteriormente, a um evento. A categoria do blasfemo não tem um conteúdo próprio, é o produto do binômio conceitual blasfematório/blasfemo. (CHEYRONNAUD; LENCLUD, 1992, p. 265, tradução nossa).

Para Cheyronnaud e Lenclud (1992, p. 264-265), o blasfemo se articularia com o blasfematório da seguinte forma:

De um lado [referindo-se à categoria do blasfematório], é como se a lógica do sistema cominatório cristão consistisse em funcionar, em um princípio, segundo um regime maximalista. Assim, são decretados *ab initio* inevitáveis e gravíssimos certos atos de transgressão. Mas, de outro lado [referindo-se à categoria do blasfemo], o exame do que chamamos de circunstâncias (quem? o quê? quando? onde? como? com quem? por quê?) deve presidir a investigação da singularidade que define cada ato e a avaliação de sua intensidade delituosa. Gerando, assim, na aplicação desse princípio, estimáveis margens de manobra. (tradução nossa).

Esse sistema de entendimento, que articula uma definição de nome (blasfematório) a uma definição de coisas (blasfemo), estaria necessariamente ligado a um dispositivo eclesiástico, pois ele é o que “fabrica, a partir da categoria fundamental do blasfematório, a categoria histórica do blasfemo, produzindo assim o evento blasfêmia” (CHEYRONNAUD; LENCLUD, 1992, p. 265, tradução nossa). Essas duas categorias não poderiam, então, ser compreendidas sem o estudo da relação, em uma ordem social, do sagrado com os interditos que o protegem. Por sua vez, esses interditos não poderiam ser entendidos sem as sanções aplicadas quando são transgredidos.

As limitações dos métodos

1. A ampliação das fontes

Esses dois métodos utilizados para chegar ao entendimento do que seria a blasfêmia, e que se pretenderam universais, resultaram eficientes até então. No entanto, a partir do momento em que se ampliam as fontes estudadas, o que é nosso objetivo, eles começam a caducar. Essas novas fontes seriam obras de arte consideradas blasfemas a partir do século XX – filmes, pinturas, performances, instalações, poesias, romances etc.⁶ Aqui, é importante ressaltar duas inovações que o estudo da arte blasfema é capaz de proporcionar: (i) Essas obras permitem um contato direto com o objeto considerado blasfemo e, por conseguinte, ampliam as possibilidades de análise. Assim, o foco do pesquisador não estaria necessariamente – como levam a crer os dois modelos citados acima – nas questões de ordem institucional, já que agora o objeto blasfemo deve ser considerado; (ii) esse estudo, diferentemente do estudo dos documentos oficiais sobre o tema em questão, é capaz de identificar casos de blasfêmia mais sutis, que não sofreram nenhuma perseguição judicial, mas que existem, como afirmam E. Benveniste e A. Cabantous.

E. Benveniste (1952) faz uma análise daquilo que ele denomina “eufemias”, que seria a blasfêmia que não ofende diretamente o que é sagrado em uma religião, mas indiretamente, através de eufemismos⁷. Por isso, ela acaba passando despercebida aos olhos dos acusadores. A. Cabantous também associa a blasfêmia a outros fenômenos sociais que não estão relacionados com processos jurídicos. Ele distingue os diversos tipos de blasfêmia que não passaram por

processo jurídico, entre os séculos XV e XIX, em quatro tipos:

As blasfêmias associadas à psicologia pessoal de indivíduos com comportamentos incontroláveis; as blasfêmias da linguagem cotidiana, ligadas sobretudo à cultura do trabalho (marinheiros, condutores de charrete) e à sociabilidade masculina (o cabaré); as blasfêmias claramente marcadas pela heterodoxia na Europa do século XVI: as imprecações contra a Virgem ou os santos constituía, para as autoridades católicas, espanholas e francesas, traços tangíveis da heresia muçulmana ou protestante; enfim, a blasfêmia gratuita, bem ilustrada pelo desafio de *Don Juan* [peça de teatro de Molière]. (CABANTOUS, 1998, p. 28, tradução nossa).

Uma vez que nos propomos ampliar essas fontes e dar um espaço considerável à obra e ao artista, devemos deixar claros alguns procedimentos. Na primeira etapa da pesquisa, fizemos um levantamento de várias obras artísticas, sobretudo visuais, que foram consideradas blasfemas nos séculos XX e XXI. Partimos daquelas que causaram grande polêmica nos meios de comunicação e que acabaram sendo objeto de julgamento em uma instância judicial (grupo A), e chegamos às que ofendem Deus ou algo sagrado no mundo cristão, mas que nunca causaram maiores conflitos com os indivíduos que participam desse universo de crenças (grupo B). Fazendo uma análise prévia das obras, observamos que a única diferença existente entre esses dois grupos é a presença da instância judicial, elemento exterior à obra em si.

Porém, se seguirmos à risca os dois métodos de compreensão da blasfêmia descritos acima, o “grupo A” seria o grupo de obras blasfemas e o outro seria o de obras com algum nome genérico que inventaríamos. No entanto, todas as obras do “grupo B” possuem, como as obras do “grupo A”, uma crítica, uma provocação ou um insulto contra o sagrado. E por que não são blasfemas? Por que não foram acusadas como tal? Para resolver esse problema, poderíamos perfeitamente ter classificado todas essas obras em um conjunto que não fosse nomeado como “obras blasfemas”. Substituiríamos o nome “blasfêmia” por “injúria”, “sacrilégio”, “profanação” etc., que são menos polêmicos. Também poderíamos ter nomeado esses dois grupos: “obras blasfemas” (que corresponderia ao “grupo A”), que se encaixam nos modelos citados acima, e “obras sacrílegas” ou “obras ímpias” (“grupo B”), que nunca sofreram um processo jurídico. Mas fugir desse debate não seria a melhor forma para contribuir com o tema a partir do que já foi escrito sobre ele.

Por esses motivos, o que se propõe aqui não é rechaçar os dois modelos discutidos acima, mas incrementá-los, levando em consideração outros tipos de blasfêmia que não necessariamente passaram por julgamento. Dessa maneira, o papel do acusador não seria fundamental nesse processo, e a obra em si, assim como o artista enunciator, passaria a ter um papel relevante. Não há a intenção de reivindicar o poder de nomeação dessas obras – de dizer se são blasfemas ou não – e assim nos colocarmos na função de “acusador”, como diria J. Favret-Saada⁸. Nosso objetivo, portanto, é reagrupar essas obras de acordo com determinados critérios traçados a partir da análise do próprio objeto, o que facilita o seu entendimento.

Poderíamos, então, dizer que a blasfêmia, vista como uma forma de transgressão religiosa nas artes, seria identificada de duas maneiras: 1) Quando o Estado, a Igreja ou algum grupo religioso a identifica como tal; 2) pelo próprio conteúdo da obra, sendo que ela pode aparecer de maneira direta (a série *Ideias para o Inferno* de León Ferrari, ou *This is my body* de Alexander Kosolapov) ou de maneira indireta (*O anjo anunciador* (1995) de Farnese de Andrade ou até mesmo *Piss Christ* de Andres Serrano). O que nos faz classificar essas obras em um só grupo é

o fato de todas elas trabalharem com símbolos e interdições religiosas, e estarem na fronteira, sempre muito tênue, entre o sagrado e o profano no universo cristão, sempre colocando em risco a sacralidade do objeto religioso.

Percebemos que a grande questão nessas obras é o fato de representarem a imagem de algo sagrado (Deus, a Virgem, um santo, ou um objeto sagrado) de maneira – ou em situação – polêmica e não usual. Como exemplo, *The Holy Virgin Mary*, de Chris Ofili, causou escândalo porque ele pintou a virgem com excrementos de elefante e a representou com um tom de pele negra. León Ferrari, por sua vez, em sua série *Ideias para o Inferno*, inventou maneiras de torturar os santos católicos, utilizando-se de objetos do cotidiano, como um ralador, uma frigideira, um moedor de carne e outros. Por fim, Farnese de Andrade, em sua obra *Oratório da Mulher* (1980-82), colocou três gamelas sobrepostas na parede de trás de um oratório. A gamela que está no centro da obra tem o formato de uma vagina, e, no meio, há um bebê de plástico dentro de uma esfera de silicone.

Podemos classificar essas obras em três tipos, segundo o gênero de blasfêmia nelas contido. Essa divisão, obviamente, não é exata e serve, sobretudo, para facilitar o nosso entendimento. Assim, uma obra blasfema pode ser tanto satírica quanto política, ou tanto política quanto transgressiva etc.

O primeiro tipo envolve a *blasfêmia política*, geralmente encontrada em obras de artistas que já possuem militância política e que fazem crítica à Igreja, a Deus ou ao que é sagrado no mundo cristão. Um exemplo é o projeto “La virgen de los deseos”, criado pelo grupo feminista boliviano Mujeres Creando. O grupo possui uma sede em La Paz, Bolívia, que funciona como *hostel* e como espaço de criação artística. Em seu site, esse espaço é definido da seguinte forma: “Se estivéssemos no século XIX, a Virgem dos desejos seria um quilombo, um lugar de escravas fugidas que se juntam para organizarem-se em liberdade. Se estivéssemos no século XVI, seríamos, quem sabe, um convento.”⁹ Esse grupo também criou o personagem La Virgen de los Deseos – a virgem das “amigáveis, rebeldes, índias, putas e lésbicas, brancas e mulatas”¹⁰. Segundo o poema “Oración a la virgen de los deseos”, ela é a santa protetora das mulheres, e, por isso, a autora, Maria Galindo, faz o seguinte pedido à virgem: “Livrai-nos dos racistas, homofóbicos, corruptos, machistas, colonialistas e exploradores. Livrai-nos dos bispos e dos curas hipócritas que desde seus púlpitos usam a morte de Jesus Cristo para culpabilizar uma vez mais as mulheres.” Mujeres Creando possui uma notável militância política feminista, e um dos grandes objetivos desse projeto é refletir sobre a situação social da mulher, por meio de debates, publicação de livros e elaboração de atividades lúdicas e performances artísticas. A Virgem, neste caso, não é a senhora da moral e dos bons costumes, a santa imaculada mãe de Jesus, mas a santa subversiva, pecadora, determinada e libertadora das mulheres oprimidas.

O segundo tipo vincula-se à *blasfêmia transgressiva*. Ela não é necessariamente uma crítica, mas faz referência a símbolos sagrados a fim de dessacralizá-los ou colocá-los no limite entre o sagrado e o profano, transgredindo algum interdito de uma determinada religião. Como exemplo, poderíamos citar a obra *Parricruz* e até mesmo a já citada *Piss Christ*. Nelas, não se vê uma crítica precisa e direta ao cristianismo, mas os autores quebram a sacralidade do objeto em questão. No primeiro caso, os artistas dessacralizam o corpo de Jesus, e a segunda obra dessacraliza um crucifixo, mergulhando-o em um líquido formado por urina e sangue, e que entretanto não aparenta ser constituído dessas matérias.

Por fim, o último tipo refere-se à *blasfêmia satírica*. Seu objetivo é ridicularizar, provocar o riso. Um exemplo é a fotografia intitulada *São Jorge* (2010), de Alexandre Mury, em que o artista se veste de São Jorge, o dragão é representado por uma boia flutuante comprada em uma loja de brinquedos, o cavalo é um cavalo de pau, e a lua é uma luminária redonda pregada na parede. Para completar, o artista está vestido com calção de banho, máscara, colete salva-vidas, pés de pato e touca de natação. Podem ainda ser considerados outros exemplos que se encaixam nesse tipo algumas festas populares, como a Folia de Reis, em que os foliões fazem paródias com as músicas religiosas e as cantam na própria romaria; ou o concurso gay, realizado na cidade de São Francisco (EUA), que elege o Jesus Cristo mais sensual do ano¹¹. Em nossos dias, apesar de o riso não possuir a mesma importância que tinha no século XVI, quando expressava, assim como o “sério”, uma visão particular e universal sobre o mundo, nas palavras de Mikhail Bakhtin (1999, p. 77), ele não desapareceu, e tampouco desapareceram as burlas feitas à Igreja e a tudo o que se relaciona a ela.

A transgressão, por sua vez, pode estar contida tanto na relação do artista com a obra¹², quanto na relação entre a obra e a sociedade. No entanto, ela só ocorre quando um sistema de valores é colocado em risco. Para isso, o artista não precisa necessariamente estar inserido no sistema de valores questionado ou ter uma relação próxima com ele. Por exemplo, o caricaturista dinamarquês Kurt Westergaard, que fez uma caricatura de Maomé com um turbante em forma de bomba, estava consciente das interdições impostas pelo islamismo quanto à representação do profeta. Apesar de não possuir nenhuma relação com esses códigos morais, sua intenção foi atacá-los de alguma forma e transgredir um interdito, mesmo que para ele tal transgressão não tivesse o mesmo peso que teria se fosse um artista muçulmano. Nesse e em outros exemplos (que veremos mais adiante), refutamos a ideia de que o blasfemador tenha que necessariamente fazer parte do sistema de valores questionados e partilhar de suas crenças, pois, por mais distante que esteja, esse sistema é mais ou menos conhecido por ele.

Carole Talon-Hugon (2009, p. 147) afirma que a transgressão encontrada no contato entre a obra e o público “é uma qualidade que supõe a existência de um objeto, de um sujeito que julga, de uma episteme e de um mundo de valores morais historicamente determinados” (tradução nossa). Esse modelo de entendimento da transgressão tem praticamente os mesmos procedimentos daquele proposto por J. Favret-Saada para entender a blasfêmia, e esse é um dos motivos que nos faz afirmar que a blasfêmia é um tipo de transgressão religiosa e social.

2. Quem pode dizer, quem pode acusar, quem pode punir

Uma coisa é quando o artista faz uma crítica ao cristianismo ou à Igreja; quando essa crítica, em contato com o público, transgredir alguma barreira ética e moral de determinada sociedade, trata-se de algo diferente. Como vimos acima, segundo C. Talon-Hugon não há transgressão se não há contato da obra com o público e um julgamento sobre ela. É justamente nesse ponto que se encontra outro equívoco existente nos dois métodos de estudo sobre a blasfêmia que vimos até agora: no conflito entre quem pode dizer, quem pode acusar, quem pode legitimar determinada acusação, quem pode punir e quem aceita ser punido por quem. Nesse conflito, o que está em jogo é a relação de tensão entre o campo jurídico, o campo religioso e o artístico, a partir do século XX, e as suas relativas autonomias. Começamos do princípio, para que essa ideia seja justificada.

No século XX, não foram poucos os casos de artistas que desafiaram a moral e a ética de uma sociedade – como a artista Orlan modificando o próprio corpo, ou Santiago Cao,

que faz “morcillas” (chouriço argentino) com o seu próprio sangue e depois as come, ou Adel Abdessemed, em cujos vídeos animais são torturados até a morte. A partir dessa constatação, poderíamos perguntar: a arte tem o direito de “dizer” tudo e em qualquer circunstância? Em uma sociedade cujo sistema oficialmente é democrático, a resposta mais óbvia seria sim. No entanto, se consideramos os diversos tipos de censura que esses tipos de obra já sofreram, a resposta não parece ser tão evidente. Por conseguinte, a análise desse debate seria importante para compreendermos o que está em jogo quando uma parte da sociedade, seja a Igreja, o Estado ou grupos minoritários, retira do artista o direito que ele acredita ter. Para discutir esse ponto, entraríamos então no velho, mas imprescindível, debate sobre a autonomia da arte. Tentaremos resumi-lo da melhor forma possível.

Observamos que, no século XX, se, por um lado, a arte se libertou da tutela da Igreja e do Estado à medida que estes foram se tornando campos relativamente autônomos nas sociedades ocidentais, por outro lado, ela se comprometeu com outros tipos de questões espirituais ou sociais e não conseguiu se libertar do “horizonte da expectativa” descrito por Reinhart Koselleck (1990)¹³. Nesse sentido, a arte, inclusive a arte engajada, foi inúmeras vezes vista como promessa seja de um mundo melhor, seja de uma satisfação ou simplesmente de uma transformação da realidade. Foi pensando nesses pressupostos que boa parte dos artistas dos anos 1960 saiu das galerias e ocupou as ruas e os sindicatos, manifestou-se contra as injustiças sociais, o tradicionalismo arraigado nas sociedades, as guerras, e, sobretudo, tentou quebrar todas as barreiras que separavam a arte da vida.

Assim, nos anos 1960 já não era possível pensar em uma “arte pela arte”¹⁴, como diria Théophile Gautier, posto que os artistas começaram a mesclar considerações extra-artísticas com a *poietica*. É daí que nasce o conflito. Se, de um lado, o artista se acha no direito de expressar opiniões políticas ou ideológicas através de sua arte, de outro, esse direito é questionado e muitas vezes negado pelo público, seja ele especializado ou não. Apesar de muitos artistas se atribuírem esse direito, o fato de poderem ser julgados como qualquer outro cidadão que expresse as mesmas ideias por meios diferentes atinge diretamente a autonomia que a arte, ou o campo artístico, poderia ter em relação às outras esferas da sociedade.

À medida que os artistas se aproximam da sociedade e pretendem estar mais próximos da vida, a extraterritorialidade da arte passa a ser praticamente impossível de ser sustentada (TALON-HUGON, 2009, p. 150). Ou seja, tendo em vista que arte saiu da “esfera artística” para intervir em outras esferas da sociedade, torna-se cada vez mais factível, e talvez mais legítimo, ela ser julgada por leis exteriores ao campo artístico. Dessa forma, a premissa de Paul Klee, segundo a qual “A obra [de arte] não é a lei, ela é acima da lei”, parece cada vez mais difícil de ser seguida.

Tendo em vista essa conjuntura, quando uma obra é classificada como “ofensiva”, “transgressora”, “blasfema” etc., o que está em jogo? Onde está o intolerável da imagem? No seu conteúdo? É possível separar o conteúdo da forma? Como afirma C. Talon-Hugon, quando a obra transgredir uma moral de uma determinada sociedade, o que se leva em conta é apenas o seu conteúdo. No entanto, para os que acreditam na extraterritorialidade da arte, o conteúdo não poderia ser julgado de maneira isolada quando é transmitido por meio de uma forma artística. Ela cita como exemplo¹⁵ o livro *La Chute* [*A queda*], de Albert Camus, onde ele escreve: “Para se tornar famoso, basta matar a porteira do lugar onde você mora. Infelizmente, seria uma fama efêmera, apesar de ter tantas porteiras que merecem e recebem uma facada” (CAMUS, 1972,

p. 30, tradução nossa). Se essa frase tivesse aparecido em um jornal ou sido pronunciada em público, o autor poderia ser processado e até mesmo punido judicialmente, mas, como apareceu em uma obra de arte, “ela só tem sentido se for entendida dentro de um contexto, sendo que o sentido seria o da obra e não o da fórmula isolada. Enfim, a obra constitui um círculo ao interior do qual a lei não tem acesso. Assim, o direito é declarado incompetente para julgá-la” (TALON-HUGON, 2009, p. 152, tradução nossa).

Isso seria um exemplo do que a autora chama de extraterritorialidade da arte: embora a arte possa interferir e interfira em várias esferas da sociedade, ela não pode estar sob a tutela de regras exteriores ao campo artístico. No entanto, pode existir um julgamento exterior a partir do momento em que a obra entra em contato com o público. Uma obra, obviamente, não é julgada (pelo público leigo ou não) somente por seus valores estéticos (forma, técnica, composição, cores etc.), mas também por seu conteúdo e pela maneira como ele foi abordado: “é imoral”, “é educativo”, “esse tema é muito delicado para ser tratado dessa forma”, “é antiético”, “incita o preconceito religioso” etc.

Entretanto, apesar de todos poderem fazer juízos de valor sobre uma obra, poucos podem condenar o artista por determinada conduta. Por esse motivo, entender o dispositivo eclesástico que condena a blasfêmia é interessante para esse estudo, como sugerem J. Favret-Saada, J. Cheyronnaud e G. Lenclud, mas não é nosso foco. Primeiro, porque nos séculos XX e XXI assistimos à perda parcial do controle da instituição Igreja sobre esse assunto. Ou seja, da mesma forma que o blasfemador não é necessariamente uma pessoa instruída na teologia cristã, o acusador tampouco o é. Segundo, ainda que a Igreja possa condenar um leigo (que não faz parte da instituição, mas que pode crer ou não no que ela diz) por blasfêmia, ela não tem o direito de puni-lo, pois a punição cabe somente ao Estado. Assim, quando o sistema judiciário julga um crime contra uma religião ou uma Igreja – referente ao que foi considerado blasfêmia por essas instituições –, as relações se fazem entre “leigos” e em uma esfera supostamente laica da sociedade, ou seja, nem o acusado nem o juiz possuem um conhecimento teológico suficientemente desenvolvido.

Quanto ao acusador, como vimos acima, ele pode ser leigo ou não. Temos o exemplo de um “leigo” que levou a cabo uma acusação de blasfêmia na justiça, nos anos 1970, na Inglaterra. A senhora Mary Whitehouse conseguiu a permissão de um juiz para “perseguir” judicialmente o jornal *Gay News* por ter publicado o poema de M. Kirkup, em que ele parece insinuar que Jesus é homossexual. O jornal teve que pagar uma multa e o jornalista foi preso pela polícia. Outro exemplo de processos judiciais por blasfêmia iniciados por leigos é o da associação francesa AGRIF (Associação geral contra o racismo e pela defesa da identidade francesa e cristã), que, desde sua criação, em 1984, tem como objetivo denunciar aquilo que ela considera “racista”. Essa associação foi uma das principais motivadoras do escândalo em torno de vários filmes, como *Je vous salue Marie*, de J.-L. Godard, *La Dernière Tentation du Christ*, de Martin Scorsese, e também de exposições, como aquela que exibiu a obra *Piss Christ*, de Andres Serrano, na galeria Collection Lambert, em 2011¹⁶.

Outra associação de “letrados ou iniciados” que também tem o objetivo de denunciar os crimes de blasfêmia é a *Croyances et Libertés*, composta de bispos franceses. Em 2005 ela acusou o cartaz publicitário *La Cène* [A ceia], de Marithé e François Girbaud, de “falta de respeito à religião católica” e de utilizar uma imagem religiosa com objetivos mercantis. Nesse cartaz os

autores se apropriaram do quadro *A última ceia*, pintado por Leonardo da Vinci, e substituíram os apóstolos por doze mulheres, sendo que o único homem que aparecia na imagem estava de costas e fora do centro. Os autores perderam o processo em primeira instância, mas, graças à intervenção da Liga dos Direitos Universais do Homem, a pena foi revogada. Os critérios utilizados por essas organizações para qualificar uma obra de blasfema podem ser vários e não necessariamente estão ligados ao que a Igreja considera blasfêmia. Muitos desses processos foram encabeçados por cristãos que agem individualmente ou em grupos normalmente extremistas, como o Tradição, Família e Propriedade, no Brasil.

Apesar de a maioria dos países europeus possuir uma legislação contra a blasfêmia¹⁷, esse tipo de crime não é apreendido pelo sistema judiciário da mesma forma como o é pelo sistema eclesiástico. Assim, muitas vezes, para que o acusador consiga fazer com que o acusado seja punido, ele não se apoiará no direito canônico, por exemplo, mas na *Declaração Universal dos Direitos do Homem*. O réu não será acusado de blasfêmia – embora a palavra exista em vários artigos de leis de diversos países, ela já se tornou um pouco “fora de moda”, não é bem-vista –, mas de ser alguém que “incita o preconceito e o ódio religioso”. Nesses casos, e de maneira oposta ao que ocorria na Idade Média, por exemplo, a Igreja Católica não se coloca mais ao lado da autoridade, mas se posiciona como vítima, como bem lembra J. Boulègue (2010, p. 42). É justamente por causa de todo esse sistema complexo que uma obra que ataca, direta ou indiretamente, Deus, a religião e qualquer símbolo religioso, não necessariamente será vítima de um julgamento. Isso não depende somente do conteúdo da obra, mas também da circunstância na qual ela é exposta¹⁸.

Levando em conta toda essa flexibilidade e relatividade que a obra blasfema suscita, podemos nos perguntar: “de quem é a culpa?”, como diria Umberto Eco. A própria obra de arte abre necessariamente as portas para a ambiguidade e exige uma resposta livre e inventiva do intérprete que a reinventa em um “ato de congenialidade com o autor” (ECO, 1968, p. 85). Para uns, uma obra pode ser ofensiva à moral de uma sociedade; para outros, não. Alguns podem ver determinadas obras como blasfemas, ao passo que outros podem considerá-las engraçadas e inofensivas, como ocorre com a série *Ideias para o inferno*, de León Ferrari. Assim, a ambiguidade da obra, que consequentemente gera a diversidade das interpretações, deve ser absolutamente considerada antes de tacharem-na de blasfema.

Para concluir, gostaríamos de ressaltar que, como vimos, falar de blasfêmia a partir do século XX não é o mesmo que falar de blasfêmia nos séculos anteriores, pois, ao longo dos anos, a condenação do crime de blasfêmia passou por várias modificações e tomou novas formas e novos sentidos. Os modelos de análise de J. Cheyronnaud e G. Lenclud e de Jeanne Favret-Saada não consideram essas alterações ocorridas no século XX e tampouco o “longo deslocamento da blasfêmia do espaço sagrado à esfera do Estado, do campo da crença ao campo social” (CABANTOUS, 1998, p. 31). Tais deslocamentos foram observados por Alain Cabantous em seus estudos sobre a blasfêmia entre os séculos XVI e XIX. Ele aponta que esse crime foi tanto reprimido pela Igreja quanto pelo Estado, sendo que, por motivos diversos, ora o Estado estava mais preocupado em reprimi-lo, ora a Igreja tomava as rédeas da condenação. No século XX, segundo o que constatamos em nossa pesquisa, o deslocamento da esfera do sagrado à esfera pública foi evidente. A partir de então, a categoria do blasfemo não é criada necessariamente por um dispositivo eclesiástico, pois, nos séculos XX e XXI assistimos à perda parcial do controle da instituição Igreja sobre esse assunto.

Por tais motivos, o estudo da blasfêmia na arte contemporânea deve necessariamente passar pelo que Jacques Rancière (2000, p. 14) entende por política: “[...] se refere ao que vemos e ao que podemos dizer, à questão de quem tem a competência para ver e a qualidade para dizer, às propriedades dos espaços e às possibilidades do tempo” (tradução nossa). A partir desses critérios, nortearmos as análises feitas na última parte deste artigo.

Notas

1. Fotografia na qual o artista reconstrói a cena do quadro *A última ceia* (1495-1497), de Leonardo da Vinci, substituindo os apóstolos e Jesus por pessoas comuns que se reúnem para fazer um churrasco. Alguns estão com camisetas da seleção argentina de futebol.
2. Cf. Mark (2008).
3. Essa obra consiste na imagem de Jesus Cristo imerso em um líquido constituído por urina e sangue.
4. Para esse assunto, ver Miklos (2011).
5. Cf. Darteville, Denis e Robyn (1993); Coromines e Pascual (1991).
6. Neste artigo consideramos sobretudo as obras que blasfemam contra o cristianismo, e principalmente contra a Igreja Católica, realizadas na Europa Ocidental e nas Américas.
7. Para E. Benveniste (1952), o uso do eufemismo linguístico em frases cujo objetivo seria violar o interdito que proíbe a pronúncia do nome de Deus surge para “desarmar” a blasfêmia, ou seja, torná-la menos ofensiva. Ele conserva o quadro locutório da blasfêmia direta, mas introduz três mudanças: 1) A substituição do nome “Deus” por algum termo inocente; 2) a mutilação do vocábulo “Deus” por apócope (“*pardi!*” no lugar de “*par Dieu!*”) ou sua substituição por palavras semelhantes foneticamente (“*parbleu!*” no lugar de “*par Dieu!*”); 3) a criação de uma forma sem sentido para substituir a expressão blasfemante (“*par le sang de Dieu*” se tornaria “*palsambleu!*”). Esse tipo de blasfêmia seria muito menos identificável, pois não causa nenhum choque ou conflito direto.
8. J. Favret-Saada (1992, p. 254) afirma que “A partir do momento em que nós evocamos a palavra blasfêmia sem colocá-la entre aspas, sem frisar que esse termo se refere ao julgamento de uma autoridade religiosa sobre uma comunicação de outro, nós nos colocamos no lugar do juiz, de maneira consciente ou não” (tradução nossa).
9. Texto retirado do site www.mujerescreando.org, consultado em 14 jan. 2013.
10. Frase retirada do poema “Oración a La Virgen de los Deseos”, de Maria Galindo: “Estamos bajo tu manto, hermanadas y revueltas, indias, putas y lesbianas, blancas, negras y mulatas. Todas nosotras, cualquiera de nosotras, todas despojadas de apellidos, sin adjetivos. Cualquiera cabe en este regazo, cualquier mujer rebelde, perseguida, buscada, criticada o señalada. Somos todas bastardas, somos todas hermanas. Todas sin padre, todas hijas de una misma madre.” (Retirado do site www.mujerescreando.org, consultado em 14 jan. 2013.)
11. Esse concurso, organizado pela associação The Sisters of Perpetual Indulgence [As Irmãs do Vício Perpétuo], existe há mais de 33 anos e ocorre na época da Páscoa.
12. Apesar de não ser o tema central de nosso artigo, vale lembrar que Marcel Mauss, Roger Caillois e Georges Bataille têm uma reflexão importante sobre esse assunto. Bataille (1987, p. 45), por exemplo, afirma que “[...] o sagrado designa ao mesmo tempo duas coisas opostas. De maneira fundamental, é sagrado o que é objeto de um interdito. O interdito que designa negativamente a coisa sagrada não tem só o poder de nos dar – no plano da religião – um sentimento de medo e terror. Em última instância, esse sentimento transforma-se em devoção; [...] O interdito e a transgressão respondem a dois movimentos contraditórios: o interdito intimida, mas a fascinação introduz a transgressão. [...] o divino é o aspecto fascinante do interdito: é o interdito transfigurado” (tradução nossa).
13. Segundo o autor, todo ser humano se orienta entre o “espaço da experiência”, ligado às experiências do passado, e o “horizonte da expectativa”, voltado ao que se espera do futuro. Podemos observar essa expectativa quanto ao futuro, por exemplo, nos escritos de Walter Benjamin, quando ele afirma que “a história da arte é uma história das profecias” (BENJAMIN, 1991). Para esse assunto, ver Michaud (2005).
14. Esse processo tem precedentes. A antiestética, introduzida pelos cubistas e defendida por uma grande parte dos artistas e movimentos artísticos que vieram depois, iniciou o processo que “desmantela a estética da autonomia

em todos os níveis: substitui a originalidade pela reprodução técnica, destrói a aura da obra e os modos contemplativos da experiência estética e os substitui pela ação comunicativa e pelas aspirações à percepção coletiva simultânea. O antiestético [...] define suas práticas artísticas como temporais e específicas no plano geopolítico (não como transistóricas), como participativas (não como uma emanção única de uma forma excepcional do conhecimento)” (FOSTER *et al.*, 1996, p. 25, tradução nossa).

15. A autora retira o exemplo do livro de J. Soullou, *L'impunité de l'art*, Paris, Seuil, 1995.
16. Ver Boulègue (2010).
17. Para esse assunto, ver Darteville, Denis e Robyn (1993). No final do livro os autores fazem uma compilação dos artigos de leis que se referem ao crime de blasfêmia em vários países europeus. É interessante observar que, em muitos desses países, essas leis datam de antes do século XX. Em outros, como na Alemanha, a lei contra a blasfêmia foi modificada nos anos 1969; o que eles fizeram foi substituir, nitidamente, a palavra blasfêmia por outras menos impactantes, como injúria e sacrilégio.
18. Por exemplo, a exposição da retrospectiva de León Ferrari causou escândalo na Argentina em 2004, mas, quando foi levada ao Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, em 2006, não houve reboição algum. Em 2004, a exposição foi realizada em um antigo monastério, ao lado da Igreja da Recoleta, em Buenos Aires, alguns dias antes de um feriado religioso. Em 2006, a exposição aconteceu em um centro cultural e estava totalmente desligada de um contexto religioso.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Farnese. *Objetos (Catálogo)*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BADER, Veit. Secularism, public reason of moderately agonistic democracy?. In: LEVEY, Geoffrey Brahm; MODOOD, Tariq. *Secularism, Religion and Multicultural Citizenship*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Buenos Aires: Tusquets, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Paralipomènes à L'oeuvre de l'art à l'époque de la reproduction mécanisée*. Paris: Gallimard, 1991.
- BENVENISTE, Émile. La blasphémie et l'euphémie. *Revue Diogène*, Paris, 1952.
- BILES, Jeremy. The Scandal of the Cross: Catholic Vandals Deface Controversial Art work in "Secular" France. *Religion Dispatches*, 22 April 2011. Disponível em: <http://www.religiondispatches.org/archive/atheologies/4528/the_scandal_of_the_cross>. Acesso em: 19 set. 2011.
- BOULÈGUE, Jean. *Le blasphème en procès, 1984-2009*. Paris: Nova, 2010.
- CABANTOUS, Alain. *Histoire du blasphème en Occident, fin XVIe-milieu XIXe siècle*. Paris: Albin Michel, 1998.
- CAMUS, Albert. *La Chute*. Paris: Gallimard, 1972.
- CHEYRONNAUD, Jacques ; LENCLUD, Gérard. Le blasphème. D'un mot. *Ethnologie française*, 3, *Paroles d'outrages*, juil.-sept. 1992, p. 261-270.
- COROMINES, Joan; PASCUAL, José Antonio. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1991
- DARTEVELLE, Patrice; DENIS, Philipe; ROBYN, Johannes. *Blasphèmes et libertés*. Paris: Cerf, 1993.
- DUCORNET, Guy. *Surréalisme et athéisme*. Paris: Gingko, 2007.
- EAGLETON, Terry. *O debate sobre Deus, razão, fé e revolução*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- Eco, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. Rushdie et compagnie, préalable à une anthropologie du blasphème. *Ethnologie française*, 3, *Paroles d'outrages*, juil.-sept. 1992.
- FOSTER, Hal et al. *Arte desde 1900, modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- GIUNTA, Andrea (org.). *León Ferrari*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- JULIUS, Anthony. *Transgressions, the offences of art*. London: Thames&Hudson, 2002.

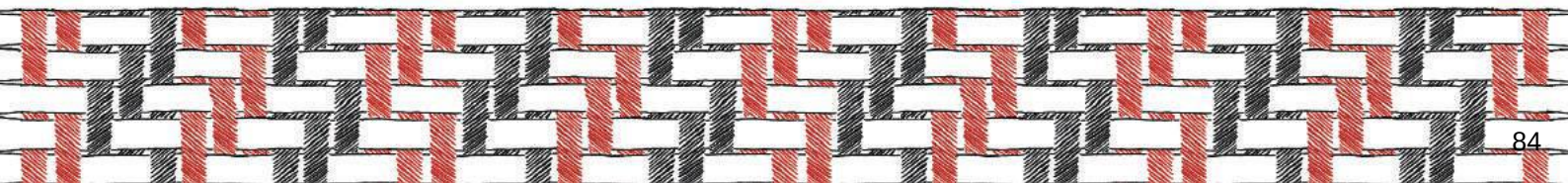
- KOSELLECK, Reinhart. Champ d'expérience et horizon d'attente. In: _____. *Le futur passé: contribution à la sémantique des temps historiques*. Paris: EHESS, 1990, p. 307-330.
- MARK, Alizart (org.). *Traces du Sacré*. Catálogo. Paris: Centre Pompidou, 2008.
- MICHAUD, Éric. *Histoire de l'art, une discipline à ses frontières*. Paris: Hazan, 2005.
- MIKLOS, Aline M. S. A autonomia da arte política. In: VI CONGRESO INTERNACIONAL DE TEORÍA E HISTORIA DE LAS ARTES, 2011, Buenos Aires. *Anais...* Buenos Aires: CAIA, 2011.
- NASH, David. *Blasphemy in the christian world*. New York: Oxford University Press, 2007.
- PLATE, S. Brend. *Blasphemy: art that offends*. London: Black Dog, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. Les paradoxes de l'art politique. In: _____. *Le spectateur émancipé*. Paris: La fabrique, 2008.
- _____. *Le partage du sensible*. Paris: La fabrique, 2000.
- TALON-HUGON, Carole. *Morales de l'art*. Paris: PUF, 2009.
- WILLIAMS, Raymond. *Politics and letters, interviews with New Left Review*. London: Verso, 1979.

Sites consultados:

www.mujerescreando.org

Recebido para publicação 30 de Setembro de 2012

Aprovado para publicação em 29 de Janeiro de 2013

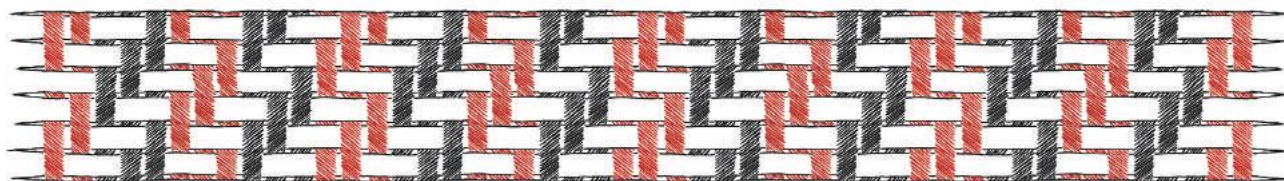


Desventuras da subversão: Oswald de Andrade, o Teatro Oficina e os dois momentos de *O Rei da Vela*

Bruna Della Torre de Carvalho Lima

bru.dellatorre @ gmail.com

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo



Resumo

O Rei da Vela, encenada pela primeira vez em 1967 pelo Teatro Oficina, ficou consagrada como um dos emblemas mais importantes da resistência cultural à ditadura militar. Escrita em 1933, por um Oswald de Andrade comunista, a peça reclamava por uma revolução social, porém ficou mais de 30 anos no ostracismo até ser retomada por José Celso Martinez Corrêa. Este artigo reflete sobre a recepção do modernismo de Oswald de Andrade nos anos de chumbo, com vistas a compreender o sentido que readquiriu o modernismo a partir de então.

Palavras-chave: Oswald de Andrade; Teatro Oficina; Modernismo.

Abstract

O Rei da Vela was played for the first time by The Oficina Theatre in 1967 and it became one of the most important emblems of the cultural resistance against the military dictatorship in Brazil. Written in 1933, by a communist Oswald de Andrade, the play claimed for a social revolution, yet it remained 30 years in ostracism until it was rediscovered by José Celso Martinez Corrêa. This article considers the reception of Oswald de Andrade's modernism in the so called "lead years", seeking to comprehend the sense which modernism reacquired since then.

Keywords: Oswald de Andrade; Oficina Theatre; Modernism

O sentido da convivência entre o arcaico e o moderno em países periféricos como o Brasil pode apresentar-se com roupagens diferentes em cada época e tem sido um tema recorrente nas interpretações do país. Este ensaio buscará analisar uma variação particular dessa articulação, mediante a exposição da trajetória da peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, desde sua concepção em 1933 até sua encenação orquestrada por José Celso Martinez Corrêa e o Teatro Oficina em 1967.

Oswald de Andrade figura, ao lado de Mário de Andrade, como principal expoente do modernismo literário paulista dos anos 1920. Apesar de possuir uma vasta obra, as mais conhecidas são três: o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (1924), o “Manifesto Antropófago” (1928) e a *Poesia Pau Brasil* (1925). Assim, embora Oswald de Andrade decerto não seja um autor desconhecido, a ascensão de sua dramaturgia aos palcos foi póstuma. Esse *enfant terrible* do modernismo, contudo, apresentou diversas faces, e aquela que terá centralidade neste ensaio é a do modernista convertido ao comunismo e, principalmente, a do dramaturgo e artista engajado.

A encenação de *O Rei da Vela* realizada pelo Teatro Oficina em 1967 foi um marco fundamental no modo como a obra de Oswald de Andrade foi recebida a partir do final dos anos 1960². A leitura de José Celso tornou-se paradigmática na medida em que se impôs como passagem obrigatória no caminho de todos aqueles que desejassem compreender a experiência intelectual de Oswald de Andrade e seus principais desdobramentos. As palavras de Caetano Veloso (2004, p. 242) sobre o espetáculo – “aquela noite significou para mim mais um encontro com o Oswald do que com o Zé Celso” – parecem confessar e condensar o que se passou com diversos intelectuais e artistas da época. Para que essa análise seja levada a cabo, portanto, será necessário comentar, aqui, alguns dos principais aspectos dessa encenação.

Além de mostrar como a encenação de 1967 foi fundamental para a compreensão das interpretações da obra de Oswald de Andrade produzidas a partir de então, o objetivo principal deste ensaio é sugerir que o *Rei da Vela*, tanto em 1933, quanto em 1967, iluminou a história da esquerda no Brasil. Em ambos os momentos, a noção de antropofagia ressurgiu como um antídoto para os dilemas do país. *O Rei da Vela*, seja em 1933 ou em sua releitura de 1967, funcionou como um prisma que refletia os diagnósticos fornecidos por grande parte da esquerda brasileira, diagnóstico esse que funcionou como eixo central da discussão dos destinos do Brasil, a saber, a polarização entre atraso e modernidade, agrarismo e industrialismo, periferia e centro.

Não se trata, portanto, apenas de comparar a escrita de uma peça com a sua encenação – afinal, a matéria artística é plástica e permite as mais diversas apropriações. Mas, antes de tudo, consiste em mostrar que não foi fortuito que o Teatro Oficina tenha retomado *O Rei da Vela*, uma vez que compreendia que o dilema da esquerda após o golpe militar assemelhava-se àquele exposto pelo drama de Oswald de Andrade mais de trinta anos antes: a burguesia industrial havia se aliado ao grande latifúndio, perpetuando, por escolha declarada, o atraso brasileiro.

Quando escreveu *O Rei da Vela*, Oswald de Andrade, com 43 anos, era um rebento do famoso *crash* da bolsa de Nova York em 1929 e da crise dele advinda. Falido com a derrocada da política cafeeira, separado da pintora Tarsila do Amaral³, e após vários desacertos com antigos companheiros de modernismo, Oswald de Andrade aderiu ao comunismo. A peça se relaciona também com o ímpeto para a ação política e estética que o dominou nesse período. Guiado pelas mãos firmes de Pagu, a militante e escritora Patrícia Galvão, o modernista fez parte do

Partido Comunista, que adotava, durante essa época, uma posição stalinista. Embora a relação de Oswald de Andrade com o Partido Comunista seja um tema tão complexo quanto polêmico, é preciso ressaltar que a matéria-prima temática e política de *O Rei da Vela* é fortemente inspirada por esse contexto.

O tema principal do drama é a aliança entre a aristocracia do café decadente e a burguesia, e as vantagens, para ambos os lados, desse acordo. Heloísa irá se casar para salvar a família falida devido à crise de 1929 e evitar a perda do negócio do café. O noivo escolhido é Abelardo I, que vive, por um lado, da morte alheia, pois é um industrial de velas mortuárias, e, por outro lado, da exploração do povo endividado, já que é também agiota. Ele explora industrialmente nosso atraso, pois fabrica velas mortuárias em plena era de progresso científico e é, ao mesmo tempo, dono de um escritório de usura.

Oswald de Andrade constrói uma oposição entre religião e ciência, que aparece aqui na figura da indústria. A vela, associada ao culto religioso e, portanto, a um elemento tradicional da vida social, pode ser pensada como uma alegoria da exploração do atraso do país, uma vez que se torna mercadoria. No entanto, como mercadoria, ela já não é um mero resíduo arcaico do país, mas uma apropriação moderna de seu atraso. Ou seja, Abelardo I se beneficia modernamente, através da indústria, de nosso atraso, representado pela vela. E essa combinação assume sempre uma forma cômica, um tom de piada, como no caso do escritório de usura, que é apresentado a partir de um ar de tacanhice colonial, em tudo oposto à figura moderna da atividade bancária: o escritório é bagunçado, frequentado o tempo todo por Heloísa e seus familiares (o que demonstra a falta de separação, no Brasil, entre o âmbito impessoal dos negócios e as relações familiares), e mantém seus clientes atrás de uma jaula (com o uso, aliás, de um chicote de domador – o que remete ao caráter bufo da atividade). Tudo isso ocorre sem prejuízo, contudo, da explicitação da violência envolvida nessa configuração da realidade.

O caráter contraditório dessas relações – o país não é colonial, mas não apresenta a mesma configuração social industrializada que a Europa ou os Estados Unidos e, ao mesmo tempo, é uma mescla dessas duas formas – faz com que *O Rei da Vela* não se encaixe no modelo de seriedade do teatro de tese⁴, pois, no drama, se alternam ora a seriedade do desmascaramento da violência das relações de exploração, ora a ridicularização – através da piada e do tom funambulesco – da própria incapacidade da burguesia de copiar à risca os modelos estrangeiros. Ao explicar as vantagens de seu casamento com Heloísa, Abelardo explica a seu alter ego, Abelardo II: “Que importa? Para nós, homens adiantados que só conhecemos uma coisa fria, o valor do dinheiro, comprar esses restos de brasão ainda é negócio, faz vista num país medieval como o nosso! O senhor sabe que São Paulo só tem dez famílias?” (ANDRADE, 2004, p. 44).

Abelardo I é retratado como um tipo cínico, pois o caráter medieval do país não é entendido por ele como empecilho, mas como parte da dinâmica burguesa periférica. Ou seja, a operação desmascaradora não ocorre do modo tradicional, que implica mostrar o discurso humanizador e progressista burguês, para depois revelar a prática de espoliação real do trabalho. Ao contrário, nesse caso, a combinação atraso/moderno pede esse deslocamento da forma. Oswald de Andrade, membro da elite paulistana decadente da época, constrói um retrato crítico feroz da burguesia ao mostrar que ela se beneficia conscientemente do atraso do país: Abelardo I afirma: “Descobri e incentivei a regressão, a volta à vela – sob o signo do capital americano. [...] Eu sei que sou um simples feitor do capital estrangeiro. Um lacaios, se quiserem! Mas não me queixo” (ANDRADE, 2004, p. 61-64).

A peça, conforme destaquei acima, faz parte desse momento de engajamento, mas não deixa de apresentar um dos principais traços do Oswald de Andrade modernista: o humor. Os personagens têm, no drama, uma forma caricatural na qual se observa a ausência de qualquer esfericidade ou profundidade psicológica. Nessa rotação tipológica, na qual a caricatura opera em vários níveis – psicológico, político, econômico –, os personagens apresentam “perversões sexuais”. Oswald de Andrade busca destacar a decadência da sociedade burguesa e aristocrática através de personagens que trazem, já no nome, suas “taras”: Heloísa de Lesbos, João dos Divãs, Totó Fruta-do-Conde e Dona Poloquinha (trocadilho com “polaquinha”, sinônimo, na época, de prostituta). Embora a sexualidade se faça presente tanto em *O Rei da Vela* quanto na montagem do Oficina, ela ocupará um papel diverso na ocasião da releitura feita por José Celso Martinez Corrêa. Para Oswald de Andrade, o objetivo era acentuar a degeneração da burguesia por meio de sua representação como classe promíscua⁵.

Além dessa burguesia, retratada como decadente, o socialismo também recebe o seu quinhão no que se refere à pena satírica de Oswald. Abelardo II, empregado de Abelardo I, que faz tudo para tomar o seu lugar, é a caricatura de um socialista, ridicularizado por Oswald. Assim, o socialismo (em contraposição ao comunismo, visto que havia um embate em torno desses dois conceitos) aparece na peça como mais uma forma de oportunismo: “Abelardo I: pelo que vejo o socialismo nos países atrasados começa assim... entrando num acordo com a propriedade” (ANDRADE, 2004, p. 50). A classe burguesa teria se aliado aos brasões, por meio do casamento de Heloísa com Abelardo, e, de outro lado, os socialistas seriam colaboradores da burguesia.

O Rei da Vela representa um momento muito importante na obra de Oswald de Andrade, pois aqui ocorre um deslocamento da noção de “atraso” em relação, principalmente, a *Pau Brasil* (1925) e ao “Manifesto Antropófago” (1928), em que o atraso era algo a ser superado. Basta lembrarmos que *Pau Brasil* era proposta como “poesia de exportação”, contra a ideia de que apenas importávamos a cultura europeia. A antropofagia atacava o problema de outro ângulo e buscava mostrar que aquilo que resultava da absorção desses modelos era um produto original. Em 1933, o atraso era exposto em *O Rei da Vela* como uma escolha das classes dirigentes.

Vale lembrar, mais uma vez, que a peça era fruto do esforço de Oswald de Andrade para tomar consciência de algumas questões que o modernismo dos anos 1920 havia deixado, segundo ele, de lado. Em seu prefácio (também datado de 1933) a *Serafim Ponte Grande*, ele assevera que foi “palhaço da burguesia” – seu “índice cretino, sentimental e poético” – e que a valorização do café e a poesia *Pau Brasil* haviam sido operações imperialistas. Declara, ainda, que seu único desejo é ser “casaca de ferro na Revolução Proletária” (ANDRADE, 2007, p. 56-57).

Para observarmos como *O Rei da Vela* dialoga com o seu contexto, destaco alguns documentos⁶ que podem fornecer pistas que permitam a compreensão do que estava em jogo na construção da peça. Entre os documentos que pertenceram ao escritor, encontra-se um livreto, sem data de edição, do Comitê Central Provisório do PCB, intitulado “Teses de Stálin sobre a Revolução Nacional Libertadora nos países coloniais e semi-coloniais”. O livreto é constituído de uma tradução de trechos de *Les questions du Léninisme*, de Stálin, e de um prefácio escrito por um membro do Partido, que assina “Camarada Vitale”.

Trechos desse escrito podem assinalar como, na visão do PCB, a burguesia nacional estaria dividida em dois setores: um revolucionário, que visava desenvolver o país, e outro retrógrado, que estaria disposto a fazer alianças com o imperialismo. Assim, segundo Stálin: “Ao lado dos

elementos revolucionários do movimento nacional, formam-se, no seio da burguesia, elementos conciliadores, reacionários, preferindo um compromisso com o imperialismo à libertação de seu país.” E, no prefácio de Vitale, lemos:

Não se apreciar como é devido a importância particular que tem o nacional-reformismo burguês em contraposição com o campo feudal-imperialista, graças à sua influência no seio da pequena burguesia, dos camponeses e, em parte, inclusive nas fileiras da classe trabalhadora, pelo menos nas primeiras etapas do movimento, pode conduzir ao sectarismo político, ao isolamento dos comunistas da classe trabalhadora, etc.

O segundo dos documentos a que me refiro é um manuscrito de Oswald de Andrade, datado de 1932, nomeado, pelo próprio autor, de “O Brasil entre dois imperialismos poderosos”. Esse texto trata da luta entre os imperialismos – inglês e americano – para dominar o Brasil. No manuscrito, constam dados, quadros, colagens de recorte de jornal com índices a respeito desse tema. Oswald de Andrade afirma que os Estados Unidos consumiam 50% do café produzido por nós, o que nos deixaria numa situação de extrema dependência em relação a esse país. O texto versa sobre a produção de café no Brasil e sua relação com a nossa condição colonial.

Nele, Oswald de Andrade também cita Lênin (Lenine), Marx e Karl Kautski, e, para além de ter lido ou não esses autores, podemos saber que eles já lhe eram conhecidos, provavelmente através do Partido Comunista. Uma das últimas frases do manuscrito confirma como Oswald de Andrade já possuía, ao menos, preocupações ligadas a essas questões: “Resta a hipótese de uma concentração provavelmente fascista de forças – consequente a uma união de desespero da pequena com a grande burguesia – numa frente única contra o proletariado revolucionário.”

Esse panorama, embora pareça a princípio digressivo, ilumina muito do que estava em jogo na ocasião da escrita de *O Rei da Vela*. Os temas da aliança entre as classes sociais, do conflito entre o industrialismo e o agrarismo no Brasil, e a posição do país no cenário internacional são retomados (e transmutados) pelo drama de Oswald de Andrade⁷.

O Rei da Vela, escrito em meio à militância comunista (e, como vimos, ainda modernista) de Oswald de Andrade, inspira-se em seu contexto, de onde tira seus temas, sendo capaz de ir além dele. Como já foi mencionado, o Partido Comunista Brasileiro tinha um forte tom conciliatório em sua política, propondo a aliança dos setores progressistas (industriais) da burguesia com o proletariado, na luta contra o imperialismo inglês e americano e os setores agrários e retrógrados de nosso país. A política de aliança do PCB será uma das principais razões de sua derrota em 1964, uma vez que atualmente é sabido que o golpe militar foi financiado justamente por esse setor industrial e supostamente progressista da burguesia⁸. Na trama de Oswald de Andrade, entretanto, essa aliança já aparece desacreditada, pois, no final, o setor progressista da burguesia, personalizado por Abelardo II, substitui Abelardo I em suas funções (inclusive de marido) e alia-se à aristocracia decadente (Heloísa de Lesbos e sua família) e ao capital americano (Mister Jones). Abelardo II exclama: “Eu sempre defendi a tradição... e a moral...” (ANDRADE, 2004, p. 101). Tudo se passa, portanto, como se *O Rei da Vela* expusesse uma realidade que só se concretizaria três décadas depois, com o Golpe Militar.

Apesar do claro diálogo com seu contexto e da própria fama de Oswald de Andrade, a peça não teve repercussão. Conforme afirma Maria Augusta Fonseca (2007, p. 254), a Companhia Álvaro Moreyra chegou a tentar uma encenação da peça de Oswald. Flavio de Carvalho também pretendia encenar a peça, com seu Teatro da Experiência, mas o Teatro acabou interditado

pela polícia. Mário da Silva Brito (1997) afirma que Oswald teria pedido a Procópio Ferreira que encenasse a peça – este, por sua vez, teria respondido com uma negativa, devido ao conteúdo sexual e político de *O Rei da Vela*. A conjuntura política autoritária do Estado Novo (1937-1945) e a censura dela advinda são apontadas como as principais razões da impossibilidade de encenação nesse período, e, por conseguinte, de sua escassa retomada crítica⁹.

A defesa de que haveria uma continuidade entre a classe dirigente e as antigas oligarquias da República Velha – tal como aparece em *O Rei da Vela* – não era exatamente algo que agradaria ao Estado Novo. Além disso, haveria ainda outra razão – de ordem formal – para a não encenação da peça. De acordo com Sábato Magaldi, a presença de diversos elementos modernistas exigiria uma montagem a partir da figura do encenador, que não existia no teatro brasileiro da época, ainda muito incipiente¹⁰.

A figura do encenador-criador está ligada ao reconhecimento da encenação como uma arte autônoma, diversa da dramaturgia. Em São Paulo, essa figura começa a ganhar hegemonia com o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em 1948. Até então, o teatro pautava-se, em termos de criação, na figura do ator, vista como principal numa representação. Assim, o encenador surge como autor do espetáculo, do mesmo modo que o dramaturgo é autor do texto. Essa foi uma mudança importante para o teatro e esteve bastante relacionada com os questionamentos de ordem estética trazidos pelo modernismo.

Pode-se dizer que a peça não obteve repercussão por dois motivos. Primeiro, porque suas inovações formais dependiam de um desenvolvimento do teatro, que era ainda muito incipiente no Brasil dos anos 1930. Sábato Magaldi (2004, p. 161) afirma que os conhecedores da dramaturgia brasileira não conseguem entender como Oswald de Andrade escreveu *O Rei da Vela*, pois a peça estaria fora de todos os padrões da época nos anos 1930 – acima apresentei algumas pistas sobre a matéria-prima dessa construção. O outro motivo está ligado ao fato de a peça criticar uma interpretação do Brasil e do atraso brasileiro urdida pelo Partido Comunista, e que só viria de fato à tona após o Golpe Militar, com a constatação da união do setor agrário “arcaico” com a burguesia industrial “progressista” para “preservar a ordem”; por essa razão, não parecia fazer sentido na década de 1930.

Sendo assim, três décadas depois da escrita de *O Rei da Vela*, a peça foi descoberta e tornou-se um dos símbolos principais das manifestações culturais do período. Em 1967, o Oficina – grupo de teatro oriundo da profissionalização, nos anos 1960, de uma companhia de teatro nascida no Centro Acadêmico 11 de Agosto do Largo São Francisco – encenou, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, a peça *O Rei da Vela*. A promoção da peça foi acompanhada por uma larga campanha publicitária: artigos foram publicados em jornais literários e o programa da peça incluía artigos exegéticos. De acordo com Iná Camargo Costa (1996, p. 170), houve até um anúncio no *Estado de São Paulo* em que se prometia: “três estilos num só espetáculo: realismo, revista, ópera e ainda Missa Negra para exprimir o surrealismo brasileiro”.

O Rei da Vela: Manifesto do Oficina saiu em 4 de setembro de 1967. Nele, José Celso afirmaria pela primeira vez a atualidade da dramaturgia de Oswald de Andrade: “Sua peça está surpreendentemente dentro da estética mais moderna do teatro e da arte atual. [...] Única forma de expressar o surrealismo brasileiro. Fora Nelson Rodrigues [...]” (CORRÊA, 2004, p. 26). Grande parte do reconhecimento da dramaturgia de Oswald de Andrade como “moderníssima” também

está ligada ao *boom* do teatro que marca a década de 1960. Segundo Corrêa (2004, p. 24), o “aqui e agora” da realidade nacional de 1967 foi encontrado em Oswald de Andrade:

Toda essa simbologia procura conhecer a realidade de um país sem História, preso a determinados coágulos que não permitem que sua história possa fluir. E faz deste personagem emanções, formas mortas, sem movimento, mas tendo como substituto toda uma falsa agitação, uma falsa euforia e um delírio verde-amarelo, ora ufanista, ora desenvolvimentista, ora festivo, ora defensor da segurança da pátria, mas sempre teatro, sempre *mise-en-scène* [...].

Mas o que era esse “aqui e agora”? Na expressão famosa do general Cordeiro de Farias, “a verdade – é triste dizer – é que o Exército dormiu janguista no dia 31... E acordou revolucionário no dia 1º” (GASPARI, 2002, p. 81-83). O Golpe Militar de 1º de abril de 1964 e a Ditadura Militar instaurada por ele apresentavam-se como uma das principais matérias de problematização do teatro do país.

O que será retomado com toda força por José Celso Martinez Corrêa será justamente uma razão fundamental para a derrota da esquerda em 1964: uma política (que emanava do Partido Comunista) que era anti-imperialista, mas fraca na luta de classes, e que pensava a sociedade brasileira a partir da dualidade entre um setor agrário retrógrado pró-americano e uma burguesia industrial progressista com a qual seria possível construir alianças políticas. O Golpe veio contrariar essa percepção dualista do contexto político e econômico do país, e a modernização brasileira passou de potencial libertador de nosso arcaísmo herdado da colônia a uma forma de submissão¹¹.

Conforme interpretou Décio de Almeida Prado (2001, p. 113), essa escolha por Oswald de Andrade não teria sido fortuita:

O ufanismo, virado de cabeça para baixo, dava origem, no teatro, ao tropicalismo: a aceitação, alegre e selvagemmente feita, do nosso subdesenvolvimento material, mental e artístico. Já que somos atrasados, vamos assumir sem inibições o nosso atraso. Já que temos algo de ridículo em nosso anacronismo histórico, sejamos os primeiros a rir de nós mesmos. Para a criação desse novo estilo nacional, Oswald dava a chave [...] Projetando-se sobre o tempo, ele parecia estar contemplando não a sua, mas a nossa época. E fazia involuntariamente um comentário sobre a derrota de 64, mais feroz e contundente que os ataques deferidos pelo Teatro de Arena, porque criticava a burguesia, não a repressão militar, atingindo o âmago da questão.

Em outras palavras, Oswald de Andrade parecia ter acertado a mão ao sugerir, em *O Rei da Vela*, que o grande vilão da história não era o imperialismo americano, mas as classes que se aliaram a ele, mostrando que o problema vinha mais de dentro do que de fora do país. O comentário de Décio de Almeida Prado ressalta justamente essa questão, que explicaria o porquê da recepção tão tardia da peça de Oswald e suas afinidades com a conjuntura dos anos 1960. Mas a encenação, em si, trouxe, sem dúvida, novidades.

A questão, então, era apresentar, para uma história interrompida (pelo golpe militar) – isto é, a anti-história –, um antiteatro que seria encontrado nos métodos – que passariam a ser vistos como moderníssimos – de Oswald de Andrade¹². O Oficina baseou-se na ideia de antropofagia para compor os três atos, absorvendo e combinando três formas muito diferentes entre si: o teatro de revista, o circo e a ópera.

A montagem da peça acentuou aspectos que já estavam presentes no texto de Oswald de Andrade, embora com sentido diverso: a liberalidade sexual da burguesia, relida, agora, como

algo positivo e emancipatório; e a crítica, em duas frentes: à família e à propriedade – extrapolada também para a Igreja¹³. Se, contudo, os aspectos de *O Rei da Vela* retomados por José Celso Martinez Corrêa possuem afinidade com a letra de Oswald de Andrade em muitos planos, a forma como essas questões foram encenadas parece ter causado uma mudança da percepção do próprio conteúdo¹⁴. Ou seja, o principal traço que marcou a leitura que o Oficina fez de *O Rei da Vela* tem a ver com uma questão estética: estética da violência. Essa parece ter sido a grande novidade oferecida pelo Oficina em relação ao seu contexto.

Roberto Schwarz destaca algumas contradições da vida intelectual e, especialmente, do desenvolvimento do teatro que parecem significativas em relação à estética que surge então. Para o crítico, nos espetáculos da época, a

que não comparecia a sombra de um operário, a inteligência identificava-se com os oprimidos e reafirmava-se em dívida com eles, em quem via a sua esperança. Davam-se combates imaginários e vibrantes à desigualdade, à ditadura e aos E.U.A. Firmava-se a convicção de que vivo e poético, hoje, é o combate ao capital e ao imperialismo. (SCHWARZ, 1978, p. 80).

Para José Celso Martinez Corrêa e o Teatro Oficina, a associação histórica da burguesia e da pequena burguesia com a direita e com o imperialismo fazia da identificação entre plateia e palco um erro estético e ideológico. Nas palavras do encenador:

é uma relação de luta, uma luta entre os atores e o público. [...] A peça o agride intelectualmente, formalmente, sexualmente, politicamente. [...] O teatro tem necessidade hoje de desmistificar, de colocar este público em seu estado original [...]. A eficácia política que se pode esperar no teatro no que diz respeito a este setor (pequena burguesia) só pode estar na capacidade de ajudar as pessoas a compreender a necessidade de iniciativa individual que levará cada qual a jogar sua própria pedra contra o absurdo brasileiro (CORRÊA *apud* SCHWARZ, 1978, p. 85).

A relação entre plateia e palco passa, portanto, de “bem-vindos senhoras e senhores” para “descruzem os braços espectadores burros, recalcados e reacionários” (CORRÊA *apud* ROSENFELD, 2009, p. 46). A plateia, como produto de uma classe burguesa, é atacada por sua tacaanhice e atraso em relação aos padrões modernos de ateísmo, libertação sexual, feminismo etc., dos quais Oswald de Andrade seria visto, após esse espetáculo, como um grande defensor. José Celso queria fazer o espectador “engolir sapos e até jiboias” (CORRÊA *apud* ROSENFELD, 2009, p. 46), nas suas próprias palavras.

A influência teórica principal dessa estética do Oficina remete a Antonin Artaud, um dos principais representantes do “teatro violento”. Artaud, tal como foi lido por esse grupo teatral, parte de uma perspectiva irracionalista. Sua teoria da catarse propõe o espetáculo como o espelho do inconsciente coletivo que libertaria, com o uso da violência, as obsessões, conflitos e recalques da plateia e do palco. José Celso afirmava, em 1967: “eu não acredito mais na eficiência do teatro racionalista”, e dizia que seria preciso formar um novo “teatro de crueldade brasileiro [...] teatro anárquico, cruel, grosso, como a grossura da apatia em que vivemos”. A qualidade de uma peça se mediria, “não por exatidão sociológica, mas pelo seu nível de agressividade” (CORRÊA *apud* ROSENFELD, 2009, p. 50). A ideia geral do procedimento é desmascarar, através do choque, sejam os impulsos inconscientes recalcados, sejam as intenções de classe não proferidas. Trata-se de fazer da violência um princípio supremo. Como o próprio diretor do Oficina afirmou, “pela porrada o teatro comunica alguma coisa” (CORRÊA, 2008, p. 75).

Essa estética da agressão – conforme destacam Décio de Almeida Prado e Anatol Rosenfeld – é contraditória, porque, erigida como um fim em si e não com vistas à comunicação estética, tende a esgotar-se: ou cresce cada vez mais até chegar às vias de fato ou se torna um clichê. Além disso, ao fazer da violência seu princípio de funcionamento, essa estética teria um aspecto autoritário, já que, no caso, por exemplo, de algum espectador sair da sala ao ser agarrado por um dos atores, parte da plateia identifica-se não com o espectador, mas com o agressor, ao concordar com os atores, gerando uma inversão da intenção política e libertária do choque. Roberto Schwarz afirma que o êxito desse procedimento entre os estudantes que frequentavam os teatros da época foi enorme, pois, em vez de se ressentirem como plateia acusada de pequeno-burguesa, identificavam-se com o agressor, no caso, o palco em geral¹⁵.

O Oficina fez da estética da violência a sua mensagem principal, e até hoje é conhecido por ela. Os insultos, a disputa entre atores e plateia e a tentativa de chocar são lembrados como traços principais da encenação de 1967. Tudo se passa como se o modo como *O Rei da Vela* foi encenado se sobrepusesse ao conteúdo da peça, dando-lhe o tom principal. Se, em 1933, tratava-se de ridicularização e da espinhação como princípios estéticos, em 1967, a questão era a violência. Essa mudança não é irrelevante. O Oficina assumia esse tom, que era também o de sua época, e, ao fazê-lo, apresentava uma nova interpretação de Oswald de Andrade. A ideia de antropofagia renascia, com *O Rei da Vela*, dotada dessa autonomização formal da violência – assim como se tratava de agressividade pela agressividade, tal como propunha o próprio José Celso Martinez Corrêa, tratava-se também de antropofagia como devoração pela devoração.

O Teatro Oficina e seu diretor procuravam uma saída formal para um dualismo que estava dado no discurso da esquerda predominante da época. Tendo em vista que um dos traços mais conhecidos da ditadura militar no Brasil era o culto à nação, como fazer crítica ao imperialismo americano apelando para essa mesma nação exaltada pelos militares? O ataque ao *status quo* centrado na questão da classe social também não encontrava muito eco, tal como ressaltai anteriormente. A estética da agressão era escolhida como uma resposta a esse dualismo e como uma tentativa de dizer que éramos todos culpados pelo que estava ocorrendo. Além disso, a ideia de antropofagia parecia superar a grande questão do período: imperialismo americano ou cultura nacional autêntica? José Celso Martinez Corrêa e o Teatro Oficina juntavam o Oswald de Andrade da antropofagia de 1928 com o comunista de 1933 para mostrar que o conflito advogado pelo Partido Comunista e pelos setores da esquerda a ele ligados estava equivocado. Equivocado porque, de um lado, o conflito que dilacerava o país era resultado de uma aliança das classes dirigentes com o capital internacional, e, antes de tudo, uma opção de política interna – daí a escolha de *O Rei da Vela* –; e, de outro lado, de nada valia criticar o imperialismo uma vez que o problema era interno – daí a retomada da ideia de antropofagia para repensar a cultura brasileira a partir de sua capacidade de digerir as mais variadas influências culturais estrangeiras.

Busquei apresentar as primeiras reflexões referentes à releitura de Oswald de Andrade pelo Teatro Oficina, que, por sua vez, teria atribuído a sua obra um novo sentido, redimensionando o modo como o modernista seria retomado por sua crítica a partir de então. Assim, a partir de 1967, a forma e os conteúdos presentes no texto de Oswald de Andrade pareciam ter encontrado finalmente seu tempo: condensado, junto à experiência do Oficina, o atraso brasileiro – advindo da união de uma burguesia retrógrada e industrialmente medíocre a setores ainda mais conservadores de uma oligarquia decadente. O Oswald de Andrade comunista é eleito, pela crítica de

Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, como fundador da dramaturgia modernista brasileira. O curioso é que isso só se dá depois de sua obra se atrelar, por intermédio do Oficina, à história da derrota da esquerda e da democracia pós-1964. Nesse sentido, parece haver um deslocamento – operado pelo Teatro Oficina e sua proposta de resistência cultural – de algumas questões presentes na obra de Oswald de Andrade, que se estenderiam inclusive, para o tropicalismo.

O Brasil de 1930 era uma causa e um programa. O Brasil pós-1964 se tornara um problema que admitia poucas soluções otimistas. A obra de Oswald de Andrade fez parte da história dessa virada e parecia atingir como uma flecha o coração do presente. Seu modernismo, esse passado que parecia tão presente nos anos de 1970, retorna a contrapelo de si mesmo. *O Rei da Vela* escrito em 1933 expressava um desejo e um programa de revolução social que visava ainda enxergar os potenciais emancipatórios da modernização, assim como criticava a social-democracia e o socialismo ao identificar Abelardo I (o capitalista) a Abelardo II (o socialista). Ao negar a aliança das oligarquias com os demais setores da burguesia, *O Rei da Vela* (1933) expressava uma visão radical da possibilidade de transformação histórica: só o proletariado poderia superar – através da Revolução – o atraso brasileiro, uma vez que as elites não o fariam, pois lucravam com ele. Após o espetáculo de José Celso Martinez Corrêa, esse passado modernista volta à tona, dessa feita para expressar o sentimento de que nem a política nem a cultura haviam sido capazes de evitar o Golpe Militar de 1964. E o grande sucesso que a encenação obteve é sintoma de que essa sensação era generalizada, ao menos entre o público frequentador dos teatros e da produção artística em geral.

Para finalizar, valeria chamar a atenção para algumas contradições resultantes dessa opção estética e política feita pelo Oficina.

Essa mediação da recepção de Oswald de Andrade – que extrapolou *O Rei da Vela* – pela interpretação do Oficina, contudo, uniu o escritor à sua obra de uma maneira específica. Gostaria de lembrar, finalmente, que os tropicalistas reclamam herança da antropofagia de Oswald de Andrade. Conforme escreveu Carlos Basualdo (2007, p. 16),

a constelação tropicalista fará de Oswald de Andrade a chave de leitura que permitirá a seus protagonistas incorporar elementos provenientes da cultura popular em uma estratégia de renovação das artes articulada como projeto de vanguarda. O *logos* antropofágico – uma afirmação que pergunta que, ao afirmar, nega – constituir-se-á no vetor dessa busca.

Assim, a partir de 1967 começam a surgir interpretações da antropofagia que têm sua origem na leitura teatral do Oficina. A articulação entre arcaico e moderno, então, manifesta-se de modo diverso da sua configuração nos anos 1930 quando os tropicalistas reinscrevem a antropofagia como eixo de leitura da cultura brasileira. Para além do óbvio da triste novidade que trazia a ditadura militar, o contexto cultural havia mudado muito, tanto no Brasil, quanto no mundo, e, àquela altura, atrelada à noção de importação estava a noção de indústria cultural. Caetano Veloso (2004, p. 247), por exemplo, afirmou sobre a antropofagia:

Nós, brasileiros, não deveríamos imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse [...]. Oswald de Andrade [...] lançava o mito da antropofagia, trazendo para as relações culturais internacionais o ritual canibal. A cena da deglutição do padre Pero Fernandes Sardinha pelos índios passa a ser a cena inaugural da cultura brasileira, o próprio fundamento da nacionalidade. [...] Estávamos “comendo” os Beatles e Jimi Hendrix.

O conteúdo nacionalista e o ufanismo crítico – tomo de empréstimo a expressão de Roberto Schwarz (2006, p. 13) – da poesia Pau Brasil e da antropofagia de Oswald de Andrade são subsumidos e até mesmo invertidos pelo tropicalismo. Depois de 1964, nacionalismo era uma palavra afinada com a ditadura militar¹⁶, e a antropofagia foi retomada como antídoto para a afirmação nacional. Portanto, passava a servir para relativizar a recepção de formas importadas, chamadas de cultura popular de massa. Essa cultura popular, no entanto, diferia muito daquilo que foi entendido como tal pelos modernistas nos anos 1920¹⁷. Já não eram o índio, o negro e o proletário que deveriam ser incorporados à arte em geral. Mas os Beatles. É curioso notar justamente, no caso de Caetano Veloso, que a antropofagia garantiria a validade desse consumo da cultura central predominante, uma vez que já não seria vício da nação a cópia do estrangeiro, mas, sim, uma virtude a devoração antropofágica, independentemente daquilo que é devorado – de Coca-Cola ao Tupi, da guitarra elétrica à sanfona.

De certa forma, a violência pela violência e a devoração pela devoração como princípios estéticos obliteravam a mensagem de revolução social proposta por Oswald em *O Rei da Vela*, e isso tornava a ideia de antropofagia um conceito bastante ambíguo naquele período, uma vez que essa devoração e essa violência não se guiavam por um fim determinado. No entanto, a força estética e de crítica social do Oficina consistiu justamente na superação da oposição periferia/imperialismo ao atacar o cerne do problema: a aliança das classes brasileiras em nome da ordem.

Assim, a noção de antropofagia desempenhou funções diferentes em ambos os períodos, e essas funções estiveram intrinsecamente ligadas aos destinos do país. Por conseguinte, a trajetória da obra de Oswald de Andrade e seus sentidos já não podem ser separados da história política brasileira: projetam-se nela e, ao mesmo tempo, são produto de seu desenvolvimento.

Notas

1. Este artigo apresenta algumas considerações sobre a recepção da obra de Oswald de Andrade, realizadas durante a pesquisa de mestrado intitulada “Vanguarda do atraso e atraso da vanguarda: Oswald de Andrade e os teimosos destinos do Brasil”, iniciada em 2010, sob a orientação da prof^a. dra. Lília Katri Moritz Schwarcz, no Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo.
2. Deixo de fora Augusto e Haroldo de Campos e a leitura concretista da obra de Oswald de Andrade nos anos 1950, pois, em comparação com aquelas que ocorreram após a encenação de 1967, essa recepção parece ter sido menos significativa para o modo como a obra de Oswald de Andrade foi lida posteriormente. De modo algum considero esse tema menos importante para a compreensão da recepção de Oswald de Andrade em geral, mas, sim, em relação ao enfoque aqui apresentado.
3. Cf. Amara (2003); Fonsec (2007).
4. O teatro de tese é uma variante do teatro didático e busca convencer o público, como o próprio nome já diz, de uma tese política, moral ou filosófica. Essa estrutura dramática foi muito utilizada pela esquerda após a Revolução Russa (1917). Autores como Jean-Paul Sartre e Máximo Gorki, ambos conhecidos por Oswald de Andrade, escreveram dramas inspirados no teatro de tese.
5. Adiante mostro como ela apareceria nos anos 1960.
6. Refiro-me aos documentos presentes no Fundo Oswald de Andrade, conservados pelo CEDAE/UNICAMP.
7. Sem dúvida, outros contextos, como o das vanguardas europeias, por exemplo, informavam a escrita de Oswald de Andrade nesse período. Minha intenção é, contudo, destacar sua experiência junto ao Partido Comunista, não só devido ao papel preponderante que ocupa na escrita da peça, mas também na releitura posterior que fez José Celso Martinez Corrêa.
8. Cf. Teles e Safatle (2010).
9. Décio de Almeida Prado (2001) parece centralizar essa ideia partilhada por grande parte da fortuna crítica do teatro oswaldiano: “A pequena abertura ensaiada logo após 1930 desaparecera. Caíra sobre o nosso palco, tão acostumado à censura em seu pequeno calvário histórico, um dos mais pesados regimes censórios que ele já conheceu. Durante alguns intermináveis anos, tudo seria proibido [...]. Talvez por isso, talvez pelo morno ambiente moral e intelectual imperante, de conformismo perante o inevitável conflito internacional, inclinava-se a dramaturgia brasileira para outros gêneros, menos comprometidos e menos comprometedores.”
10. Cf. Magald (2004).
11. Sigo o argumento de Francisco de Oliveira (2003). Para fazer um resumo mais do que breve, vale ressaltar que o argumento central do ensaio de Oliveira visa demonstrar que, ao contrário da percepção geral, à esquerda e à direita, o Brasil não viveria – e desde 1930 – um conflito interno estruturado a partir do setor agrário e do setor industrial da economia. Na realidade, esses setores combinados atendiam a um tipo de acumulação planejado pelo Estado Novo e mantido nos períodos posteriores até o golpe de 1964. A superação da razão dualista, nesse sentido, estaria em perceber a ineficácia da crítica que considera atrasado o setor agrário do Brasil e elogia o progresso industrial, sem observar que esse arranjo existiu sob o signo da contradição. As afinidades que o modernismo de Oswald de Andrade e de seus companheiros de geração estabelecem com esse debate – que não se restringe ao âmbito da sociologia – saltam aos olhos. Basta lembrar, por exemplo, da antropofagia e do modo como esta buscava positivar e incorporar o “tal atraso” como um componente importante do país. Sobre esse assunto, ver Oliveir (2003).
12. Nesse sentido, Carlos Gardin (1991, p. 1) também afirmou que: “Oswald de Andrade produz, nos dias de hoje, um diálogo com o Teatro do Absurdo e em especial com a dramaturgia e os procedimentos de Samuel Beckett, antecipando-o não só tematicamente, mas, também, estruturalmente: diálogos curtos, justapostos, ritmados e, por vezes, rimados, desconectados, aparentemente, mas carregados de conteúdo filosófico; ‘nonsense’ e utiliza-

ção de técnicas circenses.”

13. Não nos deteremos na encenação da peça, vista de maneira diversa por muitos. O que nos interessa é explorar como a imagem de Oswald de Andrade sai – entrelaçada à imagem do teatro Oficina – modificada desse espetáculo.
14. Coutinho (2011, p. 175) apresenta a seguinte conclusão construída a partir de entrevistas feitas com pessoas que assistiram à encenação de *O Rei da Vela* em 1967: “[...] para o público em geral, a memória que permaneceu sobre *O Rei da Vela* foi da estética do Oficina. Ou seja, a encenação do Oficina marcou mais a memória do que talvez a proposta de denúncia que o grupo pretendeu ao montar a peça”.
15. “Este jogo, em que a última palavra é sempre do palco, esta corrida no interior de um círculo de posições insustentáveis, é talvez a principal experiência proporcionada pelo Oficina” (SCHWARZ, 1978, p. 87).
16. Cf. Candid (1995).
17. “Por isso, embora os escritores de 1922 não manifestassem a princípio nenhum caráter revolucionário, no sentido político, e não pusessem em dúvida os fundamentos da ordem vigente, a sua atitude, analisada em profundidade, representa um esforço para retirar à literatura o caráter de classe, transformando-a em bem comum a todos. Daí o seu populismo – que foi a maneira por que retomaram o nacionalismo dos românticos. Mergulharam no folclore, na herança africana e ameríndia, na arte popular, no caboclo, no proletário.” (CANDIDO, 2008, p. 17).

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: _____. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985 (1947).
- AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: EDUSP, 2003 (1975).
- ANCONA LOPEZ, Telê Porto. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- ANDRADE, Oswald de. De Teatro que é bom... In: _____. *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 1991.
- _____. *O Rei da Vela*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.
- _____. *O Rei da Vela*. São Paulo: Globo, 2004.
- _____. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007 (1933).
- ANDRADE FILHO, Oswald de. Quem é o Rei da Vela. *O Estado de S. Paulo*, 23 set. 1967. Suplemento Literário.
- BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, vol. I.
- BRANDÃO, Octavio. *Agrarismo e industrialismo: ensaio marxista leninista sobre a revolta de São Paulo e a guerra de classes no Brasil*. São Paulo: A. Garibaldi, 2006 (1924).
- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- CANDIDO, Antonio. Uma palavra instável (nacionalismo). *Folha de S. Paulo*, 27 ago. 1995.
- _____. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. 10ª ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008 (1965).
- COELHO, Teixeira. 22 e o final (feliz) da arte brasileira. *Folha de S. Paulo*, 11 fev. 2012.
- CORRÊA, José Celso Martinez. O Rei da Vela: Manifesto do Oficina. In: ANDRADE, Oswald de. *O Rei da Vela*. São Paulo: Globo, 2004.
- _____. O Rei da Vela. In: COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (orgs.). *Encontros: tropicália*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008 (1968).
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- COUTINHO, Lis de Freitas. *O Rei da Vela e o Oficina (1967-1982): censura e dramaturgia*. 2011. Dissertação de Mestrado - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

- FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo: Globo, 2007.
- GARDIN, Carlos. A cena em chamas. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas. A Morta*. [S.l.], Globo, 1991.
- GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- LAFETÁ, João Luiz. 1930: A crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2000 (1974; Coleção Espírito Crítico).
- MAGALDI, Sábato. *Teatro da ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global, 2004.
- OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista / O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- PEREIRA, Victor Hugo Adler. O Rei e as Revoluções Possíveis. In: TELES, Gilberto Mendonça *et al.* (orgs.). *Oswald plural*. Rio de Janeiro: UERJ, 1995.
- PRADO, Décio de Almeida. *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001 (Coleção Debates).
- RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: UNESP, 1996.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva 2009 (Debates, 7).
- ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.
- SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. Tradução e posfácio Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política (1964-1969). In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: _____. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006 (1987).
- TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). *O que resta da ditadura? A exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 (1997).
- WEBER, Max. *Economía y sociedad: esbozo de sociología comprensiva*. México: Fondo de Cultura Económica, 1944 (1913-1921).

Recebido para publicação 28 de Setembro de 2012

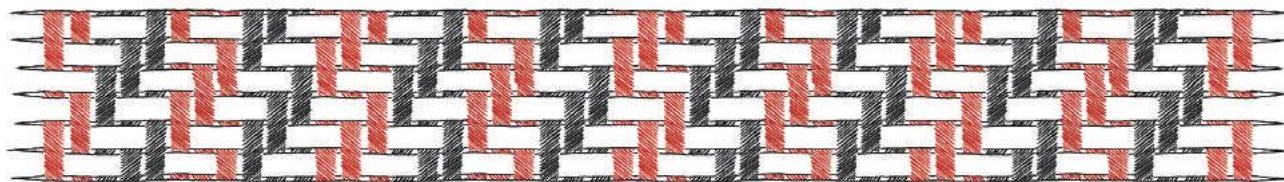
Aprovado para publicação em 19 de dezembro de 2013

A pesquisa em teatro: uma convenção¹

Bernardo Fonseca Machado

bernardofmachado @ gmail.com

Mestre em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo – USP.



Resumo

No final do século XX, o “teatro de pesquisa” – como prática artística – tornou-se teatralmente verossímil, culturalmente aceitável e economicamente possível na cidade de São Paulo. Este artigo procura apresentar em linhas rápidas quais condições possibilitaram a consolidação de tal expediente teatral. Uma geração de criadores – jovens formados no final dos anos 1980 – contribuiu para instaurar novos modos de produção cênica na cidade. Ao longo dos anos 1990 e 2000, foi elaborada uma estrutura para assegurar o “teatro de pesquisa”: políticas de financiamento público; criação de universidades de artes cênicas; definição de uma agenda para pesquisa de linguagem. Experiência social e convenções teatrais misturaram-se, então, num sistema que se modifica constantemente, gerando novos padrões de criação e de produção artística.

Palavras-chave: teatro de pesquisa; universidade de artes cênicas; geração, convenção; história do teatro.

Abstract

At the end of the 20th century, the “research theater” – as an artistic practice – became theatrically plausible, culturally acceptable and economically viable in the city of São Paulo. This article tries to investigate what were the most important conditions that enabled the consolidation of such theater resource. A generation of creators – young people graduated at the end of the 1980s – helped introduce new scenic production techniques in the city. Over the years 1990 and 2000, a structure was developed so that research could be done: public funding policies; creation of colleges in performing arts; definition of an agenda for language research and so on. Social experience and theatrical conventions were then combined to form a system that is continuously changing and generating new patterns of creation and artistic production.

Keywords: research theater; performing arts university; generation, convention; history of the theater.

Geração e convenção, uma rima

No livro *Viena fin-de-siècle*, Carl Schorske exibe como uma “geração” intelectualizada respondeu à modernidade constituída no século XIX em sua passagem para o XX. Sem definir como conceito, “geração” é a noção que orienta a análise e oferece suporte ao texto, deixando-o livre para investigar a interação entre cultura e política na capital austríaca. Schorske vê política em Freud, Klimt e Schoenberg, como também evidencia as discussões artísticas na interpretação dos sonhos, na produção do expressionismo e na música atonal. É pela via de mão dupla, e em intersecção, que o plano da política dialoga com a esfera da cultura. Uma geração formase nesse período e partilha códigos, desejos, frustrações, empenhando-se, como conjunto, na constituição de explicações e manifestações artísticas para tentar dar conta de um mundo imerso em mudanças radicais².

Assim, “geração” pode servir como espécie de costura que contribui para pensar as personagens que circulam no cenário paulista. Nos últimos vinte anos a prática de um teatro de “pesquisa” alargou-se nos palcos, nas coxias e nas salas de estudo da cidade. Antes peculiar, a investigação assumiu a cena e consolidou-se em uma estrutura racional de manutenção, tornando-se presente em diversas esferas: políticas de financiamento público destinadas exclusivamente à pesquisa teatral³; emergência de universidades de artes cênicas⁴; e consolidação de uma agenda de pesquisa de linguagem defendida por diversos grupos. Experiência social e convenções teatrais misturam-se, então, num sistema que se modifica constantemente, gerando novos padrões de criação e de produção artística.

Assim, no teatro de pesquisa, em São Paulo, a rima entre “convenção” e “geração” não deriva apenas da sílaba final dos substantivos; ela reside na sintonia fina que essas palavras assumem nos últimos vinte anos na capital paulista. Entre interesses, expectativas e ambições, o teatro de pesquisa, como convenção, concretizou-se pelas mãos de uma geração.

Neste artigo procuro apresentar como parte da geração teatral surgiu do ambiente universitário. A academia constituiu um terreno que criou uma certa agenda para pesquisa na cidade, formando artistas engajados em criar teatro de acordo com certos padrões de produção.

A universidade em cena

Os cursos universitários ligados à formação de profissionais de teatro, surgidos no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, criaram um novo padrão de produção teatral. A pesquisa – presente antes em grupos em torno de diretores como Antunes Filho e José Celso Martinez Corrêa⁵ – formaliza-se então em quadros acadêmicos. Conforma-se, aos poucos, uma bibliografia obrigatória⁶ que passa a se comportar como exigência prévia para a produção de espetáculos.

Novas revistas acadêmicas são lançadas. A necessidade de consolidar o debate se estabelece a partir dos anos 1990 e 2000. Em 1992, é publicada a revista *Percevejo*, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO. Em 1997, a Universidade Federal da Bahia (UFBA) lança a revista *Repertório*, e a Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) publica a *Urdimento*. Em 2001, sai a primeira edição da *Sala Preta*, do departamento de Artes Cênicas da USP. A Escola Superior Célia Helena cria a revista *Olhares* em 2009, e a *A[l]berto*, da SP Escola de Teatro, é lançada em 2011.

O sistema acadêmico começa a se espalhar entre os círculos teatrais: a produção constante de teses e dissertações que versam sobre as próprias práticas em teatro é um exemplo do funcionamento e da abrangência crescentes desse sistema⁷. Além disso, diferentes artistas e críticos são atraídos para dentro da universidade – exigindo que o debate se dê a partir dela, dentro dela e com ela.

Uma nova geração de alunos/atores/diretores constitui-se dentro da academia. Agora a produção já não se realiza nas famílias teatrais – como sucedia até os anos 1930 (MACIEL, 1979); tampouco dentro do próprio teatro, com procedimento de companhias profissionais – como ocorria em 1940 e 1950 (PRADO, 2007; PONTES, 2010; BRANDÃO, 2009) – no TBC e Arena; e também não entre os diferentes grupos amadores que se especializavam aos poucos – como em 1960 e 1970 (FERNANDES, 2000).

É interessante notar que, simultaneamente à fundação e ao processo de estruturação do curso de Artes Cênicas da USP, a ditadura perseguia diversos autores, coletivos e atores do meio teatral – entre eles, Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, José Celso Martinez Corrêa. Décio de Almeida Prado (2007, p. 119) destaca:

Com o desaparecimento quase simultâneo do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, ocorrido por volta de 1972, terminava um ciclo histórico. Durante três decênios, havíamos tido uma companhia-padrão, que encabeçava a vanguarda e pela qual se julgava tudo o que se fazia no momento. Primeiro, no Rio, Os Comediantes, Dulcina, Mme Morineau. Depois, em São Paulo, o TBC, o Arena, o Oficina. Em meados de 70, abalado o consenso que fizera a força daquelas companhias, entrávamos numa fase de tateamento e indecisão.

Isso não significa que o teatro realizado fora da universidade tenha sido extinto. Muito pelo contrário, continuou e continua acontecendo. Há inúmeras produções teatrais distantes do “teatro de pesquisa” realizado dentro da universidade. Exemplos disso são os musicais que ocupam as grandes salas de teatro na cidade⁸, os comediantes do *stand-up comedy*⁹ e os grupos de teatro infantil¹⁰. Costumeiramente, esses grupos não estão atentos ao trabalho realizado dentro dos departamentos da academia. Mas há o diagnóstico de que fazer “teatro de grupo” e “teatro de pesquisa” é quase sinônimo de praticar teatro como “legítimo”, como evidencia o discurso de alguns agentes da área.

Por exemplo, Pedro Alexandre Sanches (1995) escreve: “Grupos revitalizam o teatro em São Paulo – Após período de culto a diretores e atores, cresce o reconhecimento da companhia como força.” A matéria traz uma análise do momento, indicando uma suposta mudança na prática teatral do período: novos grupos surgem, e o olhar que se lança a eles também se modifica. Coletivos jovens, oriundos das universidades, começam a se destacar:

Após um longo período de culto à personalidade de diretores e atores, o teatro brasileiro mostra indícios de revalorização do teatro de grupo. *Nesse panorama, as escolas de teatro despontam como celeiros de formação de novos grupos.*

[...]

Com experiências diversas, os grupos concordam quanto à *importância da universidade* para o desenvolvimento de grupos teatrais. (SANCHES, 1995, grifos meus).

Destacam-se aí dois elementos fundamentais. Em primeiro lugar, a importância atribuída à universidade, sobretudo pública, nessa nova produção de grupos teatrais. E, em segundo lugar, a

afirmação do valor de grupos teatrais como aqueles que, por excelência, realizariam “um teatro mais genuíno”.

Cabe, pois, uma leitura mais detida da história do teatro como curso universitário. O curso de teatro da Universidade de São Paulo foi inaugurado em 1966, fruto do esforço dos professores da Escola de Arte Dramática – especialmente de Alfredo Mesquita, o próprio fundador da EAD. Em 1967, ficou decidido que caberia à Escola de Artes Dramáticas a formação de atores, enquanto outras habilitações teatrais (como teoria, crítica, dramaturgia e cenografia) passariam a ser ensinadas no novo curso superior. Em 1968, a EAD foi transferida para a Cidade Universitária, o que gerou maior proximidade entre a escola técnica e o curso universitário.

Primeiramente, em 1966, foi criado o curso de “bacharelado em teatro” (com habilitação em Dramaturgia, Crítica e Cenografia); em 1969, organizou-se o curso de “Professorado em Artes Dramáticas”; em 1970, inaugurou-se a habilitação em Direção Teatral, e apenas em 1972 a habilitação em Interpretação é incluída no currículo do curso – até então, a formação de atores e atrizes ficara reservada à EAD. Assim, a marca inicial desse curso universitário é a produção teórica de profissionais, e não a formação de técnicos.

No ano de 1970, o curso de teatro tornou-se parte de um novo departamento, o DTCRT (Departamento de Teatro, Cinema, Rádio e Televisão). Enquanto o curso de teatro não dispusesse de um quadro de professores com titulações e produções acadêmicas, não poderia ser autônomo. Assim, a corrida por essas produções e titulações acabaria intensificando o caráter teórico do curso, que, a essa altura, possuía uma produção artística muito pequena; aliás, muito menor do que a da EAD.

O caráter teórico também pode ser verificado pelo quadro docente e pelas disciplinas oferecidas. Os professores que saíram da EAD e ingressaram na universidade foram Jacó Guinsburg, Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado, os dois primeiros na ECA e o último na FFLCH. A partir de 1974, esses professores tornaram-se hegemônicos no Departamento, interessados na reflexão teórica e crítica do teatro, e não necessariamente preocupados com a produção prática da atividade cênica. Quanto ao currículo, verificava-se a existência de um número maior de disciplinas teóricas: eram dezesseis disciplinas teóricas para nove práticas.

Em 1978, o curso de graduação em Teatro da Universidade de São Paulo passou a se chamar Curso de Artes Cênicas (CAC). O Departamento começou a lutar por um curso no qual fosse possível incluir disciplinas voltadas para a técnica – como iluminação e cenografia –, além de reivindicar espaços nos quais os alunos pudessem se apresentar ao público.

Nesse mesmo período, ocorreu outra mudança importante: a inclusão de exercícios direção I, II e III no currículo da habilitação em direção. Nesses exercícios, os alunos começavam a experimentar suas habilidades práticas em pequenas montagens. Enquanto isso, a luta por espaços de apresentação resultou positivamente em dois convênios: a abertura de um local no Parque do Ibirapuera, chamado de “bolota”, e, posteriormente, a criação do TUSP (Teatro da USP), no bairro do Itaim. Essas parcerias facilitaram a estreia de muitas montagens, que aumentaram em quantidade e ganharam notoriedade na imprensa. Aos poucos, a universidade começava a colocar seus atores em cena.

A autonomia completa, entretanto, ocorreu apenas em 24 de maio de 1986 – momento em que o curso de arte dramática da USP deixou de compor o DTCRT (Departamento de Teatro,

Cinema e Rádio e Televisão) e ganhou autonomia como Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes (CAC).

A grade que constitui a formação do CAC, depois da autonomia administrativa, foi a seguinte:

MATÉRIAS TEÓRICAS	MATÉRIAS PRÁTICAS
Estética Teatral Folclore Brasileiro Teatro Infanto-Juvenil Fundamentos da Expressão e Comunicação das Artes Cenografia Direção Teatral Teatro Aplicado à Educação Evolução do Teatro: Literatura Dramática Teatro Brasileiro Ética, Legislação e Produção Teatral Crítica Teatral Teoria da Dramaturgia Sociologia do Teatro	Interpretação Maquiagem e Caracterização Improvisação Direção Teatral Desenho Cenográfico/Técnicas de Montagem Teatral Expressão Vocal Expressão Corporal/Técnicas de Dança Formação Musical Prática de Dramaturgia

Fonte: AZEVEDO, 2006.

Aos poucos, entretanto, com a contratação de novos professores ligados à dita “prática teatral” – entre eles, Antônio Januzelli, professor de interpretação, e José Eduardo Vendramini, professor de dramaturgia –, e também com a elaboração de uma nova disciplina – o PT (Projeto Teatral) –, o Departamento começou a se direcionar para uma produção simultaneamente prática e teórica.

O Projeto Teatral, por exemplo, visava justamente incentivar a prática no Departamento. Após o período de formação, os estudantes de todas as habilitações confrontar-se-iam com a tarefa de produzir um espetáculo teatral. A disciplina pretendia integrar pesquisa e prática: todos os alunos oriundos da habilitação de Direção Teatral, Cenografia, Interpretação e Teoria do Teatro participariam. Para os PTs de interpretação, por exemplo, eram geralmente convidados diretores de fora do Departamento. Além do convite, esses diretores recebiam uma pequena verba destinada ao aluno para realizar seus espetáculos de formação.

Assim, novos elementos de incentivo ao teatro universitário começaram a tomar força. Por exemplo, o *Festival de Teatro da USP* foi realizado durante seis anos (de 1991 a 1996), tendo como espaço principal de apresentação o TUSP. Durante dez dias, eram apresentados espetáculos teatrais, de diversos estilos e concepções artísticas, com duas sessões diárias, além de palestras e oficinas abertas ao público – nelas atingiam-se cerca de dez mil espectadores. Espetáculos profissionais também eram convidados a participar desse festival. O caráter do encontro era essencialmente pedagógico e visava o diálogo de grupos de teatro universitários com grupos de teatro profissionais.

Nesse momento, poucas peças eram montadas e apresentadas pelos alunos, por falta de infraestrutura do Departamento para a produção simultânea de muitos espetáculos. Além do mais, todos alegavam a dificuldade de duas escolas operarem em um mesmo espaço, que mal

suportava uma. O fato é que EAD e CAC acabavam criando rivalidades quando a questão era a utilização do espaço físico disponível.

Em 1995, um novo prédio, com dois teatros, foi entregue. O edifício também passou a abrigar uma sala de figurinos, uma cenotécnica, um galpão de carpintaria, uma sala de luz e som e uma sala de adereços.

O período que se seguiu, de 1995 a 2005, representou um aumento na quantidade de produções do CAC, feitas por alunos e professores, uma vez que a infraestrutura permitiu aliar produção teórica e prática.

Analisando a trajetória traçada acima, é notável como no projeto pedagógico do Departamento havia a preocupação com a criação de um curso superior em teatro, distinto de um curso técnico, já oferecido pela Escola de Arte Dramática (EAD). Essa linha teórica foi um dos fatores que levou a produção artística do CAC a ser considerada pequena na época, enquanto a produção acadêmica crescia, como consequência da busca por titulação de professores, como Sábato Magaldi, Jacó Guinsburg¹¹ e Décio de Almeida Prado¹².

Essa origem teórica e acadêmica definiu o modelo de produção dos agentes que se formaram pela Universidade de São Paulo. É o caso do Teatro da Vertigem (1992), da Cia. do Latão (1996) e da Cia. Livre (2000), que – formados na universidade por alunos ingressantes no curso de artes cênicas – desenvolveram sua pesquisa utilizando sempre debates teóricos¹³.

Antônio Araújo, Sérgio de Carvalho, Cibele Forjaz e outros compõem a primeira geração de professores formados no Departamento, e que retornam a ele como docentes no início dos anos 2000. Fazem também parte dessa experiência de grupos teatrais nos anos 1990: são os representantes de uma geração de jovens nascidos e criados durante a ditadura militar, mas que, ao adentrarem a universidade, veem o panorama político alterar-se – a ditadura perde força, e o horizonte democrático se estabelece.

Novas convenções sociais¹⁴

Todo artista tem diante de si determinadas possibilidades visuais, às quais se acha ligado. Nem tudo é possível em todas as épocas. A visão em si possui sua história, e a revelação destas camadas visuais deve ser encarada como a primeira tarefa da história da arte.

– *Heinrich Wölfflin*

“Nem tudo é possível em todas as épocas”: padrões de produção artística variam de acordo com o horizonte de possibilidades oferecido pelo mundo social e as decisões tomadas pelos agentes envolvidos, responsáveis por criar uma versão sobre seu contexto. A apreensão de um espetáculo depende das convenções que operam no campo artístico do período.

Um campo de produção artística torna-se mais autônomo, segundo Pierre Bourdieu (2005, p. 106), com base “no poder de que dispõe para definir as normas de sua produção, os critérios de avaliação de seus produtos e, portanto, para retraduzir e interpretar todas as determinações externas de acordo com seus princípios próprios de funcionamento”. É possível, então, ajuizar que há um sistema teatral da cidade de São Paulo – na virada do século XX para o XXI – cada vez mais autônomo, que produz e reproduz uma convenção estética específica: o “teatro de pesquisa”. Tal convenção deve sua existência, permanência e mudança a fatores de ordem interna ao próprio sistema de signos e convenções, e a fatores de ordem externa a ele.

Integrados, esses fatores não podem ser analisados sem a ingerência de um sobre o outro, pois contribuem mutuamente para sua constituição.

Compreendo que expressões artísticas não são produzidas em um espaço vazio nem são independentes de movimentos estéticos predecessores. A produção de um objeto ou de uma manifestação artística dialoga com uma *tradição* específica e trabalha em uma área estruturada de *problemas*. Nesse sentido, existe um vocabulário que informa o artista em sua criação, oferecendo-lhe um horizonte para produzir. Essa linguagem possui um sistema de signos desenvolvidos e elaborados, a partir dos quais o artista desenvolve suas obras. A esse sistema de signos, imersos em uma tradição, chamo de *convenção*¹⁵, emprestando a expressão da história da arte, e mais particularmente de Gombrich.

A cidade de São Paulo experimentou novas formas de relação e ofereceu a oportunidade para que o “teatro de pesquisa” se tornasse verossímil e aceitável. A presença da universidade na conformação de uma geração de criadores foi fundamental nesse sentido. Estar em diálogo com teorias teatrais oriundas de diferentes escolas criou a pressão de “agenda” a ser cumprida.

Assim, o compromisso com a pesquisa – antes uma particularidade dos cursos de teatro nas universidades de artes cênicas – vingou como prática para outros redutos teatrais¹⁶. Por exemplo, dos dezoito grupos contemplados pela Lei de Fomento em 2011, somente dois foram formados por alunos de universidades públicas – os outros dezesseis grupos se constituíram em outros ambientes (escolas, comunidades periféricas, grupos de amigos)¹⁷.

Esse compromisso com a pesquisa não provém unicamente de cursos universitários, mas também de uma certa tradição teatral que encontrou ressonância no momento brasileiro a partir dos anos 1980. O diagnóstico é que, ao longo do século XX, na Europa, emergiu a figura do diretor – ou do encenador –, que ansiava aprofundar a investigação de uma linguagem. Isso é fundamental para a compreensão do teatro que chegou ao Brasil no final dos anos 1980, trazendo consigo novas leituras, encenações, adaptações e traduções de textos¹⁸.

Ao longo do século XX, apareceram os grandes encenadores que concebiam espetáculos a partir de suas pesquisas – entre eles, Edward Gordon Craig, Konstantin Stanislavski, Louis Juvet, Antoine Artaud e Bertold Brecht¹⁹. No Brasil, a presença dos diretores estrangeiros foi responsável pela profissionalização do teatro no país²⁰. Tiveram destaque nesse período Adolfo Celi, Maurice Veneau e Ziembski. Posteriormente, diretores brasileiros entraram em cena: Augusto Boal, José Celso Martinez Corrêa, Antunes Filho, entre outros²¹. Essa tradição de encenadores brasileiros conformou uma produção calcada no rigor técnico e estético de seus espetáculos.

Bernard Dort (1977) e Patrice Pavis (2010) comentam, cada um a seu modo, a presença da figura do encenador no cenário do século XX, e como tais diretores celebraram o desenvolvimento de uma pesquisa como parte de sua criação artística²².

As reflexões de Dort (1977) destacam os processos de constituição de um novo período teatral. O autor estava basicamente interessado em esclarecer as modificações estruturais que possibilitaram a formação do teatro baseado não mais no texto ou no ator, mas sim no encenador. Valendo-se de diversos exemplos, reflexões e das falas de teóricos e encenadores, Dort traça um panorama da produção teatral mundial dos últimos dois séculos. No texto “A encenação,

uma nova arte?”, de 1965, ele defende: “Hoje o reinado do encenador está definitivamente imposto. E a encenação surge como o setor mais privilegiado e mais vivo da atividade teatral contemporânea.” (DORT, 1977, p. 61).

Patrice Pavis (2010, p. 14), interessado na presença do encenador em sintonia com o surgimento do denominado “teatro moderno”, destaca: “[...] a encenação não mais significa simplesmente a passagem do texto para o palco, mas a organização autônoma da obra teatral, a visão ‘sintética’ do teatro e da encenação, [...]”. O encenador será aquele que delineará quais serão os termos da pesquisa a ser desenvolvida.

Pode-se dizer que livros como *Rabota Aktera nad Rolju* [O trabalho do ator sobre seu papel], de Constantin Stanislavski, lançado na Rússia em 1957, e a compilação *Teatro Dialético: ensaios*, de Bertold Brecht, representam o esforço de sintetizar em texto a metodologia de pesquisa que esses encenadores desenvolviam em suas salas de ensaio. De Stanislavski, foi lançado *A construção da personagem* pela Civilização Brasileira, em 1970. E, de Brecht, em 1966, a mesma editora lançou *Breve Antologia, Poemas e Canções*, e a peça teatral *O Senhor Puntila e seu criado Matti*. Nota-se como cada um desses autores, a seu modo, realizou estudos para o aprofundamento daquilo que compreendiam como teatro, e verticalizaram suas empreitadas nesse sentido.

Portanto, segundo essa tradição teórica²³, a figura do encenador foi fundamental, ao longo do século XX, na constituição dessa convenção de pesquisa teatral²⁴. Entretanto, no final dos anos 1970, novas influências artísticas, advindas de práticas performáticas, acabaram modificando as maneiras de conceber e elaborar cenicamente uma peça. Nos anos 1980, “A idéia de encenação parecia dissolver-se tanto mais facilmente na medida em que concorria com a da performance e tudo quanto esse termo inglês veiculava de pragmatismo e de infinitas variações culturais” (PAVIS, 2010, p. 21). Práticas performáticas passaram a ser importantes para os modelos de pesquisa de linguagem.

Desse modo, o trabalho desenvolvido por encenadores europeus no século XX modificou modelos de produção teatral, pois a preocupação com a linguagem autônoma e o compromisso com a pesquisa para o desenvolvimento de uma identidade artística inovaram de modo singular a cena.

Em São Paulo, especialmente na virada do século XX para o XXI, organizou-se uma rede de agentes interessados em produzir teatro. O fato é que esse grupo – sem nome definido, mas existente – partilhou e partilha signos, possui origens sociais comuns e circula nos mesmos locais – são atores, diretores, dramaturgos, professores, pesquisadores, que trocam informações, andam juntos, bebem, conversam, são amigos... E foi justamente esse conjunto restrito de pessoas que começou a compartilhar o interesse pelo “teatro de pesquisa”, bem como a urgência em realizá-lo.

Sérgio de Carvalho, por exemplo, professor do departamento de Artes Cênicas da USP, já colaborou com Antonio Araújo, na dramaturgia da peça *Paraíso Perdido* (1992); esteve presente no movimento Arte contra a Barbárie, que deu origem à Lei de Fomento do município de São Paulo; foi crítico de teatro na *Folha de São Paulo* (entre 1993 e 1995); é professor da ECA/USP, ao lado de Silvia Fernandes e Luiz Fernando Ramos. Os dois últimos, por sua vez, participam de uma nova leva de publicações acadêmicas sobre teatro – entre as dezoito publicações de teatro levantadas pela CAPES, todas têm menos de vinte anos de existência. Além disso, ambos os

professores são membros diversas equipes editoriais e conselhos de revistas²⁵. Silvia Fernandes foi orientadora de mestrado de Valmir Santos, um dos responsáveis por publicar, no início dos anos 2000, diversas matérias que tratavam da “força do teatro de grupo” em São Paulo²⁶.

As relações estão imbricadas e sugerem filiações e “parentelas” específicas entre os agentes do “campo teatral”. Mapear todas as relações é impossível, ao menos nos limites deste artigo. Interessa, no entanto, compreender como esses agentes dividem, partilham ou selecionam várias posições nessa indústria cultural aberta pelo campo da arte²⁷: são diretores de companhias, dramaturgos, editores das revistas acadêmicas, críticos de jornais, jurados de prêmios e editais interessados em produzir esse teatro investigativo, professores das escolas de teatro, autores dos livros que resenham esse novo cenário teatral. Eles são parte de uma geração; são uma geração à parte.

Ao examinar a trajetória de artistas oriundos da universidade, encontraremos a seguinte situação: parte da geração dos anos 1950 e 1960 constitui criadores engajados em teatro, como Antonio Araújo (1966), Guilherme Bonfanti (1956), Sérgio de Carvalho (1967), Cibele Forjaz (1966), Silvia Fernandes (1953), Luiz Fernando Ramos (1956). São hoje diretores, dramaturgos, críticos e agitadores culturais da cidade que elaboram os espetáculos e pensam o teatro²⁸.

A lógica da pesquisa mobiliza diferentes companhias e grupos pela cidade. A Cia. Livre (2000), por exemplo, estreou o espetáculo *VemVai – O Caminho dos Mortos* em 2007, preocupada em discutir a “morte” a partir da *pesquisa* de mitos ameríndios, tal como relatado em *Nóz – Caderno Livre*²⁹:

A própria idéia do “perspectivismo” ameríndio (recentemente formulada pelos antropólogos Tânia Stolze Lima e Eduardo Viveiros de Castro) torna-se extremamente intrigante ao ser relida como um perspectivismo da cena, criando espaços cênicos e jogos textuais marcados pela multifocalidade e multiposicionalidade. (CESARINO, 2008, p. 11).

Cibele Forjaz, a diretora da Cia. Livre – professora do Departamento de Artes Cênicas da USP – imergiu, junto com o coletivo de atores, em uma pesquisa das narrativas míticas e etnografias de povos como Araweté, Marubo, Tupinambá, Juruna, Jivaro, entre outros. A Cia. expandiu o horizonte temático, usando como suporte a construção heurística de um antropólogo – Eduardo Viveiros de Castro. Isto é, o grupo decidiu tatear os assuntos para seu espetáculo, informados pela e com a pesquisa.

A Cia. Balagan (1999), cuja diretora é Maria Thais, também professora do Departamento de Artes Cênicas da USP, quando contemplada pela 11ª edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, passou a estudar o trágico e a noção de “*inumano* no teatro”. Outro grupo, mais novo, denominado [PH2]: estado de teatro – formado por alunos e ex-alunos do Departamento de Artes Cênicas da USP em 2007 –, desenvolveu um espetáculo, em 2009, chamado *Mantenha fora do alcance de crianças*, no qual pesquisava a “sensação trágica no mundo contemporâneo”.

A partir de três pilares, é possível pensar como Antonio Araújo, Sérgio de Carvalho, Cibele Forjaz e Maria Thais agem socialmente: são, todos, não só 1) diretores de teatro, como também 2) professores e 3) pesquisadores do Departamento de Artes Cênicas da USP. É a partir dessa tríade que se pode compreender o desenvolvimento de suas práticas artísticas. Como *diretores*, exploram, em seus espetáculos, diferentes modos de produzir uma peça. Como *pesquisadores*,

desejam compreender a linguagem que desenvolvem em seus espetáculos. Como *professores*, são responsáveis por disciplinas de formação das novas gerações.

Estudar, investigar, pesquisar: sinônimos oriundos do cenário universitário. A academia borriфа seu discurso para fora de seus muros. Nesse sentido, Sérgio de Carvalho (2009, p. 159), diretor da Cia. do Latão (1996), comenta, em 2007:

Quando lançada ao mercado tropical das artes, toda inquietação experimental da minha geração se deparava com a absurda situação de que as novas leis de incentivo só serviam aos projetos com conformação empresarial. Assim, a incontornável precariedade econômica associada a um desejo estético de modificar os padrões dominantes gerou a opção de assumir o semi-amadorismo e a marginalidade (cuja boa contrapartida foi um experimentalismo descompromissado de resultados mercantis) e impôs como saída a retomada de formas de trabalho coletivizada, em associações livres ou cooperativas.

No texto “A politização do movimento teatral em São Paulo”³⁰, Sérgio diagnostica historicamente como sua geração, formada no final dos anos 1980, deparou com leis de incentivo que pouco contribuíam para os interesses de grupos pequenos – Lei Sarney, Rouanet. Tais mecanismos supõem incentivo a partir de renúncia fiscal, o que deixaria ao patrocinador a decisão de apenas apoiar projetos que oferecessem visibilidade à sua marca, deixando grupos menores de lado.

O Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, Lei 13.279/02, foi resultado da reivindicação e pressão de alguns grupos teatrais, que consideravam “inaceitável a mercantilização imposta à cultura no País, na qual predomina uma política de eventos” (COSTA; CARVALHO, 2008). Reunidas desde 1998 em debates e discussões, as companhias teatrais Tapa, Parlapatões, Cia. do Latão, Teatro da Vertigem, Folias D’Arte e Pia Fraus, juntamente com Fernando Peixoto, Gianni Ratto, Umberto Magnani, Aimar Labaki e Tadeu de Souza, escreveram documentos e passaram a reivindicar novos modos de produção teatral para a cidade.

Após alguns anos de negociações e mobilização, consolidou-se a Lei de Fomento para o Teatro. Graças a ela, produziram-se novos tipos de prática e garantiu-se a continuidade de outras. A nova lei passaria a fomentar, durante cerca de dois anos, os grupos selecionados: todos receberiam uma verba para desenvolver uma pesquisa cênica. Podendo contar com esse tipo de recurso, os grupos começaram a montar suas sedes, realizar *workshops*, apresentar peças, publicar revistas, isto é, aprofundar e continuar seu trabalho em grupo.

O objetivo dos envolvidos era distanciar-se da lógica mercantil de produção de teatro. Nesse desejo estão envolvidos dois aspectos do teatro paulistano: primeiro, uma tradição de teatro político e engajado (COSTA, 2007); segundo, a experiência universitária de parte dos agentes envolvidos. Os moldes para a execução e realização da lei de fomento vieram da academia. Desse modo, garantiu-se, fora do ambiente universitário, a existência de um teatro que exige tempo para pesquisa.

Embora na elaboração da lei existissem agentes de outras gerações, foi a geração universitária quem deu o tom para os critérios do fomento e seus objetivos: a lei visa garantir tempo e espaço alargado para experimentação, e perenidade para a pesquisa. Reside nisso sua peculiaridade.

Considerações finais

Ao analisar “a pesquisa em teatro” como convenção operante na cidade de São Paulo nos anos 1990 e 2000, nota-se a existência de dois elementos diversos: a circulação dos recursos estéticos, como a tradição da encenação; e o despontamento da universidade teórica.

Os cursos universitários para teatro, constituídos sob uma égide teórica, só foram possíveis e tomaram força no espaço simbólico porque também estavam em consonância com as convenções teatrais advindas dos polos de produção internacionais. Aos poucos, as demandas por tempo e financiamento extrapolaram os muros da universidade e contaminaram a busca por novos espaços na própria cidade de São Paulo. Assim, o teatro de pesquisa, como prática, tomou novas cores e dimensões em um âmbito universitário, fazendo-o expandir-se. Os cursos universitários ganharam respaldo nas convenções que circulavam então.

É evidente que o processo é conjunto. A universidade também trouxe condições institucionais para a realização desse tipo de pesquisa: espaço, tempo e material para que alunos pesquisem a linguagem e os procedimentos teatrais. A geração do final dos anos 1980, formada nos padrões universitários, viu diante de si a demanda pela pesquisa e teoria, além da possibilidade de experimentação dada pelo espaço e pelo tempo alargado que a universidade começava a disponibilizar.

A objetividade da instituição universitária gera um ambiente para que novas ideias e processos apareçam, e convenções se realizem. Entretanto, convenções também forçam a produção de realidades, expandem fronteiras para a presença de sua existência. Trata-se de observar convenções e relações objetivas como produto e produtoras de um contexto cênico, em diálogo, em relação.

Notas

1. Este artigo corresponde a um trecho adaptado do último capítulo de minha dissertação de mestrado, denominada *Iluminando a Cena: um estudo sobre o cenário teatral nas décadas de 1990 e 2000 em São Paulo*, que teve orientação de Lília Schwarcz e foi realizada no Departamento de Antropologia Social da Universidade de São Paulo entre 2010 e 2012.
2. Para mais detalhes, ver Schorske (1990).
3. É ao longo das décadas de 1990 e de 2000 que se criam as seguintes leis de fomento ao teatro: Lei Mendonça, nº 10.923 de 1990, Lei Rouanet nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991, o Programa Municipal de Fomento ao Teatro, criado pela lei nº **13.279, 8 de** janeiro de 2002, e o Programa de Ação Cultural (PROAC), lei 12.268, de 20 de fevereiro de 2006.
4. Até 1990, existiam onze cursos de artes cênicas em universidades e faculdades; nos últimos vinte anos, esse número saltou para 55.
5. Ambos os encenadores realizavam certo tipo de pesquisa em seus grupos, embora não fossem formalizadas em modelos acadêmicos: datas, cronogramas, palestrantes, debatedores, bibliografia obrigatória etc. Para mais informações a respeito das pesquisas realizadas por Antunes Filho, cf. Milaré (2007). Sobre José Celso e o Teatro Oficina, cf. Silva (1981).
6. Na bibliografia de certos cursos constavam leituras de Aristóteles, Renato Cohen, Bernard Dort, Diderot e outros. Ver também o livro de Jacó Guinsburg sobre as aulas que ministrava no curso “Estética do Teatro” na ECA/USP (PATRIOTA; GUINSBURG, 2009). Atualmente há outros textos obrigatórios na bibliografia das disciplinas oferecidas pelo departamento. Esse tema, entretanto, não será abordado aqui.
7. Por exemplo, Newton Moreno, diretor do grupo Os Fofos Encenam, finalizava em 2011, na USP, sua tese de doutorado sobre as pesquisas que realizou como diretor: *Teatro de uma saudade – experiências de memória brasileira em Assombrações do Recife Velho e Memória da cana*. Sua orientadora foi Silvia Fernandes. Leonardo Moreira, diretor da Cia. Hiato, defendeu em 2008 sua dissertação de mestrado na USP – *A Escrita Cúmplice: a criação do hipertexto dramático através da corporeidade do ator-dramaturgo*. Como tema, estudou a constituição do texto *Escuro*, o segundo espetáculo de sua autoria; sua orientadora foi Elisabeth Silva Lopes.
8. Exemplos de musicais são: *Sweet Charity* (2006), *A Noviça Rebelde* (2008), *O despertar da primavera* (2009), todos montados pela dupla Charles Möeller e Claudio Botelho. Para mais informações sobre os musicais produzidos no período, cf. Tania Carvalho (2009).
9. A título de exemplo, em 2005, foi idealizado o *Clube da Comédia Stand-up*, com seis humoristas – Marcelo Mansfield, Rafinha Bastos, Marcela Leal, Oscar Filho, Marcio Ribeiro e Henrique Pantarotto. Lançado oficialmente numa noite de quarta-feira, em Pinheiros, São Paulo, o show perdura até hoje na noite paulistana.
10. Dentre os grupos e artistas envolvidos em teatro infantil na cidade, cito a Cia. *Le Plat du Jour*, por sua relevância no cenário. Formada por Alexandra Golik e Carla Candiottto, o grupo surgiu em 1992, buscando desenvolver uma linguagem cômica física, ligada às técnicas de palhaço. Desde então, acumulou diversos prêmios: *Chapeuzinho Vermelho* recebeu o APCA (2001) de melhor espetáculo infantil; *Os três porquinhos* obteve o APCA (2003) de melhor texto adaptado e FEMSA (2003) de melhor direção e melhor atriz; *João e Maria* ganhou o prêmio FEMSA (2007) de melhor cenografia; e *Peter Pan e Wendy*, os prêmios APCA (2007) de melhor atriz e FEMSA (2007) de melhor atriz.
11. O professor Jacó Guinsburg deixa clara sua posição sobre a importância do conhecimento teórico na prática teatral: “[...] o ator, o homem de teatro moderno, tem necessariamente que ser senhor dos conhecimentos e não apenas dos procedimentos necessários ou julgados de importância para se fazer teatro. Estes conhecimentos teóricos e críticos são vitais à sua arte, e isto decorre da própria necessidade intrínseca do fazer teatral num tempo como o nosso. Ele pode, é claro, dizer: ‘Não vou estudar, não me interessa, não é isso que eu quero’. Mas o que vai ser posto fora pela janela entrará pela porta e vice-versa” (PATRIOTA; GUINSBURG,

- 2009, p. 51). Essa fala foi extraída de uma das aulas do curso ministrado pelo professor no departamento de Artes Cênicas da USP em 1985. A partir da leitura dessas aulas é possível vislumbrar o forte conteúdo teórico na formação dos estudantes, bem como as leituras por eles realizadas. Para mais informações, ver Patriota e Guinsburg (2009).
12. Décio de Almeida Prado, diferentemente de Sábato Magaldi e Jacó Guinsburg, não pertencia ao departamento de Artes Cênicas, mas sim ao de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH/USP. O professor ficou responsável, então, pela cadeira de Literatura Brasileira. Para mais detalhes sobre os cursos ministrados por Décio de Almeida Prado, cf. Betti (1997).
 13. Antes de iniciarem o novo espetáculo sobre o Bom Retiro, por exemplo, os membros do Teatro da Vertigem realizaram, ao longo de 2010, três ciclos de palestras sobre os assuntos em que estavam interessados. Neles, participaram pesquisadores oriundos de diversas áreas: antropólogos, sociólogos, arquitetos, artistas plásticos, urbanistas.
 14. Por convenção entendo padrões sociais de comportamento e pensamento. Não estou versando sobre assuntos que tratam de estética.
 15. Estou próximo às noções de “convenção” elaboradas por Gombrich. Cf. Gombrich (2007).
 16. Evidentemente, nem todos os criadores de teatro estão interessados em “teatro de pesquisa”. Há muitos espetáculos que não pesquisam linguagem; entre eles, por exemplo, os musicais.
 17. Adiante discorro com mais vagar sobre a Lei de Fomento.
 18. Renato Cohen (2007) discute a história da configuração de experimentos teatrais no Brasil nos anos 1970. É preciso destacar que Cohen é um dos grandes *performers* dos anos 1980. A obra citada é sua dissertação de mestrado, que serviu como pesquisa sobre suas próprias práticas cênicas e seu trabalho performático. Até hoje ele é visto pelos pares como um dos grandes formalizadores do que é considerado *performance* no Brasil (Silvia Fernandes e Antônio Araújo, por exemplo, citam muito seu trabalho quando pensam práticas performáticas).
 19. Para uma análise mais detida da trajetória e contribuição de cada um desses encenadores, cf. Pavis (2010) e Roubine (1998).
 20. “[...] a profissionalização da cena teatral moderna foi possível graças à contribuição decisiva dos diretores estrangeiros e das companhias formadas pelas atrizes analisadas, todas elas saídas ou com passagem pelo TBC.” (PONTES, 2010, p. 345).
- ²¹. Cf. Prado (2007), Guzik (1987), Brandão (2009), Pontes (2010).
22. Oriundos de escolas de pensamento de teatro similares, é possível dizer que o modo como esses dois intelectuais agem reforça a perspectiva de que o estudo de teatro está endereçado a si próprio, isto é, os pares dialogam sempre entre si. Dort foi professor de estudos teatrais na Paris III, entre 1962 e 1981; em seguida, ingressou no Conservatoire national supérieur d’art dramatique de Paris, onde permaneceu até 1988. E Pavis é professor da Universidade de Kent, em Canterbury. Ambos defendem que a figura do encenador foi fundamental na mudança de modelo de produção teatral no teatro no século XX.
 23. Pode-se compreender que Dort e Pavis estão imersos numa mesma tradição teórica que defende que a figura do encenador alterou definitivamente o modelo de produção de teatro no mundo.
- ²⁴. Essa, evidentemente, não é a única leitura possível. Cristophe Charle (2012) relata a importância de diretores já no século XIX, chamando a atenção para a maneira como administravam financeiramente as companhias teatrais.
25. Silvia Fernandes participa do corpo editorial das revistas *Urdimento*, *Olhares*, *Percevejo* e *Moringa*.
 26. Valmir Santos trabalhou na *Folha de S. Paulo* entre 1998 e 2008. Atualmente, é responsável, na revista *Bravo!*, da editora Abril, pela edição do segmento de teatro e dança.

27. Pierre Bourdieu (2005) define como se deu o processo de autonomização dos campos de produção artística ocorridos na Europa. De acordo com o autor, cada campo é um espaço simbólico, no qual as lutas entre os agentes determinam, validam e legitimam representações artísticas. É possível medir o grau de autonomia de cada campo com base no poder de que ele dispõe para definir as normas de produção, os critérios de avaliação de seus produtos e a elaboração de regras internas de funcionamento. Nesse sentido, vemos como o campo de produção do teatro nas décadas de 1990 e 2000, em São Paulo, reuniu condições para funcionar como uma arena fechada para sua própria criação e reprodução.
28. Ivam Cabral e Rodolfo Garcia Vázquez são os fundadores da Cia. Os Satyros; Antonio Araújo e Guilherme Bonfanti fazem parte do Teatro da Vertigem; Evaldo Mocarzel e Beth Néspoli já trabalharam no *O Estado de São Paulo*, exercendo a função de editor e jornalista de teatro, respectivamente; Sergio de Carvalho e Cibele Forjaz são professores do Departamento de Artes Cênicas da USP e diretores de companhias de teatro – Cia. do Latão e Cia. Livre, respectivamente; por sua vez, Silvia Fernandes e Luiz Fernando Ramos são professores e teóricos, pensadores do teatro produzido na cidade, também professores do Departamento de Artes Cênicas da USP. Evidentemente, a escolha desses agentes evidencia um recorte. Não procuro dar conta de todos os indivíduos envolvidos com teatro na cidade. Ficam de fora nomes importantes, como Reinaldo Maia.
29. *O Nóz – Caderno Livre* é uma publicação que reúne o processo desenvolvido ao longo de um ano e meio (entre março de 2006 e agosto de 2007) pela Cia. Livre.
30. Gravação da palestra proferida por Sérgio de Carvalho na PUC do Rio de Janeiro, em novembro de 2007, publicada em S. Carvalho(2009).

Referências bibliográficas

- AZEVEDO, Elizabeth (coord.). *CAC em cena: a produção artística do Departamento de Artes Cênicas da USP entre os anos de 1966 e 2005*. 2006. Relatório final de Iniciação Científica – FAPESP. Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, São Paulo.
- BETTI, Maria Silvia. Na trilha do mestre: Décio de Almeida Prado como formador. In: FARIA, João Roberto; AREAS, Vilma; AGUIAR, Flávio (orgs.). *Décio de Almeida Prado: um homem de teatro*. São Paulo: Edusp, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: _____. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BRANDÃO, Tania. *Uma empresa e seus segredos: Companhia Maria Della Costa*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009.
- BRECHT, Bertold. *Teatro Dialético: ensaios*. Seleção Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- CARVALHO, Sérgio de (org.). *Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular; Companhia do Latão, 2009.
- CARVALHO, Tania. *Charles Möeller e Claudio Botelho: os reis dos musicais*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- CESARINO, Pedro (org.). *Nôz – Caderno Livre*. São Paulo: Cia. Livre, 2008.
- CHARLE, Christophe. *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. Apresentação Heloisa Pontes. Tradução Hildegard Feist; Coordenação Sergio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007 (1989).
- COSTA, Iná Camargo. *Teatro de grupo contra o deserto do mercado*, 2007. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF15/H&T_Costa.pdf>.
- _____. ; CARVALHO, Dorberto. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.
- DORT, Bernard. *La représentation émancipée*. Paris: Actes Sud, 1988.
- _____. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- FERNANDES, Silvia. *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 1996.
- _____. *Grupos Teatrais – anos 70*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2000.
- _____. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2010.
- GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Tradução Raul de Sá Barbosa. Revisão da tradução Monica Stahel. 4ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- MACIEL, Luiz Carlos. Quem é quem no teatro brasileiro. *Arte em Revista*, São Paulo, ano I, nº 2, maio-ago. 1979.
- MILARÉ, Sebastião. *Antunes Filho e a dimensão utópica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PATRIOTA, Rosângela; GUINSBURG, Jacó (orgs.). *J. Guinsburg, cena em aula: itinerários de um professor em devir*. São Paulo: Edusp, 2009.
- PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PONTES, Heloísa. “Retratos do Brasil: editores, editoras e ‘Coleção Brasileira’ nas décadas de 30, 40 e 50”. In. MICELI, Sergio (org.). *História das ciências sociais no Brasil*. São Paulo: Vértice, Revista dos Tribunais, IDESP, 1989.

_____. *Intérpretes da Metrópole – História social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual (1940-1968)*. São Paulo: Edusp, FAPESP, 2010.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SANCHES, Pedro Alexandre. Grupos Revitalizam o teatro em São Paulo – Após período de culto a diretores e atores, cresce o reconhecimento da companhia como força. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 6 abr. 1995. Caderno Ilustrada, p. 5

SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SILVA, Armando Sergio da. *Oficina: do Teatro ao Te-Ato*. São Paulo, Perspectiva, 1981.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução nos estilos da arte mais recente*. Tradução João Azenha Junior. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

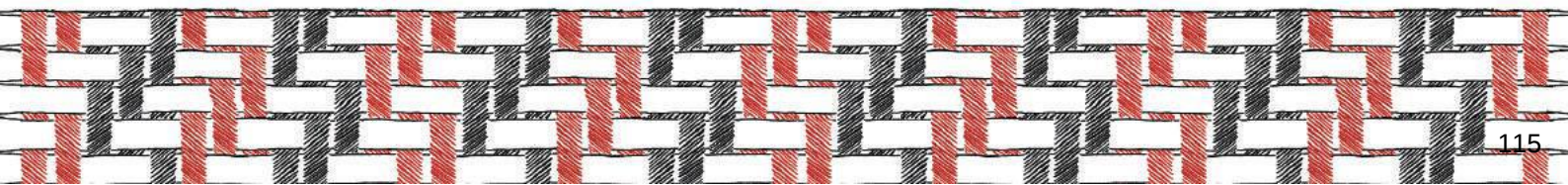
Outros documentos

PROGRAMA DA PEÇA *IFIGÊNIA*. SESC/SP – São Paulo, mar. 2012.

PROGRAMA DA PEÇA *CARNAVALHA* – São Paulo, maio 2012.

Recebido para publicação 30 de Setembro de 2012

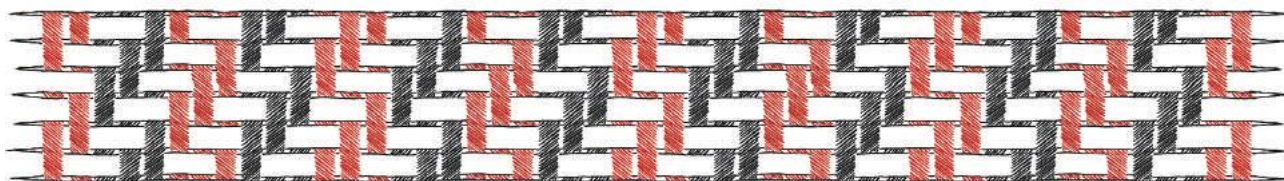
Aprovado para publicação em 27 de Janeiro de 2013



Des boucliers contre l'oubli. Visite au musée et réappropriation du patrimoine zápara¹

Anne-Gaël Bilhaut

Chercheur postdoctorale, Université de Liège, Centre Erea du Lesc (CNRS)
pour le projet ANR-12-CULT-005



Résumé:

Les boucliers rapportés par le diplomate français Charles Wiener en 1880 sont exempts d'informations précises, hormis la mention « Napo, Indiens Záparos ». Quatre d'entre eux sont actuellement conservés au Musée du Quai Branly. La visite d'un leader zápara à Paris a permis de lui faire découvrir cette collection du musée. Plus tard, la présentation des photos de cette visite au sein de l'organisation zápara d'Equateur a montré une manière différente d'apprécier l'image de ces objets anciens. Par une discussion sur la vision contemporaine des objets anciens à travers la photographie, je suggère que les énoncés actuels des Zápara à propos des boucliers ancestraux marquent une redécouverte de leur culture, un questionnement sur ce que sont les Zápara, ainsi qu'une affirmation contre l'oubli.

Mots-clés: collection muséale, Zápara, Charles Wiener, agence, bouclier, musée du quai Branly, patrimonialisation

Abstract:

The description we have of the shields French diplomat Charles Wiener brought in 1880 do not provide us with any detailed information other than "Napo, Indiens Záparos". Four of them are currently conserved in the Quai Branly Museum. A recent visit by a Zápara leader has since helped the museum discover its own Zápara collection. Subsequently, photographs of these artefacts were shown to the Ecuadorian organization and in turn revealed a different appreciation of the ancient objects. Through an analytical discussion of this contemporary viewing of the ancient artefacts through photographic image, I put forth the argument that statements generated by Zápara today about ancestral shields mark a rediscovery of their culture, a questioning of who the Zápara people are, as well as an assertion against oblivion.

Keywords: museum collection; zápara; Charles Wiener; agency; shield; musée du quai Branly; heritage fabrication.

Lorsque Twáru, un Indien zápara d'Amazonie équatorienne pénétra dans la salle de consultation du musée du quai Branly à Paris, ses pas étaient hésitants. Il se retourna pour me demander s'il pouvait entrer. Le rendez-vous avait été fixé à 9 heures, et pour nous rendre dans cette salle, nous étions accompagnés. D'abord, il avait fallu vérifier nos identités et signer le cahier des entrées; puis, sans être guidés, nous ne serions probablement pas arrivés. La salle de consultation se trouve en effet au deuxième sous-sol, entre plusieurs salles de réserve. On y accède au détour de ce qui semble être un enchevêtrement de couloirs pour qui ne connaît pas l'endroit. Déambulant dans ces coulisses, la hauteur de plafond comme le gigantisme général du musée annonçaient déjà l'importance de notre requête.

L'objet de cet article est précisément d'examiner le rapport des Indiens zápara aux objets conservés au musée du quai Branly². L'un d'entre eux, Twáru (33 ans au moment de la visite) a pu les voir et les manipuler, tandis qu'en Équateur, d'autres ont vu la collection sur écran d'ordinateur ou projetée sur le mur de l'organisation. Dans les deux cas, l'expérience de voir des objets qui ne sont plus fabriqués et qu'ils n'avaient jusqu'alors qu'imaginés à partir des récits, renvoie aux notions de distance et d'"agence" (ou *agency*), et à la construction de discours sur la mémoire réelle ou supposée de ces objets.

Fils d'un chamane, membre d'une fratrie qui compte plusieurs leaders, Twáru a été scolarisé à Sarayaku, village emblématique de la résistance kichwa et centre du pouvoir politique des Kichwa du Pastaza. Il est lui-même un des représentants les plus charismatiques des Zápara. Avec sa sœur Kiawka, ils sont à l'origine de la première association politique zápara en 1997, devenue organisation indigène reconnue par les confédérations régionales et nationales. Twáru en a été durant plusieurs années le président. Au moment de sa visite, il était depuis plusieurs mois en Europe ayant bénéficié d'un programme de bourse d'études pour les représentants des peuples indigènes. Lorsque je l'ai invité à passer quelques jours à Paris, je souhaitais avant tout que nous découvriions ensemble la collection zápara du musée du quai Branly. Parler de "découverte" n'est ici ni anodin ni un excès de langage. Quelques semaines auparavant, j'avais eu l'occasion de parler par téléphone à des représentants zápara en Équateur de la présence en ce lieu de douze objets classés comme zápara. Ils étaient stupéfaits de cette nouvelle qu'ils communiquèrent par radio dans les villages.

La rencontre entre ces objets anciens que les Zápara ne réalisent plus et Twáru suscita beaucoup d'émotions et d'informations relatives à ceux qui les avaient fabriqués et utilisés. À la seule vue de ces reliques, il commença à en déterminer les matériaux ainsi qu'une partie de la chaîne opératoire. Il précisa à quel type de personnes les pièces avaient appartenu, dans quel esprit et avec quelles intentions elles avaient été fabriquées. À travers la description de cette journée, je vais montrer que les boucliers ancestraux suscitent des énoncés qui marquent une redécouverte de leur culture, un questionnement sur ce que sont les Zápara, et enfin une affirmation contre l'oubli.

I – La collection zápara

Lorsqu'en avril 2007 il est arrivé au musée du quai Branly pour la première fois, Twáru a été surpris. Le musée du quai Branly, inauguré en juin 2006 à Paris (France), rassemble les collections ethnographiques du Musée de l'Homme et du Musée national des Arts Africains et Océaniens. Plus de 3.600 pièces sont présentées dans l'exposition permanente, sur un total

de presque 270.000 objets. Twáru savait que nous allions « au musée », dans un musée, mais il ne pensait pas qu'il pouvait être de cette taille et contenir de telles collections. Il s'attendait, me dit-il, à quelque chose comme le musée d'Ambato, un musée équatorien qu'il avait eu l'occasion de visiter quelques années plus tôt. Bien qu'au moment de notre visite il ne soit pas très familier des musées d'anthropologie, il connaît le musée Abya Yala de Quito qui conserve des collections contemporaines amazoniennes mais ne comprend pas de section zápara, et le musée Barbier-Mueller de Barcelone où nous nous étions rendus quelques mois plus tôt. Du reste, en visite en France en 2005, nous étions allés voir ensemble l'impressionnante exposition "Brésil Indien"³ à Paris. Twáru y avait observé avec beaucoup d'attention les spectaculaires urnes funéraires marajoara (île de Marajo, à l'embouchure de l'Amazone) et la plumasserie. Cette fois-ci, en ce lieu, je lui présentai d'abord les salles de collections permanentes. Nous allions d'un pas rapide car j'avais informé mon invité que l'exposition thématique intitulée "Qu'est-ce qu'un corps?"⁴ contenait des pièces de sa région, la province du Pastaza en Équateur, dont une, probablement zápara. Aussi notre premier passage au milieu des collections fut-il empressé. J'étais attentive à ses réactions mais dans un premier temps, ne lui disais rien des objets présentés, souhaitant de cette manière laisser la parole libre. Alors que nous quitions la collection Afrique, Twáru me fit part de ce qu'il voyait dans les collections permanentes: tous ces objets figuraient selon lui la manière dont les peuples représentent leurs esprits. Bien plus tard, je me demandai si ça n'était pas aussi pour cette raison que nous avions déambulé si vite dans cette partie.

Nous nous dirigeâmes alors vers la Galerie suspendue pour voir l'exposition anthropologique ou plutôt les pièces amazoniennes qui la constituaient. D'abord, Twáru remarqua les couronnes de plumes de toucan (*tawasap*) des Jivaro Achuar. Il les reconnut et les nomma aussitôt, puis son regard fut attiré par les autres pièces, spectaculaires, de plumasserie. Rapidement, il revint vers les objets de l'Orient équatorien qui lui étaient familiers. Observant attentivement l'ensemble, il me demanda pourquoi il n'y avait pas en cet endroit d'objets zápara. Il savait déjà que le musée disposait de quelques pièces dans ses réserves. La présence d'artefacts achuar lui laissait penser que des objets zápara manquaient ici, d'autant que les relations entre les Zápara et les groupes jivaro sont toujours conflictuelles. J'indiquais alors à Twáru que selon les fiches signalétiques numérisées et consultées avant son arrivée, parmi les pièces zápara du musée figuraient plusieurs colliers de dents, dont l'un était exposé devant nous. Je lui montrai la pièce signalée comme zápara, et nous constatâmes que seule sa provenance géographique (fleuve Curaray, Équateur) était renseignée, mais pas le "peuple-source". De son côté, Twáru ne pouvait identifier cet objet mis sous vitrine. Il n'avait jamais vu ce type de colliers mais il savait que des Zápara en confectionnaient autrefois de semblables.

Le lendemain, nous avons donc rendez-vous à 9 h pour consulter la collection zápara. J'avais au préalable imprimé pour chacun de nous les fiches descriptives correspondantes. En réalité, elles étaient peu renseignées. Dix pièces avaient été apportées en France par Charles Wiener en 1880. Chargé d'abord d'une mission archéologique et ethnographique de quinze mois au Pérou et en Bolivie en 1875, il avait été envoyé en Équateur en 1879 pour de nouvelles fonctions diplomatiques (RIVIALE, 2003). Les pièces zápara avaient été données en 1880 au musée ethnographique de Paris. Elles font partie d'un ensemble de 223 objets ayant fait l'objet d'un "don de M. Wiener". Celui-ci est documenté par une liste intitulée "Don de M. Wiener. Ethnographie de l'Équateur et du Pérou. Voyage au Rio Napo" comportant la désignation de l'objet accompagnée parfois d'une description sommaire, le nom de la communauté indigène

pourvoyeuse et la région où elle se trouve – ces deux dernières informations n'étant pas toujours renseignées. Quant aux dernières pièces mentionnées dans la liste, elles proviennent de Colombie et du Chili. Le fleuve Napo s'étend de l'Équateur au Pérou, où il se jette dans l'Amazonie; à l'époque du voyage de Wiener en Équateur, les Indiens de langue zápara y étaient encore nombreux (Zápara, Gae, Semigae). La collection zápara du musée du quai Branly compte onze pièces données par Charles Wiener : cinq colliers de dents et de perles, un filet en fibres végétales, un palatin de poisson et quatre boucliers en bois peint. Les colliers et le palatin de poisson "servant de râpe à manioc" proviennent des "Indiens Zaparros de Chinchichicta", le filet des "Zaparros de Chinchita" et les boucliers des "Indiens Zapparro, Équateur". Le manque de données précises dans la liste de Wiener est déjà souligné pour sa mission de 1875-1876: "Il n'avait laissé aucun catalogue qui aurait pu permettre aux employés du musée d'ethnographie du Trocadéro d'apporter des précisions sur la provenance de chaque objet" (RIVIALE, 2003, p. 544, traduction de l'auteur). À partir de l'exemple de Wiener, Riviale (2003) écrit qu'un grand nombre d'explorateurs de la fin du ^{xx} siècle ont su mobiliser autour d'eux des individus ayant largement contribué à la collecte d'objets bien que n'étant jamais mentionnés. Ceci pourrait expliquer la faiblesse des données portant sur la collection zápara. Enfin, deux lances et une sarbacane sont issues de la collection du musée de l'Homme qu'elles ont rejoint en 1932.

En entrant dans la salle de consultation, nous marquâmes un temps d'arrêt. Nous étions tous deux surpris : le lieu, tel un laboratoire, est marqué par la blancheur et le soin aseptisant. Les murs, les nappes de papier, la lumière artificielle créaient une atmosphère qui nous était étrangère: après avoir traversé plusieurs salles d'exposition, et avoir parcouru les sous-sols monumentaux, cette salle souterraine provoquait une nouvelle rupture. La sarbacane, quatre colliers de dents, le filet (*ariso* en zápara, *islambo* en kichwa) et les quatre boucliers (*ashiñwaka* en zápara) étaient disposés sur les tables. Les lances (*akachiña* en zápara), en raison de leur taille, plus de 2,50 m, étaient conservées ailleurs dans les réserves, et n'avaient pu être sorties. Que des objets que possédaient des ancêtres zápara soient dans les réserves des musées de France sembla d'abord une très bonne chose à Twáru: cela lui donnait avant tout l'occasion inespérée de voir pour la première fois des boucliers zápara. Se souvenant de l'exposition Brésil Indien et ayant parcouru le plateau des collections du musée du quai Branly, il plaça les artefacts zápara au rang des plus belles pièces d'Amazonie.

Or il faut bien souligner dans les expositions sur l'art d'Amazonie la rareté voire l'absence de pièces comme les boucliers peints, pourtant très impressionnants. D'abord, leur taille et leur poids sont à souligner: entre 87 et 93 cm de diamètre, une largeur comprise entre 5 et 8 cm et un poids variant entre 4.100 et 4.300 g. Puis, les motifs peints restent en partie mystérieux. Tous portent des traces de coups de lance. Comme les Arabela⁵ et les Iquito⁶, les Zápara aiment à rappeler qu'autrefois les hommes se lançaient des invitations et lorsque l'invité arrivait armé de ses lances, son hôte l'attendait, les lances tenues à proximité. Les deux hommes se défiaient alors avant de consommer la bière de manioc préparée et servie par les femmes⁷. Cet entraînement permanent est probablement l'une des raisons pour lesquelles les Zápara apparaissent en 1877 aux yeux de Simson (1993) particulièrement agiles et prompts à la guerre, « experts » du maniement de la lance, tant pour la défense que pour l'attaque.

Sur la table principale, des gants, également blancs, avaient été mis à notre disposition pour manipuler les objets. Contre le mur, deux caisses ouvertes, remplies de petit matériel

soigneusement conservé dans des sacs de plastique à fermeture hermétique allaient plus tard attirer notre regard. Nous avons en effet toute la journée pour observer et manipuler les dix objets sortis ce jour-là. Après une première vue générale des pièces, nous avons procédé méthodiquement pour les décrire. Les fiches étant peu renseignées, pour chaque collier d'abord, Twáru s'est efforcé de déterminer la nature des dents et la provenance des perles sans manipuler les colliers, les considérant comme fragiles. Je m'efforçai pour ma part d'en écrire le plus possible, tant dans la description qu'il en faisait que dans les narrations qu'il était amené à rapporter⁸. Les noms des animaux étaient donnés en kichwa et parfois aussi en espagnol. Plusieurs espèces de singes et de félins ont été nommées. Pour les perles, il détermina à deux reprises qu'il s'agissait de *waca*⁹: ce terme répandu du Pastaza au Napo dans le Haut Amazone réfère aux perles que les marchands et les patrons leur procuraient autrefois, depuis l'époque de l'exploitation du caoutchouc. Les perles d'un autre collier, plus petites, blanches, sont confectionnées selon Twáru à partir des os d'une grenouille nocturne. Bien qu'il ne se rappelle pas avoir vu ce type de collier de dents porté, il considère qu'ils doivent être zápara en raison de récits que font les Anciens: les meilleurs chasseurs possédaient des colliers avec des dents de jaguar. En outre, dans les annexes de l'ouvrage d'Osculati (2000), récit de son voyage d'exploration entre 1846 et 1848, et dans celui encyclopédique de Karsten (1998), la description des colliers des femmes et des hommes montre une grande diversité de matériaux pour leur confection.

Le filet couramment appelé *islambu* sembla intéresser davantage Twáru. Pour lui, il ne s'agit pas d'un simple filet *shigra*, mais de celui dans lequel les chasseurs et les chamanes conservent leurs pierres magiques. L'*islambu* est considéré comme une matrice pour les pierres magiques (*yachay rumi*) du chamane, ou *shímamo* en zápara, et aussi pour les pierres possédées par les chasseurs et propices à la chasse ou à la pêche (*misha*)¹⁰. La technique utilisée ici ne l'est plus guère dans sa communauté désormais coutumière des sacs noués, plus économes en *chambira*, la fibre végétale nécessaire à sa fabrication. Celui que nous avons observé portait des motifs de trois couleurs réalisés à l'aide de teintures végétales désignées comme rouge, jaune et bleue par Twáru. Habituellement confectionné par le chamane ou le chasseur, le filet peut aussi lui être offert. Son possesseur, le maître de l'*islambu*, peut "envoyer un piège" dans le filet : dès lors, toute personne essayant de s'en emparer est affectée par le piège: le sac du chamane comme son hamac sont des objets puissants qu'une personne non-autorisée ne peut approcher sans risque. Paz Núñez-Regueiro, chargée de collections Amériques, nous avait rejoints lorsque Twáru nous expliqua les différentes formes que le piège peut prendre: par la fourmi *yuturi*, le contrevenant sera piqué; s'il s'agit d'une grenouille venimeuse lorsque son poison aura pénétré son corps, l'âme de l'animal y entre et tue le malveillant ("*al entrar el veneno, el alma entra y le mata*"); enfin, il est courant que le piège soit en fait un serpent, gardien des pierres et de l'*islambu*. Dans tous les cas, pour une personne non préparée, le piège est invisible à l'œil nu. Enfin, Twáru se souvint que jadis ces sacs étaient échangés avec les Waorani. Son père, *shímamo* défunt, avait reçu le sien d'une femme waorani.

La sarbacane ou plus exactement son embouchure (*pucuna sapi*) intrigua beaucoup Twáru. Il la manipula, observa si elle était toujours bonne pour pointer un animal; il rappela comment sont fabriquées les sarbacanes et en particulier l'embouchure. Toutefois les Zápara du fleuve Conambo, d'où Twáru est originaire, obtiennent les leurs des Achuar¹¹. À la vue de celle-ci, on ne pouvait alors que s'interroger sur sa provenance. Est-elle une sarbacane fabriquée par un Zápara, ou a-t-elle appartenue à un chasseur zápara? Après tout, un homme zápara de 75 ans

en confectionne lui-même sur le Haut Curaray, dans un village kichwa/waorani. Twáru proposa plusieurs hypothèses, sans considérer la possibilité qu'elle put être zápara. Toutefois, en constatant l'état général de l'objet, il mentionna comment et à l'aide de quelles résines le restaurer.

Nous avons laissé les pièces les plus extraordinaires pour la fin. Les quatre boucliers peints étaient en effet disposés sur la deuxième table, celle du fond. Depuis que j'avais informé l'organisation zápara de leur existence, j'avais compris leur grand intérêt pour ces pièces que les personnes de moins de 50 ans n'avaient jamais vues. Tous savent en effet qu'au même titre qu'un jeu de lances, les hommes possédaient des boucliers, mais n'en ayant plus l'utilité¹², ils n'en fabriquaient plus depuis de nombreuses décennies. Les quatre boucliers furent donc observés, manipulés, soupesés, sentis et ressentis par Twáru. Il décrit une partie des motifs et s'interrogea sur les autres, il détermina la nature du bois et nous relata leur fabrication selon le souvenir des récits formulés par son père et ses oncles. Toutefois, avant cela, leur simple présence provoqua en Twáru une vive émotion. Malgré la distance entre Paris et le fleuve Curaray, bien que ces boucliers soient depuis plus d'un siècle rangés dans des réserves de musées et que nous nous trouvions dans un sous-sol, profondément dans la terre, trois de ces quatre boucliers affectèrent mon invité. Il fallut lui laisser le temps de se reprendre avant de comprendre cela. Selon lui, ces trois boucliers, par la manière dont il venait de les ressentir, avaient été fabriqués par de grands chamanes car ils conservaient leur pouvoir. À leur vue, les ennemis devaient prendre peur. Si Twáru n'avait certes pas éprouvé de vive crainte, il avait toutefois perçu la force des motifs et son cœur avait accéléré son rythme. Pour lui, trois étaient ceux des chefs, le quatrième étant celui d'un *yanga runa* (litt. : "personne de rien"), une personne ordinaire. Plus de dix ans auparavant, lorsqu'il était guide-jardinier au parc ethno-botanique Omaere de Puyo¹³, il avait fabriqué un bouclier. Cette occupation avait généré *a posteriori* une discussion avec son père à propos de leur exécution: découpés dans les larges racines tubulaires des grands arbres, puis formés à l'aide d'herminettes, les boucliers étaient ensuite peints. Pour les trois boucliers des chefs, tout le processus s'accompagnait d'une préparation du corps, ajouta-t-il: jeûne, prise de plantes provoquant des visions. Les dessins les représentent, les figures sont *musku* (rêve), dit-il.

Puis, il les décrivit. Sur le premier¹⁴, c'est le dos d'un anaconda qui est peint, reconnaissable par les cercles en particulier, car sa peau est lisse, et de cette façon la lance glisse dessus. Twáru ajouta: "spirituellement, celui qui a fait le bouclier [y] a mis une âme d'anaconda". Quand le travail de confection et de décoration était terminé, ils s'alimentaient de la petite anguille *tiurangu* grâce à laquelle ils esquivait les coups, car en ingérant ce poisson, ils en ingéraient les qualités, donc, conclut-il, "la lance ne va pas arriver dans ton corps". Sur le second¹⁵, les motifs en dents de scie représentent l'articulation agitée des membres inférieurs du *tuta kushillu* (*Potos caudivolvulus*), le singe kincajou. De cette manière, la lance n'arrive pas "droit devant", précisa-t-il, mais en faisant des courbes, en sorte qu'il dévie l'objectif. Par les dessins peints, ces boucliers deviennent des "pièges cognitifs" (expression que j'emprunte à Carlos Fausto¹⁶). Selon Twáru, les petits triangles qu'on voit sur tous, et spécialement sur l'un des boucliers, représentent le rêve *musku* et le *yachay*, la connaissance. Sur le troisième¹⁷, surmonté de trois "fils", Twáru voit que le possesseur de ce bouclier avait trois âmes auxiliaires qu'il désigne par *alma*. Enfin les six orifices du milieu laissent passer la fine liane de *tamshi*, de laquelle les Zápara font aussi les paniers. Elle permet la préhension du bouclier. Enfin, le quatrième bouclier¹⁸, perçu comme ordinaire, ne présente aucune figure entre les formes triangulaires surplombées de deux traits¹⁹.

II – Connaître l'histoire

En invitant Twáru à voir ensemble ces pièces, mon intention était avant tout de recueillir ses impressions, ses commentaires et ses discours. Comme l'ensemble du groupe, il porte beaucoup d'intérêt au passé et à l'histoire zápara qu'il reste à écrire. Depuis 1997, année de la constitution de la première association proprement zápara²⁰ les Zápara contemporains affirment la nécessité de retrouver leur histoire. Ce qu'ils souhaitent en réalité, c'est l'approprier et l'écrire. Ils se disent dépourvus de personnes capables de la produire et cherchent donc à retrouver un passé mémorisable. Pour cela, ils utilisent des ressources variées et complémentaires qui associent la connaissance historique à des supports visuels. On peut en distinguer trois types : les visions induites et les rêves qui font voir le passé ou la mémoire, les objets hybrides, supports de la parole des ancêtres et les objets des ancêtres eux-mêmes, supports de la parole des contemporains.

Voir le passé, entrer dans la mémoire

À l'aide de substances-véhicules (eau et pierres spécialement), des Zápara parviennent à se rendre par le rêve dans le passé. L'eau sert à communiquer avec les ancêtres, et les pierres à passer les frontières, à montrer son identité et aussi à démontrer son savoir. Certaines pierres obtenues dans le rêve sont aussi des instruments pour voir et devenir des témoins des événements du passé. Ce que les Zápara y voient est ensuite recyclé dans les récits de rêve et pour la connaissance historique, ce qui est vu en rêve étant considéré comme vrai. Une autre manière d'accéder à cette mémoire du passé est décrite par Kiawka, une sœur de Twáru également leader politique, et Cesar, leur cousin péruvien et chamane. Il existe, selon eux, une maison de fer accessible en rêve, contenant toutes les mémoires du passé. Des ancêtres sont les gardiens de cette mémoire collective, accessible à quelques personnes expérimentées. Telle une médiathèque dématérialisée, elle renferme des connaissances que le rêveur peut consulter. Il peut aussi y apporter sa contribution en apportant sa propre mémoire à l'édifice, mémoire qui a alors la forme d'une pierre. Cet ensemble de données archivées, rangées, conservées, consultées et questionnées est tel le patrimoine zápara mis à distance, accessible aux uns, et atteignable par tous à force de pratique (BILHAUT, 2009).

Les données consignées

Viennent ensuite, pour la construction de la connaissance du passé, des objets hybrides fabriqués par des Blancs et des Métis, contenant des informations sur le passé, dans lesquels les Zápara rencontrent un savoir sur eux-mêmes: livres, articles (ou leur photocopie), films, ou enregistrement audio. Les livres des explorateurs et d'autres témoins du passé, le dictionnaire récent de la langue zápara matérialisent la parole des ancêtres et des anciens. Ils sont des objets du présent socialement liés aux gens du passé. Objets hybrides, formés d'éléments empruntés à des temps différents et produits hors du territoire, leur âge, l'intérêt qu'ils suscitent et leur temporalité sont divers.

Les données fournies par les récits des explorateurs du XIX^e siècle sont utiles aux Zápara contemporains pour répondre aux questions des membres des ONG ou des journalistes. Ils considèrent en effet que ce qui est écrit vaut témoignage et porte le sceau de la vérité. Le seul ouvrage qu'eux-mêmes feuilletent parfois est celui d'Osculati (2000): outre plusieurs chapitres traitant des Zápara, on y trouve quelques pages sur la langue et une série de gravures. Même la quatrième page de couverture est une longue citation de l'auteur sur les Zápara. Au fil des

chapitres sont décrites des pratiques, des danses, des impressions. Ce qui intéresse le plus les Zápara contemporains, c'est la description des habits, ornements, couronnes, outils, artefacts, ou la culture matérielle qu'ils essaient de reproduire lorsqu'ils sont en représentation. Cet ouvrage, ils le parcourent mais ne le lisent pas. Pour tous, la lecture reste un exercice fastidieux. Les pages sont tournées, les figures ou photos sont observées. Leur recours à ces textes est indirect: si nécessaire, ils chargent une tierce personne (métis employés de l'organisation ou coopérants, étudiants, chercheurs de passage) de trouver l'information requise.

Depuis qu'a été rédigée à l'attention de l'UNESCO la candidature pour la Proclamation des chefs-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité en 2001²¹, c'est à ce document qu'ils se fient avant tout. Il y apparaît qu'il existait autrefois trente-neuf groupes différents de la famille linguistique záparo²², une donnée reprise dans les projets mais aussi oralement par les Zápara. Ceux-ci s'en expliquent en invoquant la littérature grise dont ils disposent, tout en reconnaissant qu'ils n'ont jamais entendu parler par les anciens que de quatre ou cinq groupes parlant une langue proche de la leur.

Le legs matériel des ancêtres

Des objets fabriqués par les ancêtres sont directement liés au passé dont ils ont été des témoins. C'est le cas des haches de pierres ou des tessons de céramique trouvés parfois lors des activités quotidiennes (chasse, jardinage, déplacements). Le lieu de découverte de ces objets participe à la redéfinition et à la réaffirmation des frontières historiques du territoire des Zápara: ils se trouvent sur des sites que parcouraient les ancêtres, et par conséquent sur un territoire qu'ils sont en droit de réclamer.

Contrairement à leurs voisins kichwa (WHITTEN, 1976)²³, les Zápara ne considèrent pas les haches de pierre comme des objets de pouvoir. Cependant, lorsqu'ils en trouvent une, ils la prélèvent et la conservent. De retour au village, ils montrent l'outil aux autres et racontent où ils l'ont vu et pris. L'endroit est aussitôt l'objet d'une discussion: on se remémore qui y habitait le cas échéant, ou bien les personnes qui avaient l'habitude de s'arrêter en ce lieu lors des chasses, par exemple. L'outil est gardé sans être l'objet d'une attention particulière. Il ne trouve pas de place spécifique dans la maison et est susceptible d'être perdu: aucun soin ne lui est apporté²⁴. Il en est de même pour les tessons de céramique²⁵. Cependant il est possible qu'ils soient laissés là où ils sont trouvés surtout si les morceaux sont petits et monochromes. Au contraire, un motif ou une forme spécifiques incitent le découvreur de l'objet à le conserver. En 2002, Kiawka rapporta de Supay Urku, près du village de Jandiayaku, deux tessons épais et monochromes. Supay Urku est la montagne qu'habitent les esprits des chamanes défunts et les maîtres du gibier. Elle est tour à tour qualifiée de forte ou puissante (*sinchi* en kichwa et *poderosa* en espagnol), ou sacrée (*sagrada* en espagnol). Kiawka avait trébuché et vu sous ses pieds les tessons: la poterie était, me dit-elle, juste dessous. Elle emporta les fragments qu'elle venait de briser et laissa la jarre sous terre. Dans un rêve, elle demanda à son grand-père ce qu'étaient ces débris. C'était une poterie funéraire qu'elle avait découverte. Elle renfermait le corps d'un *shímano*, "mon grand-père me l'a dit dans mon rêve", ajouta-t-elle. Lorsqu'elle me relata cette découverte, elle m'offrit l'une des pièces, comme si en ayant renfermé le corps d'un *shímano*, la poterie avait acquis une certaine force. Celle qu'elle conserva prit place sur l'étagère de la chambre que j'occupais. Juste à côté, elle avait placé un autre objet, découvert le même jour, à proximité du pot. C'était un objet cylindrique d'une quinzaine de centimètres, en terre cuite, dont l'une des extrémités était plus étroite. D'un

diamètre d'environ 3 cm, il se terminait sur 1,5 cm. Un trou avait été creusé dans cette partie, comme pour passer un lien. Enfin, le corps épais se distinguait par des motifs géométriques en relief. Kiawka me raconta qu'en le montrant à son oncle Cesareo, il lui dit que les ancêtres chamanes portaient ce type d'objet autour du cou, pour peindre les visages des femmes et des jeunes qu'ils envoyaient à la guerre²⁶. L'objet-tampon, dont elle ne se souvenait plus du nom zápara, trouvé à Supay Urku fut emmené et conservé avec les tessons au domicile de Kiawka. Par la découverte de l'existence de ce type d'objet, elle prétendait "connaître" les pratiques guerrières des ancêtres.

L'exemple suivant montre un intérêt différent: à Veintiocho-de-Julio (*río Tigre*, Pérou), en 2002, après une semaine de chasse, un homme est rentré avec un pot de cuisson (*allpamanga*) qu'on ne fabrique plus. Iladio a pris soin de le ramener chez lui en dépit de la distance et de l'embarras. Il ne considéra pas que les pots qu'il avait vus étaient ceux de ses ancêtres. Iladio est zápara, il pensa qu'ils pouvaient être ceux des anciens Aguaruna.

Ces deux exemples illustrent bien l'importance de la provenance territoriale de l'objet: celle-ci, parfois associée aux motifs ou formes de l'artefact, permet de juger s'il est ou non zápara²⁷. Un artefact réalisé par les ancêtres, pour eux-mêmes, est conservé, voire mis en valeur. Il faut alors lui donner une histoire, voire une histoire à raconter. Chaque signe de l'objet est interrogé et doit fournir une réponse. À partir d'une histoire ou d'un usage réels ou supposés, les objets deviennent de cette manière des supports de la parole et de la mémoire zápara. À ce titre, l'exemple du tampon cylindrique est édifiant.

Pour authentifier un objet, le plus fiable est encore pour les Zápara de tenter de le rêver. L'expérience onirique qui ne ment pas montre non seulement la provenance de l'objet mais également sa force, le cas échéant. Le plus souvent l'attention portée à l'objet du passé est minimale: il s'agit d'un vestige, d'une trace des ancêtres. Certaines de ces traces matérielles portent en elles une qualité de témoin (cas de la hache ou du tampon cylindrique) ou d'agent potentiel (un tesson de poterie funéraire trouvé à Supay Urku est potentiellement un agent)²⁸.

Les objets conservés au musée du quai Branly rencontrent aussi ces caractéristiques. Lorsque Twáru en vit les pièces zápara, sa réaction fut inattendue. À la manière de l'analyse des boucliers asmat (région du Sépik en Papouasie-Nouvelle-Guinée) par Gell (1998), l'agence des boucliers zápara sur Twáru fut nette: lorsqu'il les vit, il décrivit sa respiration accélérée et rapporta son sentiment et sa conviction. Pour lui, les boucliers étaient bien zápara²⁹, et parmi les quatre, trois étaient "puissants". On ne peut que penser au "pouvoir de l'image" décrit par Freedberg (dont on ne partage pas nécessairement le souci d'universalisme de son ouvrage), pouvoir qui se remarque dans les effets que provoque l'image sur l'humain (FREEDBERG, 1989). Twáru ne déplorait pas qu'ils soient conservés sur un autre continent mais regrettait vivement que des pièces si rares demeurent dans les réserves et ne soient pas mises en valeur dans une exposition ou dans des collections, pour offrir aux visiteurs et autres personnes intéressées une première approche de la culture zápara.

Ces objets des ancêtres offrent aux Zápara contemporains des supports visuels, émotionnels et aussi des supports pour les rêves à venir. L'exemple des boucliers est particulièrement efficace pour cela. Leurs motifs, qui demeurent en partie mystérieux, sont toutefois vite utilisés pour illustrer des concepts zápara aussi complexes que ceux de la personne et des esprits auxiliaires.

L'interprétation très particulière donnée par Twáru est probablement à rechercher dans une discussion que nous eûmes la veille à propos des âmes: les Zápara représentent la personne humaine comme un être humain attaché par des fils à ses esprits auxiliaires. Twáru avait dessiné à mon attention cette représentation. Quand le lendemain nous vîmes les boucliers et les motifs triangulaires surmontés de traits fins, il déclara que ces figures représentaient la force de leur possesseur, c'est-à-dire ici le nombre de ses esprits auxiliaires. Les motifs peints provoquent une émotion qui dit ce que sont les boucliers: des objets de défense qui affectent ceux qui les regardent. L'agence des boucliers, quasi intacte, est évoquée, comme leur force de témoignage: les traces visibles des coups de lances reçus montrent s'il en était besoin ce que sont ces objets, qui avaient une fonction précise avant d'être collectés. Toujours énigmatiques, en raison du manque de connaissances de ces objets, il reste, pour ceux qui veulent mieux comprendre, voire identifier ce qu'ils sont et d'où ils viennent, à les rêver. Ce projet, vite énoncé par Twáru, n'a pas abouti quand il était en visite à Paris, ses rêves ayant été coupés par des éléments extérieurs perturbant le déroulement de sa nuit.

III – Partager la connaissance: de l'expérience personnelle au collectif

Durant notre visite, Twáru et moi avons pris quelques photos des objets. L'invitation que je lui avais lancée était personnelle³⁰: elle avait pour objet de rendre la collection visible à un représentant zápara. Je pensais qu'il pourrait faire part de cette visite à l'ensemble du groupe quand il serait de retour en Équateur quelques mois plus tard. Moi-même, je m'y suis rendue un an après. Lorsque j'ai montré les photos de ces pièces à un groupe d'hommes et de femmes zápara, j'ai pu observer comment la projection d'images se distingue de la manipulation des objets, quand il s'agit de les apprécier.

Twáru n'avait vraisemblablement parlé à personne de sa visite au musée. De retour en Équateur après plusieurs mois en Europe, des affaires peut-être plus sensibles et urgentes avaient pu l'accaparer. Certains disaient qu'il avait dû vouloir garder cela pour lui, comme si avoir eu l'expérience de ces objets lui conférait un pouvoir. Les membres du groupe n'avaient pas vu les photos, ni entendu ses commentaires sur les objets. Je proposai alors de faire une présentation de la collection zápara du musée du quai Branly à l'aide de mes photos, mises en page et projetées sur le mur du bureau de l'éducation de l'organisation. Tous les Zápara de Puyo et en visite à Puyo avaient été conviés par le directeur de l'éducation zápara³¹. Dix personnes étaient là; au même moment, trois dirigeants s'étaient réunis dans le bureau voisin, pour discuter d'un problème urgent lié à l'exploitation pétrolière dans la région, qui menaçait l'intégrité d'un des villages. Twáru, pour sa part, était à Quito.

Parmi les présents, on comptait l'ensemble de l'équipe éducative incluant Zápara, Kichwa et métis, deux dirigeants ainsi qu'une ancienne, Ishtiwara, et un chasseur, Aritiawku³². Je leur avais annoncé que je souhaitais préciser les descriptions de ces pièces, tant en termes de matériel utilisé qu'en termes d'usage. Bien sûr je les informai de la provenance de la collection constituée en partie par Charles Wiener à la fin du XIX^e siècle. Je conclus avec des photos d'un bouclier conservé au musée Dobrée (Nantes)³³ – manière de montrer que d'autres objets et collections restent à découvrir.

Les réactions à ce visionnage ont été étonnantes. D'abord, les membres non-zápara de la direction de l'éducation ou d'autres dirigeants kichwa essayèrent de trouver à chaque motif³⁴ des

boucliers une signification³⁵: alors, dans l'ignorance de ce qu'ils voyaient, l'un d'eux s'avança à reconnaître de grands soleils sur toute la surface des boucliers, ou encore estima que les colliers de dents de singe devaient être portés par les femmes. Ces propositions émanant d'un kichwa de la direction d'éducation furent aussitôt questionnées et annulées par l'assemblée.

Ishtiwaru et Aritiawku se montrèrent très intéressés mais relativement silencieux. Ils questionnaient ce qu'ils voyaient, s'étonnaient, s'interrogeaient mutuellement. Aritiawku, intrigué par les colliers de dents qu'il tentait d'identifier, voulait des précisions sur leur taille. Pour lui, celui de dents de singe était porté par les meilleurs chasseurs. Selon Ishtiwaru, l'un des colliers était désigné comme celui de Ripaka et un autre, celui d'Akamaru. Ces deux personnages apparaissent dans plusieurs récits, Ripaka étant un "tueur de jaguar", excellent chasseur, et Akamaru, un grand chef en plus d'être un grand chasseur.

Plus tard, la même journée, Aritiawku me dit que beaucoup d'animaux étaient représentés sur les boucliers (*gavilan*, *boas*, etc.) mais qu'il ne savait pas ce qu'étaient ces motifs triangulaires. Quand je lui demandai si son oncle Pedro, l'un des meilleurs locuteurs de la langue, pourrait nous renseigner, il estima que son oncle ne le sait sans doute pas lui-même car il n'en aurait jamais vu lui non plus.

De mon côté, j'avais d'abord pensé que les Zápara avaient entendu parler de ces objets, de la collection, voire du musée par Twáru. Or, les seules personnes qui en étaient informées le savait par la communication que je maintenais avec elles. Ma déception, en constatant que Twáru n'en avait guère parlé, reflétait bien entendu mon propre intérêt à la fois pour la collection et pour l'idée que s'en feraient les Zápara. Toutefois, cette situation montre paradoxalement l'importance de l'expérience faite par Twáru à Paris: en découvrant et ressentant ces pièces, il a eu une relation directe avec les ancêtres qui ont fabriqué les trois boucliers encore fonctionnels, c'est-à-dire ceux dont l'"agence", en dépit du temps, était intacte. Ce rapprochement avec les êtres du passé n'est habituellement pas exprimé, car il suppose la possession de certaines connaissances et pouvoirs, qu'il ne faudrait pas révéler. J'avais pensé que Twáru allait parler de ces pièces et que collectivement les Zápara allaient s'emparer de ces images. Il n'en fut rien, car il avait justement vécu une expérience personnelle en lien avec les êtres du passé. D'ailleurs, si tous étaient curieux de connaître ces pièces, la jalousie de certains membres du groupe était manifeste vis-à-vis de l'expérience qu'a pu en avoir Twáru; d'autre part, je ne devais pas être étonnée par le nombre de personnes participant à cette réunion. Si je regrettais ne pas avoir pu rassembler davantage de personnes, il faut d'abord souligner qu'ils ne sont pas si nombreux à Puyo, et que certaines savaient que, même en n'y participant pas, j'allais tout de même leur montrer les photos de ces pièces.

En somme, mes attentes ne rencontraient pas nécessairement les leurs: j'avais espéré susciter des questions et des réponses, et je n'obtins rien de cela. Il aurait fallu réunir dans les communautés l'ensemble des anciens, mais aussi les chasseurs et y rester plusieurs jours pour examiner ce que voir ces photos provoque en discussions, voire en activités artisanales. Malheureusement mon séjour était trop bref pour cela et, de surcroît, j'étais arrivée au moment où personne n'était disponible: toutes les conversations portaient sur une agence environnementale acoquinée peut-être aux pétroliers, et qui tentait d'atterrir dans un village zápara.

IV – Fascination et discursivité

Des expériences similaires de collaboration entre musées et peuples indigènes à travers des photographies des collections ont été menées ailleurs (AUGUSTAT, 2008; ATHÉNOR et TRANNOY, 2006). Elles montrent qu'en dépit des limites de la méthode (uniquement des visuels à deux dimensions et de petite taille, sans possibilité de manipuler les objets), elles donnent à observer le regard contemporain des peuples-sources sur des objets qu'ils méconnaissent ou ne connaissent plus, conservés dans des musées sur d'autres continents. Ainsi la collection makushí du musée d'ethnologie de Vienne comprenant 150 objets a été montrée en 2005 dans des villages makushí. Comme pour la collection zápara, elle est peu, voire pas, documentée. Augustat (2008, p. 4), qui a présenté elle-même la collection dans les communautés, écrit :

While obviously the descendants of the people who made things more than 150 years ago are often unable to reveal to us the meaning attributed to them by their ancestors, they can tell us something about their meaning for themselves and how they use them to reflect upon the past, offering a wonderful opportunity to integrate historical collections into the presentation of a contemporary people in a museum.

Il ne s'agit pas (ou plus) pour les Indiens de trouver la réponse à une question, mais d'insérer l'objet photographié dans une histoire qui rencontre et sert le présent. Avec la particularité toutefois de "l'oubli" de quelques objets, non identifiés par eux, et qu'Augustat met en perspective avec les nouvelles aspirations des Makushí : ils ne reconnaissent ni n'identifient les casse-têtes qui pourraient symboliser le passé guerrier, révolu. Ce sont à la fois des regrets et de l'admiration qu'expriment alors les Indiens, ignorants des pièces présentées (AUGUSTAT, 2008, p. 5).

L'exemple des photographies de talismans malgaches du Muséum de Lyon apporte un autre éclairage sur ce type d'expériences. L'impossibilité de toucher ou sentir les objets (ce que Twáru a pu faire) a empêché de réaliser un travail de renseignement de l'objet mais a généré de nombreuses narrations, qui sont pour les conservateurs un point de départ pour la recherche et sa contextualisation. Ce travail, disent Athénor et Trannoy (2006, p. 9) est "le déclencheur d'un discours qui permet d'approcher différents éléments de la société malgache et des objets similaires contemporains", bien qu'étant aussi générateur de "frustration" (*ibid.*), pour ne pas pouvoir manipuler les objets.

Tout se passe comme si la distance temporelle et géographique entre l'objet et les sociétés-sources ramenait finalement à une hyper-contemporanéité. Et là encore, les Zápara sont exemplaires dans ce qu'ils font du visionnage de la collection du musée du quai Branly. À Puyo, lors de la projection des photos je pus percevoir de l'intérêt, des interrogations sur les objets eux-mêmes, sur la signification des dessins peints. Comme tout signe doit être interprété, tout dessin devrait l'être également, d'où ces interrogations. Dans l'incapacité de comprendre ce qu'ont dessiné les ancêtres, chacun a essayé de fournir une explication qui semblait plus contemporaine, voire plus moderne, des objets et de leur graphisme.

Mais on va sans doute plus loin lorsque certains se disent qu'il faudrait, à partir de ces photos, fabriquer de nouveaux boucliers, peut-être dans les écoles. Un autre demanda le lendemain à sa femme de récupérer les dents de gibier – vraisemblablement pour en faire des colliers, me rapporta-t-elle. Et que dire de l'idée d'un bouclier comme nouveau logo de l'organisation, donc un objet qu'ils ne comprennent pas tout à fait, mais qui pourrait les représenter ou symboliser

leur culture, y compris lors du Forum des Nations Unies où il est bon de posséder quelques attributs spécifiques. Le bouclier zápara aux motifs en grande partie indéchiffrés a donc fait l'objet de discussions pour être le signe de la culture zápara.

L'artefact laissé par les ancêtres fascine. En raison de la méconnaissance des Zápara sur les boucliers, ils ajoutent à la description objective qu'ils font des objets et à la connaissance qu'ils en possèdent des caractères plus ou moins fantaisistes. Ils pensent que tout signe dessiné par les ancêtres requiert une explication ou une interprétation et certains n'hésitent pas à imaginer ce que les motifs pourraient représenter. Ainsi Twáru pense que les trois "fils" qui surmontent les dessins triangulaires des boucliers représentent les esprits auxiliaires du guerrier, tandis qu'à Puyo, ces dessins restent complètement énigmatiques et ininterprétables. Il en est ainsi des boucliers comme d'autres objets comme le tampon cylindrique ou la sarbacane. L'objet retrouvé, celui du passé, marqué par les décennies, doit valider l'originalité des Zápara: il ne peut souffrir d'incertitudes. Pour quelques-uns, il faudrait pouvoir discourir sur toute sa chaîne opératoire, jusqu'à la signification des dessins.

Cette nécessité de trouver des signes dans les motifs s'apparente à celle d' "user" des signes pour être repérés et reconnus. Quels seraient alors les tracés de base des Zápara? Poser cette question revient à étudier la céramique zápara ou les écorces frappées peintes. Or les dernières ne portent plus de motifs, et les céramistes ont repris les traditions kichwa pour décorer leur production. D'autres créent des motifs figuratifs qui s'éloignent des pratiques antérieures. Le bouclier pourrait devenir le nouveau signe des Zápara, ou leur prochain logo, leur marque. Il ne pourrait toutefois se résumer à cela: son "agence" nourrit celui qui l'approche et le reconnaît, il apporte et suscite chez celui-ci une connaissance.

Patrimoine et réappropriation des images

Bien que non officielle et motivée par ma recherche doctorale – je voulais vérifier quelques données avec Twáru –, cette collaboration a probablement été l'une des premières de ce type au musée du quai Branly. Elle a permis de documenter une vingtaine de pièces³⁶, de prendre conscience de l'existence de la collection zápara qui n'était jamais sortie des réserves, et de s'interroger sur la valeur d'objets aussi peu médiatisés que les boucliers d'Amazonie nord-occidentale.

Du côté zápara, on remarque d'abord chez Twáru l'acquisition d'une connaissance personnelle: en voyant, sentant, manipulant les objets, mais aussi en les ressentant, et donc en les identifiant, il reçoit des objets une connaissance qui transite aussi par une relation corporelle: l'émotion déclenchée par l'agence de l'objet renvoie directement à une relation intercorporelle de l'apprentissage qu'on retrouve couramment dans le nord-ouest amazonien. Elle est aussi significative et indicative des relations que les Zápara entretiennent avec les artefacts fabriqués ou ayant été possédés et subjectivés par les ancêtres. Dans ce modèle triangulaire d'apprentissage, un ancêtre, un contemporain, et un objet sont liés. Or ce type d'acquisition de connaissances est apparenté à la transmission de connaissances chamaniques. On comprend mieux pourquoi Twáru n'a pas partagé cette expérience avec les siens à son retour. Présentant moi-même, à travers des images projetées, la collection zápara, la curiosité de mes interlocuteurs a forcé les limites de l'induction: si la plupart ont reconnu leur méconnaissance des objets et des signes peints sur les boucliers, demandant des précisions sur la taille et regrettant de ne pouvoir les voir, d'autres ont donné à chaque élément une interprétation. D'abord affirmatifs, ceux-là ont dû pourtant

continuer en s'exprimant de façon plus mesurée, devant les anciens, dubitatifs. Visionner de cette manière la collection zápara a aussi suscité leur désir de venir, en délégation, au musée du quai Branly, afin d'identifier les pièces par l'expertise (relative) d'anciens, de chasseurs, et sans doute d'un chamane. En se réunissant autour des treize pièces zápara, ces personnes parviendraient ensemble à accéder à une nouvelle connaissance qui leur échappe: quels effets avaient ces objets, que faisaient-ils et que font-ils désormais? Penser que, conservés depuis plus d'un siècle dans les sous-sols parisiens, leur "agence" provoque encore des effets corporels sur Twáru promet des réactions et compréhensions diverses qu'ils veulent expérimenter. Et peut-être cette expérience contribuera-t-elle à développer de nouvelles productions d'objets: l'association des femmes zápara Ashiñwaka (bouclier, en langue zápara) dispose désormais d'un bouclier, peint à partir des photos que je leur ai données, qui est aussi le logo de l'association.

Depuis 2001 plus particulièrement, année de la proclamation par l'UNESCO de leur culture orale comme chef-d'œuvre du patrimoine oral et immatériel de l'humanité, les Zápara discutent sur leur culture et questionnent le processus dans lequel ils sont entrés. Déjà en 1999³⁷, dans leur désir de récupérer leur identité, ils émettaient le vœu de retrouver la langue, le chamanisme, le territoire et l'histoire. Puis, en octobre 2000, lors d'une assemblée, ils se sont demandés quel terme, en espagnol, était le plus approprié pour décrire leurs actions en faveur du recouvrement de leur identité culturelle, parmi *rescate* (en esp., litt.: "sauvetage"), *recuperación* (en esp., litt.: "recouvrement, récupération") et *revalorización* (en esp., litt.: "revalorisation"). Simultanément, le terme *patrimonio* en espagnol est apparu progressivement dans les discussions courantes, et est devenu aussi important que celui de "projet". Les objets trouvés sur le territoire comme ceux vus en photo ou dans les musées entrent dans la nouvelle catégorie du *patrimonio*, au même titre que la langue et les connaissances: bien plus que des artefacts, objets de musée monumentaux, représentant un peuple qui périclité, les boucliers zápara du musée du quai Branly, comme connecteurs entre les Zápara contemporains et les ancêtres les ayant peints, sont emblématiques de la relation que les Zápara construisent aujourd'hui avec leur passé. Ils permettent de dépasser le paradigme "culture matérielle"/"patrimoine immatériel" dont nous avons tant de mal à sortir. Ils offrent aussi un nouvel exemple des modes de réappropriation possible des objets conservés dans les musées: en choisissant le bouclier comme emblème et comme nom, les femmes zápara chercheraient-elles à s'assurer du soutien des ancêtres dans leurs luttes pour le maintien et la défense de la culture et du territoire? Ou souhaitent-elles montrer que les Zápara, peu connus pour leurs productions matérielles, peuvent aussi produire des objets?

Notes

1. Ces données ont été recueillies en 2007 lorsque je bénéficiais d'une bourse doctorale du musée du quai Branly. Je remercie le peuple zápara qui a partagé avec moi une partie de ses connaissances et Paz Núñez-Regueiro, chargée de collections Amériques au musée du quai Branly. Je remercie également les évaluateurs anonymes de la revue pour leurs commentaires critiques très pertinents.
2. En décembre 2008, j'ai proposé à Twáru d'écrire ensemble cet article. Probablement en raison de la distance, nous n'y sommes pas parvenus; j'ai finalement décidé de le rédiger seule à partir de mes notes.
3. "Brésil Indien. Les arts des Amérindiens du Brésil", du 23 mars au 27 juin 2005 aux Galeries nationales du Grand-Palais, Paris.
4. "Qu'est-ce qu'un corps?", du 2006 au 2007 au musée du quai Branly, Paris.
5. Communication personnelle de Filip Rogalski.
6. Les Arabela, estimés à 600 individus, habitent le haut Napo au Pérou, dans deux communautés situées le long de la rivière Arabela (affluent du Napo); les Iquito, estimés à 650 individus, habitent le bas Pindoyacu (affluent du rio Nanay au Pérou). Chez les premiers, j'ai eu l'occasion d'effectuer une visite courte (treize jours) tandis que j'ai passé quatre mois dans le village iquito de San Antonio de Pindoyacu en 2000. Les deux groupes font partie de l'ensemble linguistique záparo.
7. Osculati (2000) le confirme.
8. Hormis papier et crayons, je m'étais munie de mon enregistreur. À la première tentative d'enregistrement, à propos de mythes affairant aux objets, il me demanda d'éteindre l'appareil.
9. Lorsque je ne précise pas la langue dans laquelle le terme ou l'expression sont prononcés, ils sont exprimés en kichwa. Dans le cas contraire, je précise la langue.
10. Sur les pierres magiques des Zápara, voir Bilhaut (2006, 2011).
11. En 2003 une sarbacane pouvait coûter 50 à 100 dollars selon la qualité. Du reste, beaucoup d'hommes zápara ont des compères achuar qui les leur offrent.
12. Cela ne signifie pas qu'il n'y a plus de conflits, ceux-ci étant même intenses et permanents. Aujourd'hui les menaces sont plus couramment accompagnées de coups de machette et parfois de fusils.
13. À la fondation du parc en 1993, de nombreux indigènes ont été recrutés pour construire les parcours comme les maisons par groupe ethnique régional. Puis, dès l'ouverture, ils sont devenus guides-jardiniers, s'occupant de l'entretien du parc et accompagnant les visiteurs afin d'expliquer l'usage des plantes, la construction des maisons et leur propre culture,
14. Ref. musée du quai Branly: 71.1880.7.197.
15. Ref. musée du quai Branly: 71.1880.7.196.
16. Séminaire du 29 nov. 2007 au musée du quai Branly sur "Transformation et complexité dans les traditions iconographiques amérindiennes".
17. Ref. musée du quai Branly: 71.1880.7.198.
18. Ref. musée du quai Branly: 71.1880.7.195.
19. On peut d'ailleurs se demander si la peinture des motifs est terminée – rien ne nous permet de nous assurer que la confection de bouclier est achevée.
20. Voir Bilhaut (2005).

21. Les manifestations orales de la culture zápara du Pérou et d'Équateur ont en effet été proclamées chefs-d'œuvre du patrimoine culturel immatériel le 19 mai 2001. Depuis le 4 novembre 2009 elles apparaissent sur la Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité de l'UNESCO.
22. Cette référence est extraite de Beuchat et Rivet (1908).
23. Whitten (1976) inclut les haches, nommées *aya rumi*, dans les pierres magiques des Kichwa Canelos.
24. Chez les Chachi de la côte pacifique de l'Équateur, Praet (2006, p. 137) a relevé l'utilisation de matériel archéologique (haches de pierre, obsidiennes) par une femme chamane. Les Indiens pensent qu'ils ont été laissés par les *Indios bravos* ou les Indiens féroces. Dans certains rituels, quand le chamane les tient dans ses mains, il se convertit en Indio bravo (PRAET, 2006, p. 158).
25. Les Ticuna, lorsqu'ils trouvent des tessons de céramique anciens, y voient une "expression de la contemporanéité" (GOULARD, 2006, p. 175). Goulard met en parallèle les versions ticuna et celles des scientifiques sur le matériel archéologique et les strates géologiques. Pour les Indiens, l'étagement des strates de terre aux couleurs différentes correspond à chacune des générations d'humains qui se sont succédées au fil des cataclysmes mythiques. Aussi le matériel de céramique qu'ils trouvent est associé à leur génération, donc à la contemporanéité.
26. Plus probablement, cet objet devait être utilisé pour peindre les habits de *llanchama*.
27. Pour les Jivaro, le matériel archéologique qu'ils trouvent dans leur habitat ne provient pas des ancêtres mais des "êtres mythiques, géants cannibales sans rapport avec l'humanité présente" (TAYLOR, 1997, p. 74).
28. À la *purina* (maison de chasse) de *Tiawicachi*, Twáru rêva que sous sa couche, dans la terre, se trouvaient des céramiques et des pierres magiques. Un rêve d'autant plus intéressant selon lui que la même nuit j'y rêvais également de pierres et de céramiques. Pour lui, cet endroit devait donc contenir un grand nombre d'objets archéologiques zápara. Une autre nuit, au même endroit, il avait rêvé que des ancêtres l'appelaient et ne voulaient pas le laisser partir.
29. Descola a proposé deux formes d'authentification d'un objet: l'une est liée à l'efficacité de l'objet, c'est-à-dire à son "agence" (*agency*), son intentionnalité, et l'autre à son agent, c'est-à-dire à celui qui le conçoit, dans quel environnement, avec quels moyens (*apud* LATOUR, 2007, p. 392-393). Cette proposition trouve une illustration avec les boucliers zápara aussitôt ressentis et reconnus comme tels par Twáru.
30. Cette invitation, à mon initiative et à mes frais, n'était relayée par aucune institution. J'en avais bien sûr informé le musée du quai Branly et la conservatrice en charge de la collection zápara s'est montrée très enthousiaste.
31. La Dienase (Dirección de educación de la nacionalidad sapara del Ecuador) est directement liée à l'organisation politique zápara.
32. De passage à Puyo pour accompagner sa femme souffrante et à l'hôpital, Aritiawku, originaire du village de Llanhamacocha (fleuve Conambo) est souvent présenté avant tout comme un chasseur, en raison de ses belles prises.
33. Réf. Musée Dobrée: (888.7.4).
34. De nombreuses études portent sur les motifs en Amazonie. On consultera notamment Gow (1999); Van Velthem (2003); Déléage (2007); Lagrou (2007); Macedo (2006, 2007).
35. J'associe cette attitude à un souhait de me contenter en fournissant pour chaque photo des descriptions explicatives, mais aussi, sans doute, à un désir de montrer leur compétence, non seulement vis-à-vis de moi, mais aussi au sein même de l'organisation.
36. Hormis celles présentées ici, plusieurs pièces de petite taille – principalement des peignes – rassemblées dans des boîtes à portée de notre vue, avaient attiré l'attention de Twáru.
37. Voir les statuts de l'Anazppa, la première association zápara.

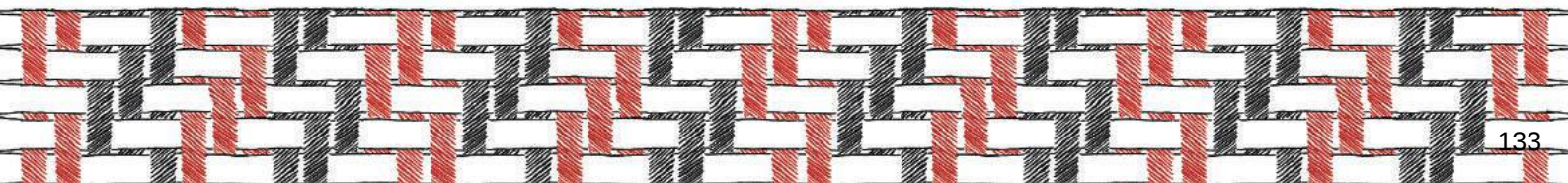
Références bibliographiques

- ATHENOR, Christine; TRANNOY, Marion. Ody, Talismans malgaches, liens de mémoire. *Cahiers scientifiques*, vol. 11, p. 5-70, 2006.
- AUGUSTAT, Claudia. Material Culture and Cultural Memory: Jan Assmann in the Amazon. In: CONGRÈS DE LA SOCIETY FOR THE ANTHROPOLOGY OF LOWLAND SOUTH AMERICA, Maison française d'Oxford, Oxford, 19 June 2008.
- BEUCHAT, Henri; RIVET, Paul. La famille linguistique záparo. *Journal de la société des américanistes de Paris*, n° 5, p. 235-249, 1908.
- BILHAUT, Anne-Gaël. *Situación de la Nacionalidad Zápara y sus Organizaciones*. Ecuador y Perú, 17 p., avril 2005.
- _____. Biographie d'un esprit au corps brisé. Les pierres magiques des ancêtres zápara d'Amazonie : des sujets du passé. *Journal de la société des américanistes*, vol. 92, n° 1-2, p. 237-254, 2006.
- _____. When Museums are Dreamed. Subjective Relationships with the Past in an Amazonian Community. In: CROUCH, C. (ed.). *Subjectivity, Creativity, and the Institution*. Boca Raton (Florida): BrownWalker Press, 2009, p. 87-96.
- _____. *El sueño de los záparas: el patrimonio onírico de un pueblo de la Alta Amazonía*. Quito: Abya Yala & Flacso Ecuador, 2011.
- DÉLÉAGE, Pierre. Les répertoires graphiques amazoniens. *Journal de la société des américanistes*, vol. 93, n° 1, p. 97-126, 2007.
- FREEDBERG, David. *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1989.
- GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- GOULARD, Jean-Pierre. De una a otra arqueología. In: MORCOTE RIOS, G.; MORA CAMARGO, S.; FRANKY CALVO, C. (éds.). *Pueblos y paisajes antiguos de la selva amazónica*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Taraxum, 2006, p. 171-185.
- GOW, Peter. Piro designs: Painting as Meaningful action in an Amazonian Culture. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, ns. vol. 5, n° 2, p. 229-246, 1999.
- KARSTEN, Rafael. *Entre los Indios de las selvas del Ecuador: tres años de viajes e investigaciones*. Quito: Abya-Yala, 1998 (1^{re} éd. all. 1920-1921).
- LAGROU, Elsje. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- LATOUR, Bruno (dir.). *Le Dialogue des cultures: actes des rencontres inaugurales du musée du quai Branly* (21 juin 2006). Paris: Musée du Quai Branly-Actes Sud, 2007.
- MACEDO, Silvia. *Ekolya et Karetajar: maître d'école, maître de l'écriture. L'incorporation de l'écriture et de l'école par les amérindiens wayäpi de l'Amapari (Brésil) et de l'Oyapock*

- (Guyane française). 2006. Thèse de doctorat - École des hautes études en sciences sociales, Paris.
- _____. O belo expressivo: a comunicabilidade dos padrões gráficos ameríndios. *Espaço Ameríndio*, vol. 1, n° 1, p. 62-72, 2007.
- OSCOLATI, Gaetano. *Exploraciones de las regiones ecuatoriales a través del Napo y de los ríos de las Amazonas*: fragmento de un viaje por las dos Ameritas en los años 1846-1848. Quito: Abya-Yala, 2000 (1^{re} éd. ital. 1854).
- PRAET, Istvan. *Courage and Fear: An Inquiry into Chachi Shape-Shifting*. 2006. Ph.D. Dissertation - University of Oxford, Oxford.
- RIVIALE, Pascal. Charles Wiener o el disfraz de una misión lucida. *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, vol. 32, n° 3, p. 539-547, 2003.
- SIMSON, Alfred. *Viajes por las selvas del Ecuador y exploraciones del río Putumayo*. Quito: Abya-Yala, 1993 (1^{re} éd. angl. 1886).
- TAYLOR, Anne Christine. Une courte histoire de l'oubli. Perspectives jivaro sur la mémoire des morts et la destinée des vivants. *Ateliers*, vol. 17, p. 73-82, 1997.
- VAN VELTHEM, Lucia. *O belo é a fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- WHITTEN, Norman. *Sacha Runa, Ethnicity and Adaptation of Ecuadorian Jungle Quichua*. Urbana-Chicago-London: University of Illinois Press, 1976.

Recebido em setembro de 2012.

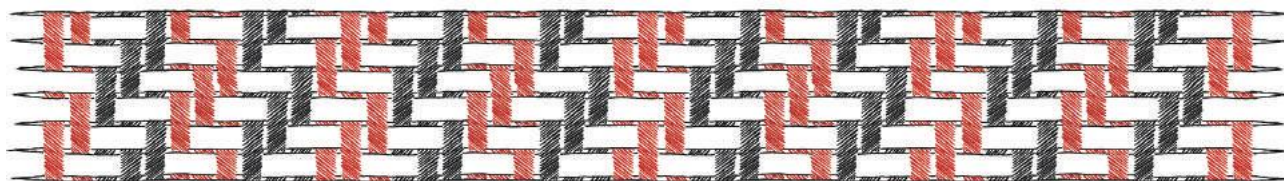
Aceito para publicação em janeiro de 2013.



Antropología y Estética: el caso de la cestería pilagá (Gran Chaco, Argentina)

Marina Matarrese

Doctora en Antropología (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina).
Becaria Post-doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).



Resumen

En este artículo indago de manera crítica las valoraciones y los enunciados estéticos de las pilagá (provincia de Formosa, Argentina) con respecto a su producción cesteril. El estudio de estas apreciaciones, entendidas como parte de procesos sociales dinámicos, involucra diversas esferas de la vida social pilagá. De ahí que, algunos interrogantes que inspiran este trabajo sean: ¿cuáles son las consideraciones de valor de las pilagá con respecto a su producción cesteril? ¿En relación a qué variables se realizan estas consideraciones de valor? ¿Cómo es vivida la distinción entre las valoraciones que los pilagá consideran propias y aquellas identificadas como ajenas? ¿Por qué surge esta diferenciación y cómo incide en el momento de elaborar la artesanía?

Palabras clave: estética; cestería; pilagá; enunciados estéticos.

Abstract

In this article I critically explore the aesthetic valuations and statements of the pilagá (Formosa province, Argentina) with respect to their basketry production. The study of these statements, as part of dynamical social processes, involves multiple spheres of the social life of the pilagá. Hence, some questions that inspire this work are: What are the pilagá aesthetics statements with respect to their basketry production? In relation to which qualities these considerations are related? How the pilagá distinguish between their own aesthetic statements and those identified as outsiders? Why and how do these distinctions impact the craft production?

Keywords: aesthetic; basketry; pilagá; aesthetic statements.

Introducción

El presente estudio acerca de las valoraciones estéticas de las mujeres pilagá¹ de la provincia de Formosa (Argentina) — ver ubicación de este grupo indígena en la Figura 1 — se inscribe dentro de un campo de estudio que puede definirse como “antropología de la estética”. En esta área abrevan diversas corrientes de investigación etnográfica que, desde los trabajos fundacionales de Franz Boas (1947) sobre el arte aborigen de la Costa Noroccidental, han estudiado con distinto grado de reflexividad, la dimensión estética² de las producciones creativas de pueblos no-occidentales. Al respecto, cabe aclarar que cuando me refiero al concepto de estética procuro diferenciarlo de otras categorías como las de arte y “arte no occidental”, así como de aquellos términos que diversos autores utilizaron con el objeto de trascender su carga etnocéntrica tales como “arte primitivo”, “arte tribal” y “arte de sociedades de pequeña escala”, entre otros (MYERS, 2005). En este sentido, Jacques Maquet (1999, p. 98-99) advierte que numerosos estudios han empleado indistintamente los términos estética y arte, dado que proyectaron este último, que es el “*locus* estético” de la sociedad occidental a otras culturas.

Otra disquisición conceptual, que dentro de la antropología de la estética suscitó un gran debate y delineó dos orientaciones contrapuestas ha sido la pertinencia de la aplicación del propio concepto de “estética” en sociedades no-occidentales. Por un lado, se ubican quienes reivindican la utilización del concepto estética destacando su potencial transcultural (COOTE; SHELTON, 1992; MAQUET, 1999; MORPHY, 1991, 1992; SHARMAN, 1997) y por otro lado, se sitúan quienes se oponen a un análisis de la producción material aborigen en términos “estéticos” debido al ineludible vínculo de esa categoría con la lógica del campo artístico elitista occidental (GELL, 1995; GOW, 1996, 1999; LAGROU, 2008, 2009; OVERING, 1994, 1996). Las valiosas críticas de Gell, Gow, Lagrou y Overing subrayan — en relación a una acepción de la “estética” en términos kantianos, es decir en tanto “apreciación desinteresada” de sujetos aislados (KANT, 1976; 1977) — que este concepto es inescindible de las valoraciones etnocéntricas y elitistas de las sociedades occidentales. Más aún, Bourdieu (1979) en su trabajo referido al gusto y a la distinción en la sociedad francesa, argumenta que la concepción estética kantiana es propia de cierta clase social — la elite francesa — y no puede ser generalizada ni siquiera al conjunto de las sociedades occidentales. Lo antedicho, no obstante, no invalida que el concepto de “estética” sea aplicable a otros contextos culturales, si se consideran definiciones que den cuenta de las particularidades culturales y de las relaciones de poder por las que está atravesada y condicionada (MORPHY, 1992). En este sentido, asumo la definición de estética propuesta por Russell Sharman (1997), en tanto concepto transcultural y a su vez socialmente construido y culturalmente variable (COOTE, 1992; MORPHY, 1991, 1992; SHARMAN, 1997) que involucra dos procesos: “percepción estética” y “expresión estética”. Con el primer término Sharman (1997) se refiere al agregado de valor a diversas experiencias y objetos, que si bien está condicionado por el medio social, en su dimensión cognitiva y cualitativa es universal (SHARMAN, 1997). Por “expresión estética”, el autor alude a la re-creación de la experiencia a través de la cual los valores adjudicados por la percepción estética son reconstituidos o transformados; esto incluye el contexto cultural y el proceso de producción, a diferencia de los abordajes que se focalizaron en los objetos artísticos o expresivos de manera aislada (SHARMAN, 1997). En ese sentido, el concepto de estética es una valiosa herramienta que da cuenta de ciertos procesos sociales que de otra manera quedarían invisibilizados, tales como la socialización (EAGLETON, 2006) y circulación de determinados objetos y la producción, reproducción y transformación de ciertas

valoraciones. En síntesis, esta herramienta culturalmente específica de conocer el mundo, “le ofrece a los participantes de una sociedad un modelo sobre el cual pueden (e implícitamente deben) basar sus creencias, comportamientos, y temperamentos” (FLORES FRATTO, 1986, p. 250 *apud* SHARMAN, 1997; mi traducción).

Considerando el marco teórico de la antropología de la estética expuesto, el presente trabajo constituye una aproximación a un aspecto aún inexplorado, pero muy fecundo para el análisis antropológico, que indague las valoraciones estéticas de los pilagá con respecto a sus producciones cesteras y que se oriente a responder: ¿En relación a qué variables se realizan estas consideraciones de valor? ¿Cómo es vivida la distinción entre las valoraciones que los pilagá consideran propias y aquellas identificadas como ajenas? ¿Por qué surge esta diferenciación? ¿Cómo incide al momento de producir artesanía? Para ello, asumo que las producciones cesteras, así como a las artesanías³ pilagá en general son “expresiones estéticas” (SHARMAN, 1997), que lejos de ser concebidas como “objetos” aislados, son parte de procesos sociales dinámicos. En este sentido, estas expresiones son pasibles de ser estudiadas no sólo como parte de la esfera cultural de la vida aborígen sino considerando su vínculo interétnico, territorial y laboral, entre otros.

El trabajo de campo⁴ en el que se sustenta este artículo se desarrolló entre los años 2008 y 2011 en las comunidades pilagá de La Bomba, Campo del Cielo, Qom Pi y *Laqtasatanyie* — también denominada Km 14 — del Departamento Patiño, Provincia de Formosa (ver localización en la Figura 1). Durante mis estancias recurrí a la observación participante y realicé entrevistas en profundidad a fin de dar cuenta de los enunciados estéticos de los pilagá con respecto a su producción artesanal.

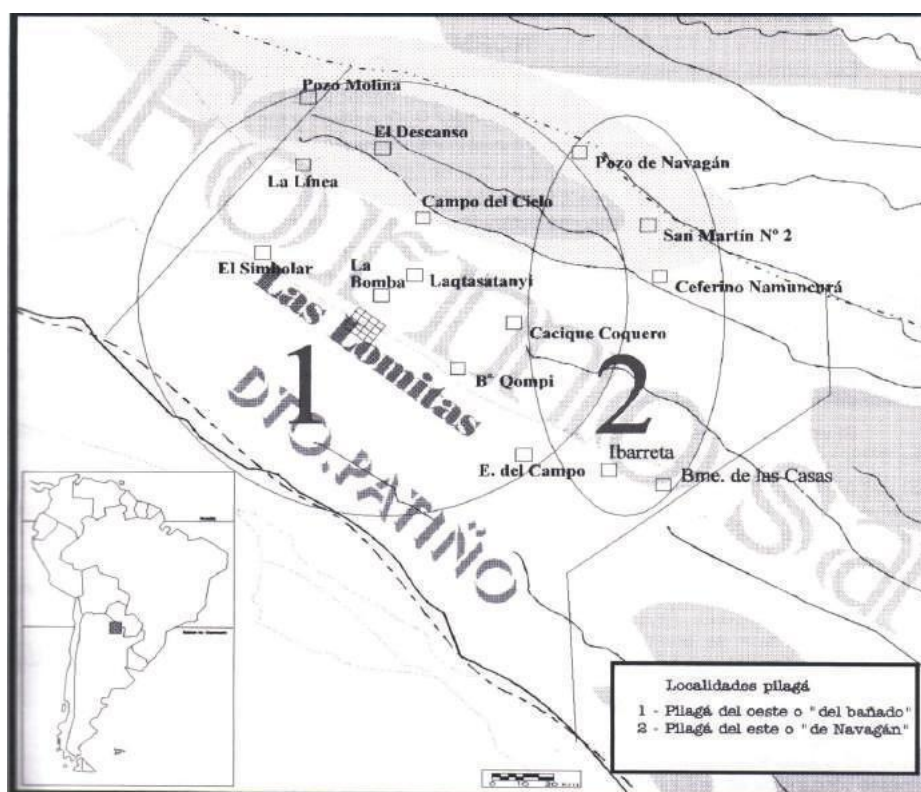


Figura 1. Mapa con la localización de los grupos pilagá, en el centro de la provincia de Formosa, Argentina. (Presman; González; Dell'Arciprete, 2010, p. 27).

Cestería y valoraciones pilagá

La elaboración de las artesanías, realizadas para el trueque o la venta, es una de las múltiples fuentes de ingreso de las unidades domésticas. Esta actividad complementa los ingresos obtenidos mediante trabajos estacionales, pensiones de los gobiernos nacional y provincial, así como diversos planes sociales (especialmente la Asignación Universal por Hijo). Principalmente las mujeres adultas (de 40 años en adelante) se dedican a la producción artesanal y cuentan con la colaboración de las jóvenes y niñas del grupo familiar. La participación de las pequeñas en las diversas instancias de la elaboración artesanal (recolección de la materia prima, preparación de ésta para la posterior utilización y tejido) les permite, mediante la observación y la imitación, ir adquiriendo determinado saber técnico que no se transmite de manera verbal sino principalmente a través de lo que Tim Ingold (2001, p. 54) denominó como “educación de la atención”.

La elaboración de las artesanías tiene lugar dentro del ámbito doméstico de manera alternada con otras tareas femeninas cotidianas, como ser la recolección de frutos con fines alimenticios y leña del monte⁵, la preparación de la comida y el cuidado de los niños. Esta alternancia en las tareas no está exenta de conflictos dado que muchas veces los hombres de la familia objetan que debido a la actividad artesanal, las mujeres descuidan sus otros quehaceres.

La cestería o *noonek* es elaborada por las pilagá, con una fibra vegetal denominada carandillo o *qatalaguá* (*Trithrinax biflabellata*). Este material es obtenido por las mujeres durante sus recorridos por el monte, mediante machete y “palo gancho” —es un palo largo con una cuña en uno de los extremos, con el que las mujeres enganchan las hojas más altas y erectas (como se aprecia en la Figura 2). Las hojas más requeridas son las que están en el centro de la palma, dado que son las más largas y están en mejor estado.



Figura 2. “Palo gancho”, machete y un paquete con el carandillo recolectado. Foto: Marina Matarrese. Septiembre, 2010.

Estas artesanías se comienzan por la base y a partir de allí se levanta la pieza sin molde, utilizando técnicas como la llana y la *coiled* o espiral. Para estas técnicas se requiere que las hojas se separen longitudinalmente para obtener “cintas” de un centímetro o dos de ancho con las que efectuar el trenzado. En la llana se entrelazan dos elementos activos —urdimbre y trama— que están formados por el mismo material y tamaño. La espiral, única técnica cestería que se diferencia de otras aplicadas en el textil, consiste en una puntada vertical que se ajusta a un elemento pasivo que actúa de base y está dispuesto en forma horizontal (Figura 3 y 4). Para la realización de la pieza utilizando esta última técnica se necesitan hojas secas y fibras frescas que, a manera de hilo, permitan “coser” la pieza (ARENAS, 2003; PEREZ DE MICO, 2003; PITLA LASEPI..., 2004).



Figura 3. Una colaboradora elaborando una hebilla con la técnica de espiral y llana. Foto: Marina Matarrese. Septiembre, 2010.



Figura 4. Hebilla con la técnica de espiral (la base) y llana (el borde) de manera combinada. Foto: Marina Matarrese. Septiembre, 2010.

La relevancia del estudio de la cestería pilagá se debió a tres factores: en primer lugar, es elaborada por la mayoría de las artesanas; en segundo lugar, son las artesanías pilagá mayormente comercializadas y con las que los pilagá son relacionados más directamente por los no-aborígenes. Por último, ya durante el estudio de los usos territoriales pilagá en mi formación doctoral (MATARRESE, 2011), la producción artesanal comenzaba a esbozarse como una actividad muy relevante en torno a la cual se articulaban y se ponían de manifiesto, tal como sostiene Eagleton (2006), articulaciones parentales, solidaridades de género, valoraciones al interior del conjunto de mujeres autoidentificadas como “artesanas” y diversos procesos jerarquizadores al interior de este grupo, así como estrategias que activamente evitaran dichas diferenciaciones internas.

En efecto, en las comunidades de La Bomba, Campo del Cielo, Qom Pi y *Laqtasatanyie* — también denominada Km 14 — (Departamento Patiño, Provincia de Formosa), las mujeres que con una frecuencia sostenida van al monte (*víaq*) en busca de materia prima, que elaboran artesanías como una de sus actividades diarias, que cuentan con piezas para la venta constituyendo una fuente de ingreso económico del hogar y que tienen cierta habilidad técnica se definen

a sí mismas como artesanas (*yawo onanae*). Asimismo, en torno a esta práctica, y tal como apunté anteriormente, tienen lugar articulaciones generacionales — abuelas, madres e hijas — en relación tanto con la transmisión de saberes (de las más ancianas a las más jóvenes), como con respecto a la recolección de la materia prima. De hecho, durante mis recorridos con las mujeres, el carandillo era obtenido por la generación intermedia en compañía de las más jóvenes y luego era repartido a las ancianas, que habían permanecido en el hogar cuidando a los más pequeños.

Además, estos recorridos en busca de materia prima, en los que a veces también se recolectan algunos alimentos (frutos, tubérculos, lianas, raíces, etc.), se realizan en grupos de mujeres, generalmente pertenecientes a una misma familia extensa. En consecuencia, estas salidas⁶ refuerzan, por un lado las articulaciones parentales entre quienes tienen vínculos más asiduos y comparten tanto relaciones de vecindad como determinados conocimientos comunes con respecto a ciertos recorridos territoriales. Por el otro, y dado que el monte es un ámbito ambiguo y heterogéneo que está atravesado por diversos peligros (principalmente hombres, algunos animales y seres no-humanos) estas salidas grupales constituyen uno de los recaudos de las mujeres, junto con otros tales como llevar un machete, no acercarse a fuentes de agua cuando se está menstruando, rezar, hacer marcas en las diversas sendas, entre otros.

En definitiva, en torno a estas salidas y a la producción artesanal se acentúan las solidaridades de género entre las mujeres. En particular con respecto al peligro de la violencia sexual en el monte, a las actividades domésticas o a la coordinación de quehaceres referidos directamente al trabajo artesanal — como arreglar una salida para el día siguiente, circular algo de la materia prima recolectada y eventualmente las piezas para su posterior comercialización.

Con todo, también al interior del grupo de mujeres autoidentificadas como artesanas, en las comunidades en las que trabajé, surgieron jerarquizaciones internas. En concreto, las mujeres reconocen y destacan a quienes realizan con asiduidad, según sus valoraciones estéticas, elaboraciones “lindas”. En particular, estas valoraciones, que surgen del análisis de los datos etnográficos, se guían principalmente por cuatro parámetros que influyen en sus consideraciones de valor: la calidad del material, la complejidad de la técnica, la obtención de una pieza homogénea o pareja y el grado de innovación.

En cuanto a la primera variable, en el caso del carandillo, las mujeres destacan como estéticamente positivo que la hoja aún esté fresca, es decir de un color beige oscuro y con un tinte verdoso, dado que indica que es una artesanía realizada recientemente y que conserva el perfume característico de esta hoja (*qatalagua laioté*). Con respecto a la complejidad de cada pieza, las mujeres valoran positivamente las elaboraciones cesteriles más pequeñas y realizadas con aguja de coser mediante la técnica de espiral. Se refieren a estas piezas como *wayalok*, es decir que son difíciles, trabajosas y que les requiere **más tiempo de elaboración**. En cambio, las piezas de mayor tamaño pueden ser elaboradas con la técnica de llana, utilizando fibras más gruesas (algunas cuchas para mascotas o canastas) son valorizadas como *pasa'em* (rápidas y fáciles). Otra valoración estética de las mujeres es con respecto al tejido, si éste es *nalotat* (parejo) o *choia pegat* (desparejo) y por consiguiente si la pieza una vez finalizada puede apoyarse de manera estable o no.

En cuanto a la última variable, el grado de innovación, ellas consideran que “es lindo buscar otras maneras de hacer el canasto”⁷. De este modo, la artesanía *onaik* o “linda” es aquella que tiene

algún grado de innovación, ya sea con respecto a los diseños de los canastos, o a la transformación de la materia prima. Por ejemplo, las mujeres destacan los canastos con formas más cuadradas o con diversos tipos de guardas. También señalan el teñido de la palma de carandillo, “para que no sea siempre el mismo”, su pintura o forrado con “el descartable”. Esta última técnica consiste en revestir la palma con cintas realizadas en base a botellas y etiquetas de gaseosas recicladas, otorgándole a la producción cestería un novedoso colorido.

Estas valoraciones de las artesanías están ligadas, a su vez, a la construcción de una buena o mala reputación como artesana. No obstante las mujeres en dos de las comunidades en las que trabajé, se manifestaron en contra de traducir estas valoraciones estéticas en los precios de venta. En efecto, en los proyectos de comercialización autogestionados, la variable más importante a la hora de estipular el costo de la pieza es su tamaño. De este modo, a diferencia de algunos proyectos viabilizados a partir de la crisis económica, política y social de diciembre de 2001 por el Estado Nacional⁸, se procura no incentivar la jerarquización interna de las artesanas estandarizando los precios por tamaño.

Cabe aclarar que una parte de la producción artesanal es comercializada por las artesanas en los pueblos cercanos a las comunidades y por los hombres del grupo doméstico en centros urbanos más alejados al ámbito comunal según los criterios arriba mencionados. No obstante, en la comercialización también participan diversos intermediarios tales como organismos del Estado nacional y provincial, ONG indigenistas de acción local, organizaciones religiosas, comerciantes y turistas ocasionales, que se manejan según sus propias valoraciones, no siempre coincidentes con las de las pilagá.

En primer lugar, las mujeres frecuentemente remarcaban que sus “preferencias” estéticas no coincidían con las de algunos turistas que, en vez de adquirir las piezas cuyas hojas de carandillo **aún conservaban un color verduzco y su perfume característico, preferían aquellas más claras que revelaban que era una artesanía *doisek* o vieja.** Asimismo destacaron, también a diferencia de sus propias valoraciones, que muchas veces lograban vender con mejores precios las piezas grandes, a pesar de que su elaboración es más fácil y por lo tanto más rápida que las piezas pequeñas. Más aún, insistieron en que muchos no- aborígenes o *goselek* compren artesanías que ellas consideran deshilachadas o desprolijas.

En segundo lugar, las pilagá, destacaron que las compras del gobierno provincial, a través del Instituto de Comunidades Aborígen (ICA), generalmente son coincidentes con los tiempos electorales. De este modo, no priman las valoraciones estéticas en estas transacciones sino que se inscribe dentro de las prácticas clientelares establecidas con el gobierno y en consecuencia, le venden al Instituto aquellas elaboraciones que suponen que serán rechazadas, por no cumplir con determinadas valoraciones estéticas (como la prolijidad de la terminación y la costura o la supervisión del estado del carandillo, entre otros) por otros intermediarios.

Por último, las mujeres subrayaron los “talleres de capacitación” en cestería organizados por las ONG Instituto de Cultura Popular (INCUPO)⁹ y Centro de Capacitación Zonal (CECAZO). Estos talleres consistían en encuentros de mujeres artesanas en los que un “técnico” transmitía algunas pautas, es decir determinadas valoraciones estéticas, tendientes a lograr la “mejor” comercialización de algunas de las piezas¹⁰. Estos “estándares de calidad” apuntaban a obtener artesanías que estuvieran diseñadas y respondieran al “gusto” de los consumidores de las grandes ciudades en las que éstas se comercializaban. Por ejemplo, a través de la incorporación

de cierres y broches en carteras y canastas, de la elaboración de artesanías con medidas más precisas (en el caso de los porta termos y macetas) y de la realización de adornos de menor tamaño. La compra de la cestería pilagá está sujeta a la evaluación previa de la pieza, según las valoraciones de estos intermediarios, por un lado, con respecto a la complejidad de la técnica, la prolijidad y el estado del material de la pieza. Por el otro, estas organizaciones analizan la compra de las artesanías en relación con los presupuestos acerca de “lo que les gusta”¹¹ a los clientes de los locales o “tiendas de artesanías” que tienen estas ONG en urbes como la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, donde se comercializan las piezas.

En suma, a través del análisis de la actividad artesanal se pusieron en relieve ciertos procesos sociales relacionados con las solidaridades, las reciprocidades y los temores de las mujeres pilagá. Asimismo el estudio de las valoraciones estéticas de las artesanas y de la comercialización estratégica de diversas piezas de acuerdo a las preferencias estéticas de los compradores dio cuenta del carácter dinámico y culturalmente situado de estas expresiones estéticas.

Conclusiones

En el presente artículo, la definición de estética propuesta por Russell Sharman (1997), en tanto concepto transcultural y a su vez socialmente construido y culturalmente variable ha sido, por un lado un punto de llegada de un recorrido teórico que ha ocupado a la antropología de la estética. Por el otro, un punto de partida para analizar las producciones artesanales de las pilagá de la provincia de Formosa (Argentina) como “expresiones estéticas” (SHARMAN, 1997), que lejos de ser concebidas como “objetos” aislados, son parte de procesos sociales dinámicos.

De allí que uno de los objetivos de este trabajo haya consistido en indagar un aspecto aún inexplorado del mundo pilagá, que consistió en poner en relieve tanto los enunciados estéticos de las mujeres acerca de sus piezas, como en relación con qué variables se construían esas valoraciones. A partir de la labor etnográfica por un lado pude dar cuenta del complejo entramado social femenino que se despliega en torno a la recolección de las materias primas, de la alternancia con los otros quehaceres femeninos, de la circulación de las hojas recolectadas, de las piezas producidas y del dinero obtenido de su comercialización. Por el otro, identifiqué cuatro aspectos que inciden en la valorización estética positiva de la pieza y que pueden resumirse en el tono verduzco del material — que indica que la artesanía es de elaboración reciente —, la utilización de una técnica compleja — espiral —, la obtención de una pieza pareja y con algún grado de innovación. Cabe aclarar que estas valoraciones identificadas no pretenden delinear un gusto pilagá “genuino”, dado que son el resultado de una negociación intercultural y el producto también de la articulación con diversos intermediarios que han intervenido en la comercialización artesanal — los Estados nacional y provincial con sus diversas políticas culturales, organizaciones del tercer sector, comerciales y turistas (MATARRESE, 2012). En efecto, la elaboración de las artesanías no responde exclusivamente a sus valoraciones estéticas, antes bien esta producción es muy variada y muchas veces realizan piezas grandes que responden en muchos casos a la demanda de los no-aborígenes, por ejemplo, venden frecuentemente aquellas piezas más amarillentas, que ellas definen como “viejas”, por responder al gusto de los *goselek*.

Asimismo con referencia a las valoraciones con respecto a las habilidades técnicas de las mujeres, valoran positivamente y por consiguiente consideran en calidad de “buena artesana” a

quien realiza con destreza artesanías “prolijas” o *nalotat*. No obstante en los emprendimientos de comercialización autogestionados que llevan adelante, estas valoraciones estéticas no se trasladan al precio de la artesanía. Antes bien éste es definido por el tamaño de la pieza de modo tal de no ahondar en las diferenciaciones internas entre las artesanas.

Notas

1. Los pilagá, autodenominados *pitelagalek* o en un sentido más amplio *gomlek*, pertenecen a la familia lingüística guaycurú. Este grupo étnico tiene una población de 4.465 personas en el total de país, de las cuales 3.948 habitan en 20 asentamientos emplazados en el centro de la provincia de Formosa, Argentina (Fuente: población por pertenencia y/o descendencia en primera generación del pueblo pilagá en el total del país. Instituto Nacional de Estadística y Censos [INDEC]. Encuesta Complementaria de Pueblos Indígenas [ECPI] 2004-2005. Complementaria del Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2001. Complementaria del Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2001. No obstante, según cálculos de ONG, organizaciones indígenas y líderes pilagá, estos datos serían un 25% más altos, con lo cual sumarían aproximadamente 6.000).
2. La discusión sobre la “estética”, sin embargo, proviene principalmente del campo de la filosofía, especialmente de los trabajos de Immanuel Kant (1976; 1977). Posteriormente, tanto desde la propia filosofía (ADORNO, 2002a, 2002b), como desde otras ciencias se abordó la temática (BOURDIEU, 1979; EAGLETON, 2006) criticando la naturaleza ideológica de la “estética” y denunciando su vinculación a las sociedades occidentales (GARCÍA; SPADAFORA, 2010).
3. Las artesanías han sido intensamente estudiadas como objetos que condensan aspectos económicos y culturales (GARCÍA CANCLINI, 1982). Asimismo en tanto actividad económica y culturalmente relevante para las economías domésticas ha sido estudiada por investigadores internacionales (NOVELO, 1976, 1993) y nacionales (ROTMAN 1994, 1999, 2001; ROTMAN; RADOVICH; BALAZOTE, 2007, entre otros) de reconocida trayectoria. No obstante, en el presente proyecto y dada la perspectiva estética que propongo no ahondaré en los citados estudios ni en sus aportes.
4. La mencionada labor contó con financiamiento de diversos proyectos colectivos de investigación: PIP CONICET 01415 “Antropología de las políticas de interacción estética entre aborígenes y blancos. Prácticas musicales y representaciones abstractas y figurativas de los pilagá e ishir del Gran Chaco” y UBACYT F021 “Antropología de los paradigmas estéticos: prácticas musicales y arte figurativo entre los aborígenes del Gran Chaco -pilagá e ishir”.
5. La región del Gran Chaco es una planicie deprimida caracterizada por bosques espinosos que contienen especies de maderas duras. El suelo es seco y los bosques son densos, secos, espinosos y dificultosos para transitar. Los pilagá se refieren a ellos utilizando el término “monte” y las mujeres lo recorren a través de senderos realizados con machete. Estos les sirven para ubicarse espacialmente y recolectar las distintas especies con fines artesanales, alimentarios y medicinales.
6. Los aborígenes se refieren con el vocablo “salidas” a sus recorridos por el monte con fines de recolección y marisca. En este mismo sentido lo empleo a lo largo de estas páginas.
7. Entrevista realizada en octubre de 2008, el marco de mi trabajo de campo a una pilagá de Qom Pi.
8. Desde el Estado nacional, bajo la coordinación de la Dirección de Cooperación Internacional y Políticas Culturales de la Secretaría de Cultura de la Nación se elaboró, con el asesoramiento del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano (INAPL), un proyecto denominado “Artesanías en la Argentina. Desarrollo sustentable y fomento de la diversidad cultural, a través del perfeccionamiento de la calidad del proceso de creación y comercialización de la producción”. Dicho proyecto contó, en el año 2002, con financiamiento de la Organización de los Estados Americanos (OEA).
9. Organización civil cristiana dedicada desde la década de 1970 a la promoción y el desarrollo —bajo la modalidad de educación popular— de las comunidades indígenas y rurales del norte del país. En Formosa sus tareas están centradas en las comunidades pilagá del centro-oeste.
10. Información obtenida a partir de una entrevista realizada en julio de 2008 a un integrante de una de las ONG analizadas.
11. Entrevista realizada en julio de 2008 a un integrante de una de las ONG analizadas.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: Nacional, 2002a.
- _____. Sobre la música popular. *Guaraguao*, vol. 6, n° 15, p. 155-190, 2002b.
- ARENAS, Pastor. *Etnografía y Alimentación entre los Toba-Ñachilamole#ek y Wichí-Lhuku'itas del Chaco Central (Argentina)*. Buenos Aires: Pastor Arenas, 2003.
- ARNHEIM, Rudolf. *Visual Thinking*. Berkeley: California University Press, 1969.
- BOAS, Franz. *Arte primitivo*. México: Fondo de cultura económica, 1947.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinción*. Madrid: Taurus, 1979.
- COOTE, Jeremy. "Marvels of Everyday Vision": The Anthropology of Aesthetics and the Cattle Keeping Nilotes. In: COOTE, J.; SHELTON, A. (comps.). *Anthropology, Art and Aesthetics*. Clarendon Press, Oxford, 1992 (Oxford Studies in the anthropology of cultural forms). P. 245-273.
- _____; SHELTON A. (comps.). *Anthropology, Art and Aesthetics*. Clarendon Press, Oxford, 1992 (Oxford Studies in the anthropology of cultural forms)
- EAGLETON, Terry. *La estética como ideología*. Madrid: Trotta, 2006.
- ENCUESTA COMPLEMENTARIA DE PUEBLOS INDÍGENAS (ECPI) 2004-2005. Complementaria del *Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2001*. Instituto Nacional de Estadística y Censo (INDEC). Ministerio de Economía y Producción. Disponible en: <www.indec.gov.ar>.
- GARCÍA, Miguel A.; SPADAFORA, Ana María. *Antropología de las políticas de integración estética entre aborígenes y blancos*. Prácticas musicales y representaciones abstractas y figurativas de los pilagá e ishir del Gran Chaco. Proyecto PIP-CONICET N° 01415. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), 2010.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen, 1982.
- GELL, Alfred. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Gow, Peter. Aesthetics is a cross-cultural category. In: INGOLD, Tim (comp.). *Key debates in anthropology*. London: Routledge, 1996. P. 249-293.
- _____. Piro Designs: Painting as Meaningful Action in an Amazonian Lived World. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 5(2), p. 229 -246, 1999.
- INGOLD, Tim. El Forrajero óptimo y el hombre económico. In: DESCOLA, P.; PÁLSSON, G. (comps.). *Naturaleza y Sociedad*. Perspectivas antropológicas. México: Siglo XXI, 2001. P. 37-60.
- KANT, Immanuel. *Crítica de la Razón Pura*. Buenos Aires: Losada, 1976.
- _____. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe, 1977.

- LAGROU, Els. A arte do outro no surrealismo e hoje. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, vol 14, nº 29, p. 217-230, jan./jun. 2008.
- _____. *Arte Indígena no Brasil: Agência, alteridade e ralação*. Belo Horizonte: ComArte, 2009.
- MAQUET, Jacques. *La experiencia estética*. Madrid: Celeste, 1999.
- MATARRESE, Marina. *Disputas y negociaciones en torno al territorio pilagá (provincia de Formosa)*. Tesis Doctoral - Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2011. Mimeo.
- _____. Notas acerca de las dimensiones estéticas de la política artesanal de la Provincia de Formosa: el caso de los pilagá. *Revista Claroscuro*, nº 12, 2012 (Revista del Centro de Estudios sobre Diversidad Cultural, de la Universidad Nacional de Rosario).
- MORPHY, Howard. *Ancestral connections: Art and an aboriginal system of knowledge*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- _____. From Dull to Brilliant: the Aesthetics of Spiritual Power among the Yolngu. In: COOTE, J.; SHELTON, A. (comps.). *Anthropology, Art and Aesthetics*. Clarendon Press, Oxford, 1992 (Oxford Studies in the anthropology of cultural forms). P. 181-208.
- MYERS, Fred. "Primitivism", anthropology, and the category of "primitive art". In: TILLEY, Chris *et al.* (comps.). *Handbook of Material Culture*. London: Sage, 2005. P. 267-284.
- NOVELO, Victoria. *Artesanías y Capitalismo en México*. México: SEPH-INAH, 1976.
- _____. *Las artesanías en México*. México: Gobierno del Estado de Chiapas, Instituto Chiapaneco de Cultura, 1993.
- OVERING, Joanna. Against the Motion (1). In: WEINER, James A. (comp.). *Aesthetics is a Cross-Cultural Category: A debate Held in the Muriel Stott Centre, Johns Rylands University, Library of Manchester, on 30th October 1993*. Manchester: Groups for Debates in Anthropological Theory, Department of Social Anthropology, University of Manchester, 1994. P. 9-16.
- _____. Aesthetics is a cross-cultural category: Against the motion. In: INGOLD, Tim (comp.). *Key Debates in Anthropological Theory*. London: Routledge, 1996. P. 260-265, 276-293.
- PEREZ DE MICOU, Cecilia. Pautas descriptivas para el análisis de cestería arqueológica. *Programa de estudio, valoración y preservación de textiles argentinos. La tecnología cestería como tecnología textil*. Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 2003. Disponible en: <http://www.inapl.gov.ar/invest/patrim_textil_02.html>. Consultado el: 23 agosto 2010.
- PITLA´Lasepi LO´ONANAGAK. CESTERÍA PILAGÁ. *Artesanías en la Argentina. Desarrollo Sostenible y Fomento de la Diversidad Cultural*. Federación de Comunidades Pilagá. Secretaría de Cultura de la Nación, Argentina, 2004.
- PRESMAN, Ricardo; GONZÁLEZ, Jorge; DELL'ARCIPRETE, Ana. Normas, infracción y sanción entre los pilagá. Informes sobre el sistema jurídico de los pueblos pilagá. *Hacia Una Nueva Carta Étnica del Gran Chaco VII*. Las Lomitas, Formosa: Centro del Hombre Antiguo del Chaco (CHACO). P. 27-34.

ROTMAN, Mónica. Artesanos de la Ciudad de Buenos Aires: perfil sociodemográfico, capital educativo e inserción en la actividad. *Relaciones*, Sociedad Argentina de Antropología, tomo XIX, p. 117-133, 1994.

_____. El estado actual de la artesanía indígenas como exploración de una problemática. In: RADOVICH, J. C.; BALAZOTE, A. (comps.). *Estudios Antropológicos sobre la cuestión indígena*. Buenos Aires: Minerva, 1999. P. 83-96.

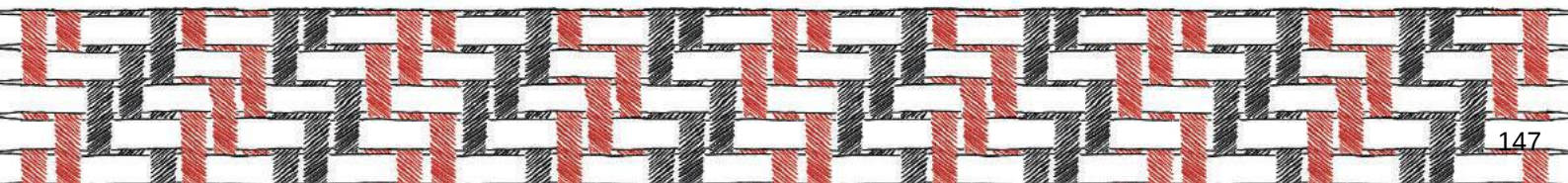
_____. *Cultura y Mercado: Estudios Antropológicos sobre la problemática artesana*: Buenos Aires. Buenos Aires: Minerva, 2001.

_____; RADOVICH, Juan Carlos; BALAZOTE, Alejandro. Introducción: Las producciones artesanales de los pueblos indígenas en contextos de relaciones interétnicas. In: ROTMAN, M; RADOVICH, J. C.; BALAZOTE, A. (comps). *Pueblos Originarios y problemática artesanal: Procesos productivos y de comercialización en agrupaciones Mapuches, Guaraní/Chané, Wichí, Qom/Tobas y Mocovíes*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados - CONICET, 2007. P. 9-18.

SHARMAN, Russell. The Anthropology of Aesthetics: A cross-cultural approach. *Journal of the anthropological society of Oxford*, vol. XXVIII, nº 2, p. 177-192, 1997.

Recebido em 30 de Setembro de 2012

Aceito para publicação em 27 de Janeiro de 2013

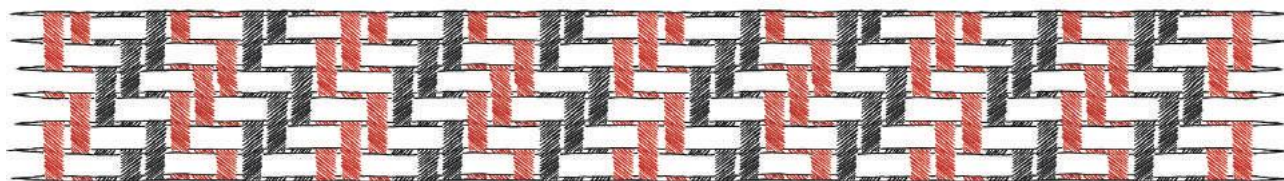


L'histoire culturelle de l'Europe: un point de vue transnational

Blaise Wilfert-Portal

blaise.wilfert @ ens.fr

École normale supérieure, Paris – Institut d'histoire moderne et contemporaine (IHMC)



Résumé

Le propos de cet article est de montrer que l'histoire culturelle, pensée comme une histoire sociale et transnationale des biens symboliques, peut contribuer de manière décisive à résoudre quelques-unes des apories qui guettent l'historien de l'Europe du XIXe siècle et du début du XXe siècle. S'agit-il, alors, du temps de l'apogée de la nation, ou au contraire du temps de la première mondialisation ? Faut-il placer au premier plan du récit la construction des identités nationales, l'érection des frontières et la cataclysmique conflictualité internationale, ou au contraire l'intensification des circulations des biens et des personnes, la constitution d'une société civile et politique internationale et la convergence croissante des économies et des sociétés euratlantiques ? Une perspective utile pour dépasser ces apories est de montrer, à travers l'étude de la circulation des biens symboliques, et en prenant l'exemple de la traduction littéraire, comment ces deux histoires traditionnellement opposées s'articulent en réalité étroitement l'une à l'autre, pour proposer une histoire transnationale de *l'inter-nationalisation* de l'Europe contemporaine.

Mots-clés: Traduction; Nationalisation; Histoire transnationale; Mondialisation; Littérature.

Abstract:

This paper tries to demonstrate that cultural history, conceived as a social and transnational history of symbolic goods, can actively contribute to solve some of the thorniest questions that beset historians of nineteenth and twentieth century Europe. Have we to talk of the climax of the nation, or on the contrary of an era of globalisation, when we deal with that period ? What has to be at the forefront of our narrative ? the building of national identities, the hardening of borders and the terrifying world wars, or the growing flows of persons and goods, the institutionalization of a civil and political international society and the convergence of atlantic economies and societies ? A good way to try to overcome those aporias would be to show, through the study of symbolic goods and their production, circulations, reception and canonization, and more precisely the study of the thick case of literary translation, how those usually opposed narratives articulate closely with each other, to propose a transnational history of the modern european *inter-nationalisation*.

Keywords: Translation; Nationalisation; Transnational history; Globalisation; Literature.

L'époque contemporaine de l'Europe, de la fin du XVIII^e siècle aux lendemains de la Seconde Guerre mondiale, est souvent présentée comme le temps de la nation. Des révolutions atlantiques du dernier quart du XVIII^e siècle, fondées notamment sur la substitution du langage de la nation souveraine à celui du droit divin pour définir les sociétés politiques, jusqu'à la reconstruction sous les auspices américaines et soviétiques d'un continent ravagé par trente ans de guerres, en passant par l'extraordinaire et terrifiant *impetus* impérial des nationalisations concurrentes qui engloutit le vaste monde dans leurs jeux de puissance au cours du XIX^e siècle, la nation¹ apparaît, à juste titre, comme une force historique majeure, peut-être la dynamique principale de l'Europe entre 1770 et 1950. On peut même affirmer que par le truchement des empires avec lesquels elle a des relations complexes² elle est à l'origine d'un mouvement mondial, dont les décolonisations et la multiplication des États-nations dans le cadre de l'ONU (121 États créés depuis 1945, pour un total de 193 en 2006) sont des manifestations³.

Ce grand récit de l'histoire de l'Europe contemporaine sous le signe de la nationalisation se trouve pourtant, surtout depuis une décennie, mis en question par un autre récit, lui aussi abondamment nourri par des recherches de tous ordres, qui fait de la même période le moment décisif de la globalisation, marqué par un niveau sans précédent de circulations des biens et des personnes, par la mise en place de régulations internationales sophistiquées, par l'instauration d'un système mondial architecturé par la domination britannique, par la structuration de réseaux internationaux (ferroviaires, maritimes, télégraphiques, électriques, postaux), par l'unification juridique du monde sous la pression des systèmes de droit des puissances atlantiques, et finalement par l'organisation de grandes institutions politiques et économiques mondiales, d'une puissance, d'un ressort et d'une ambition inégalés⁴.

Principalement documenté par des historiens de l'économie, mais aussi de plus en plus par des spécialistes des institutions et des relations internationales, ce moment mondial soit disparaît du champ de vision des historiens des nations européennes, soit apparaît comme une évolution contradictoire, limitée à la période du libéralisme triomphant (1830-1880), et contrariée par la montée en puissance, à la fin du XIX^e siècle, des empires et du protectionnisme, ou, si on suit les intuitions précoces de Karl Polanyi (1983) notamment, arrêtée et inversée par la « guerre de Trente ans » du XX^e siècle. Ce séquençage peut pourtant laisser sceptique: s'il s'appuie sur la constatation évidente de l'intensité atroce des conflits mondiaux, qu'il relie souvent à l'effondrement du commerce international et au retour du protectionnisme national entre 1930 et 1950, il fait fi, par exemple, de la croissance régulière et continue du nombre, de la taille et de l'importance des institutions internationales étatiques, paraétatiques ou non-gouvernementales qui sont nées des deux guerres mondiales, dépassant les apories d'une mondialisation incomplète par une nouvelle étape dans l'intégration mondiale des États; il néglige aussi le poids des dernières décennies, depuis 1950 et surtout depuis 1980, qui, en retrouvant puis dépassant les niveaux de circulation internationale de capitaux ou de marchandises des années 1900, tendent par exemple à inverser le sens du récit, en semblant faire précisément des années 1890-1950 une parenthèse dans une tendance longue à l'extension mondiale des chaînes d'interdépendance.

Ce ne sont là que quelques exemples des difficultés rencontrées par les historiens de l'Europe moderne et contemporaine pour articuler deux des fronts historiographiques les plus dynamiques des trente dernières années, d'une part l'histoire de la nation et du nationalisme, et d'autre part l'histoire de la mondialisation et l'histoire globale, croisée, connectée ou transnationale⁵. Mais

il est possible que certaines au moins de ces difficultés puissent être partiellement levées par le choix de changer de terrain principal d'enquête, en s'appliquant à aborder ces enjeux par le biais de l'histoire culturelle. Ce qui implique tout d'abord de lever quelques ambiguïtés sur ce que peut recouvrir ce terme polysémique et ductile, ensuite de prendre la mesure du fait que l'histoire culturelle de l'Europe ou en Europe a été tout particulièrement marquée par le nationalisme méthodologique, dont il faudra donc essayer de trouver le moyen de se défaire, pour ensuite tenter de définir les méthodes et les enjeux d'une histoire transnationale de la culture en Europe, en prenant comme exemple le cas de la traduction littéraire.

1. Sociale et culturelle, indissociablement

Se saisir des difficultés posées par l'articulation des dynamiques historiques de la nationalisation et de celles de la mondialisation, et proposer de l'aborder précisément par ce qu'il est coutume d'appeler la culture, c'est tenter de proposer un point de vue particulier et peu usité, qui peut se révéler particulièrement fécond. Il faut pourtant, pour apprécier cette perspective, se défaire d'une image immédiate, véhiculée non sans raison par le sens commun de l'histoire et plus largement des sciences sociales, qui fait de l'histoire culturelle une histoire un peu mièvre des *représentations*, tiraillée entre une conception anthropologique englobante de la culture comme système de significations partagé par une société et définissant sa particularité, et une conception étroite qui correspond à peu près au territoire du ministère français de la Culture et fait de la culture une sorte de domaine en soi, parfois saisi par « le politique », et justiciable d'une lecture en termes de goûts, de croyance, d'idéologie et d'imaginaire. Il ne s'agira pourtant pas ici d'une histoire des idées, d'une histoire des représentations ou même d'une histoire « culturelle du politique » à l'échelle de l'Europe. Dans la lignée des travaux de Frédéric Barbier, Christophe Charle, Roger Chartier, Daniel Roche, Jean-Yves Mollier, Robert Darnton, pour ne citer que quelques-uns des historiens les plus proches, cette histoire culturelle est conçue comme une histoire des biens symboliques⁶, de leurs producteurs, de leurs contenus et de leur réception: il s'agit aussi bien d'une histoire économique, d'une histoire sociale et d'une histoire politique que d'une histoire culturelle – puisque cette étiquette a semblé parfois porter la prétention à définir une méthode et un paradigme, et non pas seulement des objets.

Pour simplifier, il convient de mettre à distance deux des définitions effectivement en usage dans nombre d'histoires de la culture et de la pensée européennes, qu'on peut évoquer à travers les cas, particulièrement polaires, de John Burrow (2002), représentant éminent de l'École dite de Cambridge, et de Donald Sassoon (2006) – il s'agit de les critiquer du point de vue de l'extension de ce qu'ils incluent comme culture ou comme pensée.

Le premier n'envisage comme pensée européenne que les systèmes textuels et idéologiques les plus organisés, les plus formalisés et sophistiqués, parce qu'ils définissaient selon lui un espace discursif commun fondé sur un certain contrôle du langage, de l'argumentation et du détachement savant. C'est précisément cette restriction aux produits intellectuels les plus normalisés qui lui permet d'envisager quelque chose comme un espace européen, celui des débats savants fondés sur le partage d'une norme intellectuelle commune. Le second refuse de prendre réellement en compte les productions savantes, les beaux-arts ou l'avant-gardisme esthétique dans son panorama continental, parce que ces manifestations symboliques relèvent seulement de la consommation raffinée des élites, dont l'impact serait très faible sur les évolutions d'ensemble

de la culture des Européens, et au fond parce qu'elles auraient été largement illusoires dans leur prétention esthétique et intellectuelle à échapper à l'extraordinaire puissance du marché. Au contraire, il faut souligner que les avant-gardes culturelles et intellectuelles n'auraient jamais existé sans le marché et l'étatisation contestée de la culture⁷, sans les rapports complexes qu'elles ont entretenu avec la commercialisation et la diffusion pédagogique des œuvres et des textes⁸, que même les savants les plus exigeants ont affaire au capitalisme d'édition; mais il est aussi nécessaire de comprendre que l'invention d'espaces non marchands d'accès aux beaux-arts, l'invention de politiques d'État visant à favoriser systématiquement des circulations intellectuelles non immédiatement rentables, et l'existence même de l'édition d'avant-garde, dont la pérennité économique est devenue une évidence, mais sur la base des *long-sellers* et non sur celle des *best-sellers*, parmi bien d'autres exemples, attestent que la culture déborde et de loin le seul modèle analytique du marché, comme le prisme de la lecture idéologique et politique. Comme l'écrit Christophe Charle (2010), il faut tenter une « histoire culturelle de l'Europe compréhensive, qui ne privilégierait ni une zone particulière, ni un mode d'appréhension de la culture (production *vs* diffusion ; consommation *vs* transmission ou héritage), ni une forme particulière (écrite *vs* orale, visuelle *vs* imprimée, etc.), ni une strate de destinataires supposés ».

Faire ainsi l'histoire des littératures en Europe, en effet, c'est évoquer Walter Scott, Ibsen ou Hofmannsthal, le théâtre, le roman historique et le livret d'opéra, le romanesque national, la « pièce bien faite » et le postsymbolisme, soit des objets classiques des sciences littéraires et artistiques, formulés en terme d'esthétiques, de genres et de formes, mais ce peut être aussi s'efforcer de comprendre un cas particulièrement spectaculaire de best-seller paneuropéen et ses effets sur les nouvelles maisons d'édition européennes du début du XIX^e siècle⁹, de comprendre le rôle de l'importation des techniques théâtrales parisiennes sur la transformation des théâtres de province en Norvège comme en Allemagne du Nord¹⁰, et d'interroger la position de la haute bourgeoisie juive dans le système des métropoles européennes du début du XX^e siècle (LE RIDER, 1997). Étudier Croce, Diderot et Panofsky, c'est naturellement restituer leurs conceptions de l'art et les logiques intellectuelles de leurs critiques et histoires de l'art, mais ce peut être aussi comprendre la contribution de Croce au rayonnement maintenu de Naples comme haut lieu de la philosophie européenne¹¹, établir le rôle du discours critique dans la détermination des grandeurs artistiques¹² et interroger la constitution des histoires de l'art national en Europe et l'enjeu que représentait pour elles la mainmise sur la référence médiévale¹³. Travailler en histoire culturelle européenne sur Chagall, sur le néo-classicisme ou sur la photographie dans les années 1930, c'est naturellement restituer des filiations et des ruptures, étudier des usages de la couleur ou du folklore et retracer l'évolution des dispositifs de construction de l'« actualité », mais ce doit être aussi comprendre la géopolitique de la contestation paneuropéenne des cultures de cour à la fin du XVIII^e siècle¹⁴, retrouver les formes et les logiques de l'internationalité des avant-gardes de la peinture au temps du Modernisme¹⁵, et analyser la structure économique des médias de masse au temps des fascismes¹⁶.

2. Des limites du nationalisme méthodologique en histoire culturelle

L'histoire culturelle ainsi conçue est une voie d'entrée particulièrement précieuse dans l'histoire de l'Europe contemporaine, du fait de la multiplicité des objets qu'elle touche, de la complexité de leur statut symbolique et de leur poids économique et politique, et ce bien loin des fadeurs ductiles de l'histoire des représentations. Elle a toutefois souffert jusqu'à présent d'une forme d'asymétrie, qui la rend très présente sur le versant « national » de l'histoire européenne,

et relativement peu sur le versant international, global ou transnational, comme on voudra¹⁷. Ce qui caractérise la plupart du temps ces études, c'est en effet leur nationalisme méthodologique. Par nationalisme méthodologique, il faut entendre une forme de biais implicite et le plus souvent structurel de l'écriture de l'histoire, et en général des humanités et des sciences sociales depuis leur institutionnalisation au cours du XIX^e siècle. En littérature comme en histoire, en sociologie comme en économie, en philosophie comme en géographie, le cadre national a fixé le programme des enquêtes – on travaille sur la littérature française, l'histoire allemande, l'économie espagnole –, les sources à mobiliser – les statistiques professionnelles nationales en sociologie, la comptabilité nationale en économie, le canon littéraire dans le domaine des humanités –, et donc inévitablement aussi l'interprétation – les formes esthétiques « françaises » sont particulières, puisque le cadre d'étude le présuppose, l'« économie espagnole » a des forces et des faiblesses, comme on le dirait d'une personne, l'histoire allemande se comprend comme une voie particulière tracée depuis Luther, puisqu'on ne cherche d'éléments d'interprétation que dans l'histoire allemande, etc. Le nationalisme méthodologique est pour ainsi dire à l'origine de l'activité historique, au moins dans la version universitaire et professionnalisée qu'on lui connaît en Europe occidentale depuis le milieu du XIX^e siècle environ¹⁸, et il est toujours structurant pour une part décisive de la discipline.

Il est pourtant possible d'interroger de nombreuses manières le nationalisme méthodologique dominant dans l'histoire culturelle européenne, et donc de proposer des voies de renouvellement. La première mise en cause critique, la plus simple à formuler, et qui a d'ores et déjà produit des travaux importants et utiles, consiste à s'interroger sur l'unicité proclamée de telle ou telle voie nationale, et à la soumettre à des comparaisons systématiques. Est-il légitime, par exemple, de présenter l'affaire Dreyfus comme la preuve d'une spécificité irréductiblement française pour ce qui concerne les rapports entretenus par les hommes de lettres avec le pouvoir politique, quand les mêmes années 1895-1905 ont été marquées, en Italie, en Espagne, en Grande-Bretagne, dans le Reich allemand, par des mobilisations d'écrivains et de savants de grande ampleur sur des enjeux politiques et sociaux majeurs – de la répression contre l'anarchisme à la fermeture des hauts postes universitaires aux Juifs, du maintien de la censure sur la littérature et les arts à la nécessité de la modernisation politique par l'éducation populaire –, et alors que les logiques de structuration de ces affrontements présentent des traits d'une homologie frappante¹⁹?

La deuxième mise en cause du nationalisme méthodologique histoire consiste à s'interroger sur les synchronies que présentent les différentes étapes de la nationalisation et de l'internationalisation. Il est frappant de constater, par exemple, que la guerre des Sept ans, qui vit l'Europe se déchirer dans le cadre d'un conflit à l'échelle mondiale, et dans l'ombre portée de laquelle nombre des mouvements politiques contestataires « patriotes » se mobilisèrent pour contester l'ordre politique institué²⁰, s'inscrit aussi dans une période de très forte poussée des circulations littéraires vernaculaires en Europe, avec l'apparition de véritables best-sellers paneuropéens et l'impact décisif de l'ensemble des processus de traduction dans l'invention du roman moderne²¹. Les années 1880-1900 sont, quant à elles, marquées par la structuration de mouvements politiques explicitement nationalistes, dans lesquels écrivains et artistes tinrent une place essentielle, notamment pour promouvoir la nécessité de préserver ou de dynamiser la culture nationale contre l'étranger, alors que, dans le même temps et souvent d'ailleurs avec les mêmes participants, le droit d'auteur international se structurait (LÖHR, 2010), des congrès internationaux des sciences philologiques et historiques étaient organisés (BENDER, 2009),

des instituts culturels nationaux fondés par les « grands » pays à vocation impériale s'installaient dans toute l'Europe, et les différentes capitales culturelles européennes voyaient s'organiser des formes normalisées de présence des « cultures étrangères », à travers des sections spécifiques dans les musées, des collections de littératures étrangères dans les maisons d'édition, des rubriques dédiées dans les grandes revues généralistes et dans les revues d'avant-garde.

La troisième mise en cause du nationalisme méthodologique est la plus radicale et la plus importante: elle consiste à mettre en évidence, dans chacune des évolutions nationales présentées comme des dynamiques internes aux différentes sociétés européennes, la part décisive qu'y tiennent en réalité des étrangers, des processus transfrontaliers, des références internationales, des processus globaux. L'histoire de la littérature anglaise a largement été inventée et nourrie par des hommes de lettres français, et la référence à la littérature française y est permanente et structurante même quand une nouvelle génération d'auteurs anglais a pris le relais des Chateaubriand, Taine et Jusserand qui l'avaient initiée²². La secousse paneuropéenne produite dans les années 1890 par les pièces les plus novatrices d'Ibsen a été décisive pour la structuration du théâtre national britannique et la réinvention du Globe comme lieu de célébration de Shakespeare²³. La modernisation de l'édition barcelonaise, dans les années 1920-1930, est inséparable de l'importation active de méthodes, de modèles éditoriaux et de machines allemandes (BOTREL; INFANTES; LOPEZ, 2003). Et, tout au long de la période, la constitution du droit d'auteur, de Beaumarchais jusqu'à l'Institut international de la coopération intellectuelle, dans l'entre-deux-guerres, en passant par la convention de Berne de 1886, associe étroitement élaboration d'un droit national de protection des auteurs, organisation corporative nationale (pour les éditeurs, les gens de lettres, la profession journalistique) et invention d'un droit d'auteur international: faire respecter ce droit à l'étranger impliquait de structurer les différents territoires en espaces nationaux, chacun reconnaissant le droit d'auteur pour ses nationaux et organisant ses professions du livre à l'échelle nationale²⁴.

3. Une histoire transnationale?

Tous ces exemples montrent qu'il est très difficile de s'en tenir à un récit internaliste pour rendre compte de l'histoire des « nations » européennes. Une telle critique des modes dominants de récit national est articulée depuis deux décennies maintenant par une nébuleuse de chercheurs elle-même pluri-, trans- et même peut-être postnationale. On peut rassembler les différentes formes que prend cette critique sous le vocable d'histoire transnationale, y associer, après le temps des fondateurs de la notion (Raymond Aron, Robert Keohane et Joseph Nye, Karl Kaiser et Johan Galtung, dans les années 1950-1970, les anthropologues de la globalisation, autour du Center for Transcultural Studies de Chicago: Arjun Appadurai, Paul Gilroy, Gayatri Spivak ou Carol Beckenridge, tous extérieurs à la profession historique), les grands chantiers et les grandes réalisations collectives, depuis les années 1990, que constituent l'histoire transnationale de l'Allemagne contemporaine (Sebastian Conrad, Jürgen Osterhammel, Michael Geyer, David Blackbourn)²⁵, le La Pietra Project et la réécriture de l'histoire des États-Unis (Thomas Bender, Charles Bright, Prasenjit Duara, notamment)²⁶, l'histoire des transferts culturels franco-allemands initiée et mise en œuvre par Michel Espagne et Michael Werner, et relayée par l'initiative franco-allemande majeure que constitue le portail *geschichtetransnational* sous la direction de Matthias Middell.

Cette perspective aboutit à l'ouverture de pistes de recherche considérables, de plusieurs

ordres. Elle remet au centre de l'analyse historique des figures, des personnages et des phénomènes qui, par force, se trouvaient relégués aux marges par les analyses formulées en termes nationaux: les migrants, les réfugiés, les exilés, les déplacés, les voyageurs, les produits de l'étranger, les traductions savantes et littéraires, les correspondances internationales, les bi- ou multinationaux, les réseaux techniques, les circulations de capitaux, les zones frontières, les mariages mixtes, et bien d'autres encore. Elle place sous les feux de la rampe les institutions internationales, transnationales ou supranationales – de l'Union postale universelle à l'OMC – qui structurent une part décisive de notre monde depuis deux siècles, mais qui n'ont pas reçu, et de loin, toute l'attention qu'elles méritent. Il est bon, précisément, de sortir tous ces objets historiques d'une imagerie qui en fait les restes d'une période prénationale ou le rêve internationaliste de quelques utopistes pour les replacer au centre des logiques de la société européenne industrielle, commerçante et nationalisée, et de ses immenses besoins de régulation inter-nationale²⁷.

Cette perspective transnationale permet aussi de mettre en évidence combien les relations, les circulations, les références, les capitaux – symboliques, sociaux et culturels autant que financiers – étrangers sont essentiels pour l'invention de ce système de domination extrêmement dynamique que représentent l'État national et la nationalisation des rapports sociaux et politiques: pas de nationalisation sans organisation des modalités des circulations internationales, pas de nationalisation sans contrôle des flux, et pas d'accélération de la mobilité internationale sans réorganisation profonde des circulations nationales. De ce fait, cette histoire transnationale propose notamment de penser tout autrement les relations internationales, le statut de l'État et la question de la légitimité des élites nationales: puisqu'il n'y a pas d'élite nationale qui ne doive une part essentielle de sa légitimité à sa capacité à placer favorablement la communauté qu'elle domine dans le système international du pouvoir, il faut essayer, pour écrire une socio-histoire de l'Europe contemporaine, de restituer la structure et la dynamique de ce qu'on peut appeler un champ européen du pouvoir, en démarquant la notion de « champ du pouvoir » proposée en son temps par Pierre Bourdieu, afin de dépasser les apories de celle de « classe dominante »²⁸. Les relations interétatiques, telles qu'elles sont saisies traditionnellement par l'histoire des relations internationales, ne représentent pas, et de loin, les seules formes de relations qui existent à l'intérieur de ce champ du pouvoir; le pouvoir d'État, et donc l'action internationale, n'est qu'une des formes possibles de la domination. Une forme certes parfois tout à fait cruciale, mais parfois aussi tout à fait secondaire, en fonction de la taille des États concernés, mais aussi des fractions des élites auxquelles appartiennent les acteurs, ou encore des différentes stratégies déployées pour réaliser l'équilibre le plus profitable entre étatisation et laissez-faire. L'histoire transnationale, en ce sens, s'inscrit pleinement dans le long débat qui anime les théoriciens des relations internationales et de la globalisation, depuis Robert Keohane, Joseph Nye et Samuel Huntington dans les années 1960 jusqu'à Saskia Sassen (2009), Ulrich Beck (2000) et Arjun Appadurai (1996) de nos jours; elle se fonde sur l'hypothèse selon laquelle la transnationalisation décrite dans les années 1960 comme une nouveauté liée au développement des circulations de capitaux en dollars, aux multinationales américaines et à la multiplication des touristes venant du même empire (KEHOANE, 1972), n'était en fait pas une nouveauté, mais une dynamique fondamentale des transformations sociales et politiques à l'œuvre depuis deux siècles et demi notamment en Europe de l'ouest et dans l'espace atlantique.

Elle met aussi de ce fait en cause deux idées fréquentes dans la littérature sociologique et anthropologique sur la mondialisation « actuelle »: l'idée que la période récente – avec tout le flou

que comporte cette chronologie – marque le passage à l'ère de la mobilité, et l'idée subséquente que cette mobilité met en cause le pouvoir de l'État, qui tend inéluctablement à décliner. Au contraire, l'histoire transnationale invite à penser que la nationalisation des sociétés est bien une « mobilisation », dans le double sens de l'augmentation constante des ressources extraites des hommes et des choses qu'ils contrôlent par les pouvoirs pour soutenir leurs luttes²⁹ et de la mise en mouvement des personnes, des objets et des formes symboliques, cette force sans précédent des empires modernes³⁰. Nulle nécessité alors de penser que l'intensification des circulations, des mobilités, et l'extension des chaînes d'interdépendance affaiblit, voire dissout le pouvoir d'État: en perspective historique, il se pourrait bien que ce fût exactement l'inverse.

Mais, à rebours aussi d'une représentation totalement fluide du monde, la perspective transnationale insiste bien sur la nécessité de penser l'importance des frontières, la prégnance des processus de territorialisation, la nécessité de comprendre la démultiplication, dans l'histoire des trois derniers siècles, des dispositifs de contrôle, d'orientation, de régulation et d'exploitation de ces mobilités. Il ne s'agit pas de verser dans l'idée selon laquelle il n'y aurait que fluidité, mobilités et modularité infinie: lorsque Sebastian Conrad (2006), Christophe Charle (2008) ou Thomas Bender (2002) insistent sur le rôle essentiel des chaînes d'interdépendance à l'échelle mondiale dans l'histoire du deuxième Reich, sur le rôle crucial du rapport à l'étranger dans la régulation professionnelle de l'opéra français en 1900, ou sur l'impossibilité de rapporter l'histoire américaine au seul motif de la frontière de l'Ouest compte tenu de la mondialité congénitale des États-Unis, ils indiquent que c'est dans ces circulations, ces réseaux et ces systèmes mondiaux mêmes que se constituent les dynamiques modernes de territorialisation, que se structurent les espaces et que se créent les frontières. Le terme de « transnational » le manifeste: c'est en étudiant ce qui circule, ce qui bouge, ce qui relie et ce qui met en système qu'on a des chances, peut-être, de rendre le mieux compte de ce qui fixe, encadre et stabilise les hommes, les choses et les mots.

Une conséquence de cette orientation transnationale est aussi d'aiguiller vers une solution pragmatiste, au moins *par provision*, à la question de la délimitation et de la définition de l'Europe. Cette question est parfois tranchée de manière abrupte en fonction d'une définition *a priori* – l'héritage de la Grèce, de Rome et de la chrétienté médiévale, par exemple –, ou d'une définition politique au moins partiellement arbitraire – la région du globe caractérisée par la dissolution des grands empires et la concurrence systématique et généralisée d'unités politiques modestes incitées de ce fait à l'innovation institutionnelle, militaire et économique pour survivre³¹, ce qui revient à exclure assez rapidement Byzance, l'Empire Ottoman et la Russie –, ou économiquement réductrice – mentionnons par exemple l'Europe de l'Ouest d'Immanuel Wallerstein (1979) et son invention conjointe de l'impérialisme et du capitalisme autour de 1450.

C'est en réalité l'idée d'une définition essentielle de l'Europe qui apparaît empiriquement vouée à l'échec, tant elle est constamment confrontée à des exceptions et des contre-exemples, et tant elle a pour conséquence de figer dans une unité fautive une région du monde caractérisée par l'intensité de ses conflits, de ses affrontements internes, et par la variété de ses modes de relations avec les autres parties du monde. Il pourrait s'agir donc de définir l'Europe au contraire comme une arène changeant en fonction des conflits, des configurations de pouvoir et des circulations qui l'animent: à partir de la dissolution de l'Empire carolingien, si l'on veut une périodisation longue, mais surtout à partir du XVIII^e siècle, pour s'en tenir à la chronologie qui nous occupe

ici, le promontoire de l'Eurasie est caractérisé par l'intensité des conflits, des concurrences, des circulations internes et des débats qui le traversent, et c'est dans ces processus mêmes que se forge une part essentielle des dynamiques qui donnent aux groupes sociaux qui s'y confrontent leur capacité d'expansion, d'affirmation et de réinvention. Définir l'Europe comme un champ de luttes, une constellation de forces, un système de circulations, et donc un ensemble d'enjeux de conflits autour desquels se groupent des configurations variables d'acteurs intéressés à y asseoir leur domination ou à s'y insérer, c'est s'autoriser à faire varier en fonction des moments et des enjeux le nombre, la nature et la position des participants au jeu, et donc se permettre d'intégrer à l'histoire européenne aussi bien la Turquie de Kemal que l'Helsinki d'Elias Lönnrot, sans pour autant placer systématiquement la Finlande dans l'horizon obligatoire de tous les objets d'études européens, ni affirmer systématiquement « l'européanité » de la Turquie. Cette définition de l'Europe, qu'on pourrait dire pragmatiste, comme configuration de pouvoir délimitée par l'ensemble des acteurs qui s'y investissent à un moment donné permet de sortir d'une vision par principe territoriale, et donc *volens nolens* étatico-nationale. Et de pousser, sans solution de continuité, jusqu'aux confins coloniaux, impériaux et/ou atlantiques.

La traduction littéraire comme point d'observation

Comme toujours, un énoncé programmatique de ce genre peut paraître totalement abstrait, et donc laisser plus que sceptique même le lecteur qui a eu le courage de le parcourir jusqu'au bout. Je voudrais, pour donner de la consistance à ce projet général, donner l'exemple d'un objet d'histoire culturelle pouvant être éclairé par une perspective européenne et permettant à son tour de voir l'histoire européenne sous un nouveau jour: celui de la traduction littéraire dans l'Europe du XIX^e siècle³². C'est mon domaine de recherche personnel, mais qui s'inscrit aussi dans le cadre des programmes de recherches de l'Institut d'histoire moderne et contemporaine, notamment le programme franco-allemand Transnat (en collaboration avec l'Université de Sarrebrück et l'Université de Marburg), soutenu depuis 2012 par l'ANR et la DFG.

Pourquoi la traduction? En matière de littérature primaire, la traduction publiée en volume est, en dehors de petits cercles de lettrés polyglottes qui parviennent à lire en langue étrangère, de loin le principal mode de circulation des œuvres. Depuis le milieu du XVIII^e siècle au moins, en Europe, la littérature fictionnelle, poétique ou théâtrale peut toucher un lectorat de grande taille, que seules auparavant les publications religieuses pouvaient atteindre, dans un contexte bien sûr d'alphabétisation croissante, mais surtout de développement de populations urbaines assez à l'aise pour consacrer une part non négligeable de leurs revenus à l'acquisition d'objets imprimés. Cela donne à la littérature poétique, fictionnelle et théâtrale, la possibilité de se diffuser à des niveaux inconnus jusqu'alors. A condition toutefois, s'il s'agit d'un texte écrit initialement en langue étrangère, d'être traduit. La traduction en volume (ou son prodrome, au XIX^e siècle, la publication en livraisons dans les revues), est donc l'opération qui permet vraiment la circulation de la littérature allophone dans une aire linguistique donnée, du moins selon les critères modernes de la circulation des textes littéraires, définie par son ampleur, sa rapidité et sa capacité à déborder, et de loin, les seules catégories étroites des lettrés. A ce titre, étudier la traduction littéraire, c'est étudier l'une des modalités essentielles de circulation des œuvres à l'époque contemporaine.

La nationalisation des disciplines universitaires et du discours sur la littérature en général a longtemps interdit de faire de l'étude de la traduction une part significative des études littéraires,

dans les différentes traditions savantes européennes. La science de la traduction a donc été l'apanage de la linguistique, qui l'a utilisée pour contribuer à la science des différentes langues, et parfois aussi à la théorie du langage; ou le fait d'une discipline au statut étrange, complexe et toujours débattu (Gayatri Spivak en a annoncé il y a quelques années la mort, par exemple), la littérature comparée, à l'intérieur de laquelle la traduction n'a très longtemps eu qu'une place mineure dans les *études de réception* ou à titre d'observatoire des questions d'*imagologie*. Mais plus qu'une simple question de circulation des textes, de diffusion et de réception des œuvres, voire de production des réputations, ces traductions, si on les prend non pas seulement comme des opérations linguistiques mais *aussi* comme des opérations de publication, mettaient en jeu une part essentielle des structures des communautés lettrées européennes, en mobilisant des éditeurs, des traducteurs, des commentateurs, des critiques, en autorisant des stratégies parfois radicales de reconfiguration du marché littéraire, en interrogeant le statut national de la langue, en mettant en cause les canons et les hiérarchies, en mobilisant parfois les efforts des autorités professionnelles, mais aussi politiques, sur les questions de droit d'auteur et de puissance culturelle nationale. Comme pour l'approche littéraire toutefois, l'étude de la traduction a été dans l'ensemble très rare dans le domaine de l'histoire du livre³³, dominée par une forme de nationalisme méthodologique qui incitait à étudier la constitution de systèmes éditoriaux conçus d'abord comme nationaux³⁴.

Il faut le reconnaître: depuis plusieurs décennies, une voie d'accès, étroite mais importante, a été ouverte sur ces questions de traduction, qui articule les traditions de la littérature comparée, de l'histoire littéraire, de l'histoire des historiens et des sciences sociales de la culture. Les *translation studies*, depuis au moins Gideon Toury, ont élargi le fondement traductologique de leur programme initial et développé des recherches sur les dimensions économiques, sociales et politiques de la traduction, depuis l'Espagne médiévale jusqu'à la constitution des empires coloniaux en passant par les Grandes découvertes et les origines globales de la science moderne. Anthony Pym, Emily Apter, Lawrence Venuti, Lieven d'Hulst, Theo Hermans, Fritz Nies, Norbert Bachleitner, Gisèle Sapiro, Mary-Helen McMurrin, sont quelques-uns des noms qu'il faut citer dès qu'on envisage une enquête de quelque ampleur sur le rôle et la place de la traduction et des traducteurs dans l'espace mondial des langues et de la culture. Mais il reste à en faire un outil cohérent et systématique pour tenter de répondre aux difficultés historiographiques que j'ai évoquées plus haut, à partir du dépouillement de sources primaires de grande ampleur, de la mobilisation de l'énorme quantité d'études disponibles sur des traducteurs, des œuvres traduites et des processus ponctuels de réception de littérature en traduction, et de leur articulation à l'intérieur d'un modèle analytique cohérent, à l'échelle du champ du pouvoir européen. A ces conditions, l'étude de la traduction est une excellente voie d'enquête pour une histoire transnationale de la culture en Europe, mais aussi des élites européennes en général, à la fois dans leur dimension nationale et dans leurs dimensions internationales.

Deux exemples: Charles Dickens et Gabriele d'Annunzio

Je voudrais donner ici deux exemples. Le premier porte sur un épisode peu connu du milieu du XIX^e siècle, celui de la traduction des œuvres de Charles Dickens par Louis Hachette³⁵. L'opération d'importation de Dickens en France par Hachette trouve son origine dans une correspondance échangée entre l'éditeur et l'auteur britannique au cours de la deuxième partie des années 1850, et qui est conservée, pour une bonne part, dans les archives Hachette à l'Institut mémoire de l'édition contemporaine, à Caen³⁶. Le 1^{er} février 1856, Hachette adressait à Dickens

un projet de contrat portant sur la traduction de onze romans du Britannique, qui permettait à l'éditeur de s'assurer du monopole de traduction du romancier en France, à condition de lui acheter les droits sur l'ensemble des romans et d'assurer de bonnes conditions de traduction, très précisément supervisées par un maître d'œuvre proche de Louis Hachette, Paul Lorain, qui coordonnerait de manière centralisée et suivant des procédures standard le travail d'une dizaine de traducteurs recrutés à leur tour sur contrat. Pour l'occasion, Louis Hachette, éditeur jusque-là principalement spécialisé dans l'édition scolaire, mobilise donc ses divers réseaux, la technostucture de sa maison et rationalise le travail de traduction comme jamais. Hiérarchisation, division des tâches, centralisation, procédures de contrôle, coordination de l'opération dans le temps, dispositif promotionnel pour authentifier la traduction: il s'agit bien d'une opération de type industriel, rationalisée et normalisée, en rupture avec les pratiques de traduction de toute la première moitié du XIX^e siècle. Elle place l'opération de traduction au coeur de la stratégie de l'éditeur.

Louis Hachette engage aussi ses capitaux dans l'affaire, à un niveau exceptionnel. Le paiement des droits pour la traduction – qui représente dans une large mesure une nouveauté à l'époque, quand tant de traductions paraissaient sans certification ni rémunération aucune de l'auteur – et la rémunération du maître d'œuvre et des traducteurs lui coûtent plus de 35 000 francs de l'époque. Compte tenu des divers frais de publication et de commercialisation, l'ensemble de cette opération Dickens risquait de coûter aussi cher que l'achat de tout un catalogue de littérature à succès³⁷. Il s'agit donc d'une entreprise de très grande importance, adossée naturellement au succès européen de Dickens, mais aussi inscrite dans une stratégie complète, qui déborde et de loin son seul cas. Depuis 1852, à l'imitation de l'éditeur anglais W. H. Smith, Louis Hachette a lancé ses Bibliothèques des chemins de fer, qu'il compte remplir avec une nouvelle collection dédiée, la Bibliothèque des chemins de fer; mais il lance aussi en 1857, l'année même de la convention avec Dickens, la Bibliothèque des meilleurs romans étrangers, et c'est elle qui reçoit les nouvelles traductions du romancier anglais. Plus encore: la correspondance archivée à Caen le montre bien, il s'agit d'une opération d'importation de littérature anglaise encore plus large, puisque les échanges épistolaires avec Dickens sont aussi l'occasion de lui demander des informations sur les auteurs britanniques les plus en vogue pour leur proposer le même genre de traités. En 1865, la Bibliothèque compte plus de 150 titres, et elle est distribuée dans toutes les Bibliothèques de gare. L'éditeur engage là une mutation qui est non plus seulement celle de la littérature industrielle, mais celle du capitalisme d'édition, qui tend à cette époque à transformer les éditeurs en « barons de la féodalité industrielle » (MARTIN; MARTIN, 1986, p. 181). La littérature étrangère en traduction tient une place décisive dans cette évolution. Importer Dickens permet à Hachette, qui n'a pas de passé dans le domaine de la littérature générale, de constituer d'un seul coup le noyau d'une collection prestigieuse, en mettant la main sur le capital symbolique d'un auteur réputé. Il crée un fonds de littérature étrangère, qui vient soutenir ses rachats en matière de littérature française, et s'invente ainsi une stature d'éditeur de littérature générale qu'il n'avait nullement, suivant une stratégie de diversification qui dépasse d'ailleurs alors largement la seule question des livres³⁸.

Le résultat est éloquent: en 1867, la littérature équilibre presque l'éducation dans son catalogue et en chiffre d'affaires (MARTIN; MARTIN, 1986, p. 191), et les 150 titres de la Bibliothèque des meilleurs romans étrangers y sont pour beaucoup: le seul Dickens représente 28 titres, qui ont connu pour certains des tirages spectaculaires, plus de 100 000 exemplaires

pour les *Contes de Noël* et pour *David Copperfield*, 83 000 pour *Oliver Twist*, par exemple. Hachette a par ailleurs changé le sens de la collection littéraire telle qu'elle était pensée jusque-là: il a acheté un monopole de publications sur l'essentiel des oeuvres de certains auteurs de renom, et de ce fait, sur le marché français, associé durablement le nom de sa collection, et donc la marque Hachette dans sa totalité, au nom de Charles Dickens. Il crée ainsi une « griffe » littéraire particulière, et participe à l'invention de la collection comme écurie d'auteurs, c'est-à-dire comme un système d'accumulation croisée de capital symbolique pour les auteurs et l'éditeur. En cela, la traduction de Dickens en français s'inscrit non seulement pleinement dans l'invention du capitalisme d'édition, mais aussi dans l'avènement de logiques de champ dans le système éditorial.

Il est encore une autre dimension à cette entreprise de traduction de grande taille. Elle ne peut fonctionner qu'à condition qu'Hachette soit sûr de faire fructifier son investissement, et donc de disposer de temps. Ce qui implique en réalité que les questions du droit d'auteur international aient été tranchées, au moins en partie. La stratégie d'Hachette ne se comprend pas sans voir qu'en 1857, le droit d'auteur international offre enfin aux éditeurs la possibilité d'une telle stratégie. Hachette en est éminemment conscient qui, comme président du Cercle de la Librairie, participera en 1858 au Congrès littéraire international de Bruxelles sur la propriété intellectuelle et y plaidera le principe de l'adoption universelle d'un droit d'auteur international sur le modèle français³⁹. Hachette lutte aussi sur ce terrain-là, depuis des années, et il ne cesse de plaider pour l'application du principe du droit de propriété libérale le plus strict aux œuvres de l'esprit, soit celui de la propriété permanente, qui donne à l'auteur la pleine maîtrise du droit de reproduction, sans limite, et lui permet de transmettre ce droit à ses héritiers, comme il le ferait de sa maison ou de son argenterie. A cette date, on en est loin: le décret de 1852, qui fait des œuvres traduites sans autorisation des cas de contrefaçon et impose de protéger les œuvres des auteurs étrangers selon les mêmes principes que ceux que l'on applique aux œuvres publiées en France, a incité le législateur français à améliorer le droit d'auteur en France, sous la pression de ces éditeurs qui, comme Hachette, prennent la direction informelle de ses différents métiers.

Le deuxième cas que je veux évoquer ici est celui de la traduction en français des romans de Gabriele d'Annunzio, au cours de la dernière décennie du XIX^e siècle (LOUË; WILFERT-PORTAL, 2006). Il constitue une bonne occasion pour penser les enjeux de la traduction littéraire dans la construction des nationalismes culturels. Après la sortie de *L'Intrus* dans les pages du journal *Le Temps* et son succès auprès des lecteurs parisiens, en 1892, les grandes revues littéraires parisiennes voulurent publier d'Annunzio. La parution en volume de *L'Intrus* avait été prévue chez Calmann-Lévy, une fois la publication achevée dans le journal. En signant avec Calmann-Lévy, G. d'Annunzio s'était rapproché de la revue que Paul Calmann lançait en février 1894, la *Revue de Paris*, mais il se trouva aussi l'objet des sollicitudes de sa principale rivale, la vieille *Revue des Deux Mondes*, qui subissait alors la cure de rajeunissement que lui imposait F. Brunetière. La position de G. d'Annunzio pouvait paraître idéale, jouant de la concurrence des deux revues pour faire paraître son œuvre dans les meilleures conditions. Or Ganderax comme Brunetière imposèrent en réalité à l'auteur de fortes modifications de ses textes, des coupures de plusieurs dizaines de pages – et jouèrent l'un et l'autre, tout au long du processus de traduction, de la position de subordination de l'auteur et de la médiation du traducteur pour imposer leur vision du texte à G. d'Annunzio, et fabriquer un d'Annunzio à l'usage des Français.

Les relations entre G. d'Annunzio et L. Ganderax au sujet de la publication de *L'Enfant de Volupté* à partir de décembre 1894 dans les colonnes de la *Revue de Paris* furent épouvantables: Ganderax supprima du texte tout ce qui lui paraît devoir choquer un public qu'il s'efforçait alors de construire comme « respectable », c'est-à-dire relativement prude, modérément optimiste et tenant au « bon goût » prétendument issu des auteurs classiques. Cette expérience incita G. d'Annunzio à s'engager plus avant avec son concurrent F. Brunetière pour publier dans la *Revue des Deux Mondes*⁴⁰. La lettre que F. Brunetière adressa le 27 janvier à Georges Hérèlle, le traducteur de d'Annunzio et qui servait aussi d'intermédiaire entre l'auteur italien et les éditeurs français, ne pouvait être que très tentante, puisque le nouveau directeur tenait à assurer G. d'Annunzio qu'aucune modification, « *de toute façon de pure forme* », « *ne sera[it] pratiquée sans son accord* ». Et F. Brunetière ajoutait, comprenant clairement ce qui avait outré G. d'Annunzio dans l'attitude de L. Ganderax: « *Nous n'avons jamais eu peur de quelque hardiesse, quoi qu'en disent quelques-uns de mes amis* »⁴¹. Pour compléter son offre, F. Brunetière lançait un premier prix: 50 francs la page, soit 800 la feuille, ce qui revenait à payer d'emblée G. d'Annunzio au même taux que les autres auteurs phares de la revue.

Mais là encore, malgré ces débuts très prometteurs, G. d'Annunzio dut se rendre à l'évidence que pour être publié à Paris il fallait en passer par des mutilations. Malgré des positions parfois très fermes⁴², il finit par capituler, non sans quelque pathos sacrificiel: « *Vous verrez que, dans mes coupures, j'ai été beaucoup plus brutal que Brunetière. Je désire que tout le chapitre IV soit supprimé, non seulement dans la revue, mais aussi dans le volume* »⁴³ et peu après: « *Je lui ai écrit [à Brunetière] qu'il peut faire toutes les suppressions qu'il lui plaira.* »⁴⁴. Pour en arriver là, il fallut des mois de conflits âpres, de batailles et d'escarmouches, dont la correspondance échangée entre G. Hérèlle et F. Brunetière en 1894 et 1895 permet de retracer avec grande précision le détail. La lettre du 21 juin 1895, par exemple, longue de plusieurs pages, constitue un véritable déshabillage des parties litigieuses du roman, et un plaidoyer complet de Brunetière à Georges Hérèlle. A ce titre, elle permet de révéler certains des enjeux directs d'une opération de traduction comme celle-ci. Le directeur de la revue ne pouvait visiblement plus se contenter des reproches de sensualité excessive; l'opposition de G. d'Annunzio à ce critère de réécriture s'était durcie, au fil des échanges. La seule voie pour F. Brunetière était des critères esthétiques tout en y intégrant la nature même du public de la revue. La méditation d'après Zarathoustra était ainsi jugée trop ennuyeuse « *pour les lecteurs français, qui, déjà, je vous le dis entre nous, ont trouvé qu'il y avait trop de dissertations dans la première partie, et comme je suis un peu de leur avis, vous voyez d'ici qu'il m'est bien difficile de ne pas en tenir compte* »⁴⁵. L'accès au champ littéraire français, contraint par la puissance des institutions assurant l'importation de ses romans en France et par le goulot d'étranglement que constituait la dépendance vis-à-vis d'un importateur traducteur unique, était un accès restreint, ouvert seulement si l'auteur se prêtait à une reformulation de son œuvre, une censure d'autant plus efficace qu'elle se dissimulait sous les apparences de la transposition *culturelle internationale*, par le truchement d'un acteur invisible, le traducteur, au service en réalité des commanditaires, et idéalement situé pour affirmer l'intraductibilité entre les cultures.

Si l'on peut comprendre la position de Gabriele d'Annunzio vis-à-vis des directeurs des revues françaises, acceptant finalement, la mort dans l'âme, les réécritures de son texte⁴⁶, il faut aussi se demander pourquoi ces mêmes directeurs de revue décidaient de publier ces œuvres qu'ils jugent plus qu'amendables, voire impubliables. Mais investir massivement dans un auteur

étranger de renom, déjà présenté en France par deux organes de presse respectés, quoique encore peu connu des lecteurs français, à un moment où la littérature étrangère était au centre des débats⁴⁷, provoquer à la fois des ventes et de la polarisation intellectuelle, c'était en fait chercher à placer un coup de maître, un de ces événements susceptibles de faire mouche à la fois dans le champ intellectuel au sens large, dans les débats littéraires les plus spécifiques, mais aussi dans les grands sujets moraux en vogue. De même qu'en 1885, autour du roman russe, se jouaient nombre de débats sur l'âme slave, la question de son européanité et de sa contribution à la civilisation, promouvoir d'Annunzio pouvait permettre, en 1895, de prendre position dans le débat sur la crise supposée des peuples latins face aux peuples du Nord, des peuples catholiques face aux peuples protestants⁴⁸, et donc aussi, ce qui correspondait à une vocation ancienne de la *Revue des Deux Mondes*, de prendre position sur les alliances internationales que la France était susceptible de nouer. Promouvoir un romancier italien comme un grand auteur moderne, modéré, ample, sérieux et respectable, capable d'aborder avec art et sérieux les problèmes de son temps, c'était prendre position d'un seul coup dans toute une série de domaines, esthétiques, sociaux et politiques.

A rebours, avoir obtenu d'être traduit dans la *Revue des Deux Mondes* et d'être transformé à son corps défendant en symbole d'une Renaissance latine permit à d'Annunzio de solder une partie de ses dettes romaines, mais aussi d'être considéré à nouveau par son éditeur Treves comme un auteur digne d'être publié, et enfin de trouver les faveurs de l'avant-garde politico-littéraire de Rome qu'il contribua à orienter vers le modernisme esthétique et le nationalisme élitiste, créant pour une part les fondements intellectuels et institutionnels de la génération littéraire et politique suivante, celle du *Leonardo* et de *La Voce*⁴⁹. La consécration à l'étranger avait été décisive pour le retour en grâce nationale, quelle qu'en ait été la forme, et quels qu'en aient été les mécomptes.

Ces deux exemples d'analyse socio-historique d'opérations de traduction littéraire, attentifs aux multiples arènes dans lesquelles la traduction constitue un jeu et aux multiples acteurs pour lesquels elle représente un enjeu, permettent d'esquisser ce que l'analyse de la traduction comme phénomène historique peut apporter comme compréhension des dimensions transnationales de la culture lettrée en Europe au cours du XIX^e siècle. Il n'est pas d'histoire complète de l'invention du capitalisme d'édition qui ne doive intégrer la traduction comme un enjeu majeur pour la construction des stratégies d'éditeurs, pour la constitution des catalogues et des politiques commerciales, pour la compréhension des dynamiques de la lecture ou des enjeux du droit d'auteur. Malgré la tentation permanente d'une histoire interne des débats et des rapports de force qui constituent les champs littéraires⁵⁰ présentés *a priori* comme nationaux, il n'est pas d'histoire de la vie littéraire des différents pays européens qui ne doive être en permanence liée aux circulations littéraires, aux traductions, aux importations de textes et de capital symbolique venus « de l'étranger ». Bien plus, les opérations de traduction, indissociablement éditoriales, esthétiques et politiques sont des observatoires particulièrement féconds des dynamiques complexes de l'inter-nationalisation: la traduction de d'Annunzio est l'occasion rêvée, pour nombre d'acteurs français engagés dans l'opération, d'affirmer l'existence, la pertinence et même la prééminence nécessaire d'une identité littéraire nationale, rétive à des importations trop brutes et trop étrangères, mais en même temps enchâssée dans des appartenances civilisationnelles plus larges qui permettent de prendre part aux gigantomachies culturelles par lesquels les impérialismes du temps défendent et justifient. Et elle est aussi, pour les acteurs de la vie

littéraire italienne, l'occasion d'une réimportation de capital elle-même productrice de frontières culturelles et d'identification nationale.

La traduction, une pratique de la frontière?

Un dernier exemple, cette fois fondé sur une analyse quantitative à focalisation très large, achèvera de montrer l'intérêt de l'étude socio-historique de la traduction. La traduction littéraire est souvent pensée par ses analystes et théoriciens dans des termes qui l'associent à la notion de frontières. L'opération de traduire consistant notamment à passer un texte d'une langue à l'autre, il est commun de présenter la traduction comme un *déplacement*, un passage de frontières linguistiques, le traducteur faisant office de passeur, ou de douanier. Dans une perspective plus large, représentée dans les *cultural studies* notamment, la traduction littéraire est fréquemment théorisée comme une circulation interculturelle, comme le déplacement, ou le transfert, d'un texte, d'une œuvre, d'un *espace* à un autre: le terme d'espace est alors utilisé, en fait, comme une métaphore, pour désigner une "culture", ou une "littérature", un "système littéraire", soit un ensemble de textes, de significations, d'institutions, de personnes, de traditions, d'histoires et de formes dont on présuppose la cohérence, la systématité, voire l'organicité. L'une des formes les plus élaborées de théorie de la traduction, et aussi l'une des plus lues et commentées, celle de la « *cultural translation* », fait ainsi de la traduction un phénomène de frontière. La liaison avec les études post-coloniales pousse par exemple Homi Bhabha (1994-2004, p. 324) à écrire, avec d'autres théoriciens de la migration et de la globalisation comme processus d'hybridation généralisée, que la traduction est l'art de vivre sur des frontières. Plus tôt, dans une perspective qui se réclamait de Walter Benjamin, Antoine Berman (2002, p. 16), suivant une ligne non pas politique ou critique mais philosophique et esthétique, avait affirmé lui aussi que « l'essence de la traduction [était] d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement ». La traduction serait donc une pratique des marges, un choix de l'éloignement du centre, une éthique de la frontière; perspective décisive, pour une histoire culturelle de l'Europe, qui situerait ainsi le national dans les centres, le traduit, synonyme de métissé, aux frontières.

D'un point de vue empirique, pourtant, il est très difficile de s'appuyer sur ce genre de formulations, bien qu'elles soient très fréquentes et semblent constituer le « fond de la langue » d'une bonne part des études culturelles. En quoi la traduction en français d'un roman de Léon Tolstoï, par exemple, constituerait-elle une mise en contact de deux « espaces »? Il ne peut s'agir de « la France » et de l'empire Russe: le français, langue dans laquelle le roman est traduit, déborde largement le cadre de la France, et encore n'est-il pas la langue quotidienne d'une part significative des Français des années 1880, lorsque cette traduction intervient⁵¹; et il en allait naturellement de même pour le russe dans l'Empire russe. Il ne peut s'agir non plus de la « culture russe » et de la « culture française »: on voit mal en quoi, par principe, tel roman de Tolstoï serait porteur de l'ensemble des traits qu'on attribue à la « culture russe », même en imaginant que quelque chose de tel existe, et pourquoi sa traduction mettrait en jeu « la culture française », dans son ensemble, et non tel traducteur, tel éditeur, ou tels critiques.

Comment trancher, donc, cette question de la traduction comme pratique des marges et arme de la périphérie? Dans la perspective de la socio-histoire de la culture, il y a une solution pour « localiser » la traduction, ou bien plutôt *les* traductions. Cela passe d'abord par une étape que les études de traduction ignorent en général, qui est celle de son histoire sociale, institutionnelle, économique et sérielle. En effet, les *translation studies*, dans leur perspective

métaphysique ou idéologique, ne traitent que d'un pan, finalement restreint, de l'objet: ce qui disparaît, dans la focalisation sur l'opération de traduction comme travail de langue, même replacé dans un contexte « culturel » vaste, c'est le rôle joué par *l'édition*, et donc le statut de la traduction comme *publication*. On l'a dit plus haut pour la littérature en général: la double nature des biens symboliques se voit, dans ce cas, notamment par le fait que la littérature est chose *éditée, publiée*. Or la publication est une opération située, localisée, inscrite dans un espace social concret. Saisie comme une publication, et non simplement comme un rapport interlinguistique, intertextuel ou interculturel, la traduction est localisable, et il est donc possible de trancher la question de savoir si elle est bien un produit des marges.

Comme livre, comme opération éditoriale, la traduction a bien un lieu, c'est son lieu d'édition. Or, dans la plupart des cas les bibliographies rétrospectives, et notamment les bibliographies nationales du XIX^e siècle, qui nous intéresse ici, mentionnent le lieu d'édition des ouvrages qu'elles recensent. A y réfléchir, cette mention n'est pas anecdotique, elle désigne l'une des dimensions les plus essentielles du contexte social, économique, politique et culturel dans lequel est née une traduction. C'est bien dans un contexte urbain, à de très rares exceptions près, que l'on publie des livres, et compter le nombre de livres ou d'éditions de livres publiés dans une ville revient bien à mesurer une part au moins de l'intensité de l'activité littéraire dans cette ville: publier implique, au XIX^e siècle, de recourir à des imprimeurs, de signer des contrats avec des auteurs, de mobiliser un ou des éditeurs, de faire travailler des traducteurs, de distribuer le livre chez des libraires ou sous forme de livraisons dans les journaux, de trouver des acheteurs et des lecteurs, autant d'opérations qui s'inscrivent dans l'espace urbain, dans ses logiques et ses contraintes, et révèlent une part de l'intensité de l'activité culturelle d'une ville. Localiser des traductions n'est pas une opération artificielle, si on les saisit comme des opérations de publication, dont la présence ou l'absence donne des éléments d'information précieux sur le niveau d'activité littéraire d'une ville, mais aussi sur son rôle dans la production des réputations internationales d'auteur et dans la circulation européenne des œuvres. A ce compte, localiser les traductions, à partir d'un dépouillement massif et sériel, donc d'une base de données géolocalisées, permet effectivement de savoir si oui ou non la traduction, au cours du XIX^e siècle européen, a été un phénomène de la frontière ou, tout au contraire, une manifestation par excellence de la métropole et du "centre". Reformulée en termes géopolitiques, en effet, la thèse de la traduction comme effet de frontière implique que l'importation de littérature étrangère, subversive par rapport au canon national et à ses normes, s'attaque *a priori* à la domination du centre de l'institution littéraire, qui tend, dans un système en cours de nationalisation comme la vie culturelle en Europe au XIX^e siècle, à trouver son ancrage spatial dans la capitale politique, ou au moins dans la ou les métropoles dominantes, où s'agrègent les élites politiques, économiques et sociales. S'attaquer au cœur de l'institution littéraire nationale, ici par la traduction, c'est donc aussi s'attaquer à la ville qui la soutient et la renforce, et opposer à la métropole artistique d'autres espaces d'accumulation de capitaux littéraires, donc inévitablement, puisque la littérature est chose des villes depuis le XIII^e siècle en Europe, des *villes* concurrentes. Ce qui devrait se voir en termes de lieux de publication.

Or c'est précisément l'inverse qui s'observe, si on établit la localisation réelle de l'édition de littérature en traduction dans la France du XIX^e siècle, entre 1840 et 1915, à partir du dépouillement systématique du *Catalogue général de la librairie française*:

Les principales villes d'édition de traductions littéraires en langue française - 1840-1915



Fond de carte : cartotheque en ligne (http://www.histgeo.ac-aix-marseille.fr/webphp/carte.php?num_car=1063&lang=fr, 3 janvier 2013),
 © Histgeo.ac-aix-marseille.fr.
 Source : LORENZ, Otto, *Catalogue général de la librairie française*, t. I-XI, table des matières, 1840-1875, M-Z, Paris, O. Lorenz, 1867-1888 ;
 JORDELL, Daniel, *Catalogue général de la librairie française : continuation de l'ouvrage d'Otto Lorenz*, t. XII-XXVII, table des matières des tomes XIV
 et XV, 1891-1899, Paris, Librairie Nilsson puis P. Lamm puis D. Jordell, 1892-1920.

La carte est limpide, à sa manière: elle indique bien que, pour l'essentiel du XIX^e siècle, à partir du développement du roman-feuilleton et de la littérature industrielle, au seuil des années 1840, jusqu'au début de la Grande Guerre, la traduction littéraire vers le français est d'abord, de manière absolument massive, le fait de Paris, ensuite de quelques villes de province, où se concentrent des éditeurs typés, principalement marqués par leur orientation religieuse (Mame à Tours, Ardant à Limoges, du côté catholique, la Société des livres religieux à Toulouse, côté protestant), et très secondairement le fait de Bruxelles et des villes suisses. A ce titre, la traduction littéraire (qui comprend dans ces décomptes le roman, la poésie, la littérature pour enfants et le théâtre, en suivant les catégories de la source) ne présente aucun lien particulièrement décisif avec la frontière, ni la frontière politique (les villes centrales de chaque territoire politique sont représentés), ni la frontière linguistique (ni Paris, ni les villes de province françaises ne peuvent passer pour des villes de contact linguistique, si les villes suisses et belges le peuvent en partie), ni une quelconque frontière « culturelle ». Au contraire, la traduction est d'abord le fait de l'hypercentre du système de la littérature en français, celui que constitue Paris avec ses grands éditeurs, ses grandes revues, la pléthore de ses petites mains littéraires, la taille décisive de son marché de consommation, la proximité des lieux de la consécration, le nombre de ses imprimeurs et de ses libraires, et même, il faut le rappeler, le grand nombre de ses étrangers tout prêts à se livrer aux travaux ancillaires de la transposition linguistique – le rôle des étudiants russes de la Sorbonne dans la vague du roman russe de la fin du XIX^e siècle est bien connu. La traduction est donc d'abord un phénomène propre au centre, et même une émanation particulièrement nette de la puissance métropolitaine. Une constatation qui pourrait bien inviter à une relecture d'ensemble de la géopolitique culturelle de l'espace européen.

C'est à partir de cette constatation que se comprend le projet d'une géopolitique quantitative et qualitative de la traduction en Europe au XIX^e siècle, mis en œuvre dans le cadre de l'Institut d'histoire moderne et contemporaine depuis 2011. Le dépouillement systématique – et critique,

naturellement, ces sources présentant nombre de limites, de difficultés et de biais, et la mise en série d'œuvres littéraires représentant elle-même une démarche discutable, et légitimement discutée à partir des années 1980 et du « tournant critique » – des bibliographies rétrospectives produites par les institutions de la librairie de l'époque, dans les espaces francophone, anglophone, germanophone, hispanophone, italophone et néerlandophone est l'un des objectifs de ce programme collectif. On pourra disposer ainsi d'un corpus de données concernant le nombre et le genre des œuvres traduites selon les catégories d'ouvrage, les œuvres elles-mêmes et leurs auteurs, leur provenance et leurs langues d'origine, le délai de leur traduction et de diffusion, pour les auteurs les plus traduits, les principales maisons d'édition engagées, les prix pratiqués pour les ouvrages en traduction, le rythme de leurs rééditions, etc. Le corpus statistique ainsi constitué sera complètement inédit⁵², par son ampleur documentaire, son étirement chronologique et son exploitabilité.

Cette statistique comparée et croisée, généralisable à terme à l'échelle européenne, permettra de produire une première géopolitique de la littérature européenne, en mettant en évidence les hauts lieux de l'intraduction, les centres les plus exportateurs, en établissant le taux d'ouverture de chaque système éditorial aux productions dans les autres langues et issues d'autres systèmes éditoriaux, en évaluant le niveau de centralisation des aires linguistiques et leur degré de recoupement avec la structuration principalement métropolitaine des systèmes éditoriaux⁵³. Elle permettra enfin naturellement de saisir à la fois l'inertie dominante mais aussi les évolutions sous-jacentes des hiérarchies culturelles européennes, entre genres littéraires, entre langues, entre régions de production, pendant toute la période de la nationalisation des sociétés ouest-européennes.

Une approche multilatérale, quantitative et longitudinale de ce genre, si on la complète, la réoriente et la borde en mobilisant le très grand nombre d'études monographiques sur les traducteurs et traductrices, journalistes et critiques, éditeurs, libraires et autres intermédiaires, permet aussi de transformer notre vision des différents acteurs de l'importation d'œuvres étrangères et des circulations culturelles internationales. Dans ce domaine, les monographies érudites ne manquent pas, même si elles présentent une perspective la plupart du temps différente. Les replacer dans un horizon heuristique à la fois quantitatif et géopolitique permet de dépasser le sentiment d'inépuisable et parfois vain foisonnement des parcours et des anecdotes, mais aussi de surmonter ou au moins de mettre à distance l'une des traditions qui aimantent leur représentation depuis longtemps dans les études littéraires et historiques, celle qui en fait *a priori* de « grands cosmopolites » assurant la communication entre les grands esprits contre la nationalisation des masses et la vanité guerrière des élites politiques.

Les acteurs des circulations littéraires peuvent au contraire être compris, à partir d'une histoire transnationale de la traduction, comme une fonction bien délimitée et cruciale dans le système de production des communautés imaginées, inséparablement national et international, obsidional et circulatoire, xénophobe et xénomane dans lequel les communautés professionnelles des lettres ont été reconfigurées mais qu'elles ont elles-mêmes aussi contribué à inventer, entre le milieu du XVIII^e et le début du XX^e siècle. Bien des traducteurs, malgré l'imagerie complaisante des « grands cosmopolites », furent aussi d'actifs nationalisateurs de littératures étrangères qu'il convenait de domestiquer et de récrire avant de pouvoir les faire circuler; bien des importateurs de littératures étrangères, critiques ou savants, petites mains ou grands noms, ont été, dans

l'opération même de faire connaître les œuvres de l'étranger, des théoriciens résolus de leur étrangeté radicale et dans le même mouvement, inévitablement, des prophètes de l'esprit national.

Conclusion

La mise en perspective quantitative, qualitative et transnationale des opérations de traduction permet de mettre en évidence non seulement les difficultés techniques, esthétiques ou philosophiques liées à l'opération de traduction, non seulement les orientations protectionnistes ou ethnocentriques de tel ou tel moment ou de tel ou tel contexte national d'importation littéraire et de traduction, comme le mettent en évidence nombre d'études traductologiques, mais surtout le rôle structurel et central de la traduction, des traducteurs et des discours sur la et les traduction(s) dans l'intensive construction du système transnational des littératures nationales européennes. Les circulations littéraires, qu'il s'agît d'auteurs, de textes, de livres, de motifs et de réputations, furent tout autant le support et le truchement de l'intensive nationalisation des sociétés lettrées européennes que le vecteur de leur dépassement cosmopolite.

Les termes de « transnational » et de « transculturel » le manifestent dans leur forme: c'est en étudiant ce qui circule, ce qui bouge, ce qui relie et ce qui met en système que l'on risque, peut-être, de rendre le mieux compte de ce qui fixe, encadre et stabilise les hommes, les choses et les mots. L'étude des circulations culturelles européennes dans une perspective transnationale apparaît ainsi comme un instrument privilégié pour dénationaliser l'histoire culturelle, et pour construire une histoire culturelle qui permette de comprendre les formes, les modalités, l'intensité et les effets de l'internationalisation culturelle, et donc de jeter les bases collectives d'une histoire culturelle de l'Europe.

Notas

1. C'est-à-dire, en termes heuristiques, d'une part le projet politique des nationalistes, qui prétendent fonder le pouvoir d'État sur la nature *essentielle* particulière de la communauté dont il serait l'expression politique, et affirment que les hiérarchies internes à cette communauté doivent dépendre de l'adéquation plus ou moins grande de ses membres à cette nature, et d'autre part l'ensemble des processus de nationalisation, volontaristes ou systémiques, par lesquels les liens sociaux ont été reconfigurés (transformation des formes de domination, des modalités de l'appartenance et des régimes de territorialité – et pas seulement, loin de là, pour les catégories dominées). Pour une mise au point récente, voir Wilfert-Portal (2010).
2. Voir notamment Christophe Charle (2001); Jane Burbank et Frederick Cooper (2010).
3. Voir notamment Jean-François Bayart (2004) et David Armitage (2009).
4. Parmi bien d'autres, il faut noter les ouvrages de Chris Bayly, Jürgen Osterhammel, Johannes Paulmann et Martin Geyer, Craig Murphy, Anthony Hopkins.
5. Voir la mise au point de Romain Bertrand (2010).
6. Voir sur ce point Pierre Bourdieu (1971).
7. Parmi tant d'autres, on peut citer Ian Small et Josephine M. Guy (2000) et Ian Small (1991).
8. Parmi d'autres, voir Alain Vaillant (1990).
9. Voir Martyn Lyons (2008).
10. Voir Wilfert-Portal (2006b).
11. Voir Elsa Romeo (1992).
12. Voir par exemple Joël-Marie Fauquet et Antoine Hennion (2000).
13. Voir parmi d'autres le récent Xavier Barral i Altet (2006) et surtout Michela Passini (2012).
14. Sur ce point, voir notamment le livre essentiel d'Anne-Marie Thiesse (1999); mais aussi par exemple Élisabeth Décultot (2000).
15. Voir par exemple Béatrice Joyeux-Prunel (2009).
16. Voir, parmi d'autres, le livre de David Forgacs et Stephen Gundle (2007).
17. Pour faire le point sur la question, voir Gerard Delanty et Krishan Kumar (2006); Dieckhoff et Jaffrelot (2006). Sans parler de l'inégalité de traitement des différentes parties de l'Europe, sur un plan cette fois horizontal: même si les programmes européens et transnationaux dans ces domaines se sont multipliés, on est encore loin de disposer de manière symétrique et comparable d'études circonstanciées sur tous les pays ou régions d'Europe.
18. Sur ce point, voir Christop Conrad et Sebastian Conrad (2002); Blaise Wilfert-Portal (2010).
19. Voir Christophe Charle (1996), notamment toute la deuxième partie.
20. Voir, parmi d'autres, Linda Colley (1992) et Edmond Dziembowski (1998).
21. Voir par exemple Mary Helen McMurrin (2002).
22. Voir Wilfert-Portal (2006a).
23. Parmi d'autres, voir Shepherd-Barr, Kirsten (1997).
24. Voir Isabella Löhr (2010); Salah Basalamah (2009); Jean-Yves Mollier et Jacques Michon (2001).

25. Pour ne citer que quelques titres, Sebastian Conrad (2006); Sebastian Conrad et Jürgen Osterhammel (2004).
26. Voir surtout Thomas Bender (2002).
27. Parmi une bibliographie conséquente, voir Craig Murphy (1994); Madeleine Herren et Sacha Zala (2002); Jean-François Bayart (2004); Sandrine Kott (2011).
28. Voir par exemple Pierre Bourdieu (1989, p. 553). Il faut noter toutefois que Pierre Bourdieu était lui-même pris dans une perspective nationale-méthodologique très verrouillée, typique d'une époque de macro-sociologie des classes sociales appuyées sur la statistique nationale.
29. C'est notamment le sens classique de la « mobilisation générale », analysée historiquement par exemple par George Mosse (1991).
30. C'est en ce sens que Serge Gruzinski (2006, notamment chapitre III, « Une autre modernité », et chapitre VI, « Des ponts sur la mer ») parle de mobilisation dans sa description de l'empire mondial que constitue la monarchie espagnole entre 1580 et 1660. Pour une étude sur la « mobilisation » à un autre moment-clé de la nationalisation, voir Daniel Roche (2003). Sur la modernité comme mobilisation, voir aussi Peter Sloterdijk (2000).
31. C'est notamment la perspective de David Cosandey (1997).
32. Je prends ici l'exemple d'un projet de recherches en cours dans le cadre de l'Institut d'histoire moderne et contemporaine pour les années 2011-2014.
33. Et en histoire en général aussi, naturellement.
34. Et parce que l'histoire du livre s'est d'abord développée dans les communautés universitaires allemandes, françaises et britanniques, elles-mêmes placées au centre de systèmes éditoriaux foncièrement exportateurs.
35. Pour une analyse détaillée, voir Blaise Wilfert-Portal (2012).
36. Fonds Hachette, HAC 54.6, Charles Dickens
37. A titre de comparaison encore, on sait que le capital de la maison Hachette est évalué à 2,5 millions de francs en 1857: la seule convention de traduction de Dickens représentait donc près de 2% du capital de l'ensemble de la maison. Voir Jean-Yves Mollier (1988, p. 182).
38. Jean Yves Mollier (1988, p. 182-183) détaille le réinvestissement rapide des bénéfices dans la pierre et la terre.
39. Sur Hachette et le Cercle de la Librairie, voir notamment Christine Haynes (2010).
40. Voir la lettre de F. Brunetière à G. Hérelle du 10 mars 1894, Bibliothèque municipale de Troyes, Ms 3131, liasse « Ferdinand Brunetière ». La *Revue des Deux Mondes* publie successivement *Le Triomphe de la mort* à partir de juin 1895, puis *Les Vierges aux Rochers* à partir de septembre 1896.
41. Bibliothèque municipale de Troyes, MS 3131, lettre du 27 janvier 1894.
42. « Je ne renoncerais ni à une ligne, ni à un mot même au prix de ne jamais voir publier le roman » écrit-il à G. Hérelle le 18 juin 1895.
43. Lettre de G. d'Annunzio à G. Hérelle du 15 juin 1895.
44. Lettre de G. d'Annunzio à G. Hérelle du 25 juillet 1895.
45. Lettre du 21 juin.
46. Réfugié à Naples pour fuir ses créanciers romains, il avait absolument besoin des droits importants que devait lui verser la revue.

47. A ce sujet voir Blaise Wilfert-Portal (2008).
48. Pour une présentation synthétique et systémique de ces affrontements, voir Christophe Charle (2002).
49. Sur Gabriele d'Annunzio en Italie à la fin du XIX^e siècle, voir John Woodhouse (1998) et Jared Becker (1994).
50. La perspective de Pierre Bourdieu, pour ce qui concerne le champ littéraire, est d'un complet nationalisme méthodologique; à peu près aucune mention de la place de la littérature étrangère dans le champ littéraire français du XIX^e siècle, dans *Les Règles de l'art*, et d'une manière générale adéquation complète du champ du pouvoir avec les frontières de l'Etat national, par exemple dans *La Noblesse d'Etat*.
51. Si l'on suit Eugen Weber (2001, p. 67 ss.) sur ce point, plus d'un tiers de la population française au début de la troisième République ne parlait le français que comme une langue étrangère, et avec beaucoup de peine.
52. Il est d'une certaine manière tout à fait confondant que les historiens ne disposent actuellement pas ne serait-ce que d'une approximation des principaux flux de traductions littéraires et intellectuelles, pour l'époque contemporaine, au risque de ne jamais pouvoir donner que des visions extrêmement partielles et parfois totalement biaisées de la géopolitique culturelle européenne du temps des nationalisations. Et pourtant les allusions aux rapports de domination, de concurrence et aux différentiels de capital symbolique, dans un langage finalement wallersteinien, à l'échelle européenne, abondent dans les études d'histoire culturelle. Franco Moretti, malgré le caractère parfois très rapide et sommaire de son *Atlas du roman européen*, s'était au moins donné les moyens d'objectiver quelques-unes de ses perspectives néomarxistes.
53. L'un des intérêts majeurs de cette enquête est aussi de permettre, malgré la forme *a priori* nationale des principales sources de bibliographie rétrospective, de mettre en évidence la dimension principalement infra- ou transnationale des systèmes éditoriaux, à partir de la mention de la ville d'édition. C'est une géographie alternative qui peut ainsi apparaître, qui articule de manière complexe les espaces nationaux déjà fortement centralisés, le réseau des métropoles du livre et les aires linguistiques.

Références bibliographiques

- APPADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 1996.
- ARMITAGE, David. *The Declaration of Independence. A Global History*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2009.
- BARRAL I ALTET, Xavier. *Contre l'art roman? Essai sur un passé réinventé*. Paris: Fayard, 2006.
- BASALAMAH, Salah. *Le Droit de traduire: une politique culturelle pour la mondialisation*. Arras: Artois Presses Université, 2009.
- BAYART, Jean-François. *Le Gouvernement du monde: une critique politique de la globalisation*. Paris: Fayard, 2004.
- BECK, Ulrich. *What is Globalization?*. Cambridge: Polity Press, 2000.
- BECKER, Jared. *Nationalism and Culture: Gabrielle D'Annunzio and Italy after the Risorgimento*. New York: Peter Lang, 1994.
- BENDER, Thomas. Humanities. In: IRIYE, Akira; SAUNIER, Pierre-Yves (éds.). *The Palgrave Dictionary of Transnational History*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- _____. (éd.). *Rethinking American History in a Global Age*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- BERMAN, Antoine. *L'épreuve de l'étranger*. Nouvelle édition. Paris: Gallimard, 2002 (1984).
- BERTRAND, Romain. Histoire globale, histoire connectée. In: DELACROIX, Christian *et al.* (dir.). *Historiographies. Concepts et débats*. Vol. 1. Paris: Gallimard, 2010.
- BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994-2004.
- BOTREL, Jean-François; INFANTES, Victor; LOPEZ, François (dir.). *Historia de la Edición y de la lectura en España, 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. Le marché des biens symboliques. *L'année sociologique*, 22, p. 49-126, 1971.
- _____. *La Noblesse d'État*. Grandes écoles et esprit de corps. Paris: Minuit, 1989.
- BURBANK, Jane; COOPER, Frederick. *Empires in the World History: Power and the Politics of Difference*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2010.
- BURROW, John W. *The Crisis of Reason: European Thought, 1848-1914*. New Haven and London: Yale University Press, 2002.
- CHARLE, Christophe. *La Crise des sociétés impériales*. Paris: Seuil, 2001.
- _____. *Les Intellectuels en Europe au XIX^e siècle: essai d'histoire comparée*. Paris: Seuil, 1996.
- _____. Peut-on écrire une histoire de la culture européenne à l'époque contemporaine?. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 65, nº 5, p. 1.207-1.221, 2010.
- _____. Pour une histoire comparée des débats intellectuels internationaux. L'exemple de la

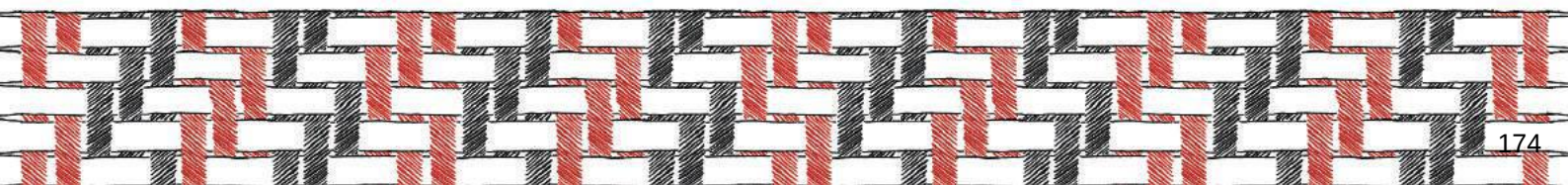
- crise fin-de-siècle. In: CARUSO, Marcelo von; TENORTH, Heinz-Elmar. Frankfurt: Peter Lang, 2002.
- _____. *Théâtres en capitales: naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*. Paris: Albin Michel, 2008.
- COLLEY, Linda. *Britons: Forging the Nation 1707-1837*. New Haven, Yale University Press, 1992.
- CONRAD, Christop; CONRAD, Sebastian (éds.). *Die Nation schreiben: Geschichtswissenschaft im internationalen Vergleich*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002.
- CONRAD, Sebastian. *Globalisierung und Nation im deutschen Kaiserreich*. Munich: C. H. Beck, 2006.
- CONRAD, Sebastian; OSTERHAMMEL, Jürgen. *Das Kaiserreich transnational: Deutschland in der Welt 1871-1914*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.
- COSANDEY, David. *Le Secret de l'occident: du miracle passé au marasme présent*. Paris: Arléa, 1997.
- DÉCULTOT, Élisabeth. *Johann Joachim Winckelmann: enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*. Paris: PUF, 2000.
- DELANTY, Gerard; KUMAR, Krishan (eds.). *The Sage Handbook of Nations and Nationalism*. London: Sage, 2006.
- DIECKHOFF, Alain; JAFFRELOT, Christophe (dir.). *Repenser le nationalisme: théories et pratiques*. Paris: Presses de Sciences Po, 2006.
- DZIEMBOWSKI, Edmond. *Un nouveau patriotisme français, 1750-1770: la France face à la puissance anglaise à l'époque de la guerre de Sept ans*. Oxford: Voltaire Foundation, 1998.
- FAUQUET, Joël-Marie; HENNION, Antoine. *La Grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIX^e siècle*. Paris: Fayard, 2000.
- FORGACS, David; GUNDLE, STEPHEN. *Mass Culture and Italian Society from Fascism to the Cold War*. Bloomington, Ind: Indiana University Press, 2007.
- GRUZINSKI, Serge. *Les Quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation*. Paris: Seuil, 2006.
- HAYNES, Christine. *Lost Illusions: The Politics of Publishing in Nineteenth-Century France*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press, 2010.
- HERREN, Madeleine; ZALA, Sacha. *Netzwerk Aussenpolitik: Internationale Kongresse und Organisationen als Instrumente der schweizerischen Aussenpolitik 1914-1950*. Zurich: Chronos, 2002.
- JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. *«Nul n'est prophète en son pays»? L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*. Paris: Musée d'Orsay, 2009.
- KEOHANE, Robert O. *Transnational Relations and World Politics*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1972.

- KOTT, Sandrine. Les organisations internationales, terrains d'étude de la globalisation. Jalons pour une approche socio-historique. *Critique internationale*, n° 52, 2011.
- LE RIDER, Jacques. *Hugo von Hofmannsthal: Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende*. Wien: Böhlau, 1997.
- LÖHR, Isabella. *Die Globalisierung geistiger Eigentumsrechte: Neue Strukturen internationaler Zusammenarbeit, 1886-1952*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2010.
- LOUÉ, Thomas; WILFERT-PORTAL, Blaise. D'Annunzio à l'usage des Français. La traduction comme censure informelle (fin du XIX^e siècle). *Ethnologie française*, n°1, vol. 36, p. 101-110, 2006.
- LYONS, Martyn. *Reading Culture and Writing Practices in Nineteenth-Century France*. Toronto: University of Toronto Press, 2008.
- MARTIN, Odile; MARTIN, Henri-Jean. Le monde des éditeurs. In: MARTIN, Henri-Jean; CHARTIER, Roger. *Histoire de l'édition française*. T. 3: Le temps des éditeurs. Paris: Promodis, 1986.
- McMURRAN, Mary Helen. National or Transnational? The Eighteenth Century Novel. In: COHEN, Margaret; DEVER, Carolyn (éds.). *The Literary Channel. The Inter-National Invention of the Novel*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2002.
- MOLLIER, Jean-Yves. *L'Argent et les lettres*. Histoire du capitalisme d'édition, 1880-1920. Paris: Fayard, 1988.
- MOLLIER, Jean-Yves; MICHON, Jacques. *Les Mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIII^e siècles à l'an 2000: actes du colloque international*, Sherbrooke, 2000. Paris: L'Harmattan, 2001.
- MOSSE, George. *The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.
- MURPHY, Craig. *International Organization and Industrial Change: Global Governance since 1850*. Cambridge: Polity Press, 1994.
- PASSINI, Michela. *La fabrique de l'art national: le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*. Paris, Maison des sciences de l'Homme, 2012.
- POLANYI, Karl. *La Grande Transformation: aux origines politiques et économiques de notre temps*. Paris: Gallimard, 1983.
- ROCHE, Daniel. *Humeurs vagabondes*. De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages. Paris: Fayard, 2003.
- ROMEO, Elsa. *La Scuola di Croce: Testimonianze sull'Istituto italiano per gli studi storici*. Bologna: il Mulino, 1992.
- SASSEN, Saskia. *La Globalisation: une sociologie*. Paris: Gallimard, 2009.

- SASSOON, Donald. *The Culture of Europeans, from 1800 to the Present*. New York, Harper Collins, 2006.
- SHEPHERD-BARR, Kirsten. *Ibsen and the Early Modernist Theater, 1890-1900*. Westport Connecticut: Greenwood Press, 1997.
- SLOTERDIJK, Peter. *La Mobilisation infinie*. Vers une critique de la cinétique politique. Paris: Christian Bourgois, 2000.
- SMALL, Ian. *Conditions for Criticism: Authority, Knowledge, and Literature in the Late Nineteenth Century*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- SMALL, Ian; GUY, Josephine M.. *Oscar Wilde's Profession: Writing and the Culture of Industry in the Late Nineteenth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- THIESSE, Anne-Marie. *La Création des identités nationales, Europe XVIII^e-XX^e siècle*. Paris: Seuil, 1999.
- VAILLANT, Alain. L'écrivain, le critique et le pédagogue: essai de bibliométrie littéraire. *Philologiques 1*. Sous la direction de Michel Espagne et de Michael Werner. Paris: Maison des sciences de l'Homme, 1990.
- WALLERSTEIN, Immanuel. *The Capitalist World-Economy: Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- WEBER, Eugen. *Peasants into Frenchmen*. Stanford: Stanford University Press, 2001 (1976).
- WILFERT-PORTAL, Blaise. Aux origines françaises du nationalisme anglais. La genèse transnationale de l'histoire littéraire anglaise (1836-1921). In: APRILE, Sylvie; BENSIMON, Fabrice (dir.). *La France et l'Angleterre au XIX^e siècle: échanges, représentations, comparaisons*. Grâne: Créaphis, 2006a.
- _____. Henrik Ibsen, auteur international. In: ESPAGNE, Michel (dir.). *Le Prisme du Nord*. Pays du Nord, France, Allemagne, 1750-1920. Tusson: Du Lérot, 2006b.
- _____. Nation et nationalisme. In: DELACROIX, Christian *et al.* (dir.). *Historiographies*. Concepts et débats. Vol. 2. Paris: Gallimard, 2010.
- _____. La place de la littérature étrangère dans le champ littéraire français autour de 1900. *Histoire et mesure*, XXIII-2, 2008.
- _____. Traduction littéraire: approche bibliométrique. In: CHEVREL, Yves; D'HULST, Lieven; LOMBEZ, Christine (dir.). *Histoire des traductions en langue française, XIX^e siècle, 1815-1914*. Lagrasse: Verdier, 2012.
- WOODHOUSE, John. *Defiant Archangel*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Recebido para publicação 19 de Setembro de 2012

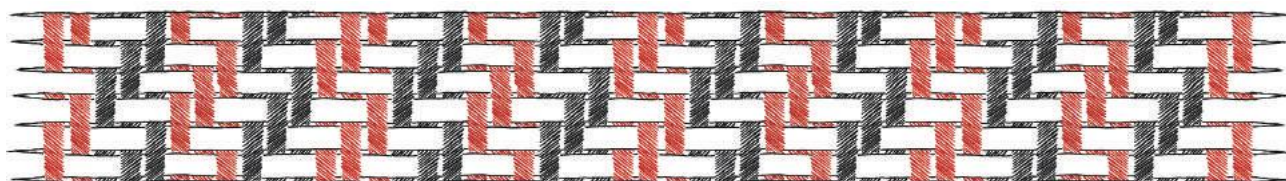
Aprovado para publicação em Janeiro de 2013.



O corpo no cinema moçambicano: uma análise da experiência do HIV/AIDS a partir das obras cinematográficas de Isabel Noronha e Orlando Mesquita

Esmael Alves de Oliveira

Doutorando em Antropologia Social – PPGAS/UFSC, bolsista CNPq



Resumo

O presente artigo pretende analisar, a partir de alguns documentários moçambicanos contemporâneos, o modo como o corpo traspasado pela experiência do HIV/AIDS passa a ser constituído e significado. Tendo como norte o cruzamento entre antropologia, cinema e literatura, proponho o desafio de pensar a compreensão do corpo para além de determinantes dualistas e essencialistas. Nesse sentido, a proposta é a de compreender e perceber outras possibilidades de interpretação do corpo como constructo social, e que estão para além de uma abordagem medicalizante.

Palavras-chave: Corpo; Antropologia; Cinema; Moçambique.

Abstract

This article analyzes how the body marked by the experience of HIV / AIDS is constituted and meant in some Mozambican contemporary movies. By taking as a guideline the intersection among anthropology, cinema and literature, my purpose is to comprehend the body beyond dualistic and essentialist determinants, looking for new possibilities for interpreting the body as a social construct, other than the medicalising approach.

Keywords: Body Anthropology; Cinema; Mozambique.

Corpo e antropologia

Nos filmes sobre os quais me debruço neste artigo¹, é possível observar que há uma centralidade marcante do corpo na narrativa. Metaforicamente poderíamos até dizer que neles o corpo “fala”. São imagens que remetem a ausências, presenças, adornos, saúde, doença, gestos, tabus, regras, transgressões, enfim, uma infinidade de aspectos que marcam um *ethos* corporal, ou, no dizer de Mauss, um *habitus*. Na tradição antropológica, diversos autores se dedicaram a pensar o corpo e sua relação com o mundo da cultura. Seja nas reflexões mais clássicas, em que era entendido como produto das representações sociais (MAUSS, 2003), seja nas abordagens mais contemporâneas, em que é compreendido numa relação de agência – como constituído e constituinte de significados (CSORDAS, 1999) –, o corpo ganhou, ao longo do tempo, um espaço privilegiado no pensamento antropológico. Assim, para pensar o corpo no cinema moçambicano proponho-me primeiramente o desafio de localizar, ainda que sucintamente, a discussão sobre o corpo no campo antropológico – campo no qual me localizo.

Na história da antropologia, há uma vasta discussão acerca do corpo e sua relação com a cultura. Miguel Vale de Almeida (2004) afirma que o corpo se apresenta como um paradigma importante da contemporaneidade que deve ser analisado e problematizado. Sônia Maluf (2001) traça um panorama apontando como a questão do corpo foi se desenvolvendo nas ciências sociais, e na antropologia de um modo particular, ao mesmo tempo que aos poucos se vislumbra, sobretudo através de contatos com contextos ameríndios e melanésios, a noção de pessoa.

Toda essa discussão que vem ocorrendo nas ciências sociais e na antropologia sobre a questão do corpo nos ajuda a refletir justamente sobre quais as lógicas sociais que operam no nível de compreensão e significação desse “produto cultural”. Assim, não é difícil compreender a assertiva de que nas relações sociais o corpo é permanentemente negociado e agenciado. Bourdieu (2008), a partir do conceito de *habitus* – noção já presente nas reflexões de Marcel Mauss –, nos chama a atenção para a dimensão estruturada dos comportamentos. Pensando os gostos a partir da sociedade francesa, o autor ressalta as disposições corporais. Em outras palavras, não haveria nada de natural nos comportamentos tidos como socialmente naturais. Pelo contrário, os comportamentos, gostos, gestos estariam inseridos numa dinâmica de disposições incorporadas e interiorizadas. Essas disposições seriam, portanto, produto de interações sociais e de contextos históricos específicos. Dito de outro modo, Bourdieu aponta que o modo de se vestir, de pentear, de ir a um evento cultural, constitui *habitus*, práticas socialmente percebidas, classificáveis, reproduzidas e apropriadas. À semelhança do *habitus*, que se apresenta como uma estrutura estruturada e estruturante, para Bourdieu essas disposições se colocam como ordenadores da estrutura social, dado que classificam e diferenciam os sujeitos sociais dentro de uma ordem de valores hierárquicos. Nesse sentido, pelas práticas corporais, exprime-se ou traduz-se a posição dos sujeitos nas classificações sociais objetivas. Assim sendo, o corpo, antes de ser algo puramente natural, constitui-se na relação social. E é assim que ele, posto em relação, gera certos acordos que expressam distinções sociais explicitadas em distintos capitais econômicos, simbólicos e culturais. Tal dimensão social do *habitus* já havia sido exposta por Marcel Mauss em 1934, quando falava sobre as técnicas corporais.

No referido texto, Mauss destacava, sobretudo, as técnicas de aprendizagem/educação corporais. Tendo em vista sua oposição a um modelo psicologizante dos comportamentos, o autor defendia a ideia de que cada sociedade tem hábitos que lhe são próprios. Tais hábitos, segundo

Mauss, não possuem nenhum caráter natural ou psicológico inerente; antes, são entendidos e analisados como dotados de uma identidade social (*habitus*). Dito de outro modo, andar, correr, sentar, comer, reproduzir, indica modos culturais adquiridos (e não naturais) e que são formados graças a técnicas eficazes de educação.

Vê-se, portanto, que corpos, sujeitos e discursos estão profundamente implicados em relações de poder, próprio das relações sociais. Michel Foucault (2007a, 2007b, 2008) nos ajuda a compreender essa “biopolítica” ao apontar os diferentes mecanismos de controle ao longo da história do Ocidente e os mecanismos/instrumentos pelos quais o poder sobre os corpos foi sendo permanentemente exercido – Igreja, escola, prisões, manicômios, hospitais etc. Na perspectiva do autor, o que estaria em jogo com a criação de categorias, grupos, espécies, discursos, práticas, conhecimentos, especialistas e especialidades, entre outras táticas, seria a docilização dos corpos.

Esse aspecto é importante com relação aos filmes que analiso neste artigo, pois ajuda a compreender o jogo discursivo que engendra a tessitura da narrativa cinematográfica moçambicana. Vale lembrar que o objeto de representação nos filmes em questão é o HIV/AIDS e que esse fenômeno não está deslocado de sentidos historicamente constituídos. Em cena, coabitam múltiplas perspectivas discursivas, seja como “senso comum”, seja como “conhecimento científico”. No contexto ocidental, como num pêndulo, a compreensão da AIDS oscilava entre dois extremos. De um lado, como uma doença de “depravados”, “pecadores”, “imorais” – termos próprios do “senso comum”. De outro, como algo particular dos chamados “grupos de risco” (homossexuais, bissexuais, usuários de drogas injetáveis, hemofílicos e grupos de determinadas nacionalidades – haitianos, por exemplo), lembrando o discurso médico dos anos 1980.

Onde a AIDS justamente será localizada? Nos corpos – seja como “objeto” (lôcus no qual o vírus se desenvolve e que será alvo do discurso médico), seja como “produto”/“resultado” de práticas sociais (lembrando os tais “comportamentos de risco”, sobre os quais se voltará a teia discursiva do senso comum). É no corpo, portanto, que a doença será “lida”, “detectada”, “compreendida”, “combatida” etc. Poderíamos dizer, parafraseando Foucault (2007b), que o corpo é um dos alvos privilegiados das relações de saber e poder. É assim que, por exemplo, Foucault (2008) busca entender as condições de possibilidade do aparecimento, no início do século XIX, da figura moderna da medicina: a anatomoclínica. A doença deixa, então, de ser essência, espécie natural, para ser considerada uma realidade localizada no espaço concreto, individual, do organismo doente. Essa atenção do médico para o singular, para o que é próprio de cada um, pode ser entendida como a tentativa, por parte do “saber científico”, de controlar os corpos dos sujeitos.

A perspectiva de corpos traspassados por relações de poder não exclui a dimensão agenciadora desses corpos. O corpo, então, pode não só ser visto como um objeto sobre o qual a cultura opera, mas também como o local das percepções a partir das quais a cultura “vem a ser”. Assim, o corpo adquire não apenas uma dimensão constitutiva, mas também constituinte; ele não é uma tábula rasa, um recipiente, mas uma espécie de superfície refratável (CSORDAS, 1999). É, portanto, levando em conta esses aspectos que compõem a dinâmica de constituição e significação do corpo, entendido como um produto histórico, político e cultural, que pretendo analisar a produção cinematográfica de Isabel Noronha e Orlando Mesquita e apontar algumas questões sobre as quais essa produção nos intima a pensar.

A mise-en-scène em questão

As obras fílmicas sobre as quais reflito neste artigo são três. A primeira consiste no documentário *Trilogia das novas famílias* (2007), de autoria da cineasta moçambicana Isabel Noronha. A segunda, também de autoria de Isabel, em parceria com a cineasta brasileira Vivian Altman, intitula-se *Mãe dos netos* (2008). E a terceira, *A bola* (2001), pertence ao cineasta moçambicano Orlando Mesquita. Minha intenção é tomar de empréstimo algumas imagens que nos ajudem a pensar o corpo para além dos significados dados pelos cineastas em suas obras – tendo em mente que as imagens são produtos e produtoras de significados, sentidos e interpelações (BARTHES, 1964, 1984). Nas obras em questão, é apresentada uma série de imagens em que o corpo ocupa um espaço privilegiado. Nesse sentido, tenho a intenção de destacar a dimensão simbólico-cultural da imagem do corpo traspassado pela experiência do HIV/AIDS ao longo de algumas obras cinematográficas, utilizando-me tanto da reflexão antropológica quanto literária. Este trabalho que apresento aqui faz parte das reflexões que venho realizando em minha pesquisa de doutorado sobre as representações do HIV/AIDS no cinema moçambicano e que está em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina.

Isabel Noronha é uma cineasta moçambicana que vem produzindo muitos documentários acerca de algumas questões que envolvem o cenário político-cultural moçambicano, destacando-se não somente pela qualidade de suas produções, mas também por ser uma das poucas cineastas mulheres no cenário do cinema nacional moçambicano. Psicóloga de formação, atuou no Instituto Nacional de Cinema (INC), órgão que, desde seus primórdios, desempenhou um papel importante durante a guerra civil deflagrada em Moçambique logo após a independência, atuando principalmente na produção do semanário *Kuxa Kanema*². A formação de Isabel Noronha em cinema ao longo dos anos não se restringiu aos domínios nacionais, tendo a cineasta participado de cursos tanto em Portugal (RTP) quanto em Paris (ateliê Varan). Com vários trabalhos premiados em Moçambique e no exterior, destaca-se pela versatilidade de suas temáticas e pela sua preocupação ética com os personagens de seus documentários.

Orlando Mesquita tem uma longa trajetória que engloba uma vasta produção cinematográfica, seja como editor, realizador ou colaborador. Moçambicano, ao longo de sua carreira trabalhou tanto em projetos próprios, quanto em projetos de outros cineastas – destaque para os trabalhos com Isabel Noronha, Camilo de Sousa, Gabriel Mondlane e Licínio Azevedo. Sua formação na área de cinema ocorreu em Cuba – onde se especializou em fotografia e em produção cinematográfica. Apesar de ter manifestado interesse pelo cinema desde a infância – influenciado pelo pai que era videoamador –, sua inserção profissional nesse campo se deu em 1983, quando entrou para a Kanemo, uma empresa responsável pela realização de filmes em Moçambique. Cofundador da COOPIMAGEM (cooperativa de cineastas moçambicanos voltada para a produção gráfica e cinematográfica), atualmente seu trabalho se dá principalmente na edição de filmes.

Optei por abordar as três obras cinematográficas apontadas acima porque nelas é possível verificar, de modo privilegiado, a forma como o corpo traspassado pela experiência do HIV passa a ser compreendido, vivido e significado.

Início fazendo referência ao projeto fílmico *Trilogia das novas famílias* (2007), conduzido por Isabel Noronha. Esse trabalho foi uma produção que contou com o apoio institucional e

financeiro da ONG FDC (Fundação para o Desenvolvimento da Comunidade), liderada pela ex-primeira-dama moçambicana Graça Machel, e que se propôs pensar os impactos do HIV/AIDS na dinâmica dos núcleos familiares locais. A obra é composta de três filmes documentários (*Caminhos do ser*, *Delfina-Mulher-Menina* e *Ali-Aleluia*). A narrativa traz como personagens centrais crianças e adolescentes moçambicanos que, a partir da perda de seus genitores, ocasionada pelo HIV/AIDS, tiveram que formar novos arranjos familiares em que os mais velhos assumem a responsabilidade pela educação e sobrevivência dos mais novos.

No primeiro filme, *Caminhos do ser*, é possível acompanhar a história de quatro irmãos, todos rapazes, que, tendo ficado órfãos de pai e mãe, são rejeitados pela comunidade, que associa a morte dos pais a um caso de feitiçaria. Vivendo sós a maior parte do tempo, fazendo o papel de pai e mãe uns dos outros, tentam superar as dificuldades. A memória dos ensinamentos maternos é o grande elo de ligação com os pais e, ao mesmo tempo, possibilita que deem prosseguimento às suas atividades cotidianas (atividades domésticas, escola, *machamba*³).

No segundo filme, *Delfina-Mulher-Menina*, temos a história de uma menina que, aos treze anos, teve de assumir o papel de chefe de família, cuidando de quatro irmãos. Diante dos problemas que enfrenta com o desrespeito dos irmãos, da forte presença da mãe falecida nos sonhos e do desejo que carrega de ser médica, Delfina tenta encontrar forças para a superação das dificuldades e dos conflitos. Para isso conta com o apoio de uma ONG local.

O terceiro e último filme da série, *Ali-Aleluia*, conta a história de um menino de onze anos, chamado Ali, que contraiu o HIV por transmissão vertical da mãe, que, tal como o pai, faleceu quando ele tinha oito anos. Ali vive sozinho na casa que era dos pais, sendo cuidado por uma ativista local e sua filha. Irei me ater, aqui, somente à narrativa de *Ali-Aleluia* – na qual a questão do corpo se põe em grande evidência.

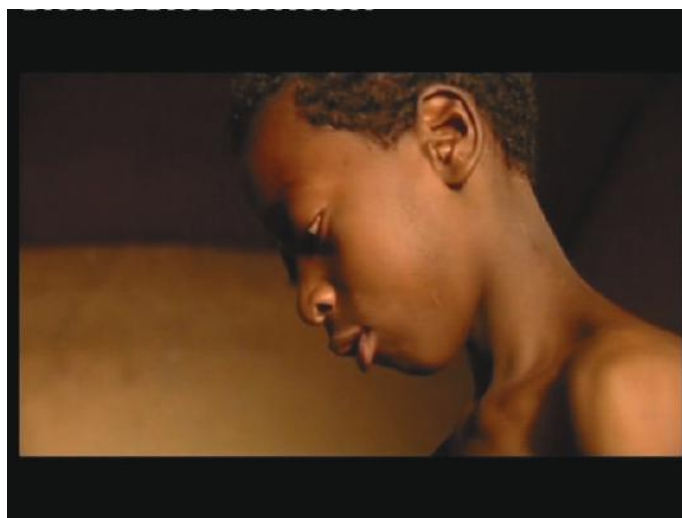
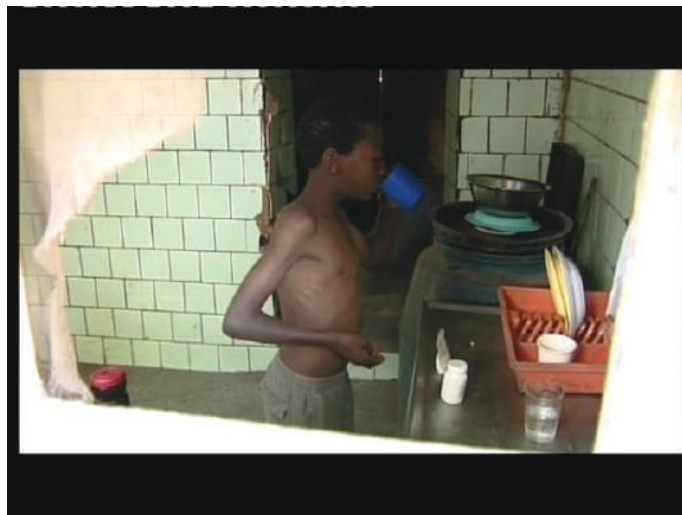
Ali-Aleluia: um corpo em “mutação”

“Era uma vez Ali Aleluia, que vivia com seus pais e irmãos numa casa bonita e antiga, no centro da cidade de Inhambane. Um dia, Ali acordou e estranhou estar deitado na sala sobre uma esteira em vez de estar no seu quarto junto com os irmãos. O som dos pássaros lá fora, ecoando por entre os móveis destruídos, e o sol entrando pelas janelas teimavam em dizer que ele não estava a sonhar. Ali Aleluia ainda não sabia, mas esse era o primeiro dia de sua nova vida.” Eis a narrativa inicial da história de Ali Aleluia – protagonista da trama.

O filme retrata o cotidiano de Ali Hassane Aníbal Aleluia, que diante da ausência dos pais, vítimas do HIV/AIDS, se vê diante do dilema de cuidar de si mesmo. Ali Aleluia mora sozinho em uma casa simples e precária, única herança deixada pelos pais, e que um dia também pertencera aos seus avós. Sozinho, órfão, o menino tem como companhia, além das lembranças que guarda da relação com os pais, uma vizinha que se torna sua grande mentora.

Ali-Aleluia inicia com a imagem do menino deitado numa pequena esteira de bambus, com sua bola de basquete ao lado da cabeça. Em seguida o menino acorda e, numa atitude que parece mostrar sua rotina cotidiana, levanta-se e segue rumo a uma pequena gaveta onde se encontram várias embalagens de comprimidos – coquetéis antirretrovirais –, para logo depois ingeri-los, num ritual quase mecânico. Menino franzino, com um corpo que parece querer manifestar sua fragilidade, Ali recorda que perdeu seus pais quando tinha apenas oito anos de idade e que agora,

com onze anos, se vê cuidado pelos outros (que chama de primos). Conforme a história avança, Ali narra suas dificuldades iniciais para adaptar-se a sua nova realidade (além de ser órfão, também vive com HIV/AIDS), seu cotidiano, sonhos e esperanças.



Imagens do filme *Trilogia das novas famílias* (2007), de Isabel Noronha.

A vida de Ali pode ser compreendida como um entrelugar. Envolvido numa liminaridade própria de sua condição, sua história é perpassada por um antes e um depois (VAN GENNEP, 2011). O menino conta que, após a morte dos pais, teve dificuldades para ir à escola, ficou muito doente e que essa situação foi superada apenas quando passou a tomar os medicamentos. É Nely, uma enfermeira, que, em depoimento, expressa um pouco das condições difíceis pelas quais passou o menino no início: “Recebi esse menino como meu paciente no ano de 2005. Quem o trouxe ao hospital foi a nossa ativista Celina Pedro. A criança estava muito mal, tinha febres altas, diarreia, estava cheia de feridas em quase todo o corpo. Fez-se um teste, e acusou que era seropositivo. Recebemos a criança e entreguei-a à mesma ativista que o trouxe ao hospital, para tomar conta dela” (transcrição de trecho do documentário *Ali-Aleluia*, Isabel Noronha, 2007).

Ao depoimento da enfermeira somam-se outros – os de tia Celina (a ativista citada na fala de Nely) e sua filha Dininha (pela qual Ali nutre uma pequena paixão). O cotidiano de Ali é cercado de atividades comuns aos meninos de sua idade (rotina de estudos, por exemplo) e de desafios próprios do fato de morar “sozinho” (trabalhos domésticos). Ambas as personagens revelam os dilemas e dificuldades que cercaram e cercam o menino: o preconceito social que por vezes fazia-o chorar, o isolamento social, o esquecimento em tomar os medicamentos. “Adotado” por essa nova “família” (tia Celina e sua filha Dininha), aos poucos ele vai vencendo as dificuldades que o envolvem. Destituído de uma narrativa pessimista sobre Ali, o documentário de Isabel Noronha aponta antes para seu poder de superação face aos dilemas a que foi submetido. Ao final do documentário, aponta a cineasta: “...e, um dos muitos atos de coragem de Ali foi contar-nos a sua história, para que todos saibam que também podem ser heróis de si mesmos...” (transcrição de trecho do documentário *Ali-Aleluia*, Isabel Noronha, 2007). Seja recordando o heroísmo do pai, seja socializando-se com outras crianças nos momentos de lazer, o corpo físico e social de Ali Aleluia aos poucos passa por uma metamorfose: da fragilidade à força, do aniquilamento à reestruturação de si mesmo.

Mãe dos netos: “corpos fantasmas”

No pequeno curta intitulado *Mãe dos netos* (2008), Isabel Noronha e Vivian Altman, utilizando-se do recurso da animação, narram a história de uma avó que, por causa da morte do filho e das noras, se vê na obrigação de cuidar de quatorze netos órfãos da AIDS.

O filme se passa numa aldeia do sul de Moçambique e sugere a existência de outros lugares situados na mesma região, com as mesmas condições de sobrevivência e onde se enfrentam problemas similares. Utilizando-se do recurso de montagem, em que mesclam filme documentário com sequências de animação, Isabel e Vivian contam a história de Elisa Mabesso e sua rede de parentesco. O filme inicia mostrando uma senhora sentada sobre um tapete de bambus no meio de uma aldeia, sob a sombra de uma árvore frondosa, exercendo atividades que parecem ser de seu cotidiano e, ao mesmo tempo, relatando a história e os dramas de sua família. A própria configuração do lugar/espço onde se desenrola a trama (ordenamento do espaço e das casas, paisagem com grande concentração de árvores e mata nativa, ausência de elementos que remetam a um ambiente urbano) permite inferir que se trata de uma comunidade rural tradicional, dissonante do espaço físico de uma grande cidade⁴.

Há toda uma menção ao sistema de parentesco, o que desde o início ressalta a importância da tradição como aspecto relevante na composição social do grupo retratado, remetendo para

uma questão de ordem identitária: “Nasci na família Muianga.”

A personagem diz que, após seu casamento, veio morar na aldeia Hókwé⁵ da família Munchanga, o que nos dá a ideia da existência de um sistema de parentesco como mecanismo organizador do grupo. Após seu casamento, teve um primogênito: Francisco. Crescido, relata a senhora Mabesso, Francisco foi para a África do Sul, voltando depois para se casar⁶. Dentro de um sistema social em que é permitida a poligamia, Francisco contraiu casamento com oito mulheres, o que resultou em um grande número de filhos⁷. E continua o relato da velha senhora: “Elisa, a primeira esposa de Francisco, teve um filho – o Armando. Depois Francisco foi buscar a segunda esposa na família Mbanze, desse segundo casamento teve mais dois filhos: a Paulina e o Gustavo.” O que parece no primeiro momento ser a rotina de um grupo étnico africano com seu sistema de parentesco extenso, aos poucos vai dando espaço para os dilemas vividos pela família diante da perda gradativa de seus membros devido à infecção por HIV/AIDS. “O meu filho adoeceu de Sida”, diz a senhora. “E depois morreu. Tal como a primeira esposa, a Argentina também morreu. A Paulina e o Gustavo também vieram ficar comigo.”

A cada falecimento, uma ausência. Esta é significativamente marcada no recurso cinematográfico utilizado por Isabel e Vivian. Na animação, toda vez que a narrativa de Elisa Mabesso aponta a morte de alguma de suas noras, automaticamente as personagens que estavam cobertas por uma *capulana*⁸ desaparecem como um fantasma, deixando apenas o vazio manifestado por ausência no interior daquele pano. É como se literalmente os corpos fossem fantasmas. De presença concreta, passam a ser memória. Memória que, do mesmo modo que a *capulana* que fica, não deixa de ser presença – ainda que ausente. Os espaços vazios – mas não necessariamente desocupados – destacam a liminaridade do corpo vitimado pela AIDS.



Imagem do filme *Mãe dos netos* (2008), de Isabel Noronha e Vivian Altman

O relato, porém, não para aí. France, Emídio e Mistéria, filhos da terceira esposa de Francisco (Almerinda, que também faleceu), juntaram-se ao grupo dos netos adotados de Elisa. Alegria, a quarta esposa de Francisco, também, ao morrer, deixou sua única filha (Vastinha) para a avó. Elisa sintetiza o que acabou ocorrendo com quase todas as esposas do filho: “Todas as outras esposas de Francisco morreram.” Tristeza, a última esposa de Francisco, e que ainda não tinha filhos, abandonou a família Muchanga após a morte do marido, deixando a sogra sozinha com quatorze netos. Em cena, mostram-se aspectos dramáticos da situação do núcleo familiar: um grande número de crianças pequenas, a idade avançada da avó, sua impossibilidade de ir para a *machamba* (roça) e de cuidar de todos os netos. Tudo isso expresso na preocupação da debilitada avó: “Como é que eles vão crescer?”



Imagem do filme *Mãe dos netos* (2008), de Isabel Noronha e Viviam Altman.

Ao final, o que parecia ser apenas uma “estória” de desenho animado transforma-se em “realidade”, em história de vida. Todas as personagens retratadas na trama em forma de animação são visualizadas em “carne e osso”. A estratégia de Isabel Noronha e Vivian Altman se elucida no final do filme, com as mensagens de conclusão: “Todas as semelhanças entre esta estória e a história da família Muchanga são pura realidade. Qualquer semelhança entre esta estória e a tua própria história é uma possibilidade. Pára e pensa.” Ali as noções de “ficção” e “realidade” são reconfiguradas, num jogo dialético de justaposição de imagens que mimetizam e metaforizam realidades sociais complexas. Corpos presentes e não presentes, mas nunca ausentes.

A bola e os corpos lúdicos

Sobre o caráter subversivo dos corpos, não apenas o trabalho cinematográfico de Isabel Noronha é ilustrativo. O curta produzido por Orlando Mesquita, *A bola* (2001), vai na mesma direção ao mostrar o modo como a camisinha é utilizada, distinto daquele preconizado nas campanhas oficiais de saúde e prevenção.

O filme inicia com a imagem de uma idosa estendendo uma roupa infantil de lã no varal. A essa primeira imagem, sobrepõe-se outra, de crianças muito animadas jogando bola em um grande campo de futebol de barro batido. Com gritos e muita disposição, correm atrás de uma bola. Logo a cena será interrompida pela entrada de um adulto no campo. Com aspecto de quem está muito irritado, corre atrás da bola. Para o espectador, a sensação é a de que a nova personagem vai participar da brincadeira. Contudo, aos poucos, percebe-se o equívoco. O que aquele adulto faz ali? Freneticamente correndo atrás da bola, ele não apenas a captura como leva consigo um dos meninos que estava no campo de futebol. À semelhança de um pai exigente e muito irritado com as peraltices do filho, tira a criança da cena, levando-a embora com um puxão de orelha. A irritação só é compreendida através do diálogo que se estabelece entre o aparente pai e o “pequeno”: “Você está tentando me incomodar? Você rasgou minha camisinha. Espertinho!”⁹ Diante do imponderável, o que farão os demais meninos? Será que o jogo acabou? Afinal, falta-lhes o principal: a bola. Segue-se um diálogo entre duas personagens: “Como é que vamos jogar agora?”, pergunta a primeira. “Eu tenho dinheiro”, responde a outra. A conversa encerra-se então com um imperativo: “Vá buscá-la!” Muito entusiasmadas, as duas personagens seguem para uma pequena mercearia e compram dois preservativos.

E agora? O que irão fazer? Onde está a senhora idosa que abriu o filme? Tudo é elucidado quando os meninos novamente reunidos começam a encher os preservativos como se fossem balões. Depois, envolvem-nos em várias camadas de barbante e papel. Como, a certa altura, o material de “acabamento” chega ao fim, olham em volta do local onde se encontram, e a roupa de bebê estendida no varal terá finalmente uma função. Um dos meninos pega um dos fios soltos da roupa, e todos vão correndo terminar de envolver a camisinha. Em poucos minutos o que era um preservativo transforma-se em uma bola de futebol. Trabalho concluído, todos voltam animadamente a jogar, apesar de a diversão durar pouco, já que, após um chute forte, a bola acaba caindo no colo da velha senhora proprietária da lã – a mesma que havia estendido a roupa de bebê no varal. Aos poucos a lã volta ao seu estado anterior (roupa de bebê). O que resta? Apenas a velha e tradicional camisinha, que se tornou apenas um surrado “balão” cheio de ar. Ao final do filme, há uma informação que para alguns pode soar estarrecedora:

Anualmente cerca de 20 milhões de preservativos são distribuídos em Moçambique. Considerando que 4 milhões de homens moçambicanos são sexualmente ativos, cada um pode estar usando somente cinco preservativos por ano. No entanto um grande número de preservativos é usado por crianças para fazer bolas de futebol. (Transcrição de um dos trechos do curta *A bola*, Orlando Mesquita, 2001, tradução minha).



Imagens do filme *A bola* (2001), de Orlando Mesquita.

Imagens sobreviventes ou “imagens-corpos”?

Nos filmes, diferentes contextos e personagens ajudam a “compor” imagens corporais. Em cena, apresentam-se múltiplos sentidos, recorrências, ou, nas palavras de Georges Didi-Huberman (2011), “sobrevivências”. Se, por um lado, a contextualização dos filmes (motivações institucionais, apoios financeiros, conjuntura política) sublinha a necessidade de evitarmos algum anacronismo, por outro, o corpo mostrado através das lentes da câmera tem o poder de nos conduzir a uma série de associações com outras imagens, contextos e sentidos, apontando para uma dimensão metafórica do corpo filmografado. São “imagens-corpos”, imagens que revelam e narram sentidos denotativos, mas também conotativos.

José Emilio Burucúa (2003), ao se debruçar sobre a obra de Warburg – historiador de arte alemão –, salienta que uma das grandes contribuições do autor foi a de chamar a atenção para a

dimensão metassimbólica das imagens através do conceito de “engrama”. Em outras palavras, há que pensar as imagens também em sua dimensão subjetiva, ou seja, não apenas seus significados explícitos, mas também os implícitos. Para além de sua dimensão meramente formal, elas evocam múltiplos sentidos. Portadoras de uma dimensão simbólica que lhes é inerente, as imagens são compostas de vestígios, marcas, pegadas, enfim “engramas”, capazes de despertar em seus espectadores uma carga emotiva produtora de sentidos, significados, sensações (*pathosformel*). Apresento o desafio de pensar, por essa perspectiva, os corpos no cinema moçambicano contemporâneo a partir das obras de Isabel Noronha e de Orlando Mesquita. Em ambos, a dimensão figurativa das imagens mostra-se preponderante.

Na narrativa cinematográfica de Isabel Noronha e de Orlando Mesquita, conforme apontado anteriormente, em vários momentos vemos a imagem de corpos: cuidados, precários, saudáveis, doentes, presentes, ausentes, lúdicos. Assim, novos significados são constituídos e constituintes de novos sentidos. Chamo esses corpos, mostrados através das lentes desses cineastas, de “imagens-corpos”, para destacar a dimensão simbólica dessas imagens. Símbolos que escapam ao próprio sentido veiculado pelos cineastas em suas obras.

Algumas das “imagens-corpos” apresentadas por Isabel Noronha em seus filmes remetem-nos a esse aspecto apontado por Warburg. Como a imagem da cobra entre os índios Pueblo – analisada por Warburg (2005) –, que encontra ressonância em outros contextos, civilizações e imagens, as imagens de corpos apresentadas por Isabel Noronha nos despertam para seus sentidos múltiplos. Em outras palavras, uma imagem é carregada de sentido(s).

Seguindo o projeto desconstrucionista de Jacques Derrida (2007, 2012), acredito que o conceito de corpo se apresenta como uma possibilidade em aberto. Se, por um lado, nossas concepções de corpo e corporalidade indicam uma tentativa de englobamento de sentidos e significados, por outro, novas experiências estéticas e corporais chamam a atenção para os limites de constructos fechados e ortodoxos. Em outros termos, pensar numa perspectiva desconstrucionista significa abrir mão de categorias totalizadoras, tendo em vista o caráter mutável, transitório, contextual e precário das realidades humanas.

Nesse sentido, pensar o corpo estaria na ordem não de uma totalidade globalizante, mas de uma perspectiva composta de vestígios, marcas, pegadas, capazes de despertar em seus observadores uma carga emotiva produtora de sentidos, significados, sensações, fragmentações (MORAES, 2002).

Ao observarmos algumas das “imagens-corpos” apresentadas por Isabel Noronha em seus filmes, podemos compreender um dos aspectos apontados nas obras de Bataille: tudo é jogo, tudo é dispêndio, excesso (BATAILLE, 1975). As “imagens-corpos” ali tornadas visíveis conduzem a novas imagens, que não estão ali, que escapam ao sentido proposto pela cineasta, que nos afetam de algum modo, dando a ver sua dimensão criativa. Como em um jogo de esconde-esconde, ou de figura e fundo, elas se intercalam, se mostram e se ocultam, num infinito jogo de indefinição. A “verdade” nelas apresentada tem estrutura de ficção, um delírio compartilhado, cujo sentido não pode ser uma adequação entre uma palavra e uma coisa.

Desse modo, podemos entender imagem como cruzamento, como jogo de confronto e continuidade (justaposição). As imagens dos corpos nos filmes de Isabel nos falam de outros corpos e nos fazem ver outros corpos. Como não evocar as sobrevivências de Warburg?

O fenômeno das pessoas convivendo com HIV é significativo nesses processos evocativos de significação de uma imagem. Como não pensar, por exemplo, nos corpos dissecados na mesa de Lautréamont? Como não recordar a trágica história de Prometeu, cuja precariedade de uma parte de corpo era símbolo da punição divina por sua astúcia? Ou o corpo de Isaac “sacrificado” pelo próprio pai (Abraão) no livro do Gênesis, no Antigo Testamento? Ou os corpos pintados e imortalizados pelos pintores renascentistas nos afrescos das grandes catedrais e/ou nas pinturas? Ou até mesmo a clássica imagem do “homem vitruviano” idealizada por Leonardo da Vinci, símbolo da “perfeita” proporção? Enfim, são imagens infinitas que nos acorrem à mente a partir de imagens aparentemente deslocadas no tempo e no espaço.

Nesse sentido, a noção de soberania do corpo é fundamental (BATAILLE, 1975). É necessário resgatar “imagens-corpos” sob uma perspectiva batailliana. Como capacidade de se entregar à totalidade das possibilidades da existência. Uma imagem assim entendida relativiza os sentidos restritivos e determinados da compreensão que temos dos fenômenos sociais. No caso das crianças que brincavam descompromissadamente com a camisinha transformada em bola de futebol, ou da precariedade de um corpo que convive com o HIV (no caso de Ali), ou de corpos que sobrevivem no espaço evocativo da memória tradicional (como em *Mãe dos netos*), somos convocados a pensar o corpo em sua relação com um universo infinito de experiências existenciais. A refletir, portanto, sobre as margens, os bastidores, as fronteiras, os interstícios, para além do que é imediato, ou pelo menos não nos restringindo a ele.

Uma imagem corporal imersa num tempo batailliano é carregada de agoras – que não são totais nem homogêneos. Um agora que nunca é apreendido como totalidade, mas que ocorre em lampejos, em momentos tênues, em instantes fragmentários e precários. Portanto, um desafio se impõe: um olhar surrealista. Que põe em suspensão a continuidade historicizante. Que rompe radicalmente com as convenções dogmáticas. Assim, considerar as “imagens-corpos” do cinema moçambicano sob esse ponto de vista é estar aberto para a impossibilidade do sentido único, “verdadeiro”, universal.

Em Bataille somos desafiados a pensar a capacidade dionisíaca do universo humano tomado como um ser de vontade que beira sempre a revolta, o fracasso, o limite. Do mesmo modo, podemos estabelecer uma conexão entre as imagens veiculadas por Isabel Noronha e Orlando Mesquita nos seus filmes e uma noção de transgressão batailliana. As “imagens-corpos” nos filmes desses cineastas, evocando justamente a dimensão figurativa das imagens, nos falam também de uma “desconstrução” de sujeitos, de seus corpos. Trata-se, talvez, de uma destruição não no sentido puramente literal, mas num sentido que nos permite analisar as rupturas, as descon continuidades, os hiatos das práticas sociais vivenciadas em “situações-limite” – seja nos processos de escolhas individuais, seja nos de imposição sociocultural (coletividade).

Tanto o Ali de Isabel, à mercê de uma madrinha institucional – onde estão o Estado, suas instituições e seus papéis? –, quanto a bola de futebol feita de preservativos – qual o sentido do preservativo no seio de uma comunidade tradicional, com seus valores e suas concepções de vida e de morte? – ajudam a examinar as arbitrariedades das lógicas institucionais, que muitas vezes operam em contraposição às lógicas locais.

Contudo, essa “desconstrução” não pode ser vista sob um ponto de vista pessimista, fatalista. Evoca, antes, uma aura de desejo, de ruptura com o estabelecido, de relativização da ordem

moral. Nesses corpos e comportamentos que coabitam com o HIV, abre-se espaço para a extrema contestação do corpo natural, da ordem convencional. Há o esquecimento que precisa ser lembrado (*Ali-Aleluia*) – o tomar cotidianamente os medicamentos –, a ausência que não é esquecida (*Mãe dos netos*) – o filho e as noras que já não estão presentes fisicamente, mas que são evocados na memória da velha avó –, e o duelo entre as diferentes lembranças (*A bola*) – afinal de contas, qual o papel de uma camisinha num contexto tradicional, seus possíveis usos e apropriações?

Os corpos das diferentes personagens retratadas nos filmes, de algum modo, em sua continência, relutância, imanência, ludicidade, contestam ou problematizam o *status* social dos corpos e sujeitos. Representam um ultimato aos paradigmas essencialistas, utilitaristas, racionalistas. Trata-se sempre de uma transgressão que abre espaço para a dimensão criativa da existência humana, ou, no dizer batailliano, do “jogo”. Espaço que está além da dimensão do útil. Essas “imagens-corpos” dizem, portanto: É necessário, se não transgredir, ao menos pensar as margens, as fronteiras, as exceções de uma determinada regra. E talvez seja pela “fragmentação” dos corpos, decorrente das múltiplas formas de agenciamento do seu próprio corpo e do corpo dos outros – pelos sujeitos e pelas contingências a que estão submetidos –, que podemos ser compelidos a analisar as novas experiências que escapam aos modelos normativos do plano social, cultural e político-institucional, ou que a eles se contrapõem.

As imagens do cinema produzido pelos cineastas moçambicanos apontam fatos, fenômenos, realidades que não são traduzíveis pelas lógicas de um discurso taxonômico – ou que pelo menos não se restringem a eles. Esses fatos, fenômenos, realidades, põem em evidência a precariedade dos sistemas analíticos, a relatividade e fragilidade das regras sociais. Portanto, eventos e realidades tidos como “liminares”, “subversivos”, “caóticos”, “problemáticos”, não devem ser percebidos como algo que precisa ser ordenado, descrito, compreendido, explicado. Ao contrário, devem ser tomados como eventos e realidades que são da ordem do humano, portanto do possível e do improvável. É isso que as imagens dos filmes de Isabel Noronha e de Orlando Mesquita nos provocam a pensar quando consideramos a noção de “imagem-corpo” – apresentada em suas obras cinematográficas elencadas como mutante, fantasma e lúdica – de um ponto de vista batailliano.

Meu contato com a realidade moçambicana, no trabalho de campo iniciado em Maputo/Moçambique em 1º de fevereiro de 2012 e finalizado em 1º de maio daquele mesmo ano, indica a possibilidade de compreensão de um corpo precário e de práticas subversivas. Subversão esta “corporificada” de diferentes modos. Operando numa espécie de duplo movimento, as práticas sociais dos sujeitos tanto relativizam as políticas oficiais de combate e enfrentamento da epidemia – recusa à utilização do preservativo –, como põem em evidência outras formas de agenciamento do corpo, em consonância com práticas “não oficiais” – utilização de métodos tradicionais no tratamento da doença.

Diante dos números oficiais do Instituto Nacional de Estatística (INE/Moçambique), segundo os quais o índice de prevalência das infecções por HIV em nível nacional gira em torno dos 14% desde 2008, e do posicionamento oficial do Ministério da Saúde (MISAU), de que apesar dos investimentos na área da informação os índices de infecção pelo HIV continuam altos, somos incitados a refletir sobre o poder de agenciamento dos próprios sujeitos moçambicanos. Diante das políticas oficiais de saúde, colocam seus corpos e desejos como símbolos que interrogam, questionam e põem em relevo as arbitrariedades, limites e contradições das políticas

institucionais de saúde.

Aspectos de múltiplas ordens salientam a dimensão fugidia das práticas sociais desses sujeitos – seja “burlando” o convencional, seja tentando dar-lhe o devido termo. Com relação a tais práticas, fica a perplexidade dos órgãos oficiais de saúde, que não sabem como lidar com a questão. No noticiário local do dia 27 de fevereiro (no jornal da TVM) uma funcionária do alto escalão do MISAU – uma médica responsável pelos programas relacionados ao HIV/AIDS no Ministério – declarou que as estatísticas nacionais apontam que 18% das pessoas que iniciam o tratamento com os antirretrovirais abandonam a terapia. Diante desse fato, o Estado e alguns setores da sociedade moçambicana – sobretudo os ligados às ONGs – permanecem perplexos, sem conseguir atuar eficazmente nas políticas de combate ao HIV/AIDS e muito menos explicar a “ineficácia” dos seus investimentos.

Talvez tal situação se deva a um choque entre visões de mundo, a limitações de ordem estrutural ou até mesmo à resistência dos sujeitos face a uma postura impositiva e arbitrária das instituições estatais. Recordo-me de uma conversa informal que tive, na Universidade Eduardo Mondlane, com um médico que atua em uma organização humanitária de combate ao HIV. Ele apontava a dificuldade que ainda existe no acesso aos tratamentos convencionais (por exemplo, falta de recurso financeiro para o deslocamento da população a determinadas unidades de saúde – muitas vezes em zonas distantes de onde se encontram) e a necessidade de uma linguagem mais próxima da realidade das populações, e que leve em conta suas visões de mundo¹⁰.

Nesse contexto, o que seria pensar uma “imagem-corpo” a partir da obra desses cineastas moçambicanos? A proposta de apresentar o corpo como imagem nos coloca o desafio de vê-lo para além do imediato, de uma lógica meramente cartesiana e pragmática. Significa estar aberto para os múltiplos significados de uma imagem – seja ela fílmica, fotográfica, literária, discursiva. As “imagens-corpos” presentes nos filmes de Isabel Noronha e de Orlando Mesquita narram um corpo que não é dado previamente, mas que é permanentemente (res)significado e (re)constituído. Fazem parte de uma narrativa que não ignora os significados historicamente construídos, mas que ao mesmo tempo aponta para as aporias de um reducionismo histórico. Essas “imagens-corpos”, portanto, destacam uma compreensão de corpo marcado pelas múltiplas possibilidades de um presente nunca completamente constituído ou predeterminado. Uma concepção que não perde de vista a dimensão criativa e precária do presente e dos seus significados (sejam eles quais forem). Um corpo imagético que se abre para as tramas do presente, para as possibilidades de sentido, para a precariedade do (in)determinável, para os limites de discursos ortodoxos.

Assim, ao propor o corpo como uma imagem, nada mais faço do que salientar a dimensão subversiva e contestatória inerente ao processo de relação com uma imagem (seja como recurso, seja como mero objeto de curiosidade/observação ou mesmo reflexão), que pode ser enriquecedora no processo de experiência do mundo. Mais do que uma racionalidade restrita, é necessária uma nova sensibilidade que nos arranque de uma postura iconoclasta e nos permita ter uma experiência com as imagens para além das obviedades do cotidiano. Uma vivência e sensibilidade conectadas com as novas possibilidades simbólicas de produção e significação do próprio corpo. Este, como eterna imagem, se constitui numa “autonomia” criativa que subverte toda a lógica essencializada de sentidos monofônicos e coloca as experiências “fronteiriças” em relevo. Talvez nesse sentido, ou seja, nas múltiplas possibilidades de sentido fornecidas pelas

imagens é que esteja a possibilidade de novos corpos imagéticos. E nesse horizonte as imagens do cinema moçambicano têm muito a nos provocar (OLIVEIRA 2012a, 2012b).

Notas

1. *Trilogia das novas famílias* (Isabel Noronha, 47 min, 2007); *Mãe dos netos* (Isabel Noronha e Vivian Altman, 7 min, 2008); *A bola* (Orlando Mesquita, 5 min, 2001).
2. Com a independência do país, ocorrida em 1975, a centralidade que o cinema tinha no cenário colonial acentua-se ainda mais. É nesse contexto que podemos compreender a inauguração do Instituto Nacional de Cinema - INC, em 1976, e a criação do semanário informativo *Kuxa Kanema*, em 1978. Através do *Kuxa Kanema* – uma espécie de noticiário semanal com duração de 10 minutos, em que Samora Machel (primeiro presidente do país) apresentava interna e externamente o desenrolar da guerra civil e as ações de seu governo de caráter socialista –, aos poucos moldava-se a imagem de uma nação “unificada”, de uma cultura “homogênea” e uma identidade “moçambicana”. Nesse cenário, tanto Isabel Noronha quanto outros cineastas (Camilo de Sousa, Gabriel Mondlane, entre outros) tiveram uma atuação preponderante como responsáveis por sua produção.
3. Em linguagem local, *machamba* quer dizer roça, plantação.
4. Vale ressaltar a grande diferença existente entre o contexto urbano e o rural em Moçambique. Essas diferenças, imersas em grandes complexidades, impõem desafios diversos para as políticas de combate e controle da epidemia. Nesse sentido, o filme destaca as formas “tradicionais” do universo rural e suas questões específicas no que diz respeito à forma de lidar com o HIV/AIDS.
5. Sigo a legenda oficial do filme. É provável que Hókwé seja o distrito de Chokwe, na província de Gaza.
6. A África do Sul ainda hoje representa o lugar onde os moçambicanos têm esperança de encontrar uma vida melhor. Há uma grande migração de homens moçambicanos para trabalhar nas minas da África do Sul.
7. O filme remete especificamente ao contexto da região sul de Moçambique, onde o sistema é patrilinear, e a poligamia, uma prática social comum.
8. Pano tradicional moçambicano largamente utilizado pelas mulheres moçambicanas, e que está inserido em toda a dinâmica da vida cotidiana. Para além da dimensão estética, as *capulanas* são importantes nas diferentes atividades desempenhadas pelas mulheres: vestimentas, carregar crianças, apoiar os cestos nas cabeças etc.
9. Os diálogos, em língua local, são seguidos de legendas em inglês. Essa versão em português é uma tradução minha.
10. Aspectos já apontados por diferentes autores que se dedicaram a pensar a temática do HIV/AIDS no contexto moçambicano e que têm assinalado os dilemas e contrastes entre diferentes sistemas de pensamento, o que se corporifica na tensão entre “tradição” e “modernidade” (MATSINHE, 2006; THOMAZ e PASSADOR, 2006; PASSADOR, 2009, 2010).

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Miguel Vale de. O corpo na teoria antropológica. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 33: p. 49-66, 2004.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. La réthorique de l'image. *Communication* n. 4, p. 40-51, 1964.
- BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- _____. *La religión surrealista*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. O habitus e o espaço dos estilos de vida. In: _____. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008, p.189-248.
- BURUCÚA, José Emilio. Aby Warburg (1866–1929): la civilización del Renacimiento, la magia, el método. In: _____. *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- CONVENTS, Guido. *Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual: uma história político-cultural do Moçambique colonial até à República de Moçambique (1896-2010)*. Maputo: CP - Conteúdos e Publicações, 2011.
- CSORDAS, Thomas. The Body's Career in Anthropology. In: MOORE, H. L. *Anthropological Theory Today*. London: Polity Press, 1999.
- DERRIDA, Jacques. *Força de lei: o fundamento místico da autoridade*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Florianópolis: EdUFSC, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 18ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007a.
- _____. *Microfísica do poder*. 24ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007b.
- _____. *O nascimento da clínica*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- MALUF, Sônia Weidner. Corpo e corporalidade: abordagens antropológicas. *Esboços*, PPGH/UFSC, v. 9, 2001, p. 87-101.
- MATSINHE, Cristiano. *"Tabula Rasa": dinâmica da resposta moçambicana contra o HIV/SIDA*. Maputo: Texto, 2006.
- MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: _____. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana – de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

OLIVEIRA, Esmael Alves de. HIV/SIDA nas lentes do cinema moçambicano: uma análise a partir da obra de Isabel Noronha. In: 28ª REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 2-5 jul. 2012, São Paulo, SP, Brasil. São Paulo: PUC, 2012 (GT 09 - Antropologia do Cinema: entre narrativas, políticas e poéticas).

_____. Cinema, antropologia e AIDS: por uma antropologia das imagens. XV CISO - ENCONTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS DO NORTE E NORDESTE E PRÉ-ALAS BRASIL, 4-7 set. 2012, Teresina, PI, Brasil. Teresina: UFPI, 2012 (no GT - Ciências Sociais & Cinema: entre narrativas, políticas e poéticas).

PASSADOR, Luiz Henrique. "Tradition", person, gender, and STD/HIV/AIDS in southern Mozambique. *Cadernos de Saúde Pública* [online], 2009, vol. 25, n. 3, p. 687-693.

_____. "As mulheres são más": pessoa, gênero e doença no sul de Moçambique. *Cadernos Pagu* (35), p. 177-210, jul.-dez. 2010.

THOMAZ, Omar Ribeiro; PASSADOR, Luiz Henrique. Raça, sexualidade e doença em Moçambique. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 14(1), p. 263-286, jan.-abr. 2006.

VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. 2ª ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 2011.

WARBURG, Aby. Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte. *Concinnitas*, ano 6, volume 1, nº 8, jul. 2005.

Filmografia utilizada

A BOLA (The ball). Orlando Mesquita. Maputo: Iris Imaginações, 2001, 5 min.

MÃE dos netos. Isabel Noronha; Vivian Altman. Maputo: Ébano Multimídia, 2008, 7 min.

TRILOGIA das novas famílias (Caminhos do Ser; Delfina-Mulher-Menina; Ali-Aleluia). Isabel Noronha. Maputo: Ébano Multimídia, 2007, 47 min.

Recebido para publicação 17 de Setembro de 2012

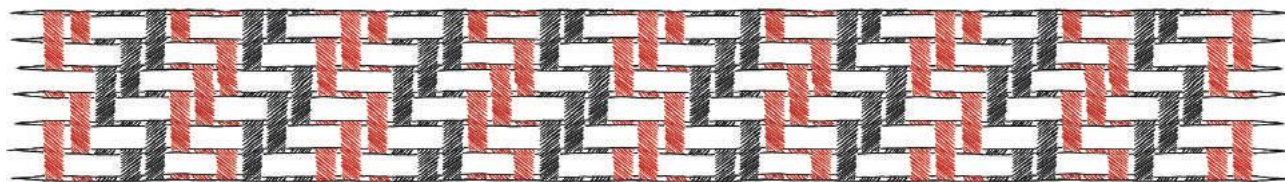
Aprovado para publicação em 03 de Dezembro de 2012

A Muralha e a representação indígena na televisão, na literatura e nas ciências sociais

Veronica Eloi de Almeida

veronicaeloi @ hotmail.com

Doutora em sociologia pelo IFCS/UFRJ, com a tese *O Brasil pelas minisséries: a gente se vê por ali?* Um estudo sobre a minissérie *A Muralha*. Mestre em sociologia pelo IFCS/UFRJ, com dissertação sobre o *Big Brother Brasil*, *Os reality shows* e o respeitável público da vida privada, e graduada em ciências sociais pela UERJ. Atualmente é professora e pesquisadora da Unicarioca.



Resumo

Neste artigo indico como os índios foram representados em *A Muralha*, na versão televisiva de Maria Adelaide Amaral e no romance original de Dinah Silveira de Queiroz, para então fazer uma comparação com interpretações e estudos recentes sobre o tema, feitos por cientistas sociais. As culturas indígenas não foram abordadas na minissérie, os bandeirantes sobressaíram como os desbravadores do sertão, os heróis da narrativa televisiva, que tornaram possível, pela submissão dos indígenas, a vida no Brasil das origens.

Palavras-chave: Representação indígena; Literatura; Televisão; Identidade brasileira.

Abstract:

In the mini-series “*A Muralha*”, which focuses the Brazilian nation’s origins, the indigenous cultures themselves are not approached, and the *Bandeirantes* (frontiersmen serving the colonial powers) are pictured as “heroes”, because they subjugate native peoples, making life possible in Brazil at that time. The aim of this article is to point at the way Indians are represented both in Dinah Silveira de Queiroz’s original novel and in Maria Adelaide Amaral mini-series inspired in the novel, so that they can be compared with recent interpretations and studies made by social scientists on this issue.

Keywords: Indigenous representation; Literature; Television; Brazilian identity.

Este artigo tem por objetivo refletir sobre as representações dos índios na minissérie *A Muralha*, de Maria Adelaide Amaral, e no romance homônimo de Dinah Silveira de Queiroz, em que se baseou a versão televisiva, para então compará-las com interpretações e estudos recentes sobre o tema, feitos por cientistas sociais. *A Muralha*, que foi ao ar em 2000, se insere em um conjunto de minisséries produzidas pela Rede Globo de 1982 a 2003, cujo objetivo é abordar a identidade brasileira a partir da literatura nacional e da história do Brasil¹.

A Muralha foi produzida para integrar o conjunto de eventos comemorativos da Rede Globo por ocasião dos 500 anos do descobrimento do Brasil. A minissérie foi inspirada no livro de Dinah Silveira de Queiroz, de 1954, publicado em comemoração aos 400 anos da cidade de São Paulo. Escrita por Maria Adelaide Amaral e João Emanuel Carneiro, com a colaboração de Vincent Villari, a minissérie foi dirigida por Carlos Araújo e Luís Henrique Rios, sob a supervisão geral de Denise Saraceni e Daniel Filho. A direção de produção coube a Eduardo Figueira. Ao todo, foram exibidos 49 capítulos de janeiro a março de 2000, às 22 horas e 30 minutos.

A pesquisa deste artigo sobre *A Muralha* foi baseada no Dicionário da TV Globo (2003), que contém as sinopses das minisséries exibidas de 1982 a 2003, e no DVD da minissérie, lançado em 2002, que tem 13 horas e 40 minutos de duração. A edição do DVD não alterou significativamente o que foi exibido na TV.

A Muralha aborda as aventuras dos bandeirantes – nome dado aos paulistas que desbravaram o interior do país no início do século XVII, aproximadamente cem anos depois da chegada de Pedro Álvares Cabral ao Brasil. A imensa cadeia de montanhas que formam a Serra do Mar, em São Vicente, SP, era chamada de Muralha e servia como obstáculo às incursões dos bandeirantes em suas buscas por novas terras e riquezas.

No Brasil, é a quinta vez que se acompanha pela televisão a saga da família do bandeirante dom Braz, eixo condutor da narrativa. O livro *A Muralha* já havia sido adaptado para a telinha quatro vezes (RAUS, 2006, p. 13-14). A primeira adaptação foi feita pela TV Record, no ano de lançamento do livro, em 1954. Seguiram-se a de 1958, transmitida pela TV Tupi, a da TV Cultura em 1963, e, enfim, a que se tornou mais conhecida, realizada por Ivani Ribeiro para a TV Excelsior, em 1968 – uma superprodução.

A produção da minissérie da TV Globo contou com o apoio da Fundação Nacional do Índio (FUNAI) e a participação de 51 índios Xavante do Alto Xingu, vinte Kamaiurá e vinte Waurá, além dos Guarani, incluindo homens, mulheres e crianças. Os indígenas participaram como figurantes e ajudaram na construção de três aldeias cenográficas, onde foram erguidas quatro ocas.

O elenco participou de *workshops* sobre a história do Brasil e era formado por atores já conhecidos do público, como Tarcísio Meira, Paulo José, Mauro Mendonça e Vera Holtz. Gabriela Mellão (2000) destaca o talentoso e numeroso time de atores, que formou um elenco que agradou várias gerações.

Para que entrassem no clima da trama e ficassem embrutecidos, os atores foram orientados a penetrar na mata e ouvir os sons da natureza, conforme relata o diretor Carlos Araújo nos extras do DVD *A Muralha* (2002). Em outro depoimento, o ator Paulo José, entusiasmado, diz que, naquela minissérie, os atores sumiram para dar lugar somente aos personagens, o que nem

sempre ocorre numa obra de ficção. Daniel Filho, supervisor geral, ressalta que temeu pela audiência, já que os atores se apresentariam sem nenhum *glamour*, mas sujos, como o público não está acostumado a vê-los normalmente.

A preocupação de Daniel Filho acabou sendo infundada. Os dados sobre a audiência de *A Muralha* indicaram que não havia motivo de temor. Com orçamento de 220 mil reais por capítulo, duas vezes mais do que se gastaria numa novela no ano de 2000, *A Muralha* estreou com 44 pontos no IBOPE, com picos de 47 pontos, oito a mais do que *O Auto da Compadecida* (1999), outro sucesso de audiência, baseado na obra de Ariano Suassuna (MELLÃO, 2000). Para ter uma ideia do sucesso de *A Muralha*, basta considerar que a minissérie *Maysa* (2009) e a microssérie *Dalva e Herivelto: uma canção de amor* (2010), ambas com bons índices de audiência para a atualidade, estrearam com 28 e 31 pontos no Rio de Janeiro, respectivamente, de acordo com o IBOPE (2011)².

Embora reconheça que nas minisséries, como nas novelas, as dimensões visual e sonora sejam partes da trama tão importantes quanto os personagens, neste artigo não se enfocam as particularidades da produção do audiovisual. A análise se centra na narrativa. E, apesar de a presença dos índios, o cuidado da produção e a preparação do elenco serem fundamentais para a construção de *A Muralha*, eles não foram suficientes para que o telespectador pudesse ter contato com uma representação dos índios menos estereotipada ou muito diferente daquela que é frequentemente exibida pela TV.

A construção da identidade brasileira pela TV: alguns apontamentos

A nação brasileira não é resultado de um passado imemorial, mas de uma série de tradições inventadas pelos agentes letrados reunidos em torno do Estado, que desejavam tornar o Brasil independente não apenas na esfera política, mas também em termos culturais. Nesse sentido, Bernardo Ricupero (2004) aponta o quanto, na literatura, o apelo ao romantismo foi fundamental na busca de argumentos que justificassem a identificação dos habitantes da ex-colônia portuguesa com a nova nação no século XIX. Para refletir sobre a identidade brasileira, era preciso beber nas fontes da literatura de Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias e José de Alencar, em suas construções sobre o brasileiro.

Posteriormente, o modernismo, em todas as suas manifestações artísticas, buscou dar um sentido cultural específico à realidade brasileira, valorizando tudo aquilo que seria autenticamente nacional. Artistas ou críticos de arte como Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Mário de Andrade foram figuras de destaque na busca de uma arte nacional.

A partir de autores emblemáticos – por exemplo Gilberto Freyre (2006) e Euclydes da Cunha (1998), entre outros –, o pensamento social brasileiro das décadas de 1920 e 1930 também buscou demarcar as razões da singularidade brasileira e as bases de sua identidade comum. Mas os anos 1950 marcaram uma mudança na produção científica das ciências sociais no Brasil, o que alterou significativamente essa linha de estudos voltada para a construção da nação. Enquanto aqueles autores se debruçaram sobre as origens da nossa brasilidade, voltando-se, sobretudo, para o passado, a sociologia da década de 1950 examinava o moderno no Brasil, com o olhar para o futuro (VILLAS BÔAS, 2007, p. 49).

A discussão sobre as interpretações do Brasil é importante porque este artigo parte do pressuposto de que a teledramaturgia da Rede Globo – principalmente por meio das minisséries

– procurou ocupar o lugar de portadora simbólica da nação brasileira. A teledramaturgia tomou para si a tarefa de unir e tornar público aquilo que supostamente identifica os brasileiros. É interessante notar que, no processo de construção simbólica da identidade brasileira na televisão, a literatura não ficou em segundo plano. Foi exatamente a partir da adaptação de obras literárias, como, por exemplo, o romance histórico de Dinah Silveira de Queiroz, que a teledramaturgia da Globo se estruturou, atualizando a tradição folhetinesca e suas categorias afetivas do melodrama. De 1982 a 2003, de um total de 56 minisséries produzidas por essa emissora, 32 foram adaptações. Dessas, apenas quatro foram adaptações de obras estrangeiras³.

As minisséries, desde que foram criadas, assentaram-se em dois preceitos: a utilização de textos de autores da literatura brasileira e a prioridade às fases da história recente⁴. Esse era o tom das discussões promovidas pela Casa de Criação, em 1984, que reunia autores e diretores da Rede Globo, incumbidos de rever os rumos das produções das novelas e minisséries e descobrir novos autores (KORNIS, 2001, p. 5).

No período de 1982 a 2003, fatos da história do Brasil estão presentes em dezoito das 56 minisséries produzidas, constituindo uma das orientações temáticas mais frequentes. As minisséries históricas abordam a identidade brasileira, fundamentadas em narrativas que tratam da história política do Brasil, e ocupando-se dos fatos que dão sentido e unidade à nação.

De acordo com Villas Bôas (2007, p. 64-65), durante muito tempo os historiadores brasileiros conceberam a história política como motor da história. Era uma concepção tradicional, que deixava de lado, por exemplo, aspectos econômicos e sociais, para se ater a fatos políticos que dariam sentido e unidade à nação. A história política, e, mais especificamente, aquela que trata dos eventos políticos, se fundamenta num conjunto de narrativas que “esboça os traços de uma prática de dominação de grupos humanos sobre outros, sempre referenciada aos limites geográficos onde o exercício daquela atividade se desenvolve” (VILLAS BÔAS, 2007, p. 66).

Essa perspectiva histórica é retomada na década de 1980 pela TV, com minisséries que abordam eventos históricos como o descobrimento do Brasil (*A invenção do Brasil*), a ocupação territorial com entradas e bandeiras (*A Muralha*), a independência (*O quinto dos infernos*), e os movimentos de “quebra” e manutenção da unidade política do Império (*Abolição e República*). O objetivo dessas produções é abordar a formação da nação a partir de narrativas que evoquem os limites geográficos e a dominação de determinados grupos sobre outros.

Os índios de Maria Adelaide Amaral

Maria Adelaide Amaral é jornalista, escritora e dramaturga. Nascida em Portugal, em 1942, veio para São Paulo aos 12 anos de idade, e em 1986 iniciou o curso de Ciências Sociais na USP, sem concluí-lo. Além de escrever novelas, Amaral adaptou as minisséries *A Muralha* (2000), de Dinah Silveira de Queiroz, *Os Maias* (2001), de Eça de Queiroz, e *A casa das sete mulheres* (2003), de Letícia Wierzchowski.

Embora o senso comum associe novela a *coisa de mulher*, a julgar pelas 56 séries brasileiras produzidas de 1982 a 2003, minissérie é *coisa de homem*, pois eles são a maioria dos autores e adaptadores. Dessas 56 minisséries, uma foi inspirada em filmes e 32 foram adaptadas da literatura. Um grupo de 39 homens e apenas nove mulheres ficou responsável por essas 32. As outras 23, com roteiros originais, foram escritas por trinta homens e doze mulheres – 5 delas absorvidas

numa única produção. Nesse quadro se insere Amaral, que integra um conjunto restrito de mulheres escritoras e adaptadoras desse gênero, sendo a mais prolífica delas.

As minisséries foram criadas para substituir os filmes estrangeiros. A proposta da Rede Globo era investir na produção televisiva nacional a partir da adaptação de autores da literatura brasileira e da referência aos acontecimentos da história do Brasil. As discussões da Casa de Criação deram prioridade a minisséries sobre as fases marcantes da história do país nos seus primeiros cinco séculos. Sobre a escolha de *A Muralha*, Amaral destaca:

Imediatamente, o Dias disse: “O meu já está feito. É Vargas, século XX”. Lauro falou: “Eu tenho Castro Alves, século XIX”. Sérgio Marques: “Todo mundo sabe que eu quero fazer Chico Rei, século XVIII”. Ferreira Goulart: “Eu quero escrever sobre as invasões holandesas”. No final, Denise Saraceni e eu ficamos de fora. Daniel virou-se para mim e perguntou: “Bom, sobrou o século XVI para vocês. O que você vai fazer?”. Respondi que faria São Paulo. Mas foi um chute. Alguém perguntou: “O que é São Paulo no século XVI?”. Eu respondi: “A Muralha”. (FRIAS *et al.*, 2006).

Para Amaral (FRIAS *et al.*, 2006), o romance *A Muralha* é ufanista, fala da coragem e da valentia dos bandeirantes – extraordinários, segundo a autora. No entanto, ela salienta que os paulistas também foram predadores de índios, e que Silveira de Queiroz não abordou essa questão. Por isso, Amaral criou os personagens dos jesuítas, que catequizavam e aculturavam os índios, e a índia Moatira, que morreu de *doença de branco*.

Das cinco minisséries planejadas, *A Muralha* foi a única que chegou a ser feita, as demais foram vetadas. Amaral destaca: “Na hora, pensei: ‘Os últimos serão os primeiros’. Eu tinha ficado com o mico do século XVI e, de repente, a reviravolta!” (FRIAS *et al.*, 2006). É pouco provável que a sorte tenha sido determinante na escolha de seu roteiro. Ainda mais se considerarmos que ela é uma das poucas mulheres que compõem o quadro de autores de minisséries.

Para Amaral, aquilo que o brasileiro é hoje, o que forma a sua identidade, já estava presente no tempo dos bandeirantes. Na ocasião do lançamento de *A Muralha* na TV, ela disse: “Gostaria de dizer ao público: ‘olha, isso somos nós’. Fico emocionada em poder passar essa mensagem” (RAÍZES..., 2007). De acordo com a autora, “As minisséries históricas são uma grande oportunidade de o Brasil conhecer o Brasil” (FRIAS *et al.*, 2006).

Na série, os diálogos foram construídos a partir dos conflitos vividos por vários grupos: bandeirantes e índios; jesuítas e bandeirantes; jesuítas e índios; entre os próprios jesuítas; bandeirantes e Coroa portuguesa; e portugueses recém-chegados e colonos. O espanto e o estranhamento são atitudes que perpassam a apresentação dos personagens e o início da trama, que evidencia na edição das imagens a rusticidade das casas e a exuberância da natureza, os modos à mesa dos portugueses e a rudeza dos bandeirantes sujos, os padres de batina e as índias nuas. Um conflito muito enfatizado na trama televisiva, tal qual no livro, trata da desacomodação da portuguesa Beatriz (Leandra Leal) na nova terra, que estranha desde os bandeirantes sujos à postura e valentia das mulheres.

Mas, neste artigo, o foco é apenas o conflito entre brancos e índios.

A destruição de uma aldeia abre a minissérie. As cenas são sangrentas e abordam a matança dos índios ou a sua escravização. Enquanto alguns nativos se banham alegres no rio e outros afixam arcos e conversam, os bandeirantes à espreita avançam, cercando a aldeia. O chefe da ex-

pedição diz à tropa: “Vamos propor a eles: Um espelho por dez índios” (A MURALHA, 2002, DVD 1). Outro bandeirante discorda da negociação e atira em um índio. O sangue jorra da cabeça dele. Assim, tem início o ataque dos bandeirantes e a destruição da aldeia. Muitos índios são mortos, e outros, aprisionados. A aldeia é incendiada, e os bandeirantes retornam à vila de São Paulo com os índios amarrados e enfileirados. As cenas do genocídio indígena ou da sua escravização duram mais de cinco minutos, sem cortes para outros núcleos – tempo considerável em se tratando de imagem televisiva. Essa abertura é paradigmática do retrato dos povos indígenas feito pela minissérie, que passa pela questão da submissão e ingenuidade desses grupos, e pela violência dos brancos.

O cacique Apingorá (André Gonçalves), a escrava Moatira (Maria Maya) e o curandeiro Caraíba (Stênio Garcia) são os índios destacados na minissérie; os demais são figurantes e falam de modo incompreensível para os telespectadores.

Moatira foi capturada no início da trama pelos bandeirantes, viu o companheiro cair morto no meio da tribo com um tiro na cabeça, e teve o filho pequeno arrancado de seus braços. Na vila de São Paulo, foi violentada sexualmente pelo vilão da trama, que a escravizou. Apingorá é o cacique da tribo vizinha à fazenda do bandeirante principal, dom Braz (Mauro Mendonça), e estudou junto com os filhos do patriarca em São Paulo. É um personagem íntegro, fiel à família de dom Braz, mas isso não o livra da morte ao ser suspeito de engravidar a sobrinha do bandeirante, Isabel (Alessandra Negrini).

A violência é a chave principal para tentar entender qual é a representação do índio que perpassa a narrativa da minissérie. O índio sofre do início ao fim da trama. Ele é a figura que sofre a violência e que resiste muito pouco. Com exceção da luta entre índios e brancos na primeira expedição, o ataque indígena à Lagoa Serena, depois da morte de Apingorá, foi o único momento em que eles se opuseram de modo contundente ao colono.

Assim como na série, a violência está presente no desenvolvimento de *Negros da terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*, de John Monteiro (1994), que analisa o papel do índio na história social e econômica da colônia. Aqui, no entanto, a ênfase recai na resistência indígena.

Monteiro (1984, p. 26) ressalta que o sucesso da dominação europeia nos primeiros anos de colonização se deveu à conquista e cooptação dos povos Tupi que habitavam o litoral. Assinala, porém, que essa relação mudou consideravelmente nos vinte primeiros anos de colonização, passando “[...] de aliança e escambo para conflito e escravidão”.

A análise de Monteiro evidencia as rebeliões anticoloniais dos indígenas, ou seja, a capacidade de resistência indígena frente à dominação portuguesa nos séculos XVI e XVII, com assaltos à vila de São Vicente e às fazendas circunvizinhas. O autor reconhece que as rebeliões não chegaram a alterar significativamente as relações entre senhores e oprimidos, mas serviram para mostrar os limites do sistema escravista, obrigando “[...] os administradores a reconhecer que os índios eram mais que objetos passivos a serem explorados desenfreadamente” (MONTEIRO, 1984, p. 36).

Na minissérie não houve espaço para mostrar a resistência indígena; o que se viu foi sua fácil exploração pelos bandeirantes. Os índios pareciam ingênuos e submissos, quase dóceis, no contato com os expedicionários. Na TV o índio aparece como passivo. Na pesquisa de Monteiro, ele resiste.

Esse autor enfatiza não só a resistência e a luta indígena, mas também a destruição dos povos nativos. Fome, doenças, as longas viagens de volta do sertão e os maus-tratos causavam as mortes dos índios (MONTEIRO, 1994, p. 157). Assim como as armas, as doenças foram fundamentais para a destruição desses povos (MONTEIRO, 1984, p. 29).

Através dos personagens jesuítas, a minissérie apresentou uma segunda imagem dos índios, vistos como *páginas em branco*. Neles era fácil escrever o que se quisesse, era fácil ensinar-lhes quaisquer valores. Na transcrição do diálogo entre padre Miguel (Matheus Nachtergaele) e o mercador Guilherme Schetz (Alexandre Borges), isso fica claro:

Dom Guilherme Schetz: – Está feliz com a sua tarefa, padre?

Pe. Miguel: – Estas criaturas são como páginas em branco. Nelas tudo se pode escrever.

Dom Guilherme Schetz: – Então, este é o rebanho que o Nosso Senhor Jesus Cristo lhe mandou?

Pe. Miguel: – Olhe só para eles. Tão inocentes em sua moralidade. Tão selvagens. E, dentro em breve, estarão a entoar cânticos ao Senhor, com os outros, lá dentro. Não é esplendorosa a nossa tarefa?

Dom Guilherme Schetz: – Quisera Deus que tudo fosse tão esplendoroso nesta vila como o trabalho de vós jesuítas. (A MURALHA 2001, DVD 1).

Na minissérie, resistência frouxa e inocência se entrecruzam para mostrar os índios no início da colonização brasileira. Segundo Amaral, os jesuítas foram escolhidos a fim de abordar a destruição da cultura indígena (FRIAS *et al.*, 2006), já que, ao catequizá-los, promoveram a perda de elementos dessa cultura, em favor de hábitos e valores do cristianismo. Apesar de desejar apenas catequizar os índios, e não explorá-los economicamente, na trama televisiva o chefe dos jesuítas, Simão (Paulo José), faz *vista grossa* à escravidão indígena imposta pelo chefe local, dom Jerônimo (Tarcísio Meira). Ambiguidade ficcional que nos remete à posição ambígua real dos jesuítas em relação à escravidão no Brasil, ora colaborando com ela, ora defendendo os indígenas, ora omissos. Sobre a disputa pelos índios, Monteiro (1994, p. 41) avalia:

Realmente, ao passo que os colonos não se mostravam unívocos a favor da escravidão como forma singular do trabalho indígena, nem todos os jesuítas se opunham ao cativeiro. Afinal de contas, todos – excluindo os índios, é claro – concordavam que a dominação nua e crua proporcionaria a única maneira de garantir, de uma vez por todas, o controle social e a exploração econômica dos indígenas.

Em relação à representação dos índios na minissérie, outro ponto que chama a atenção é o fato de não haver muita referência às suas culturas, suas crenças e os sentidos que davam à vida. Dito de outro modo, eles foram representados como agrupamentos de pessoas que falavam outra língua, usavam franjinha e viviam num outro mundo, cujas culturas não foram discriminadas. Nas aldeias ficcionais os índios dançavam e conversavam na sua língua nativa, e, embora suas falas fossem acompanhadas por gestos e expressões (que de resto não informavam muito sobre a imagem), os diálogos eram incompreensíveis, já que não havia tradução para o telespectador.

A indeterminação da cultura dos índios na produção para a TV parece ter correlação com a homogeneidade cultural à qual estavam submetidos durante a colonização brasileira. De acordo com Monteiro (1984, p. 34), na primeira metade do século XVII a colonização imprimiu uma homogeneização étnica entre os índios, reforçada com a escravização dos Guarani (Carijó), população estranha a São Vicente. Isso contribuiu para que essa formação indígena perdesse seu conteúdo étnico, a ponto de qualquer índio administrado ser chamado de “carijó”. A escravização dessa população e a perda de sua identidade foram importantes para o sucesso da empreitada colonizadora.

A narrativa de Amaral também trouxe à trama a temática da relativização. Dois personagens brancos tiveram relações estreitas com os índios e puderam vê-los sem inferiorizá-los. Um deles era o bandeirante Afonso Góis (Celso Frateschi), que passou de opressor a oprimido, sendo capturado e torturado por uma tribo – depois foi resgatado e cuidado por outra, na qual disse ter renascido. O outro era o padre jesuíta Miguel, que chegou de Portugal com disposição para catequizar, mas, compadecido do sofrimento indígena, reviu seus valores e abandonou o sacerdócio. Depois de conviver com os índios, os dois personagens não retornaram para os seus cotidianos: o bandeirante abandonou a esposa branca, o padre abandonou a Igreja, e ambos passaram viver com os índios.

É possível ver, no desenrolar da trama, como o espanto e o estranhamento dão lugar a certa relativização nos costumes e hábitos dos diferentes grupos. Por exemplo, num mesmo capítulo, por um lado, os índios vestidos de anjos encenam o auto de São Lourenço, por outro lado, uma branca dança entre índios, rezando para que seus deuses lhe concedam um milagre.

Os capítulos alternam fatos que ora evidenciam o preconceito ora a não discriminação, com diálogos que reafirmam ou repensam posturas discriminadoras. O desfecho da minissérie apresenta a resolução dos conflitos com a adaptação dos portugueses ao Brasil, a insubordinação dos bandeirantes à Coroa portuguesa, e a integração dos índios à comunidade local na luta contra o vilão dom Jerônimo, que montou o seu tribunal da inquisição.

Quanto à minissérie, é possível dizer que os índios foram representados como pouco resistentes, ingênuos, *páginas em branco*, mas possuidores de outra cultura, que permitiu até a relativização da visão que alguns brancos tinham deles. No entanto, por mais contraditório que possa parecer, não se focou a cultura indígena, pois os índios que viviam nas aldeias de São Paulo de Piratininga não foram retratados de forma que o telespectador percebesse quais eram os seus costumes, hábitos e crenças, enfim, quais significados davam à vida.

Os índios de Dinah Silveira de Queiroz

Dinah Silveira de Queiroz (1911-1982), autora do livro que deu origem à minissérie, era paulista e nasceu numa família de escritores. O sobrenome Queiroz aponta um parentesco com Rachel de Queiroz. Aos 19 anos, Dinah Silveira casou-se com um primo de Rachel, Narcélio de Queiroz, secretário do presidente Washington Luís. Quando ficou viúva, casou-se com o diplomata Dário Moreira de Castro Alves. Seus dois maridos foram figuras importantes no cenário político e social do Brasil.

Ao longo de sua carreira literária, Queiroz versou sobre ficção em prosa, romance psicológico, romance histórico, biografia, literatura infantil e juvenil etc. Publicou vários livros ao longo de sua carreira de quarenta anos como escritora, cronista e colunista de jornais e rádio⁵. Em 1950, recebeu da Academia Brasileira de Letras o Prêmio Afonso Arinos, pelo volume de contos *As Noites do Morro do Encanto* (1957). Em 1954, foi-lhe concedido o Prêmio Machado de Assis, pelo conjunto de sua obra. Foi a primeira mulher a receber essa premiação da Casa de Machado de Assis.

Queiroz lutou para que a Academia Brasileira de Letras (ABL) mudasse o seu estatuto, que, até 1977, não permitia a entrada de mulheres em seus quadros efetivos. Tentou se candidatar em 1970, antes mesmo da alteração no Regimento Interno, mas sua proposta foi recusada pelo presidente da ABL na época, Austregésilo de Athayde. Anos mais tarde, ele acabou aceitando o

pedido de Rachel de Queiroz. Michele Asmar Fanini (2009, p. 241) afirma, porém, que a eleição de Rachel não representou o fim da discriminação imposta à mulher pelos imortais. A mudança do Regimento Interno parecia se dirigir especificamente à candidatura dessa autora, que tinha boas relações também com o governo militar (FANINI, 2009, p. 251). Na realidade, Rachel de Queiroz não entrou na ABL levantando a bandeira do feminismo, nem marcando de alguma forma a sua posição de mulher, como Dinah faria anos depois.

Dinah Silveira de Queiroz foi a segunda mulher a ocupar uma cadeira entre os imortais, elegendo-se em 1980⁶. Para Nélida Piñon (FANINI, 2009, p. 262), a entrada de Dinah foi uma correção histórica com a mulher que realmente se empenhou para que o gênero pudesse pertencer à Casa de Machado de Assis. A autora de *A Muralha* morreu dois anos após entrar para a ABL, mas só parou de escrever pouco antes de falecer.

A fortuna crítica de sua obra *A Muralha* está em destacar a posição da mulher na aventura histórica da colonização. O que não era comum nem na literatura dos anos 1950, nem nas ciências sociais. Mas Dinah Silveira de Queiroz foi além, pois também trouxe a problemática da relação entre brancos e índios para a sua narrativa sobre as origens do brasileiro.

Se, na minissérie, o patriarca escraviza os índios porque isso é condição *sine qua non* da sobrevivência dele e de sua família, no livro, os índios são, de modo geral, inferiorizados pelos personagens principais; há mais convicção de sua inferioridade e submissão, conforme pode ser observado no trecho referente ao assassinato de Apingorá:

Enquanto o vento trazia farrapos das canções dolentes dos índios em seu trabalho, Leonel chegava ao que devia representar um pequeno cais. Já então havia formado dentro de si o plano decisivo. Já então, quando ouvira aquela canção querida – de sua mãe, despachada aos ares pelos bugres, se decidira. Não, ele não iria chamar Apingorá para uma luta de corpo a corpo, uma luta de dois homens iguais. [...]. O infame estava muito abaixo de sua condição. [...]

— Apingorá!

O índio jovem voltou com rosto alegre, festivo, ao reconhecer a voz de Leonel. Um tiro estrondou. Apingorá caiu, com a fisionomia ainda marcada pela descoberta feliz do seu companheiro branco dos dias antigos. (QUEIROZ, 2000, p. 185).

O bandeirante Leonel mata Apingorá por achar que ele havia desonrado sua prima Isabel. Ele pune o contato sexual entre o índio e sua prima, que era mestiça. Pune a miscigenação e afirma a inferioridade indígena.

Na obra escrita, há mais referências aos índios escravos de dom Braz, até com menção à senzala. O personagem Tiago Olinto, outro herói da narrativa, é mais preconceituoso em relação aos índios no livro do que na minissérie, na qual, de modo geral, os defende. No livro, ao ser questionado pela esposa se já havia dormido com as índias no sertão, Tiago diz:

— Sim – respondeu. – Algumas. Mas depois sobrevinha o desgosto. Eram dóceis, estúpidas e nojentas. Cheiravam a sebo e costumavam a nos olhar inflexivelmente, enquanto nós as acariciávamos, com olhar parado, como se fossem novilhas ou cães sonolentos. Nunca me agradou esse gênero de amor, que os homens, agora, tanto apreciam. Saía de uma dessas experiências, como se houvera pecado contra minha própria condição humana. Tenho minhas dúvidas sobre se certos índios são gente como nós. (QUEIROZ, 2000, p. 165-166).

O “pecado contra a condição humana” (QUEIROZ, 2000, p. 166), expresso por Tiago, rebaixa os índios à condição de não humanos. Certos trechos do romance revelam um olhar que

desumaniza os índios: eles são tratados como inferiores, e isso não é questionado. No livro de Dinah Silveira de Queiroz não há os personagens de padre Miguel e Afonso Góis, que representam, na TV, um olhar mais humanizador dirigido aos índios. Na narrativa escrita, o que se sugere é que quem precisa rever seu modo de vida e costumes é apenas a portuguesa Cristina, que veio casar e viver na “terra de loucos” (QUEIROZ, 2000, p. 373).

No livro, a identidade brasileira é formada a partir da atuação das mulheres e dos homens bandeirantes. A minissérie dá projeção maior aos índios: a identidade brasileira é formada a partir das mulheres, dos bandeirantes e dos jesuítas, mas também pelos índios, que sofrem nas mãos dos brancos. Observa-se, então, uma diferença importante entre a minissérie e a obra escrita, já que, nesta, os personagens não questionam a inferioridade indígena, e, naquela, isso ocorre durante a trama.

Por um lado, Amaral deu ênfase à relação dos brancos e índios na minissérie e, nesse sentido, se opôs ao texto de Queiroz. Por outro lado, assim como Dinah Silveira de Queiroz, não abordou a questão da miscigenação entre brancos e índios, tema relevante da colonização do país. Por isso, é válido relativizar o próprio relativismo da adaptadora de *A Muralha*, pois, embora haja relações sexuais, não há casamentos nem uniões interétnicas duradouras na minissérie.

A representação indígena nas ciências sociais

A representação dos índios na minissérie, como inocentes e pouco resistentes, em parte diminuídos pelas doenças e armas, leva a questionar o lugar dos índios na construção da identidade brasileira.

A minissérie faz o espectador supor que escravizar os índios e vendê-los foi uma condição *sine qua non* para a existência daquelas primeiras coletividades. O tratamento dispensado a eles seria uma espécie de mal necessário. Em contrapartida, a figura que surge e ganha vulto é a do bandeirante, o herói. A narrativa de Amaral deixa claro quem ele era – fazendeiro, filho de portugueses, pertencente à elite local paulista; e como vivia – uma espécie de empreendedor que se embrenhava no mato para tornar possível a vida nas terras brasileiras. Sua vida era cheia de incertezas. Mas tinha um pensamento claro – “a riqueza da terra é o gentio” (A MURALHA, 2002, DVD 1). Por outro lado, chama a atenção a ausência de referências às culturas indígenas, conforme citado, já que os índios, com exceção dos personagens Apingorá, Moatira e Caraíba, apenas dançavam e falavam uma língua incompreensível.

Considerando a quantidade de roteiros que têm a história do Brasil como pano de fundo, e o tratamento sofisticado dado à pesquisa documental como base da construção da imagem televisiva, era de esperar uma abordagem mais rica dos indígenas na minissérie *A Muralha*. Entretanto, analisar criticamente essa produção televisiva soará inócuo, se não entendermos que a ausência de dados sobre a vida indígena e a maneira de representá-la não se limita à minissérie, mas faz parte de um contexto social e cultural mais amplo. Na realidade, a série de TV ratifica a representação do bandeirante expresso pelo Museu Paulista (MP), atual Museu do Ipiranga, em São Paulo, que recebe seus visitantes com imponentes estátuas de bandeirantes no seu *hall* de entrada⁷.

Em São Paulo houve um empenho em configurar o bandeirante – e não o índio – na representação do paulista e do brasileiro. Sendo assim, não é de estranhar que os índios, embora

sofram na minissérie, e participem da construção da nação, tenham um papel de destaque bem menor do que os bandeirantes na reflexão sobre a formação da identidade brasileira. Amaral parece ter sido influenciada por essa perspectiva.

Lília Moritz Schwarcz (2004) pesquisou a imagem do bandeirante a partir da criação do IHGSP (Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo) e da profissionalização do Museu Paulista, ocorridas em 1894. Schwarcz ressalta como a criação da imagem do bandeirante branco e destemido e da condenação dos índios conferiu à cidade de São Paulo uma identidade e uma história. Embora a minissérie apresente algumas nuances quanto ao lugar do indígena na construção da história brasileira, algumas observações feitas a seu respeito neste artigo confirmam a análise de Schwarcz.

No final do século XIX, São Paulo despontava como centro econômico importante no Brasil, devido à economia cafeeira. Mas, em termos de projeção no cenário cultural e político, o Rio de Janeiro reinava soberano, até porque, na época, já tinha identidade e história próprias, marcadas pela vinda da Corte Portuguesa, em 1808:

Tudo ocorria no Rio de Janeiro, – os teatros, os saraus, os concertos... – assim como lá se localizavam as grandes instituições de pesquisa do país, dentre elas o Museu Nacional, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e a Faculdade de Medicina. (SCHWARCZ, 2004, p. 163).

Tanto o IHGSP quanto o Museu Paulista conferiram a São Paulo uma história e uma identidade que não se pretendiam apenas regional, mas nacional. O IHGSP tinha duas missões: seguir o modelo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), criado em 1838, buscando na cidade uma identidade brasileira, e ressaltar também uma especificidade (SCHWARCZ, 2004, p. 166).

Segundo Schwarcz (2004, p. 170) os artigos de história da Revista do IHGSP se voltavam para o passado, buscando fatos e vultos da história paulista que fossem representativos dos paulistas, mas que dessem conta também do país como um todo. A partir daí, os historiadores criaram um consenso sobre a identidade paulista, remetendo sua origem à figura do bandeirante. Já os artigos de geografia e antropologia referiam-se ao presente, afirmando um ideal de branqueamento e condenando a miscigenação da população brasileira:

Retirado dos documentos (perdidos ou por encontrar) o bandeirante surgia como modelo e exemplo: modelo de valentia; exemplo de civilização. Quase um europeu, na sua representação, o bandeirante deixava de ser um aventureiro, caçador de índios, para se transformar no desbravador romântico, que abre o seu território e assim o consolida. (SCHWARCZ, 2004, p. 172).

O bandeirante sintetizava a representação do regional e do nacional ao gosto do IHGSP, conferindo a São Paulo uma identidade regional, que por sua vez também era nacional (SCHWARCZ, 2004, p. 174). Se o IHGSP, a partir de seus artigos, gerava um consenso sobre a importância do bandeirante para São Paulo e para o Brasil, o Museu Paulista (criado em 1890), a partir de 1895, tornava-se mais profissional, com a compra de coleções, a elaboração de revistas e com contratações que o tornassem mais científico. Nesse sentido, a contratação do zoólogo Herman von Ihering foi fundamental (SCHWARCZ, 2004, p. 175).

Em 1895, foi lançada a Revista do Museu Paulista, com vários artigos de zootecnia e alguns de antropologia. Para Schwarcz (2004, p. 177), através desses artigos o MP, imbuído de uma perspectiva evolucionista, conformou certa identidade paulista: relacionava o indígena à inferior-

ridade e ao atraso cultural e, a partir do determinismo racial, afirmava a superioridade branca europeia. Condenava-se o passado e tudo que lembrasse a barbárie (SCHWARCZ, 2004, p. 181).

O diretor do Museu Paulista, Herman von Ihering, defendeu na *Folha de São Paulo*, em 1911, o extermínio dos Kaingang, que na época habitavam o caminho da estrada de ferro Noroeste do Brasil, impedindo assim, sob a ótica do diretor, o progresso da nação (SCHWARCZ, 2004, p. 179). Era uma declaração reveladora de um sentimento comum no Brasil do século XIX e do início do século XX – a aversão à miscigenação brasileira. Para alguns intelectuais e cientistas, a miscigenação era sinônimo de degeneração e atraso cultural (SCHWARCZ, 1994).

Na Europa, cientistas e intelectuais também criticavam a miscigenação, que, segundo eles, deterioraria o que havia de melhor nas raças – ainda que se considerasse a raça branca superior às demais. Nessa visão, pior do que a inferioridade das raças seria a miscigenação entre elas, o que comprometeria as qualidades próprias de cada uma (DAMATTA, 1984, p. 31).

Na perspectiva que hierarquizava as raças, os grupos aborígenes e africanos no Brasil eram entraves ao desenvolvimento da civilização branca. Civilização que descendia dos europeus e tentava firmar seu território no final do século XIX, com a construção de uma identidade brasileira que desse conta da miscigenação, ou seja, que afastasse das representações do povo brasileiro o que era visto como problema.

A identidade brasileira foi uma das primeiras questões que os cientistas sociais enfrentaram no século XIX e início do século XX (QUEIROZ, 1989, p. 18). Para os pesquisadores, a brasilidade se relacionava à existência e à partilha de um patrimônio cultural harmonioso. No entanto, ao observar esse patrimônio, os pesquisadores das ciências sociais se depararam com uma grande heterogeneidade de traços culturais, relacionados à diversidade étnica brasileira. Essa diversidade cultural brasileira desconstruía a ideia de uma identidade cultural harmoniosa, pressuposto da civilização, e desconcertava os intelectuais do Brasil (QUEIROZ, 1989, p. 19). Maria Isaura Pereira de Queiroz (1989, p. 18) assinala:

Os traços culturais não configuravam de modo algum um conjunto harmonioso que uniria habitantes, comungando nas mesmas visões do mundo e da sociedade, nas mesmas formas de orientar seus comportamentos. Complexos culturais aborígenes, outros de origem européia, outros ainda de origem africana coexistiam. E estes cientistas sociais acusavam a persistência de costumes *bárbaros*, aborígenes e africanos, de serem obstáculos impedindo o Brasil de chegar ao esplendor da civilização européia.

No enredo da minissérie, a miscigenação era mal vista, e Amaral não apresentou o mameluco como alguém integrado à elite. O patriarca dom Braz se referia às índias de modo pejorativo, chamando-as de bugras e dissolutas, e dizendo que andavam pelas ruas sozinhas e se deitavam com qualquer um no mato. O trecho a seguir ilustra a aversão de dom Braz à união entre brancos e índias. Tiago, que não queria se casar com a moça branca que seu pai havia prometido para ele, irrita dom Braz, que, aos gritos, diz a Leonel: “Se ele não quer uma branca, com quem vai casar-se? Com uma bugra? É isto o que seu irmão quer? Que eu tenha uma descendência de negros da terra?” (A MURALHA, 2002, DVD 1). Em *A Muralha*, a elite era formada por brancos. Mas a elite paulista do início da colonização portuguesa era composta de brancos e mamelucos, e a miscigenação era uma realidade constituída no Brasil até o final do século XVIII (QUEIROZ, 1989, p. 25).

Com a criação do mito do bandeirante destemido e a condenação do índio na cultura brasileira, é possível compreender o lugar do índio na minissérie. Os índios foram representados não apenas como vítimas da violência e pouco resistentes, mas também como “páginas em branco” onde qualquer um poderia escrever o que quisesse. Se tomamos esses termos ao pé da letra, é possível dizer que os índios, sendo condenados à exclusão da identidade brasileira pelos institutos (MP e IHGSP), continuaram como *páginas em branco* sobre as quais se poderia escrever o que se quisesse e até não escrever nada. Mas sobre as *páginas em branco* se lançaram os colonizadores com sua ação destrutiva.

No início da colonização brasileira, 1.200 povos indígenas ocupavam o território brasileiro. Atualmente, são apenas 220. A população paulista era composta, em sua maioria, de índios de diversas nações. Apesar disso, a produção historiográfica paulista dedica um espaço muito reduzido ao índio (MONTEIRO, 1984, p. 21). Geralmente ele compõe um pano de fundo exótico, sobre o qual se eleva a figura do bandeirante, e, quando não é apresentado como mero objeto, fica esquecido pela historiografia tradicional (MONTEIRO, 1984, p. 21).

Tanto no livro quanto na minissérie a figura do bandeirante se sobressai em detrimento do índio, que em Dinah Silveira Queiroz não tem expressão, mas em Maria Adelaide Amaral é representado como um ser ingênuo e pouco resistente, e como alguém que sofre. A produção televisiva usa as interpretações do bandeirante destemido, mas, a seu lado, coloca a figura do índio – ingênuo, sofrido e destruído pelas lutas e doenças –, que também participou da construção da nação.

Notas

1. Este artigo é baseado em um capítulo da minha tese de doutorado, intitulada *O Brasil pelas minisséries: A gente se vê por ali? Um estudo sobre a minissérie A muralha*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do IFCS/UFRJ, sob a orientação da prof^a. Glaucia Villas Bôas, em 2012.
2. A audiência televisiva certamente contribuiu para impulsionar a venda do livro *A Muralha*, reeditado em 2000. Sua tiragem, com suas 414 páginas que discorrem sobre as expedições, os bandeirantes e as mulheres do século XVIII, alcançou dezoito mil exemplares no mês de estreia da minissérie.
3. As quatro obras estrangeiras adaptadas foram *O Primo Basílio* (1988) e *Os Maias* (2001), de Eça de Queiroz, *Luna Caliente* (1999), de Mempo Giardinelli, e *La Mamma* (1990), de André Roussin.
4. A análise da história e das características das minisséries tem como base a produção da Rede Globo.
5. A produção literária de Dinah Silveira de Queiroz é vasta: ao todo, escreveu dezoito obras, de variados gêneros, como romances, livros infantis, peças teatrais, biografias e contos. Entre elas, destacam-se *Floradas na serra* (1939), *As aventuras do homem vegetal* (1951), *O oitavo dia* (1956), *A princesa dos escravos* (1966) e *Comba Malina* (1969).
6. Além de Rachel de Queiroz e Dinah Silveira de Queiroz, são imortais: Lygia Fagundes Telles (eleita em 1985), Nélida Piñon (em 1989), Zélia Gattai (em 2001), Ana Maria Machado (em 2003), Cleonice Berardinelli (2010) e Rosiska Darcy de Oliveira (2013).
7. Em 2010, em visita ao Museu do Ipiranga, órgão da Universidade de São Paulo, além da suntuosidade das estátuas dos bandeirantes, pude observar uma sala dedicada aos negros, com recortes de jornais, grilhões e fotos da época da escravidão. Mas, com exceção dos quadros que retratam índios e brancos, não me recordo de nenhum espaço dedicado exclusivamente aos indígenas.

Referências Bibliográficas

- ALVES, Dário Moreira de Castro. *Dinah, Caríssima Dinah*. São Paulo: Horizonte, 1989.
- BORELLI, Sílvia Helena Simões. Os Kaingang no Estado de São Paulo: constantes históricas e violência deliberada. In: _____. (org.). *Índios no Estado de São Paulo: resistência e transfiguração*. São Paulo: Yankatu, 1984.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos*. São Paulo: Ática, 1998 (ed. crítica organizada por Valnice Nogueira Galvão).
- DAMATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- DICIONÁRIO DA TV GLOBO. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- FANINI, Michele Asmar. *Fardos e fardões: mulheres na Academia Brasileira de Letras (1897-2003)*. 2009. 387 p. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2007.
- FRIAS, Ana Cristina et al. *Entrevista de Maria Adelaide Amaral*. Memória Globo, 9 fev. 2006. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYE0-5268-252203,00.html>>. Acesso em: 25 jan. 2011.
- IBOPE. Disponível em: <http://www.almanaqueibope.com.br/asp/busca_tabela.asp>. Acesso em: 23 jan. 2011.
- KORNIS, Mônica Almeida. Uma memória da história recente: as minisséries da Rede Globo. In: XXIV CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2001, Campo Grande (MS). *Anais...*, 2001.
- MELLÃO, Gabriela. A Muralha - Produção retrata período pouco explorado pela indústria do entretenimento. *IstoÉ Gente*, Rio de Janeiro, 17 jan. 2000. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoegente/24/diversaoarte/tv_muralha.htm>. Acesso em: 23 jan. 2011.
- MONTEIRO, John Manuel. Vida e morte do índio: São Paulo colonial. In: BORELLI, Sílvia (org.). *Índios no Estado de São Paulo: resistência e transfiguração*. São Paulo: Yankatu, 1984.
- _____. *Negros da terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- QUEIROZ, Dinah Silveira de. *A Muralha*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Mandonismo local na vida política brasileira*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1970.
- _____. Identidade cultural, identidade nacional no Brasil. *Revista Tempo Social*, São Paulo: Edusp, 1(1), 1º sem. 1989.
- RAÍZES do Brasil. *Revista Quem*, Rio de Janeiro, ed. 336, 14 fev. 2007. Disponível em: <http://revistaquem.globo.com/EditoraGlobo/componentes/article/edg_article_

print/1,3916,1451870-2456-1,00.html>. Acesso em: 25 jan. 2011.

RAUS, Maria Angela. *O processo de produção de minisséries históricas: o passado romantizado*. 2006. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

RICUPERO, Bernardo. *O romantismo e a idéia de nação (de 1830 a 1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Espetáculo das raças. *Revista de Estudos Avançados*, 8 (20), 1994.

_____. A construção de uma identidade paulista: uma análise do papel desempenhado pelo Museu Paulista e pelo Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo em fins do século XIX. In: BUENO, Eduardo (org.). *Os nascimentos de São Paulo*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

VILLAS BÔAS, Glaucia. *Mudança provocada: passado e futuro no pensamento sociológico brasileiro*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

_____. *A vocação das ciências sociais: um estudo de sua produção em livros do acervo da Biblioteca Nacional. 1945-1966*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2007.

Imagem em movimento

A MURALHA. Direção de Carlos Araújo e Luís Henrique Rios. Supervisão geral de Denise Saraceni e Daniel Filho. Produção de Eduardo Figueira. Rio de Janeiro: Som Livre, 2002. 4 DVDs.

Recebido para publicação 30 de Setembro de 2012

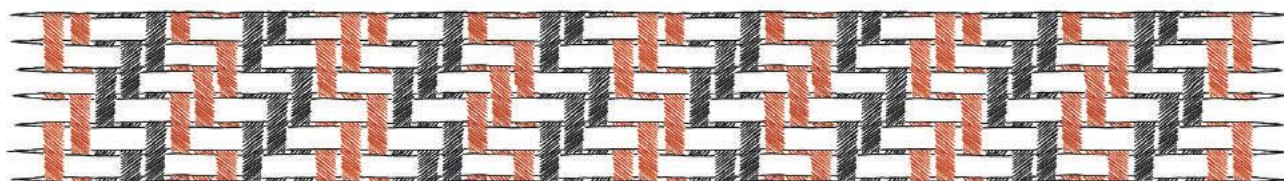
Aprovado para publicação em fevereiro 2013.

RESENHAS

Dois filmes e uma tradição: sertanistas defendendo a vida dos índios

Dominique Tilkin Gallois

Professora Doutora do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo



XINGU. Direção de Cao Hamburger. 02 Filmes & Globo Filmes, 2012.

PARALELO 10. Direção de Silvio Da-Rin. Gávea Filmes, 2011.

Os comentários resumidos nesta resenha foram apresentados no seminário “O olhar e outros sentidos”, promovido pela Associação Brasileira de Antropologia e pelo Instituto Brasileiro de Museus, em julho de 2012, no MASP. Tratava-se de debater o diálogo entre a Antropologia, os Museus, a Fotografia e o Cinema, seus encontros e desencontros. Mas, no caso dos dois filmes, *Xingu* e *Paralelo 10*, é preciso que a Antropologia ceda espaço a outra perspectiva, representada por protagonistas de uma “tradição de conhecimento” de fundamental importância na história das relações entre o Estado brasileiro e os índios: os sertanistas. “No contexto da proteção oficial ao índio, o sertanista tornou-se um especialista em técnicas de atração e de pacificação dos povos indígenas ainda não submetidos ao aparelho estatal, quer se trate dos que não têm contatos assíduos com o colonizador e desejariam se manter à distância, quer dos que ainda estão em guerra contra certos segmentos da sociedade e do Estado” (LIMA, 2002, p. 5).

Os dois filmes nos fazem participar dessas difíceis aproximações e nos levam até lugares longínquos onde se desenrolam conflitos sem fim. Em *Xingu* acompanhamos os irmãos Claudio, Leonardo e Orlando Villas-Bôas ao longo de sua “marcha para o oeste”. Os irmãos se alistam na expedição Roncador-Xingu, que desbrava o Brasil Central nos anos 1940, e encontram os povos então isolados, com quem decidem conviver. Seguem-se múltiplas aventuras e densas lutas, ao longo de décadas, antes

e após a criação do Parque Nacional do Xingu. Já em *Paralelo 10*, acompanhamos uma recente viagem do sertanista José Carlos Meirelles, acompanhado pelo antropólogo Terri de Aquino, à região do Paralelo 10, na fronteira com o Peru, onde vivem grupos isolados ameaçados pela invasão ilegal de madeireiros. Um relato forte de experiências acumuladas ao longo de tantos anos prepara o encontro com os índios Madijá e Ashaninka, que é preciso também amansar, para que colaborem com a proteção dos grupos isolados.

O retrato dessas figuras emblemáticas e o relato de suas experiências de “atração” e de “pacificação” de índios isolados não são a única contribuição desses dois filmes. A principal riqueza das obras está nas reflexões que essas pessoas muito especiais fazem a respeito de suas próprias trajetórias, nos comentários que tecem sobre as sempre delicadas decisões para defender a vida desses povos. Fazem ressoar sentenças conhecidas por todo brasileiro, como as do general Rondon, “ancestral” da tradição sertanista, que propagava entre os membros de sua equipe uma atitude então considerada corajosa ou temerária, e hoje mais bem entendida como condição do compromisso com os índios: “Morrer se preciso for, matar nunca!” Desde então, quantos índios morreram, enquanto buscavam a convivência com “o Brasil que não gosta de índios”?

Uma das questões suscitadas pelos filmes é a diferença de atitudes e preocupações de sertanistas de um lado, antropólogos do outro. Não diz respeito ao engajamento na luta a favor dos índios, que ambos os profissionais podem assumir com igual determinação, os primeiros no âmbito de órgãos indigenistas, os segundos a partir das universidades. Uma das diferenças, que me parece sempre essencial colocar, é que os sertanistas se mobilizam para garantir a vida dos índios, enquanto os antropólogos se mobilizam para desvendar suas culturas. É claro, uma está vinculada à outra, e o que interessa é verificar como se pode articular proteção da vida com a valorização das culturas. Note-se também que, muitas vezes, os próprios índios reivindicam condições de vida melhores, não reclamando necessariamente proteção da “cultura”. Ou seja, poderia tecer aqui considerações sobre a maneira como esse conceito antropológico foi absorvido pela política indigenista, tal como foi refundada nas políticas públicas, para subsidiar a proteção dos índios em nome de suas culturas. Chegando inclusive a contrassensos que valeria a pena esmiuçar. Não o farei, porque os dois filmes em pauta falam de pessoas preocupadas com a vida desses índios e que praticamente não utilizam o argumento da cultura para construir suas ações e compromissos.

O que me parece mais adequado comentar aqui é o propósito dos filmes, sua capacidade de mobilizar o grande público. Levar o espectador ao encontro dessas pessoas especiais, mostrar como trabalham os sertanistas e alguns poucos antropólogos que, como Terri, dedicam sua vida à proteção dos índios. Uso aqui “proteção” porque é a palavra-chave de uma tradição continuada e sempre atualizada. Se o uso desse termo é absolutamente consensual entre os sertanistas e antropólogos, ele é muito mal-entendido, inúmeras vezes rechaçado por esse público, por milhões de brasileiros que não conhecem os índios.

Por que filmes sobre a trajetória de sertanistas, e não filmes sobre os próprios índios? Há centenas de filmes, ficções etnográficas ou ficções menos etnográficas, que procuram mostrar “como vivem e como pensam os índios”. Não havia, ou há muito poucos filmes sobre quem dedica sua vida à proteção da vida indígena. É por isso que esses filmes são fundamentais. Quem não conhece os índios, quem não está mobilizado para compreender suas reivindicações e necessidades poderá de fato aprender a respeitá-los através das trajetórias dessas pessoas muito

especiais. Que operam uma mediação entre gente comum e os índios. Fazem isso de forma simples, direta, aberta, sem linguagem de especialista, não precisando reivindicar sua ação a partir da sempre complexa e dificultosa caracterização cultural dos povos indígenas, e sim a partir de seu engajamento na defesa da vida, dos modos de existência dos protagonistas algo invisíveis, mas tragicamente presentes... As árvores que caem debaixo dos caterpílares, as doenças que se propagam sem que se tenham visto ou contatado os índios, a distância que se percorre no imenso rio Envira, no Acre, a chuva que não vem, a chuva que vem, tudo isso fala da vida dos índios. É tudo isso que seduz o espectador dos filmes.

A estratégia – se é que foi uma estratégia dos diretores – de evidenciar como pessoas comuns se tornam defensores dos índios é muito boa. Era indispensável. Porque, ao focar os sertanistas e sua dedicação, se revelam, sem necessidade de interpretações e análises fastidiosas, as contradições da política desenvolvimentista. “O Brasil grande que pensa pequeno” está presente em inúmeras cenas do filme *Xingu*, especialmente no retrato daquele fazendeiro rodeado por peões que afirmam não ter “medo de índio”. Como sabemos, eles e tantos outros têm medo, sim, dos índios e, por isso, matam.

Nós, antropólogos, sabemos que estudos e até mesmo publicações de difusão científica sobre a diversidade das culturas indígenas, esmiuçando suas especificidades, seus valores, etc., não alcançariam tão bem o público “desinteressado” na existência e no futuro dos índios, quanto o fazem esses dois filmes. Mostram como se pode viver nessas regiões distantes, de acesso difícil, onde a aventura se impõe mesmo quando não é procurada. A questão é essa: como interessar os desinteressados em índios? Não penso que se possa chegar a interessar os inimigos dos índios, mas certamente é possível alcançar os que ainda não os conhecem, ou mesmo aqueles que não queriam saber de nada e que podem se sentir mobilizados por essas duas belas histórias. Como fazem isso? Mostrando claramente que esses grupos indígenas – sejam os xinguanos naquele tempo anterior ao Parque, sejam seus descendentes hoje, sejam os isolados na fronteira Acre/Peru – não estão querendo concorrer com as frentes de ocupação, nem estão lutando contra o desenvolvimento. Eles estavam lá, e lá tentam ficar, escondidos e revidando a quem passa dos limites. Defendendo os seus, defendendo vidas.

Desinteressados podem se interessar, então. Mas muitos inimigos dos índios provavelmente não irão mudar de opinião, inclusive porque sua ignorância em relação à questão indígena é tão profunda que não lhes permite apreciar filmes como esses. A leitura de uma série de comentários nos blogs que anunciavam o lançamento dos dois filmes foi reveladora nesse sentido. Não vale a pena reproduzir aqui os ataques, de tão violentos, de tão improdutos. Fazem parte de um “Brasil que não gosta de índios”, como diz Cao Hamburger. Uma parte do Brasil que possui baixa estima e que provavelmente não conhece a si mesmo. E é preciso aceitar que ainda são muitas as pessoas que recusariam se emocionar diante das incríveis experiências dos sertanistas. Alguns poderão se deixar subjugar, e ser levados a pensar que, no lugar deles, teriam agido da mesma forma. Essa mediação construída por ambos os roteiros me parece essencial. Se estivessem ali, no lugar dos irmãos Villas-Bôas, ou no lugar de Meirelles, o que fariam? Sem dúvida, muitos saem da sessão pensando que não havia muitas alternativas. Que teriam agido da mesma forma, experimentando soluções, como tentaram os sertanistas, muitas vezes improvisando, a partir de decisões tomadas sem tempo de pensar muito. Uma impressionante contribuição dos dois roteiros, pois a vida é assim.

Outro aspecto importante que vale ser ressaltado é o modo como ambos os filmes evidenciam que a história se repete, que o círculo infernal não se quebra. Mostram que ainda estamos em pleno ciclo colonial, destruindo para levar a chamada “civilização”. Chegando às fronteiras, repetindo os equívocos devastadores: a rodovia Transamazônica, agora a hidrelétrica de Belo Monte. A frente da borracha, as frentes garimpeiras, agora a frente dos madeireiros. E ainda aguardando a devastação que as empresas de mineração se preparam para fazer nas terras indígenas, em nome do “desenvolvimento”. Incansavelmente argumentando que este depende da destruição da floresta, e portanto dos índios. Sem precisar recorrer a reconstituições históricas, ou a longos discursos, os dois filmes depõem magistralmente sobre esse ciclo mortífero.

Aqui, talvez, um passo maior poderia ser dado. Que os diretores das duas obras não pretenderam realizar, mas que vale a pena mencionar, mesmo que brevemente. Há, de fato, uma contradição no pensamento e na prática sertanista, relacionada à delicada questão do “tempo”, do “prazo de validade” da proteção aos índios. Problema claramente colocado por Meirelles, quando afirma: “Eles vão ter vinte anos de tranquilidade!” E depois? Subentende-se que, depois, não tem jeito... Mas e os xinguanos que podemos conhecer hoje? O prazo venceu, e eles não estão nem “integrados”, nem são apenas “protegidos”, já que eles mesmos cuidam da proteção de suas vidas, lutando pela integridade do Parque do Xingu.

A contradição perene do pensamento e da tradição sertanista, que – essa sim – é profundamente arraigada no senso comum, é que se passa do “índio isolado” ao “índio integrado”, como teorizou Darcy Ribeiro nos anos 1950 – o gradiente de civilização, que o famoso antropólogo determinou a partir de sua “teoria da transfiguração étnica”. Uma teoria que não foi comprovada, muito pelo contrário. O que se pode constatar hoje é que os índios não deixaram de ser índios, não passaram do tribal ao genérico. Os povos do Xingu são inclusive mais xinguanos hoje do que no passado. Os Kajabi mais kajabi que na época em que trabalhavam para os patrões, época vislumbrada no filme *Xingu*. Os Guarani que vivem nas periferias de São Paulo e de outras cidades são tão mais guarani que seus ancestrais longínquos. Mas isso o grande público não percebe. É sem dúvida mais difícil apontar o valor das transformações, altamente produtivas para as identidades, do que falar de perdas em relação a um padrão ideal que nem os índios reconhecem. E aí estamos de volta ao problema: como explicar, como mostrar que a cultura não é algo que se perde, que se possa “preservar”, mas um mecanismo de constante e vital transformação, adaptação, atualização.

Os sertanistas têm traumas com a introdução abrupta de novas tecnologias, com as bugigangas que são despejadas nas aldeias... e eles têm certa razão de se preocupar. Meirelles comenta que os “brabos”, índios isolados no rio Envira e na fronteira do Peru já possuem inúmeras mercadorias, que eles vêm roubando, aprendendo a usar. Têm até espingarda, com a qual chegaram a matar um incauto. Mas o que mais o incomoda – e isso é o ponto crucial – é o modo como essas coisas foram introduzidas: “comprando” os índios, para que eles se aproximem, para que fiquem seduzidos e aceitem a convivência. Daí, outras bugigangas, que não são menos transformadoras, se instalam. Modos de curar, modos de ensinar – as escolas –, modelos de existência que limitam as andanças e a mobilidade das aldeias, sedentarizando-os. Essas são transformações poderosas, muito mais poderosas do que os objetos em si. Isso tudo também é parte do “amansar” os índios, na atualidade, que tenta prender os índios para que fiquem perto dos postos, onde devem esperar pacientemente assistência, modalidades de inclusão as mais diversas – salário aqui, salário ali, bolsa disso e daquilo (cf. GALLOIS, 2002). Tudo começa naquele tapiri na mata onde se pen-

duram terçados e painéis de alumínio para atrair os isolados. E segue em quantidades estrondosas, em termos de diversidade de modalidades de “amansamento”. Estamos ainda colonizando os índios.

Como mostrar isso ao público, para que entenda que, apesar dessas décadas e da multiplicação das políticas de integração, os índios são índios, e continuarão índios, sem se assimilar, sem perder sua vida diferenciada, vida que é pensada em moldes muito diferentes dos nossos? Não são os objetos, mas as relações que são importantes. Incansavelmente, os índios trabalham para se diferenciar de nós, e, para se diferenciar, precisam virar brancos, virar branco para virar índio. Não há como evitar e, portanto, não há como proteger os índios de sua própria capacidade de atualização de suas cosmologias, de atualização de sua posição específica em um universo feito de múltiplos mundos, que eles sabiamente conseguem conectar.

Referências citadas

- GALLOIS, D. T. Vigilância e controle territorial entre os Wajãpi: desafios para superar uma transição na gestão do coletivo. In: GRAMKOW, Márcia Maria (org.). *Demarcando Terras Indígenas II*. Brasília: PPTAL-FUNAI & GTZ, 2002.
- LIMA, A. C. Souza. Diversidade Cultural e Política Indigenista no Brasil. *Revista Tellus*, n° 3, Campo Grande, outubro de 2002.

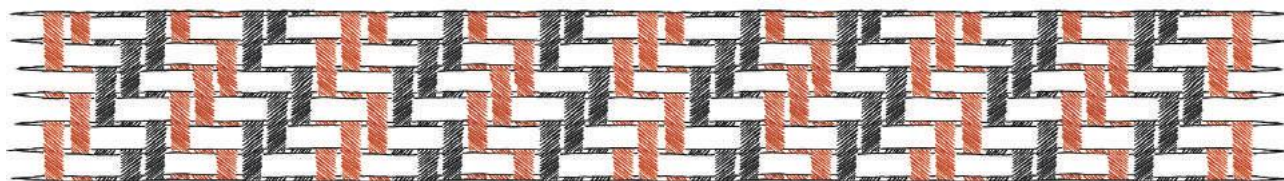
Recebido em dezembro 2012 .

Aceito para publicação em janeiro de 2013.

A metrópole como meio legítimo de expressão feminina

Matheus Gato de Jesus

Doutorando do Programa de Sociologia da Universidade de São Paulo



PONTES, Heloisa. *Intérpretes da metrópole: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968*. São Paulo: Edusp, 2010. 464 páginas.

Intérpretes da metrópole é um empreendimento original em matéria de ensaio sociológico nas ciências sociais brasileiras. Heloisa Pontes amplia de maneira significativa o escopo de seu programa de pesquisa sobre a formação do campo intelectual paulista na primeira metade do século XX, através de uma armação interdisciplinar que nos conduz a um retrato complexo da relação entre gênero e o universo da cultura erudita no Brasil. Se no livro *Destinos mistos*, excelente análise dedicada aos famosos críticos de arte em torno da revista *Clima* (Antonio Candido, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado, Paulo Emilio Sales Gomes e Gilda de Mello e Souza), a ênfase fora o peso da Universidade de São Paulo na reconfiguração dos padrões de excelência cultural no mundo artístico e literário em franca tensão com o bacharelismo dominante da geração modernista, agora as lentes se voltam com mais força para relações de gênero e o *boom* da cena teatral paulista, consolidada com a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia em 1948.

O problema não é exatamente novo na reflexão da autora. Inspirada no famoso texto de Raymond Williams sobre os intelectuais ingleses do grupo Bloomsbury, em *Destinos mistos*, a questão da posição social das mulheres na divisão do trabalho intelectual é um dado importante na caracterização dos críticos do Grupo Clima. Embora o depoimento dos rapazes do círculo insinuasse um ambiente de trabalho modernoso em que as possíveis clivagens de gênero eram suprimidas ou contornadas pelo

esclarecimento intelectual e moral de seus integrantes acerca das mazelas do patriarcalismo brasileiro, a presença das mulheres em *Clima* ficara circunscrita ao apoio logístico e afetivo para a produção da revista e a literatura ficcional. Nas palavras de Heloisa:

Aos homens couberam as posições e os temas nobres: a cultura e a editoria de seções permanentes. Às mulheres, a “costura” da redação, a função de colaboradoras, a poesia e o conto – na dupla condição de escritoras eventuais e de personagens principais do universo ficcional masculino. (p. 132).

É sintomático que a atribuição informal de Gilda Mello e Souza, prima de Mario de Andrade e única dentre as moças do grupo a constituir uma carreira acadêmica, fosse,

além de levar e trazer recados da revista para Mario e de Mario para a revista, [...] bater a máquina os artigos que seu noivo escrevia para o rodapé semanal da *Folha da Manhã*. Todos os sábados, Antonio Candido ia visitá-la na casa da rua Lopes Chaves e aproveitava a oportunidade para entregar-lhe os seus manuscritos e conversar com Mario de Andrade. Uma vez casados, esse deslocamento tornou-se desnecessário (p. 126).

A novidade de *Intérpretes da metrópole* é que os impasses das relações de gênero não são captados tendo em vista apenas a sociabilidade afetiva e intelectual entre homens e mulheres em círculos culturais de prestígio, mas também a estrutura social de uma cidade em processo de metropolização. Não sem razão, logo no primeiro capítulo, o contraponto comparativo a São Paulo muda de Londres para Nova York. O suposto teórico que domina argumentação é que, numa sociedade em franco processo de diferenciação de suas esferas sociais de valor – no caso específico de São Paulo isso significa a influência da formação universitária de seus novos intelectuais a partir dos anos 1930 e a formação de um mercado pujante de bens culturais eruditos que deflagram o processo de autonomização do campo artístico nacional –, a relação entre as clivagens de gênero e a produção cultural deve ser analisada tendo vista a lógica interna de cada nicho especializado de atuação profissional e artística. O “alvo” dessa abordagem é o sentido do feminismo nos chamados “estudos de gênero” que, sob a rubrica de “condição feminina”, tendem a nivelar as diferentes inflexões de gênero existentes em sociedades profundamente diferenciadas, como é o caso de São Paulo em meados do século XX. Por outro lado, o risco desse foco, malgrado sua maior capacidade de relacionar os marcadores sociais, é deslizar entre os condicionantes sociais e suas variáveis sem uma sólida hierarquia explicativa entre os termos.

De qualquer maneira, assumir esse risco é o corolário da opção pelo ensaio como forma analítica, e *Intérpretes da metrópole* apresenta soluções brilhantes a esse desafio que se revela ora como um problema teórico, ora como uma questão narrativa. Nesse sentido, o ângulo que os intelectuais de Nova York ligados a *Partisan Review* oferecem quando comparados ao Grupo Clima em São Paulo, e, particularmente, quando aproximadas as carreiras da escritora Mary McCarthy e Gilda Mello e Souza, é revelar as homologias presentes no entrelaçamento entre a crítica cultural, a vida acadêmica e a esfera pública da cidade que caracterizam a vitalidade e o arrojo metropolitano dessas duas grandes capitais culturais da América. Assim, a modernização cultural das cidades é o dado que permite avançar sobre as inflexões de gênero no campo intelectual e artístico.

Nesta dimensão, a comparação de Mary com Gilda de Mello e Souza mostra-se pertinente, pois tanto uma como a outra, além de serem produtos da vida universitária em sua interface com o sistema cultural mais amplo das cidades em que construíram suas vidas profissionais, fizeram parte de círculos com um perfil intelectual parecido. No caso de Gilda e de outras mulheres de sua geração que

integraram o Grupo Clima, o acesso à formação intelectual que tiveram na Faculdade de Filosofia, permitiu a várias delas reorientar o papel para o qual haviam sido educadas – mães e donas de casa. As dificuldades que enfrentaram nessa direção, transmutadas sobre a forma de inseguranças pessoais, foram contornadas, mas não eliminadas, à medida que construíam suas carreiras e inventaram novos modelos de conduta. (P. 65)

O segundo capítulo é precisamente uma investigação sobre essas novas modalidades de expressão das dimensões simbólicas de gênero na vida intelectual brasileira através da trajetória e dos conflitos subjetivos presentes nas carreiras de Lucia Miguel Pereira (1901-1959) e Patrícia Galvão (1910-1962), comparadas a Gilda Mello Souza (1919-2005), a presença mais marcante desse livro. Assim, o contraponto desloca-se de Nova York para o Rio de Janeiro. O interesse da comparação entre essas três gerações diferentes é mostrar o recrutamento social possível para mulheres no exercício da crítica de cultura dentro de um sistema literário consolidado desde o século XIX, exigindo um tipo de formação intelectual e práticas sociais que eram prerrogativas masculinas. No caso de Lucia, a mais velha das três, o autodidatismo facultado por uma origem social em famílias abastadas e de mulheres cultas, seguido de uma sólida formação escolar, configura a excepcionalidade da situação social que moldou sua escolha profissional. O caso de Patrícia Galvão é o mais complicado. Mulher de origem humilde, polêmica, musa do modernismo, sua atuação na crítica só é inteligível devido ao capital social adquirido por sua circulação dentro da vanguarda paulista, junto ao Partido Comunista e, especialmente, pelo casamento com o escritor Oswald de Andrade.

A análise sobre o caso de Pagu encerra uma das grandes contribuições de *Intérpretes da metrópole*. Em vez de simplesmente reduzi-la a um símbolo de irreverência e independência feminina, a autora mergulha no impacto das convenções sociais e de gênero que marcaram sua personalidade.

Embora veladas, elas se deixam apanhar num lugar diverso do esperado para uma mulher que fez fama e nome como símbolo da irreverência e da emancipação no domínio sexual e dos costumes. Onde? Na busca intensa e deliberada de Patrícia por uma transcendência de si e na entrega baseada no sacrifício. Nessa estrutura de sentimentos edificantes, que por tantos séculos marcou a vida de santos e das mulheres reclusas em conventos, encontra-se o núcleo denso que amarra as pontas partidas de sua militância, maternidade e experiências amorosas. (P. 112).

Dessa forma, a visão libertária que se construiu sobre sua personalidade nos anos 1980 passa, por vezes, ao largo do que nela também foi mulher.

O caráter excepcional, incerto, e, por vezes, subjetivamente tumultuado da inserção de mulheres em lides da crítica brasileira a partir dos anos 1930 contrasta vivamente com o recrutamento das atrizes de teatro. Não porque as clivagens de gênero sejam mais intensas numa esfera do que noutra, mas porque as regras de funcionamento e exigências simbólicas específicas ao campo em determinados momentos históricos alteram a experiência social dessas tensões e os modos possíveis de conquistar nome e renome profissional. Assim, no mesmo momento em que Gilda de Mello e Souza vivia as inseguranças de querer, em suas palavras, “realizar-se como um homem” nas tarefas do pensamento, iniciava-se o período glorioso do moderno teatro brasileiro, época em que, segundo a atriz Maria Della Costa, “as mulheres mandavam no teatro”.

O capítulo magistral sobre a passagem, pelo Brasil, da companhia do diretor Louis Jouvet e a atuação da atriz Henriette Morineau, ambos franceses, nos revela as especificidades da formação

do moderno teatro brasileiro que garantiram o êxito profissional de atrizes recrutadas, na maioria das vezes, nas classes mais baixas da sociedade. A companhia de Jovet trazia valores novos aos palcos brasileiros: a primazia do ator na concepção do espetáculo, a submissão do ator ao texto, sem recurso aos improvisos ou ao ponto, a necessidade de o Brasil encontrar um dramaturgo nacional e, sobretudo, a figura do *encenador* – termo até então desconhecido no país – capaz de dar unidade ao conjunto do espetáculo. Assim, “no decorrer das duas temporadas de Jovet no Brasil (1941-1942), quatro dos maiores nomes da história do teatro brasileiro contemporâneo – um crítico, uma atriz, um dramaturgo e um grupo de teatro amador – ensaiavam os primeiros passos rumos a essa posição. Décio de Almeida Prado, como vimos, estreara na crítica de teatro, em 1941, na revista *Clima*. Nesse mesmo ano, Cacilda Becker (1921-1969) iniciava-se como atriz e Nelson Rodrigues (1912-1980) como dramaturgo, com a peça *A mulher sem pecado*. Enfim, quase todos os termos necessários para a configuração do campo teatral brasileiro no século XX.

Eu disse quase, pois o termo ausente do sistema e do livro é o público. Esse grande intérprete da metrópole que pulula em quase todos os depoimentos dos diretores, críticos, atrizes e atores mencionados no texto não mereceu de Heloisa uma análise detida. Entretanto, o sucesso de Jovet no país dependeu sobremaneira de um público de elite que compreendia bem o francês. A atriz Nydia Licia recusou o papel principal em *A mulher do próximo* quando da estreia do TBC, temendo escandalizá-lo com o teor da peça. E, se a beleza e o *sex-appeal* de Tonia Carreiro foram grandes trunfos em sua carreira, eles se concretizaram devido à fantasia daqueles que lotaram o espetáculo *Uma certa cabana*, para ver “suas coxas de fora e o Paulo Autran de cuecas” (p. 295).

Mas o que não nos é dado ver nas bancadas sopra brilhantemente no palco. O capítulo dedicado a Cacilda Becker, considerada a maior atriz brasileira da época, consegue fazer as ciências sociais penetrarem na forma artística, ambição sempre almejada pelos sociólogos, mas raras vezes realizada com sucesso. Através do conceito de *burla*, entendida como a convenção teatral que permite ao ator nublar performativamente as marcas sociais expressas em sua própria pessoa e em seu corpo, como a idade, o gênero, a classe social, a autora interroga a relação entre os trunfos artísticos da atriz e a experiência social que os potencializou no palco. No caso de Cacilda, que não gozava de “boa” formação escolar e nem era uma mulher bonita para os padrões da época, o diferencial foi o modo como ela acreditou na renovação do teatro nacional levada a cabo pela atuação de diretores estrangeiros que atualizaram os ponteiros de nossos palcos. Mas sobretudo, afirma autora, “pela capacidade de converter a experiência da humilhação e privação vividas na infância e adolescência em poderosa chave interpretativa” (p. 205).

É nesse ponto que Gilda Mello e Souza deixa de ser mais uma personagem estudada, como o fora também em *Destinos mistos*, tornando-se uma referência analítica de peso para interpretação. A principal descoberta sociológica da autora em *O espírito das roupas: a moda no século XIX* é que a moda constituiu, para a mulher do século XIX, um “meio **lícito** de expressão”¹. Com razão, *Intérpretes da metrópole* retoma essa agenda de pesquisa, ainda inexplorada tanto pela sociologia da cultura quanto pela crítica feminista, indagando-se sobre o modo como o processo de metropolização de São Paulo informa a formação de nichos culturais nos quais a expressão feminina é legítima e autorizada.

O jogo de espelhos entre as atrizes e as intelectuais que perfazem a armação do livro formaliza narrativamente as lutas simbólicas em torno da constituição dessa autoridade cultural. Assim, temos que os *handicaps* que certamente truncariam a carreira de uma mulher como

Cacilda no campo da crítica cultural viabilizaram a maior assinatura do teatro brasileiro de todos os tempos. Olhando para a especificidade das inflexões de gênero no campo teatral, tendo em vista as trajetórias e o renome alcançado nos anos 1950 por atrizes como Maria Della Costa, Nydia Licia e Tônia Carrero, afirma Heloísa:

a mobilidade social foi experimentada em alta voltagem pelas atrizes renomadas da época. De um lado, como decorrência das oportunidades de carreira, das chances de sociabilidade e dos recursos em matéria de visibilidade pública, inimagináveis até então para pessoas com origem social tão modesta quanto a delas. De outro lado, pelos papéis que encenaram. Cobrindo um leque amplo e diversificado de personagens, fizeram de tudo ou quase tudo no teatro: de rainhas a prostitutas, de mulheres pobres e de classe média a aristocratas e grã-finas. Transitando do rádio para o teatro e a televisão, quase que simultaneamente e no momento de arranque da indústria cultural no Brasil, vivenciaram o embaralhamento do “alto”, do “médio” e do “baixo” na produção cultural (p. 31).

Essa conformação específica do meio teatral teria informado inclusive o modo como as atrizes viveram suas parcerias amorosas e profissionais com maridos, amantes, atores e diretores, papéis que, na grande maioria dos casos, se combinavam². O *status* público e o “nome próprio” conquistados por essas mulheres dependeram sobremaneira dessas colaborações não isentas de conflito. Pois, se por um lado a carreira de atriz conferiu protagonismo às grandes damas do teatro brasileiro, não se pode dizer o mesmo quanto a carreiras de diretoras e encenadoras, postos masculinos por excelência até o final do século passado.

Intérpretes da metrópole é uma densa análise sociológica, assim como uma provocação à crítica feminista, no momento em que o processo de diferenciação social na sociedade brasileira, com formação de esferas de valor regidas por regras relativamente autônomas, atingiu escalas insuspeitadas em diversas regiões do país e em nichos profissionais dentro e fora do âmbito da cultura. Fato que obriga especialistas e militantes a observarem as assimetrias de gênero em chave heterogênea, dando mais atenção à particularidade e à diversidade de sua tradução simbólica no mundo social.

Notas

1. Nas palavras da autora: “Tendo a moda como único meio lícito de expressão, a mulher atirou-se à descoberta de sua individualidade, inquieta, a cada momento insatisfeita, refazendo por si o próprio corpo, aumentando exageradamente os quadris, comprimindo a cintura, violentando o movimento natural dos cabelos. Procurou em si – já que não lhe sobrava outro recurso – a busca de seu ser, a pesquisa atenta de sua alma” (SOUZA, 1989, p. 100). Para notar a importância que a leitura de Gilda Mello e Souza tinha para a interpretação da obra em questão, ver Pontes (2006).
2. “Numa situação inversa à das mulheres intelectuais da época, que enfrentaram uma série de constrangimentos para se afirmar e ‘fazer nome’ – entre eles, a conciliação da carreira com a família, ou, quando casadas com intelectuais de renome, os conflitos advindos de se sentirem ou serem vistas à ‘sombra’ dos maridos –, as atrizes foram alçadas à condição de protagonistas com anuência e o respaldo dos parceiros. Seguindo a tradição no meio teatral do autoempresariamento, elas criaram suas próprias companhias, nas quais figuraram como principal chamariz, e eles atuaram como diretores, intérpretes, empresários, mesclando às vezes as três atividades. Claro está que as razões para o empenho diverso dos *significant others* (parceiros, maridos ou amantes) não se encontram em disposições pessoais isoladas, explicáveis pelo temperamento, caráter ou boa vontade dos atores em contraposição ao mesmo atributo no caso dos intelectuais ou dos maridos das intelectuais. Residem nas dinâmicas particulares dos campos de produção simbólica, mais ou menos refratários às inflexões de gênero e à atuação das mulheres” (p. 239). Esse último capítulo de *Intérpretes da metrópole*, sobre as parceiras amorosas e de trabalho, é o mais difícil ser analisado sociologicamente numa resenha, pois me parece o mais autobiográfico de todo o livro. Ao sociólogo da cultura, fica a forte impressão de ver o analista informando sobre sua própria experiência e expectativas através da experiência de outros, conjugando ao mesmo tempo uma excelente análise e uma insuspeitada autorrevelação, que, todavia, não temos dados, espaço e condições para decifrar.

Referência bibliográficas

PONTES, Heloisa. A paixão pelas formas. *Novos estudos – CEBRAP*, nº 74, p. 87-105, mar 2006. ISSN 0101-3300.

SOUZA, Gilda de Mello. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

Recebido em dezembro de 2012.

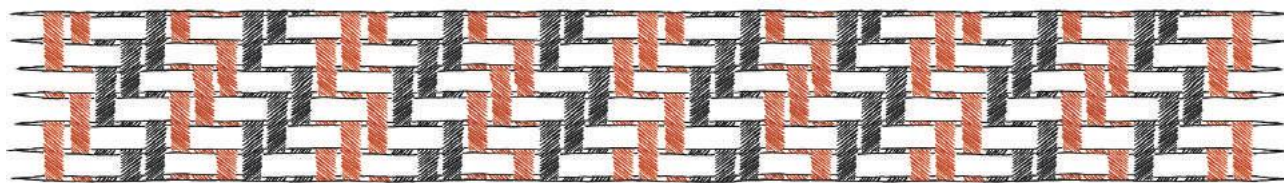
Aceito para publicação em fevereiro de 2013.

A coleção etnográfica de Johann Natterer e a política de representação do Museu Etnológico de Viena: sobre os limites do discurso museológico

Christiano Key Tambascia

christambasci @ yahoo.com.br

Pesquisador colaborador do Departamento de Antropologia Social da Universidade Estadual de Campinas



Jenseits von Brasilien [Além do Brasil], inaugurada por ocasião do 54º. Congresso dos Americanistas, realizado em Viena, em julho de 2012.

Em 1822, durante o processo de independência do Brasil, Leopoldina, então regente, passou a ocupar um lugar dos mais lembrados na historiografia do país. Entretanto, em 1817, ano de seu casamento com dom Pedro, príncipe herdeiro de Portugal e Brasil, já havia exercido um papel importante na viagem de um grupo de naturalistas austríacos, bem como na formação de uma das mais espetaculares coleções etnográficas de objetos ameríndios da primeira metade do século XIX.

Segunda filha do segundo casamento de Francisco de Habsburgo-Lorena, o último imperador do Sacro Império Romano-Germânico e primeiro imperador da Áustria, Leopoldina teve em sua comitiva, quando de sua ida ao Brasil, alguns cientistas financiados pelo pai: entre eles Johann von Spix (1781-1826) e Carl Friedrich von Martius (1794-1868), personagens cruciais para os estudos de cultura material e da história da etnografia brasileira. Entretanto, é a coleção formada por Johann Natterer (1787-1843), zoólogo da expedição – que permaneceu por 18 anos nas Américas –, que hoje constitui um dos mais importantes acervos etnográficos do período – e relativamente pouco celebrado.

O trabalho de Natterer, assim como o de seus colegas mais conhecidos, pode ser considerado exemplar do fazer científico do século XIX, praticado até meados do século passado: a perspectiva de um catálogo totalizante de informações novas ao público europeu, que integrava a coleta de objetos

etnográficos e naturais (sua coleção entomológica, por exemplo, é uma das maiores da Europa). Algumas facetas dessa perspectiva podem ser entrevistas na exposição *Jenseits von Brasilien* [Além do Brasil], inaugurada por ocasião do 54º. Congresso dos Americanistas, realizado em Viena, em julho de 2012. Ao lado dos artefatos etnográficos, alguns espécimes de insetos parecem não apenas dar testemunho dessa empreitada totalizante, como também fornecer uma ideia de “atmosfera” oitocentista.

Trata-se de uma estratégia expositiva bastante conhecida na prática museológica, e alguns dos principais museus etnográficos europeus têm investido na ambientação – sons, luzes – de algumas de suas exposições temáticas. Procura-se, com isso, proporcionar uma experiência sensorial e guiar o visitante por meio de recursos audiovisuais, construindo uma espécie de metonímia da expedição que constituiu seu acervo. Na mostra *Jenseits von Brasilien* há um sentido lógico e orientado ao qual o visitante dificilmente pode escapar, acompanhando a narrativa das aventuras de Natterer no Brasil (que pode também ser compreendida em um contexto maior na exposição).

A crítica ainda hoje contundente do papel dos museus etnográficos e nacionais europeus na legitimação de um discurso colonialista, feita pela literatura pós-colonial – em especial aquela voltada à história da ciência e preocupada com a importância dos museus naturais no desenvolvimento da moderna antropologia – teve como efeito uma constante preocupação, por parte das administrações e curadorias desses museus, em lidar com seu lugar no complexo colonial. Isso se reflete nas mais variadas tentativas de exprimir um multiculturalismo inclusivo, realizado não sem problemas e desafios constantes (especialmente no contexto da política de migração europeia contemporânea)¹.

A exposição etnográfica de Johann Natterer

Inaugurada no dia 18 de julho de 2012, no Museu Etnológico de Viena, a exposição tem como objetivo estimular o conhecimento do trabalho de Johann Natterer, e há previsão de trazê-la ao Brasil em 2013. Está exposta uma parte dos mais de dois mil objetos etnográficos coletados por Natterer durante sua estadia no Brasil, e que hoje fazem parte do acervo do Museu². A abertura da exposição também foi marcada pela publicação de um catálogo com ilustrações, fotos e artigos acerca da coleção (AUGUSTAT, 2012).

O trajeto percorrido pelo visitante é feito a meia-luz, quebrada apenas sob as luzes direcionadas aos artefatos, cuja coleção é composta de cestos, utensílios de uso cotidiano, adornos corporais, armas, redes. A maior parte dos objetos está protegida por vidros, à exceção de alguns utensílios contemporâneos não coletados por Natterer. Da enorme coleção formada pelo austríaco, apenas uma pequena parte é exposta, o que faz com que a visita seja relativamente breve, sem que haja um excesso de informações que possa tornar a experiência cansativa. Também é importante destacar que, embora haja painéis com alguns dados etnográficos acerca dos artefatos, bem como dos grupos representados, eles muitas vezes ficam fora do foco das luzes utilizadas. Como muitos dos textos estão apenas em alemão, esses dois fatores dificultam a leitura do visitante não falante do idioma. Embora haja alguns recursos visuais (como barracas de exploração e fotografias panorâmicas nas paredes) para auxiliar na ambientação, estes são mínimos, revelando como foco principal da mostra os artefatos etnográficos do acervo Natterer.

Ambientada em um belíssimo edifício, a exposição conta com alguns objetos de extraordinária beleza, como alguns artefatos Yanomami³, em uma das últimas salas dedicadas ao evento. Esses objetos dão um desfecho para a lógica narrativa produzida ao longo da visita. Afinal, na sala anterior o visitante depara com objetos “tradicionais” misturados a “modernos”: uma panela de barro com tampa de alumínio, uma camiseta de algodão produzida industrialmente junto a redes trançadas manualmente. Um dos textos elaborados pela curadoria, apresentado nesse ambiente, alerta sobre os problemas enfrentados pelos grupos indígenas brasileiros contemporâneos, exemplificados na pauperização Yanomami: a luta pela demarcação de terras e pela garantia dos direitos assegurados pelo governo brasileiro, bem como os conflitos com garimpeiros. Dessa maneira, fica clara a tarefa autoatribuída pelo Museu Etnológico de Viena (e podemos supor que ela se estenda a outros museus europeus, uma vez que o Museu se insere em um campo institucional mais amplo): contribuir para a preservação e a visibilidade das culturas indígenas (não apenas para sua preservação física, como nos informam).

É preciso lembrar que as histórias dos conflitos entre fazendeiros e índios têm circulado internacionalmente. O drama do suicídio Guarani, lembrado no texto da exposição, acima mencionado, para exemplificar alguns desses desafios, é retratado em filmes em festivais internacionais; o papel de organizações não governamentais de assistência é conhecido pela curadoria dos museus. Dessa forma, importa ressaltar os fatores políticos contemporâneos, mas também apontar os pressupostos envolvidos na política da representação, até mesmo a crítica em relação aos abusos dos povos indígenas.

De fato, a narrativa da expedição de Natterer no Brasil é englobada num discurso mais amplo: o do papel dos museus na descrição, preservação e disseminação de conhecimento sobre as culturas “em risco”. A perspectiva, talvez um tanto problemática, é explicitamente salvacionista – uma medida que visa a preservar, resgatar e manter a cultura dos povos ameríndios. O espectador chega a essa impressão acerca do “estado atual” indígena após ser apresentado a fragmentos de informações sobre algumas etnias (visitadas ou não por Natterer): Bororo, Makuxi, Ticuna, Munduruku, povos Caribe das Guianas, Xavante, Krahó. Mas também a uma história da expedição austríaca no Brasil, complementada por indícios da história da representação europeia do Novo Mundo. Textos que contextualizam a viagem de Natterer são contrapostos a uma edição de *Viagem pelo Brasil*, oriundo da expedição de Spix e von Martius; a informações sobre outro membro da jornada, Johann Pohl (1782-1834), responsável por trazer a Viena dois índios “botocudos”; mas também a gravuras de Jean-Baptiste Debret (1768-1848), que visitara o Brasil alguns anos antes; e ainda a fotografias tiradas mais de um século depois por Harald Schultz (1909-1966).

O que é apresentado, sem grande preocupação cronológica, ou nem mesmo com a história da missão austríaca no Brasil, é uma representação sobre o contato como parte incontornável do processo que permite a compreensão das culturas ameríndias – material e imaterial – que, mesmo histórica, não deixa de ser congelada em um tempo indeterminado. Não é por acaso que, justapostos a essas coleções etnológicas variadas, alguns exemplares dos utensílios dos colonizadores portugueses também são expostos. O visitante é envolvido por visões fragmentadas da empreitada colonizadora e das primeiras tentativas de compreender e controlar sociedades desconhecidas aos europeus. Não há uma tentativa de apresentar os grupos retratados de forma mais completa, nem de discutir a história da expedição austríaca: tais elementos são apenas capítulos de uma narrativa mais geral, referente à empreitada etnológica dos últimos dois séculos.

Informações sobre as cerimônias Munduruku de caça de cabeças são sucedidas por cartas de Natterer; fotografias de índios Krahó parecem fornecer uma imagem genérica dos povos representados, fortalecida pela exposição de objetos estrategicamente dispostos, com grandes panorâmicas da flora brasileira ao fundo e exemplos da fauna amazônica encontrada por Natterer e seus contemporâneos. Entretanto, o que poderia ser extremamente instigante – uma crítica aos modos “legitimados” de representar historicamente os povos ameríndios – perde-se devido à perspectiva salvacionista que dá o tom da visita. A visão naturalista e disciplinadora dos primeiros etnógrafos e viajantes agora é retomada pelo museu contemporâneo, produtor de um grande discurso totalizador, que não problematiza as concepções congeladas de autenticidade. Isso se torna claro na apresentação de artefatos considerados tradicionais e modernos no uso cotidiano, ao lado da denúncia dos desafios atuais dos povos indígenas e sua “perda cultural”.

Em parte, os novos significados adquiridos pelos objetos da coleção Natterer, transladados para o continente europeu, devem-se à própria história do acervo, formada também por adições e trocas com outras instituições e colecionadores, posteriores à permanência do austríaco no Brasil. Esses novos significados, referentes a “noções estéticas e científicas” europeias oitocentistas, foram, por sua vez, atualizados pela presente exposição, mais voltada à preocupação etnográfica do que à ênfase naturalista. O caráter contextual mais geral da exposição, entretanto, é mantido com os objetos não ameríndios.

Não obstante, individualmente os artefatos etnográficos, as fotografias e as edições de livros raros e gravuras importantes na história da etnologia brasileira, a despeito do conjunto narrativo, sobressaem e fascinam. Cabe ao visitante contrapor sua própria interpretação do processo que trouxe tais objetos para o acervo do museu às perspectivas da curadoria. Trata-se, fundamentalmente, de uma oportunidade para refletir sobre uma questão crucial trazida pela antropologia contemporânea: a possibilidade de uma crítica das políticas de representação que não exclua, de antemão, a riqueza do material em que se assentam tais interpretações.

Há que destacar, brevemente, alguns dos posicionamentos heurísticos sobre representações, a fim de exemplificar a questão. A obra de James Clifford, inserida em uma antropologia reflexiva que marcou as últimas décadas do século passado, traz algumas interessantes e talvez inevitáveis considerações acerca dos problemas na interpretação da alteridade na disciplina. Resumidamente, a questão pós-colonial da autoridade etnográfica – exemplificada mais claramente no texto etnográfico moderno, com os recursos do discurso indireto livre e o presentismo etnográfico – colocou em xeque um velho problema antropológico: o da tradução (CLIFFORD, 1998). Como é possível que uma disciplina que se notabilizou, desde sua constituição no final do século XIX, por buscar modos de compreender e comunicar as formas particulares de estar e viver no mundo das outrora chamadas sociedades “primitivas”, possa realizar essa tarefa junto aos leitores⁴? Talvez não tenhamos que partilhar da opinião de Marilyn Strathern (1987), de que é impossível voltar a uma época em que a antropologia tinha certeza de que observava e descrevia a realidade social tal como ela realmente era. Mas apontar limites para a chamada pós-modernidade não significa tampouco que voltaremos a uma postura objetivista das representações sociais.

Mesmo Clifford, bastante elogioso dos experimentos que tentam comportar a multivocalidade do encontro etnográfico – apagada na autoria monológica da monografia moderna –, parece admitir que existem alguns limites para a democratização da interpretação. Limites que Rabinow (1999) aponta, ao criticar o próprio não posicionamento de Clifford em suas análises.

Opinião partilhada por Strathern, antropóloga britânica treinada na segunda metade do século passado, que, embora concorde com alguns dos alertas feitos durante os anos 1970 e 1980 sobre a autoria e a ficcionalidade do conhecimento antropológico, também não admite que a disciplina da qual faz parte possa abdicar das explicações de sistemas de significação distintos dos referenciais do próprio pesquisador.

O tom de esperança que marca a crítica de Strathern me parece apontar para a possibilidade de, através de um controle das perspectivas que orientam ideias, que têm sentido nos processos sociais em que surgiram, a antropologia possa ser algo mais do que ficção. Ou seja, com uma consciência sobre as próprias perspectivas que orientam uma interpretação acerca do encontro etnográfico multiautoral, bem como admitindo que os demais autores das representações, sedimentadas na monografia de um antropólogo-autor, também constroem suas próprias interpretações sobre os princípios com os quais vivem. Dessa maneira, seria possível admitir que a busca e a tradução de cosmologias e sistemas de organização social distintos não precisam levar o antropólogo a abdicar da ideia de alteridades em relação.

Se os processos que originaram representações (de um antropólogo em sua monografia; de um curador em uma exposição) podem dizer muito sobre elas, isso não significa que não possamos encontrar pistas sobre o processo em si. Seguir a biografia dos artefatos etnográficos (KOPYTOFF, 1986), procurando destrinchar os pontos em que representações sociais são produzidas, permite perceber que existem múltiplas narrativas construídas na forma como estes são expostos e vistos. Seria possível, assim, dizer algo sobre a maneira como conjuntos de objetos foram e são mostrados. Mas também seria possível dizer algo sobre a experiência de reconstrução de significados por parte do público. E, assim, colocar esses objetos numa perspectiva mais ampla, que também inclui os contextos em que foram utilizados, através de nossa própria imaginação sobre tais processos.

Talvez seja a mais duradoura herança pós-colonial, atualmente, a que não nos permite esquecer os impasses e hierarquizações disciplinadoras do período colonial. Mas tal consciência e reflexividade sobre as construções de representações não significam esquecer que estas, tais como outras que as originaram, são fundamentalmente sociais e produzidas por processos históricos. Desvendar um modo de produção de conhecimento na exposição de Johann Natterer é o primeiro passo para compreender por que os objetos expostos ainda intrigam e fascinam. Colares Bororo, máscaras Ticuna, cerâmicas do Rio Negro e botas portuguesas são pistas convincentes de uma história que ainda hoje é constantemente redescoberta. Essa dinâmica de representações (e de representações de representações) poderia dar um novo sentido à dinâmica da vida cultural dos diversos povos ameríndios atualmente. Traduções e interpretações são em algum momento assentadas, mas uma boa dose de desconstrução dessa produção nos revela algo das relações a ela subjacentes. Por si só, a coleção etnográfica do Museu Etnológico de Viena torna a visita à exposição de Natterer uma experiência iluminadora.

Notas

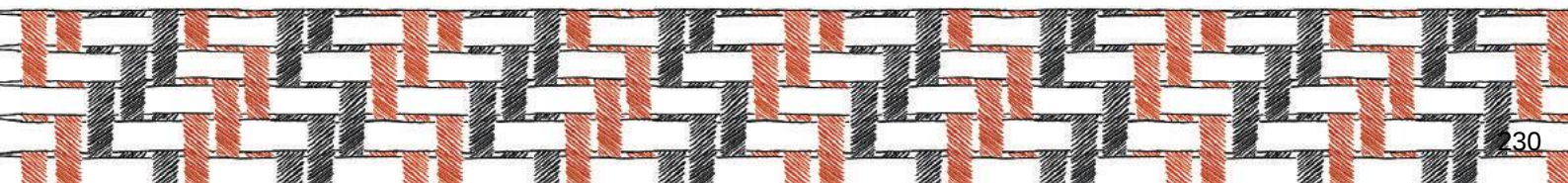
1. Cf. Price (2007).
2. Acervo em parte oriundo do antigo Museu do Brasil, depois Gabinete Natural Imperial, e, posteriormente, do Museu de História Natural e do Museu de História da Arte de Viena, ao qual o Museu de Etnologia está vinculado, e que receberam os objetos por ocasião do fechamento do Gabinete.
3. Alguns dos artefatos Yanomami provenientes do território venezuelano e que fazem parte do acervo são: um co-car feito de folhas de palmeira, uma peneira trançada para secagem folicular, um canudo de inalação utilizado para o transe por *yopo*, um boneco zoomórfico de folhas de palmeira.
4. Coloco, aqui, o modo como a questão é trazida por Clifford (1998), e até mesmo Clifford Geertz (1988). Por leitores, tenho em mente a ampla gama de possibilidades que a antropologia reflexiva aplica ao termo: o público não especialista, mas que partilha de um sistema de significados com o antropólogo, exemplificado na audiência das palestras de Frazer; a comunidade de antropólogos, especialmente na geração pós-Malinowski; ou até mesmo os próprios sujeitos oriundos daquela “sociedade descrita pelo antropólogo”.

Referências bibliográficas

- AUGUSTAT, Claudia (org.). *Além do Brasil: Johann Natterer e as coleções etnográficas da expedição austríaca de 1817 a 1835 ao Brasil*. Catálogo da exposição do Museum für Volkerkunde, Viena. Viena, 2012.
- CLIFFORD, James. Sobre a Autoridade Etnográfica. In _____. *A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no Século XX*. Organização José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- GEERTZ, Clifford. *Works and Lives: The Anthropologist as Author*. Stanford: Stanford University Press, 1988.
- KOPYTOFF, Igor. The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process. In: APPADURAI, Arjun (ed.). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- PRICE, Sally. *Paris Primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.
- RABINOW, Paul. Representações são Fatos Sociais: Modernidade e Pós-Modernidade na Antropologia. In: _____. *Antropologia da Razão*. Organização João Guilherme Biehl. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- STRATHERN, Marilyn. Out of Context: The Persuasive Fictions of Anthropology. *Current Anthropology*, vol. 28, n. 4, 1987.

Recebido para publicação em 30 de Setembro de 2012

Aprovado para publicação em 25 de Novembro de 2012



TRADUÇÃO

Compartilhando patrimônio: o projeto Roots2Share¹ Groenlândia

Cunera Buijs

Museu Nacional de Etnologia, Holanda

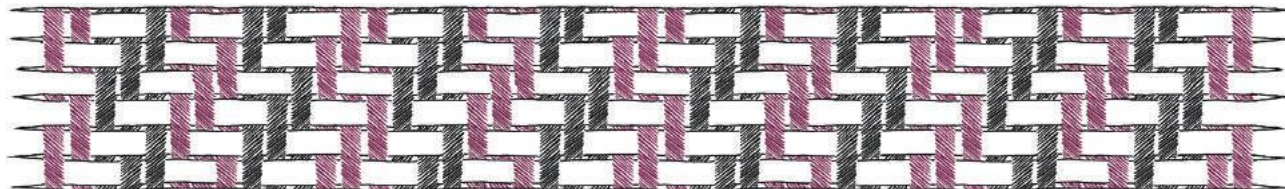
cunera.buijs @ volkenkunde.nl

Diederik Veerman

Museon, Holanda

dveerman @ museon.nl

Tradução: **Alessandra Traldi Simoni**



Introdução

As ferramentas contemporâneas de Tecnologia de Informação e Comunicação (TIC) fornecem oportunidades até então desconhecidas de compartilhamento digital de coleções de museus, até mesmo com comunidades remotas pelo mundo. Esse é o caso do projeto *Roots2Share*, realizado com comunidades da Groenlândia, centrado na coleção de fotografias tiradas nessa localidade nos últimos cinquenta anos, e que estão no Museon e, predominantemente, no Museu Nacional de Etnologia, ambos na Holanda. Coleções do Ártico em museus holandeses são relativamente pequenas em quantidade de objetos – são seis mil em três museus –, mas são de imenso significado para os povos contemporâneos da região (BUIJS; JAKOBSEN, 2011, p. 4); o mesmo pode ser dito quanto às coleções de cerca de onze mil fotografias Tunumiit na Holanda. O projeto *Roots2Share* visa precisamente fazer com que essas valiosas coleções estejam disponíveis para as populações interessadas. Quatro museus – dois na Groenlândia e dois na Holanda – se uniram para o compartilhamento das chamadas coleções *Nooter* com as comunidades groenlandesas de origem. Várias exposições e atividades públicas a elas relacionadas estão em andamento na Holanda e na Groenlândia, incluindo o fórum digital e experimental de patrimônio dedicado à repatriação visual, contação de histórias digital e debate.

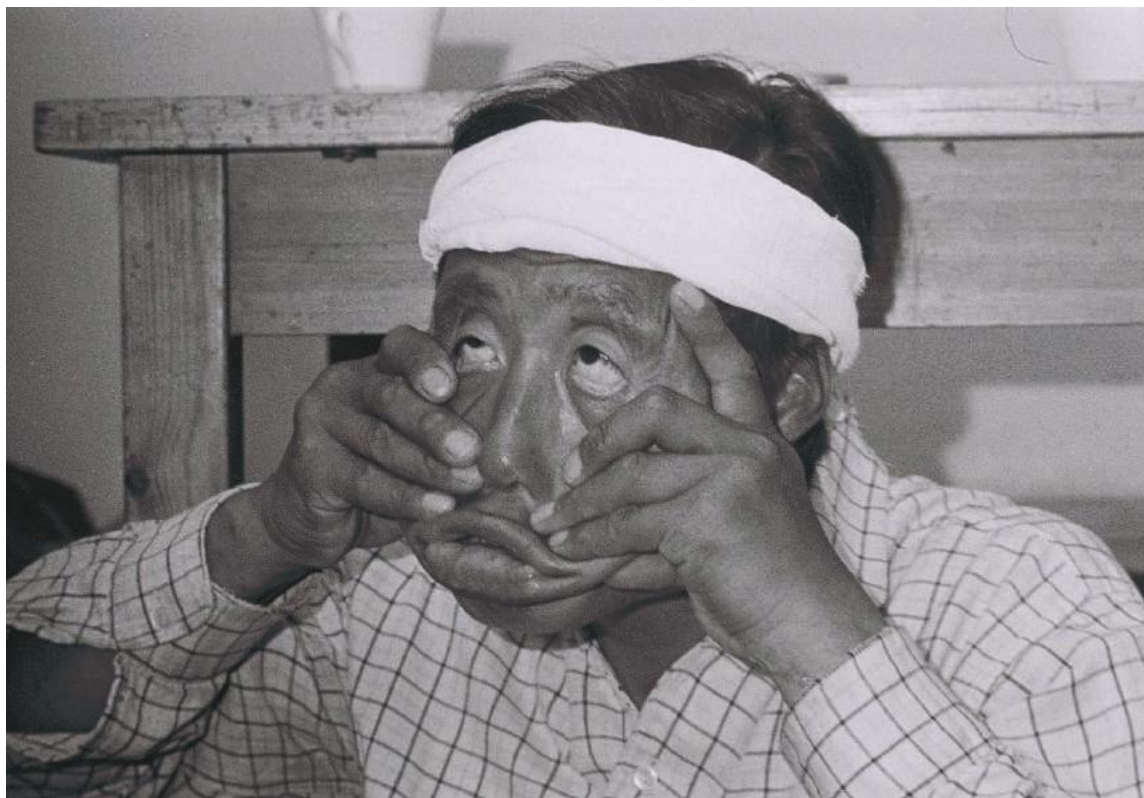


Figura 1: Mikkel Larsen foi durante as décadas de 1960 e 1970 um famoso contador de histórias no pequeno assentamento de Diilerilaaq. Antes de sua morte, disse ao seu filho Otto: “Conte minhas histórias depois que eu morrer para que elas sejam preservadas.” Essa frase inspiradora revela a essência do projeto Roots2Share. A história completa de Otto Larsen pode ser encontrada em <<http://www.roots2share.nl/>>. Ela foi gravada e editada pelo fotógrafo Jeroen Toirkens em 2009, em cooperação com Petra Sjouwerman e Julius Nielsen. (Foto de Gerti Nooter, 1967, Museon).

Relevância Cultural

Os primeiros passos nessa direção foram dados em 2001. Naquele ano, a doutora Cunera Buijs, curadora das coleções do Ártico no Museu Nacional de Etnologia, visitou duas comunidades na Groenlândia oriental, como parte do trabalho de campo de seu doutorado. Durante essas visitas, ela mostrou para os Tunumiit imagens das coleções fotográficas holandesas, para coletar informações sobre mudanças no vestuário e roupas. Como um resultado inesperado, os Tunumiit ficaram muito interessados nas fotografias, pois nelas podiam reconhecer a si próprios e aos seus ancestrais (BUIJS; JAKOBSEN, 2011, p. 9). Assim, pediram para que cópias das fotos lhes fossem enviadas. Naquele mesmo ano foi montada uma exposição que com vinte fotografias impressas tiradas durante a década de 1930 pelo cientista holandês Jacob van Zuylen. Essa exposição relativamente pequena gerou considerável atenção: o plano inicial era levá-la, por um ano, a quatro museus dinamarqueses e groenlandeses – à Casa da Groenlândia em Copenhague e Odense, ao Museu Nacional em Nuuk, e ao Museu Tasiilaq na Groenlândia oriental. No entanto, assim que chegou à Groenlândia, várias comunidades começaram a requisitá-la. Como resultado, a exposição já dura dez anos e esteve em diversas localidades groenlandesas. Devido à demanda popular, ela continuará viajando por mais dois anos, inclusive pelas vilas da Groenlândia oriental.



Figura 2: No chão da cozinha uma foca-de-capuz recém-caçada, enquanto Dina Jonathansen mói café com um moedor europeu novo em folha – para aquela época. (Foto de Gerti Nooter, 1967).

O interesse que essa exposição gerou, assim como a reação dos Tunumiit às fotografias e seus pedidos por elas, nos inspirou a procurar meios para compartilhar mais de nossas coleções com um público maior na Groenlândia: assim surgiu a ideia de montar o projeto de repatriação visual *Roots2Share*. Para esse projeto, são essenciais são os milhares de fotografias tiradas entre as décadas de 1960 e 1990 pelos antropólogos holandeses Gerti e Noortje Nooter durante a realização de seu trabalho de campo na vila de caça de Diiderilaaq, Groenlândia Oriental. O projeto inclui a exposição itinerante, mas ocorre em torno do estabelecimento de um *site* com opções de marcação social e possibilidades de conexão e impressão. Ao acessar o *site* <<http://www.roots2share.gl>>, groenlandeses e o público em geral podem ver e imprimir as antigas fotografias, ler textos antigos, e acrescentar suas próprias informações e comentários. O *site* está disponível nas línguas groenlandesas do leste e oeste, inglês e dinamarquês (BUIJS; JAKOBSEN, 2011, p. 10; VEERMAN; BUIJS, 2012). O *site* foi construído com subsídios da fundação holandesa Mondriaan, que responde por 40% do orçamento geral do projeto, incluídas as exposições. Os outros 60% são doados pelo Museu Nacional de Etnologia e pelo Museon. Os parceiros groenlandeses também contribuem. No entanto, o museu local Ammassalik praticamente não tem orçamento próprio – assim o apoio é dado *in natura*, com ajuda com contatos, traduções, reuniões nos museus, conselhos etc.

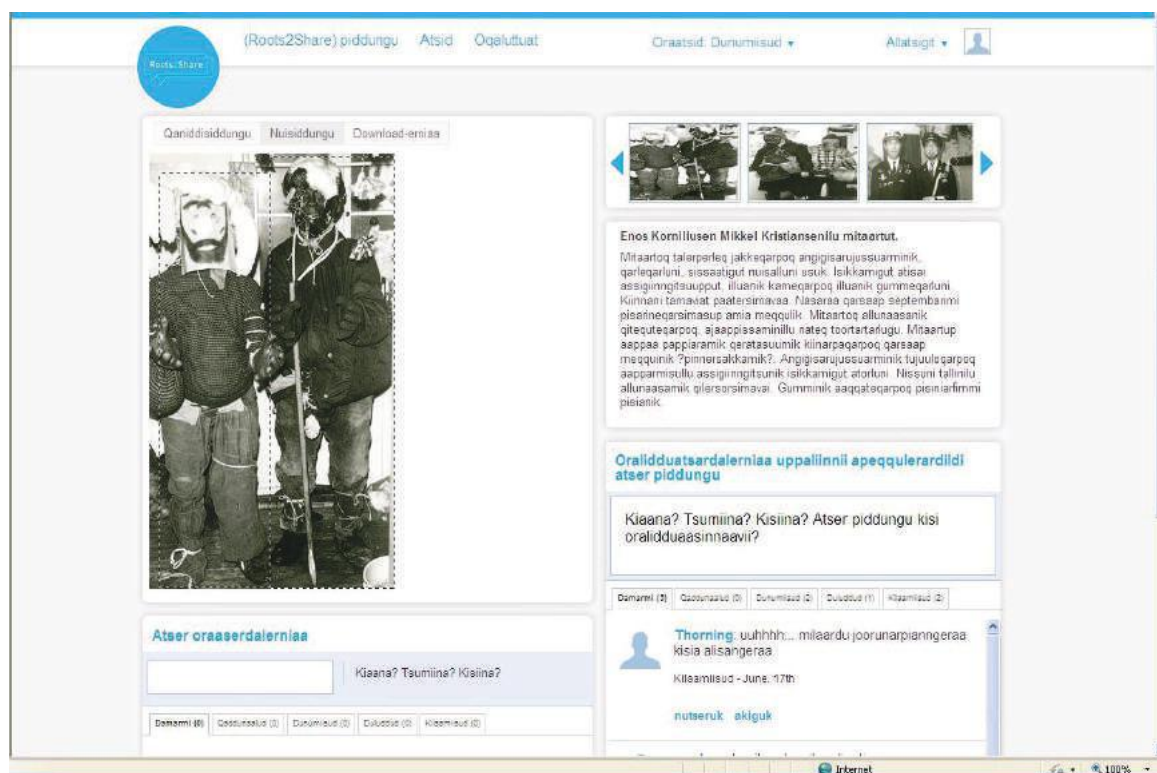


Figura 3: Imagem do “fórum digital de patrimônio” do Roots2Share, disponível em quatro línguas diferentes. Esse projeto multilinguístico é uma interessante pesquisa piloto, e levanta, na prática, alguns desafios técnicos e sociais. O site é construído em estreita colaboração do grupo de pesquisa em interatividade [2] da Hogeschool Utrecht. A Fundação Mondriaan forneceu apoio financeiro.

Repatriação de patrimônio cultural

Nas últimas décadas, a repatriação de patrimônio cultural se tornou uma questão controversa. Países não ocidentais, povos indígenas e minorias étnicas têm realizado esforços crescentes para obter a repatriação de seu patrimônio cultural (ver EDWARDS, 2001; KRUPNIK, 2006; PEERS; BROWN, 2003). Graças às convenções internacionais³ e à crescente capacidade de suas próprias instituições, muitas comunidades originárias têm sido bem-sucedidas nesse sentido. A repatriação de itens de seu patrimônio cultural é uma questão emocional para essas comunidades, que demandam que os artefatos e conhecimentos que seus ancestrais dividiram com pesquisadores estejam acessíveis a elas. Objetos, histórias e fotografias fazem parte do tecido de suas identidades culturais (ver BROEKHOVEN; BUIJS, 2010; BROWN; PEERS, 2006). Atualmente, os Inuit quase não têm material fotográfico próprio retratando o período entre 1960 e 1980, apesar de alguns pesquisadores terem devolvido, no passado, algumas das fotografias que tiraram. O projeto *Roots2Share* dará a eles acesso a parte de seu patrimônio cultural.



Figura 4: Boas Jonathansen (86) conta uma história do passado. As antigas fotografias na parede são o ponto de partida. O morador mais velho de Diilerilaq ainda era organista na igreja local. (Foto de Diederik Veerman, maio de 2011).

Consultas no Museu

Mas o projeto vai além, envolvendo também reuniões de consulta às comunidades. Em 2010, cinco Tunumiit visitaram o Museu Nacional de Etnologia, bem como o Museon, e estudaram suas coleções, que datam do começo do século XX até os dias atuais. Essas visitas mostraram uma grande relação entre os representantes dos Tunumiit e as coleções de suas regiões. As reações ao verem as fotografias foram ainda mais emocionantes, e muitas cópias foram enviadas a eles posteriormente. Os representantes foram parceiros em processos de escolha de quais línguas usar no *site*, das primeiras seleções de fotografias a serem disponibilizadas e da exposição em Leiden (inaugurada em dezembro de 2011). A seleção de imagens tem sido feita pelos próprios groenlandeses, já que a proposta é o retorno às populações de origem. Os Tunumiit discutiram os problemas de propriedade, armazenamento, preservação e exposição dos itens das coleções. Assim como ocorreu com as reuniões de consulta às comunidades do Suriname (realizadas no Museu Nacional de Etnologia de Leiden e nas comunidades locais – 2009-2012), o conhecimento nelas criado e partilhado foi devidamente gravado.



Figura 5: Consultas aos nativos na prática: Åge Kristiansen e Cunera Buijs conversando (em groenlandês oriental) sobre um pequeno barco de lata que ele fez para seu irmão mais novo em 1967. (Foto de Diederik Veerman, novembro de 2010)

Reuniões de consulta às comunidades

Em maio de 2011, mostramos o *site* nas comunidades de origem da Groenlândia oriental. O diretor do Museu Ammassalik, Carl-Erik Holm, organizou uma apresentação no museu, com café, chá, biscoitos e doces (baseado na tradição nacional de *kaffemik*). Foram realizadas reuniões de consulta às comunidades na *kaatersortapik*, casa comunitária, na vila de Diilerilaaq. Com um *laptop* e um projetor, mostramos uma versão inicial do *site* e novecentas fotografias. Filmamos as reações dos espectadores para pesquisa. Depois, visitamos algumas famílias em suas casas e coletamos informações adicionais e histórias sobre as fotografias, com a assistência de Kaaleeraq Larsen, um jovem caçador de 22 anos que tem perfil no *facebook*; tradição e modernidade unidas! As histórias podem ser lidas em groenlandês oriental no *site*.

As reações das comunidades locais foram muito positivas, e, durante uma das reuniões, Paulus Larsen, coordenador local e previamente nosso convidado na Holanda, assumiu a liderança. O resultado foi que muitos visitantes mais velhos tomaram a palavra para contar suas histórias ao seu próprio povo, apropriando-se gradualmente do projeto. Um dos *laptops* do projeto ficou na comunidade, mesmo com a complicação de uma conexão de internet cara e não confiável, um desafio que esperamos superar no futuro.



Figura 6: Susani Umerineq ajuda sua avó Thomasine a digitar uma história para o site do Roots2Sahre. (Foto de Diederik Veerman, maio de 2011).

Projetos escolares

Também fizemos visitas inspiradoras às classes mais avançadas (alunos de quinze-dezesseis anos) na escola da capital do distrito, Tasiilaq, a maior comunidade na Groenlândia oriental (com uma população de 1.850 pessoas), e nas escolas locais de Diilerilaaq (150 habitantes; a Groenlândia tem 56 mil habitantes, sendo a maior ilha do mundo). Alguns alunos se impressionaram com as fotografias (“Eles realmente cortavam focas na cozinha?”); para outros, as fotografias produziram experiências emocionais inesperadas.



Figura 7: Uma menina nos contou que sua mãe apontou para uma das fotos na parede da sala de aula e disse: “Olha, aquele garoto sentado à esquerda é seu pai biológico.” Aquela foi a primeira vez que a menina via uma foto do pai. Ele morreu quando ela tinha apenas cinco anos, e essa foto reavivou sua memória sobre ele. (Foto de Gerti Nooter, 1967).

Essas fotografias não só os conectam ao seu passado, mas também se encaixam no presente na maneira como as apresentamos hoje, na internet. Juntamente com os entusiasmados professores, organizamos sessões de desenhos inspiradas nas antigas fotografias do museu. Os desenhos foram expostos na casa comunitária local. Os alunos foram instruídos a entrevistarem e gravarem as narrativas. Posteriormente, receberam orientação de como transcrever os diálogos, traduzir os textos em inglês e colocá-los no *site*. Anna Kuitse Kuko, professora e vice-diretora da escola regional em Tasiilaq, visitou a casa dos anciãos com os alunos. Lá, eles entrevistaram os idosos, alguns deles seus avós, unindo gerações.



Figura 8: Workshop com os alunos de Diilerilaaq. (Foto de Cunera Buijs, maio de 2011).

Em 2012, um grupo de sete alunos entre quatorze e quinze anos visitou Leiden por duas semanas. Os estudantes estavam acompanhados de sua professora de dinamarquês, Anne Mette Holm, que tomou a iniciativa, e de seu professor de groenlandês, Lars Mikaelson. Os alunos fizeram peças de arte inspiradas nas coleções holandesas sobre sua região. A escola doou, ao Museu Nacional de Etnologia, uma pequena coleção desse trabalho, que foi acrescentada à coleção nacional do Estado e cujos objetos foram expostos. Durante a visita escolar a Leiden, o grupo participou de um *workshop* sobre museus, de um programa de intercâmbio com duas classes holandesas, foi a um concerto de um coral e orquestra filarmônica de crianças. E, por último, mas não menos importante, visitou uma fazenda de gado e um zoológico (na Groenlândia não há vacas nem zoológicos).

Em suma, um projeto como esse oferece uma grande oportunidade para estabelecer conexões entre sistemas educacionais. A geração mais nova nas escolas está motivada e anseia conhecer e usar as mídias sociais. Outras habilidades também podem ser treinadas, como técnicas de entrevista, tradução da língua local para o inglês, uso da internet, desenho e *design*, *workshops* de filme e fotografia, escrita de narrativas e histórias relacionadas às fotografias e às coleções de cultura material.

Propriedade e questões éticas

Questões éticas estão no cerne dessa iniciativa. Embora, de acordo com as leis holandesas, essas fotografias sejam de propriedade intelectual dos fotógrafos por cinquenta anos – e, agora, dos museus a que pertencem as coleções –, tais imagens não poderiam ter sido produzidas sem consentimento e colaboração dos povos Tunumiit. Na verdade, elas são parte do trabalho de campo de Nooter, portanto são portadoras de conhecimento dos e sobre os Tunumitt. Talvez um dia os groenlandeses peçam o retorno físico dos objetos; no entanto, até o momento, a repatriação virtual através do projeto *Roots2Share* tem sido uma alternativa bem-sucedida de reconectá-los com as comunidades de origem e realmente gerar novos conhecimentos sobre as coleções e os objetos.

Conectar uma pequena comunidade de caçadores e pescadores a um avançado *site*, que abriga parte de seu patrimônio cultural, não é tarefa fácil. Especialmente quando há poucas e limitadas possibilidades de acesso à internet nas pequenas cidades da Groenlândia. No entanto, o cenário digital evoluirá. Por haver tantas fotografias em instituições holandesas, um *site* é a forma mais apropriada de levá-las a público.

Apesar de todo o processo ter sido cuidadosamente planejado e de ainda continuar sendo guiado por um tempo considerável, alguns Tunumiit criticam o fato de terem os retratos de seus antepassados (e de alguns deles quando mais novos) disponibilizados na internet. Pela quantidade de fotografias, é impossível chegar a todos os envolvidos individualmente e pedir sua permissão. Em programas de rádio na Groenlândia, o *Roots2Share* foi divulgado como uma ferramenta para compartilhar informações gerais sobre o projeto. Pessoas podem entrar em contato conosco ou com os museus groenlandeses para pedir a retirada de alguma fotografia específica. No entanto, não é um movimento fácil – dada a desigualdade de poderes entre museus “ricos e poderosos” e comunidades locais relativamente “pobres” e sem poder. E, se não houver conexão de internet, como eles chegarão até nós?

Compartilhando conhecimento e patrimônio cultural

O Museu Nacional de Etnologia e o Museon também têm coleções fotográficas de muitas outras partes do mundo; do Suriname à Sibéria Oriental, da Indonésia à África do Sul. Assim como as fotos da Groenlândia, muitas delas têm como foco as populações locais e suas culturas. Nós, o Museon, o Museu Nacional de Etnologia e muitos outros museus avaliaremos quais outras coleções fotográficas podem ser compartilhadas com suas respectivas comunidades de origem. Como os Tunumiit, esses povos serão convidados a compartilhar suas histórias pessoais uns com os outros e conosco.

O conceito de “multivocalidade” ou “multivocalização” é essencial para o projeto *Roots2Share*. Inspirado e baseado na política do Smithsonian em Washington, o Museu Nacional de Etnologia incorporou essa prática museológica em sua própria política (ver BROEKHOVEN; BUIJS, 2010, p. 8). O patrimônio já não está exclusivamente ligado a apenas “uma voz e uma verdade”, normalmente a do curador ou do antropólogo. Ele está disponível para inúmeras pessoas, para que possam conhecer e enriquecer-se a partir de todos os diferentes pontos de vista. O *Roots2Share* pretende se tornar uma plataforma mundial para interação quanto a patrimônio cultural. Ao compartilhar conhecimentos, histórias e experiências pessoais, podemos trabalhar juntos a fim de criar uma plataforma inspiradora de conhecimento mútuo.

Organizaremos reuniões com especialistas e uma conferência internacional para discutir as lições aprendidas tanto com outros parceiros envolvidos no projeto quanto com outros museus e universidades. A natureza experimental do fórum digital de patrimônio será o ponto de partida para o debate sobre questões éticas, filosóficas e práticas: como podemos alcançar a repatriação de patrimônio cultural em um mundo cada vez mais globalizado? O compartilhamento mundial de patrimônio cultural via internet é a forma correta de fazê-lo? Qual a diferença entre repatriação de patrimônio material e imaterial? Como diferentes gerações nas comunidades de origem respondem a essas iniciativas (e umas às outras)? Como a repatriação de patrimônio cultural pode ajudar a diminuir a distância entre diferentes gerações e diferentes culturas?

Notas

1. A tradução literal de *Roots2Share* seria raízes para compartilhar. Escolhemos manter o nome original do projeto em inglês. (Nota da tradutora.)
2. O grupo está organizado no Crossmedia Business Lectorate. (Nota da tradutora.)
3. A convenção da UNESCO relativa às Medidas a Serem Adotadas para Proibir e Impedir a Importação, Exportação e Transferência de Propriedades Ilícitas dos Bens Culturais (1970), a UNIDROIT, Convenção sobre Objetos Culturais Roubados ou Exportados Ilegalmente (1995), e a convenção da UNESCO para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Intangível (CSICH) (2005).

Referências bibliográficas

- BROEKHOVEN, Laura van; BUIJS, Cunera. Introduction. In: BROEKHOVEN, Laura van; BUIJS, Cunera; HOVENS, Pieter (eds.). *Sharing Knowledge and Cultural Heritage: First Nations of the Americas*. Studies in Collaboration with Indigenous Peoples from Greenland, North and South America. Leiden: Sidestone Press in cooperation with the National Museum of Ethnology, 2010 (Mededelingen van Het Rijksmuseum voor Volkenkunde, 39).
- BROWN, Alison K.; PEERS, Laura. *Pictures Bring Us Messages, Photographs and Histories from the Kainai Nation*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.
- BUIJS, Cunera; JAKOBSEN, Aviåja Rosing. The Roots2Share project, the Nooter photo collection from East Greenland. *Etudes/Inuit/Studies*, vol. 35, 2011.
- EDWARDS, Elisabeth. *Raw Histories, Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford: Berg, 2001.
- FIENUP-RIORDAN, Ann. *Yup'ik Elders at the Ethnologisches Museum Berlin: Fieldwork Turned on Its Head*. Seattle: University of Washington Press, 2005.
- GABRIEL, Mille; DAHL, Jens (eds.). *Utimut, Past Heritage – Future Partnerships*. Copenhagen: IWGIA and NKA, 2008.
- JOHNSON, Leise. Speaking Images, Digital Repatriation of the Jette Bang Photo Collection to Greenland. In: BROEKHOVEN, Laura van; BUIJS, Cunera; HOVENS, Pieter (eds.). *Sharing Knowledge and Cultural Heritage: First Nations of the Americas*. Studies in Collaboration with Indigenous Peoples from Greenland, North and South America. Leiden: Sidestone Press in cooperation with the National Museum of Ethnology, 2010 (Mededelingen van Het Rijksmuseum voor Volkenkunde, 39).
- KRUPNIK, Igor; MIKHAILOVA, Elena. Landscapes, Faces, and Memories: Eskimo Photography of Aleksandr Forshtein, 1227-1929. *Alaska Journal of Anthropology*, 4(1-2), p. 92-112, 2006.
- PEERS, Laura; BROWN, Alison K. *Museums and Source Communities*. London, New York: Routledge, 2003.
- SMITH, David A. From Nunavut to Micronesia: Feedback and Description, Visual Repatriation and Online Photographs of Indigenous Peoples. *Partnership: The Canadian Journal of Library and Information Practice and Research*, 3(1), p. 1-19, 2008.
- SRINIVASAN, Ramesh. Indigenous, Ethnic and Cultural Articulations of New Media. *International Journal of Cultural Studies*, 9(4): 497-519, 2006.
- VEERMAN, Diederik; BUIJS, Cunera. Roots 2 Share, From Archive photographs to Digital Heritage Forum. *Digital Journal of the European Museum Academy (EMA)*, 2001. Disponível em: <<http://www.europeanmuseumacademy.eu>>.
- WILDER, Laena. Documentary photography in the field. In: STRONG, Mary; WILDER Laena (eds.). *Viewpoints. Visual anthropologists at work*. Austin: University of Texas Press, 2009.

Sharing Heritage: The Roots2Share Project with Greenland

Cunera Buijs

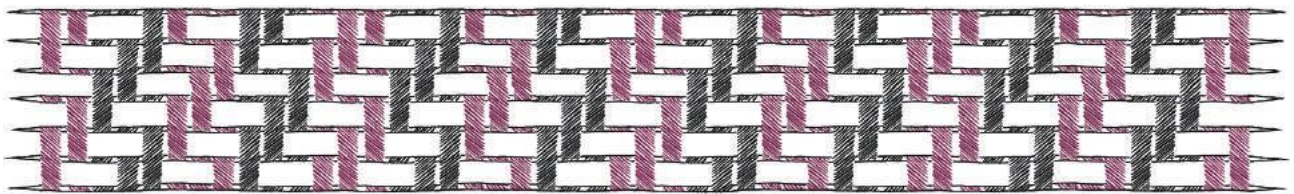
National Museum of Ethnology, The Netherlands

cunera.buijs @ volkenkunde.nl

Diederik Veerman

Museon, The Netherlands

dveerman @ museon.nl

**Introduction**

Contemporary ICT tools present formerly unknown opportunities to share museum collections digitally even in remote communities in the world. Such is the case of our *Roots2Share* project with Greenland, which is centered around a collection of photographs taken in Greenland over the past 50 years that are kept at the Museon and predominantly at the National Museum of Ethnology in The Netherlands. Arctic collections in Dutch museums are rather small in number of objects, summing up to 6.000 objects in three museums, but are of immense significance to contemporary Arctic peoples (BUIJS & JAKOBSEN 2011: 4); the same holds true for the collections of about 11.000 Tunumiit photographs in The Netherlands. The *Roots2Share* project aims precisely at making such valuable collections available to stakeholder communities. Four museums - two in Greenland and two in the Netherlands - are joining hands in sharing these so called Nooter collections with the source communities in Greenland. Various exhibitions and related public activities are launched in the Netherlands and in Greenland, including an experimental digital heritage forum dedicated to visual repatriation, 'digital storytelling' and debate.



Figure 1: Mikkel Larsen was in the 1960's and 70's a famous storyteller in the small settlement of Diilerilaaq. Before his death he told his son Otto: "Tell my stories after I'm gone, so these stories will be preserved". This inspirational quote touches the heart of the Roots2Share project. The full story of Otto Larsen can be found on <http://www.roots2share.nl>. It was recorded and edited by the photographer Jeroen Toirkens in 2009, in cooperation with Petra Sjouwerman and Julius Nielsen. (Photo by Gerti Nooter, 1967, Museon.)

Cultural relevance

The first steps in this direction were taken 2001. In that year, Dr. Cunera Buijs, curator of Arctic collections at the National Museum of Ethnology, visited two villages in East Greenland as part of her PhD fieldwork. During these visits, she showed pictures from the Dutch photographic collections to the Tunumiit in order to collect information on changes in dress and clothing. As an unexpected result, the Tunumiit were very interested in the photographs, for they could recognize themselves or their ancestors in the pictures (BUIJS & JAKOBSEN 2011: 9). So they requested copies of the photos to be sent to them. In that same year, an exhibit was put together which showed 20 printed photographs taken during the 1930s in East Greenland by Dutch scientist Jacob van Zuylen. This rather small exhibit generated considerable attention: the initial plan was to exhibit it in four museums in Denmark and Greenland for one year – the Greenlandic House in Copenhagen and Odense, the National Museum in Nuuk, and the Tasiilaq museum in East Greenland. However, once it reached Greenland, several villages started to request it as well. As a result, the exhibit has been on the road for the last 10 years and visited several places in Greenland. By popular demand it will be travelling for another couple of years to come, also to the local villages in East Greenland.



Figure 2: A recently shot hooded seal lays on the kitchen floor, while Dina Jonathansen grinds coffee with a – at that time – brand new European coffee mill. (Photo by Gerti Nooter, 1967, Museon.)

The interest this exhibit generated, as well as the Tunumiits' reaction to and requests for the photographs, inspired us to look for means to share more of our collections with a bigger audience in Greenland: that's how the idea to set up the virtual repatriation project *Roots2Share* came about. Central to this project are the thousands of photos taken between 1960 and 1990 by Dutch anthropologists Gerti and Noortje Nooter during their fieldwork at the hunting village of Diiderilaaq, East Greenland. The project includes a travelling exhibit but revolves around the establishment of a website with social tagging options and possibilities of connecting and printing. By accessing the website <http://www.roots2share.gl>, the Greenlanders, and the general public, can see and print old photographs, read old texts, and add their own information and comments. The website is accessible in East Greenlandic, West Greenlandic, English, and Danish (BUIJS & JAKOBSEN 2011: 10; VEERMAN & BUIJS 2012). The website was built with a grant from the Dutch Mondriaan Foundation, who provides 40% of the overall budget of the project, exhibitions included. The other 60% is donated by the National Museum of Ethnology and Museon. The Greenlandic partners also provide some of the funding. However, the local Ammassalik Museum has almost no budget – so support is provided *in natura* like helping with contacts, translations, museum meetings, advice, etc.

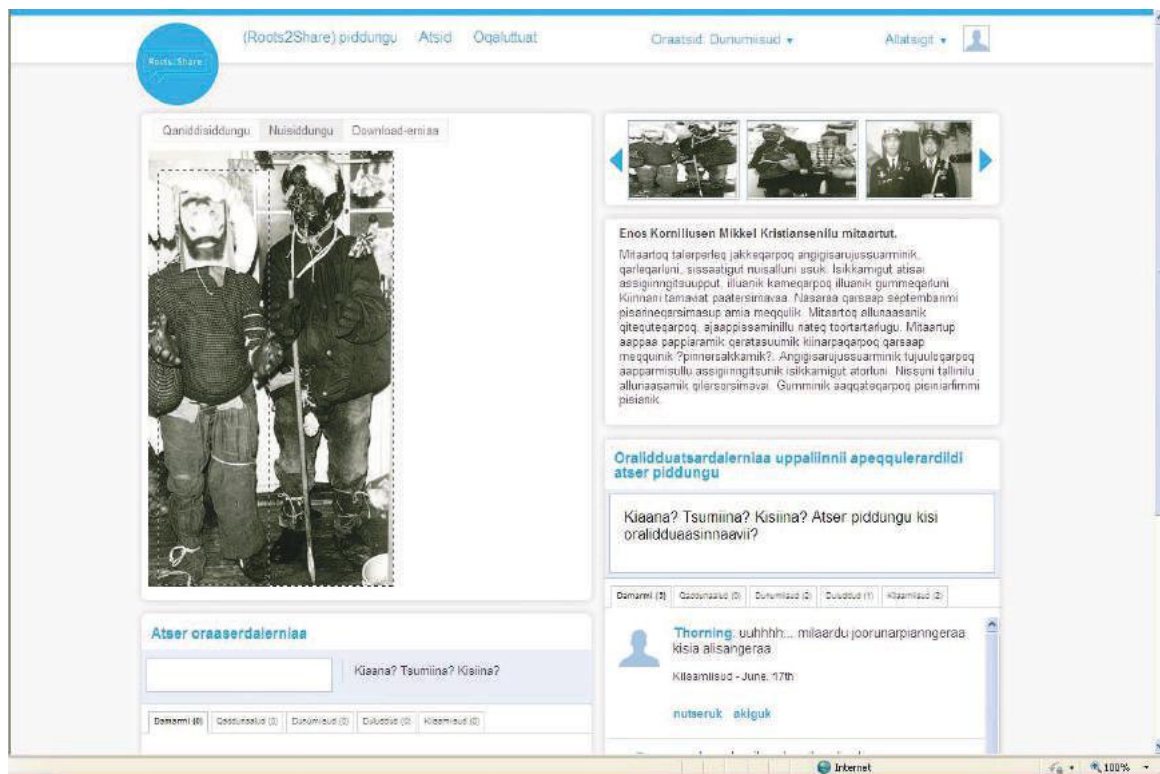


Figure 3: Screenshot of the ‘digital heritage forum’ of Roots 2 Share, available in four different languages. This multilingual project is interesting as a pilot research, but raises quite some technical and social challenges in practice. The website is constructed in close cooperation with the Crossmedia Business Lectorate of the Hogeschool Utrecht. The Mondriaan Foundation provided in a financial grand.

Heritage repatriation

In recent decades, the repatriation of cultural heritage has become a disputed issue. Non-Western countries, indigenous peoples and ethnic minorities have made increasing efforts to obtain the repatriation of their cultural heritage (see EDWARDS 2001; PEERS & BROWN 2003; KRUPNIK 2006). Thanks to international conventions and the growing capacity of their own institutions, source communities have been increasingly successful in this respect. For source communities, the repatriation of heritage items is an emotional issue. They demand that the artifacts and knowledge their ancestors shared with researchers, are made accessible to them. Objects, stories or photographs may be part of the very fabric of their cultural identity (see BROWN & PEERS 2006; BROEKHOVEN & BUIJS 2010). Currently, the Inuit have almost no photographic material of their own depicting the period between 1960 and 1980, although researchers in the past did return some of the photographs they made. The Roots 2 Share project will give them access to part of their cultural heritage.



Figure 4: Boas Jonathansen (86) shares a story from the past. The old photographs on the wall are a starting point. The oldest inhabitant of Diilerilaaq was still active as organ player in the local church. (Photo by Diederik Veerman, May 2011.)

Museum consultations

Apart from that, the project also digs deeper and involves community consultations meetings. In 2010, five Tunumiit visited the National Museum of Ethnology as well as the Museon and studied the collections held by both museums, which date from the early 20th century up to present-day. It showed a strong connection between the Tunumiit representatives and the collections from their region. The reactions on seeing the photographs were even more emotional and many copies have been sent to the people later on request. Their visit gave us the opportunity to discuss the *Roots2Share* project. The representatives were partners in decision making on the languages to be used, on the first selections of photographs to put on the website and on the Leiden exhibition (opened in December 2011). The selection of images has been made by Greenlanders themselves, since the aim is to return to the source community. The Tunumiit discussed the problems of ownership, storage, preservation, and exhibitions. As was the case with the Suriname community consultation (held at the National Museum of Ethnology in Leiden and in the local Surinam communities (2009 - 2012), the knowledge created and shared during these meetings was properly recorded.



Figure 5: Native consultations in practice: Åge Kristiansen and Cunera Buijs talk (in East-Greenlandic language) about the small tin boat he made for his younger brother in 1967. (Photo by Diederik Veerman, November 2010.)

Community consultation meetings

In May 2011, we introduced the website in the source communities of East Greenland. The director of the Ammassalik Museum, Carl-Erik Holm, arranged an introduction in the museum with coffee, tea and lots of biscuits and sweets (based on national tradition of *kaffemik*). There were community consultations meetings in the *kaatersortapik*, the community house, in the local village of Diilerilaaq. With a laptop and beamer we instructed a stand-alone version of the website and we showed 900 photographs. We registered on film the reactions of the audience for research. Afterwards we visited some of the families at home and gathered additional information and stories about the photographs, with local assistance of Kaaleeraq Larsen, a young hunter of 22 with a Facebook-account; tradition and modernization united! The stories can be read (in East Greenlandic language) on the website.

The reactions from the local community were very positive and during one of the meetings, Paulus Larsen, a local coordinator and previously our guest in The Netherlands, took the lead. The result was that many of the older visitors came to the fore to tell their story to their own people, gradually taking ownership in the project. One of the project's laptops remained in the local village. This with the complication of a unreliable and expensive internet connection as a challenge that hopefully improves in the future.



Figure 6: Susani Umerineq helps her grandma Thomasine to type a story for the Roots 2 Share website. Photo by Diederik Veerman, May 2011.

School projects

We have paid inspiring visits to the top class (kids aged 15-16) of the school at the districts capital Tasiilaq the largest village in East Greenland, (with a population of 1850 people), and at the local villages school of Diilerilaaq (150 inhabitants; Greenland in total has 56.000 inhabitants, being the largest island in the world). Some of the pupils were amazed by the pictures (“Did they really butcher seals right there in the kitchen?”); for others, the sight of the photos produces unexpected emotional experiences.



Figure 7: One girl told us how her mother had pointed to a classroom photo and said, “Look, that boy sitting there on the left, that’s your biological father.” It was the first time the girl had ever seen a childhood photo of her father. He died when she was only five, and this photo revived the memory of him. (Photo by Gerti Nooter, 1967.)

These photographs not only connect to their past, they also fit into the present day in the way we deal with them now (on Internet). Together with enthusiastic local teachers we organized drawing sessions inspired by the old museum photographs. The drawings were exhibited in the local community house. The pupils were instructed to interview and tape the narratives on simple sound recorders. Afterwards they were taught to transcribe the spoken word on paper, translate the texts into English and to put it on the website. Anna Kuitse Kuko, a teacher and vice-director at the regional school in Tasiilaq, visited the elderly home together with her pupils. There they interviewed the elders, some of them were their grandparents, thus connecting generations.



Figure 8: Workshop with the schoolchildren of Diilerilaq. (Photo by Cunera Buijs, May 2011.)

In 2012, a group of seven Tunumiit schoolchildren, aged 14-15, visited Leiden for two weeks. They were accompanied by their Danish teacher Anne Mette Holm, who took the initiative, and their Greenlandic teacher Lars Mikaelson. The school kids had made art pieces inspired by the Dutch collections from their region in East Greenland. The school granted a small collection of their work to the National Museum of Ethnology, which was added to the state owned national collection and the children's objects were exhibited. During the school visit to Leiden the children did a museum workshop, had an exchange program with two Dutch school classes, they attended a concert of a children's choir and philharmonic orchestra. And last but not least they visited a cattle farm and a zoo (in Greenland there are neither cows nor zoos).

To put it short, a project like this provides ample opportunity to connect to the education system. The younger generation at school is motivated and eager to learn and use social media. Other skills can be trained such as interviewing techniques, translation from the local language into English, the use of Internet, drawing and design, filming and photograph workshops, narrative or novel writing connected to photographs and material culture collections.

Ethic issues and ownership

Ethic issues are at the core of this initiative. Although according to Dutch law these photographs are the intellectual property of the photographers for 50 years – and now, of the museums which hold the collections –, these images could not have been produced without the consent and collaboration of the Tunumiit peoples. In fact, they were part of Nooter's anthropological fieldwork and as such they contain knowledge about and from the Tunumiit. There may come a time when the Greenlanders ask for the physical return of their objects; however, at the present moment virtual repatriation through the *Roots2Share* project is a successful way of re-connecting with the source communities and of actually generating new knowledge about the collections and objects.

Connecting a small local (source) community of hunters and fishermen to an advanced website, which houses part of their cultural heritage, is not an easy task. Especially since there are only very limited internet possibilities in the small towns in Greenland. Yet, the digital landscape will evolve. Because there are so many photographs in Dutch institutions, a website is the most appropriate way of delivering them to the public.

Although the entire process was prepared carefully and will be guided for a considerable time, some Tunumiit are critical about putting portraits of their ancestors (or of themselves at a young age) on the Internet. Due to the amount of photographs it is impossible to reach all involved people individually and ask their permission. In radio programs in Greenland *Roots2Share* was announced as a tool to share general information on the project. People can get in contact with us or the Greenlandic museums to request for the removal of specific photographs. However, this is not an easy step – taking the unequal power balance between 'rich and powerful' museum institutions' and relatively 'poor' and powerless local communities into account – and if there is no internet connection how can they reach us?

Sharing knowledge and cultural heritage

The National Museum of Ethnology and the Museon also have photograph collections from many other parts of the world; from Surinam to Eastern Siberia and from Indonesia to South Africa. Like the pictures from Greenland, many of them focus on local people and their culture. We, the Museon, the Museum of Ethnology and other museums will consider which additional photo collections can be shared with related source communities. Like the Tunumiit, these people will be invited to share their personal histories with each other and with us.

At the heart of the overall *Roots2Share* project is the concept of 'multi-vocality' or 'multi-voicedness'. Inspired by and based on the museum policy of the Smithsonian Institution in Washington, the National Museum of Ethnology incorporated this museum practice into its own policy (see BROEKHOVEN & BUIJS 2010: 8). The heritage is no longer tied exclusively to just 'one voice and one truth', usually that of the curator or anthropologist. It will be available for countless people to experience and enrich from all different points of view. *Roots2Share* aims to act as a worldwide platform for interaction about cultural heritage. By sharing knowledge, stories and personal experiences, we can work together to create an inspiring platform for mutual learning.

We will organize expert meetings and an international conference to discuss the lessons learned both with other parties involved in the project and with other museums and universities.

The experimental nature of the digital heritage forum will make it a starting point for debate on practical, philosophical and ethical issues: How can we achieve the repatriation of cultural heritage in this increasingly globalised world? Is the worldwide sharing of cultural heritage via the internet the right way? What is the difference between material and non-material heritage-repatriation? How do different generations within the ‘source community’ respond to such initiatives (and to each other)? How can the repatriation of cultural heritage help to bridge the gaps between different generations and different cultures?

Notes

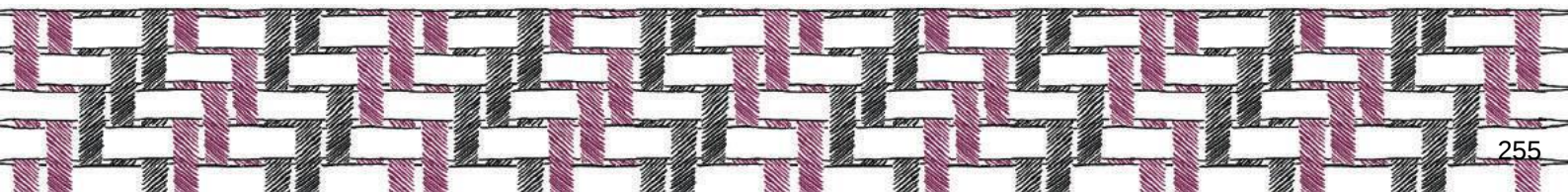
- 1 The UNESCO Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property (1970), the UNIDROIT Convention on Stolen or Illegally Exported Cultural Objects (1995) and the UNESCO Convention on the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage (CSICH) (2005).

\

References

- BROWN, Alison K. and Laura PEERS 2006 *Pictures Bring Us Messages, Photographs and Histories from the Kainai Nation*. Toronto: University of Toronto Press.
- BROEKHOVEN, Laura and Cunera BUIJS 2010. Introduction. In: Laura van BROEKHOVEN, Cunera BUIJS, Pieter HOVENS (eds), *Sharing Knowledge and Cultural Heritage: First Nations of the Americas. Studies in Collaboration with Indigenous Peoples from Greenland, North and South America*. Mededelingen van Het Rijksmuseum voor Volkenkunde 39, Leiden: Sidestone Press in cooperation with the National Museum of Ethnology.
- BUIJS, Cunera and Aviâja Rosing JAKOBSEN, 2011 (in press). The Roots2Share project, the Nooter photo collection from East Greenland. *Etudes/Inuit/Studies* vol 35.
- EDWARDS, Elisabeth 2001. *Raw Histories, Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford: Berg.
- FIENUP-RIORDAN, Ann 2005. *Yup'ik Elders at the Ethnologisches Museum Berlin: Fieldwork Turned on Its Head*. Seattle: University of Washington Press.
- GABRIEL, Mille and Jens DAHL (eds) 2008. *Utimut, Past Heritage – Future Partnerships*. Copenhagen: IWGIA and NKA.
- JOHNSON, Leise 2010. Speaking Images, Digital Repatriation of the Jette Bang Photo Collection to Greenland. In: Laura van BROEKHOVEN, Cunera BUIJS, Pieter HOVENS (eds). *Sharing Knowledge and Cultural Heritage: First Nations of the Americas. Studies in Collaboration with Indigenous Peoples from Greenland, North and South America*. Mededelingen van Het Rijksmuseum voor Volkenkunde 39, Leiden: Sidestone Press in cooperation with the National Museum of Ethnology.
- KRUPNIK, Igor and Elena MIKHAILOVA 2006. Landscapes, Faces, and Memories: Eskimo Photography of Aleksandr Forshtein, 1227-1929. *Alaska Journal of Anthropology*, 4(1-2): 92-112.
- PEERS, Laura and Alison K. BROWN 2003. *Museums and Source Communities*. London, New York: Routledge.
- SMITH, David A. 2008. From Nunavut to Micronesia: Feedback and Description, Visual Repatriation and Online Photographs of Indigenous Peoples. *Partnership: The Canadian Journal of Library and Information Practice and Research*, 3(1): 1-19.
- SRINIVASAN, Ramesh 2006. Indigenous, Ethnic and Cultural Articulations of New Media. *International Journal of Cultural Studies*, 9(4): 497-519.
- VEERMAN, Diederik and Cunera BUIJS 201. Roots 2 Share, From Archive photographs to Digital Heritage Forum, *Digital Journal of the European Museum Academy* (EMA), <http://www.europeanmuseumacademy.eu>

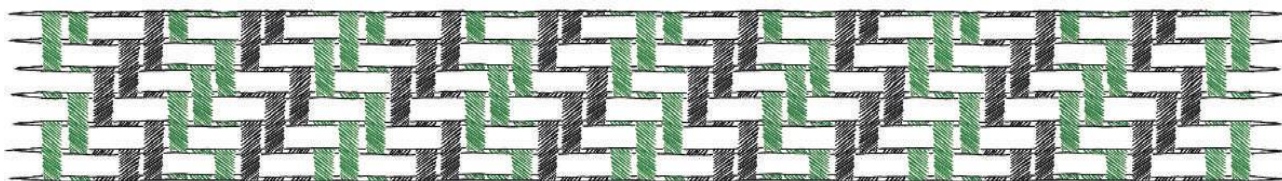
WILFER, Laena. 2009 Documentary photography in the field. In: Mary STRONG and Laena WILDER (eds), *Viewpoints. Visual anthropologists at work*. Austin: University of Texas Press.



GALERIA

Estudos de atmosfera

Carlos Eduardo Riccioppo



*Joker*¹ e *Estudos de balística* possuíam formas distintas dos cadernos ou livros quando foram exibidos pela primeira vez, na mostra *Dual Overdrive*². De algum modo, o flagrante das imagens dos cartazes da campanha política parisiense e daquelas cusparadas sobre o asfalto era preservado no modo como eram mostrados os trabalhos, que repunham não apenas a orientação espacial dos objetos fotografados, mas, igualmente, sua escala: *Joker* apresentava-se na parede, em dimensões relativamente próximas às dos cartazes lambe-lambe que retratavam; e *Estudos de balística*, no chão da galeria, também com ampliação suficiente para que se tivesse a impressão de que se tratava de imagens “em tamanho real”.



01 a 03: vista de Joker, Wagner Morales e Beatriz Toledo, 2012 (registro: Beatriz Toledo).



04: Estudos de balística, Wagner Morales, 2012, impressão jato de tinta sobre papel de algodão e vidro 15 mm, 100 x 100 cm (registro: Beatriz Toledo).

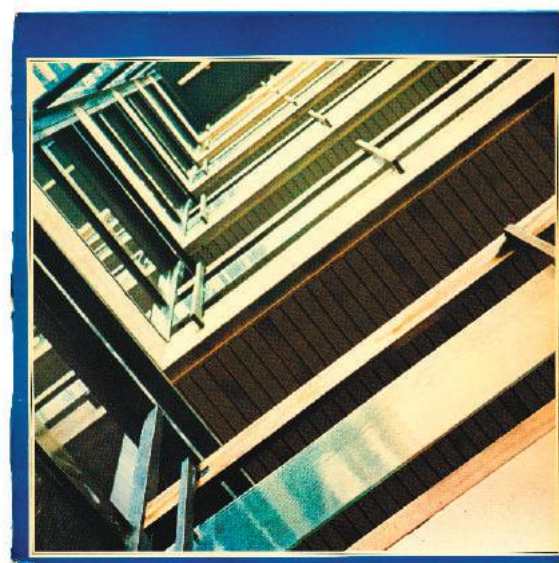
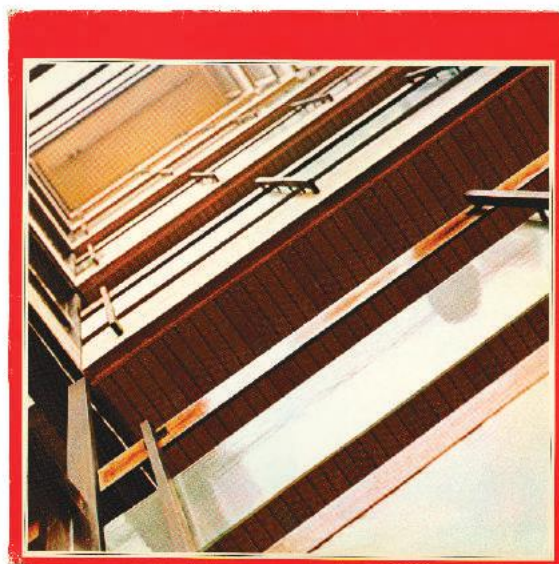


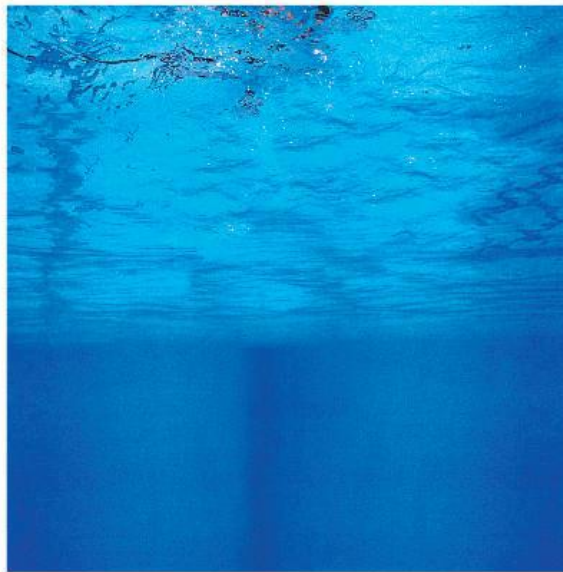
05 e 06: vista geral da exposição Dual Overdrive, Wagner Morales, 2012 (registro: Beatriz Toledo).

De lá para cá, a decisiva frontalidade das imagens que compõem as duas séries não se alterou; mas, em ambas, algo parece ter sido radicalmente suprimido – em uma palavra, sua atmosfera (ou a distância entre o corpo e o lugar que aqueles objetos ocupavam na cidade ao serem capturados).

Talvez fosse possível até mesmo dizer que toda a produção recente de Morales pergunta-se a respeito dessa atmosfera; e, precisamente por essa razão, sua supressão em *Estudos de balística* e em *Joker* chama tanto a atenção – é a ela, a essa atmosfera, que o artista vem concedendo o papel de “desfecho” nos tantos jogos de sentido ou trocadilhos plásticos que suas obras não cessam de indagar.

Na série *Base*³, Morales alterava imagens de dez capas de conhecidos LPs, subtraindo-lhes toda referência aos nomes das bandas, às figuras e aos logotipos, e reconstituindo o que deveriam ser as imagens “de fundo” daquelas capas, que eram, então, ampliadas, impressas e emolduradas, como se se tratasse de fotografias tiradas em primeira mão (de paisagens, de vistas de edifícios...).



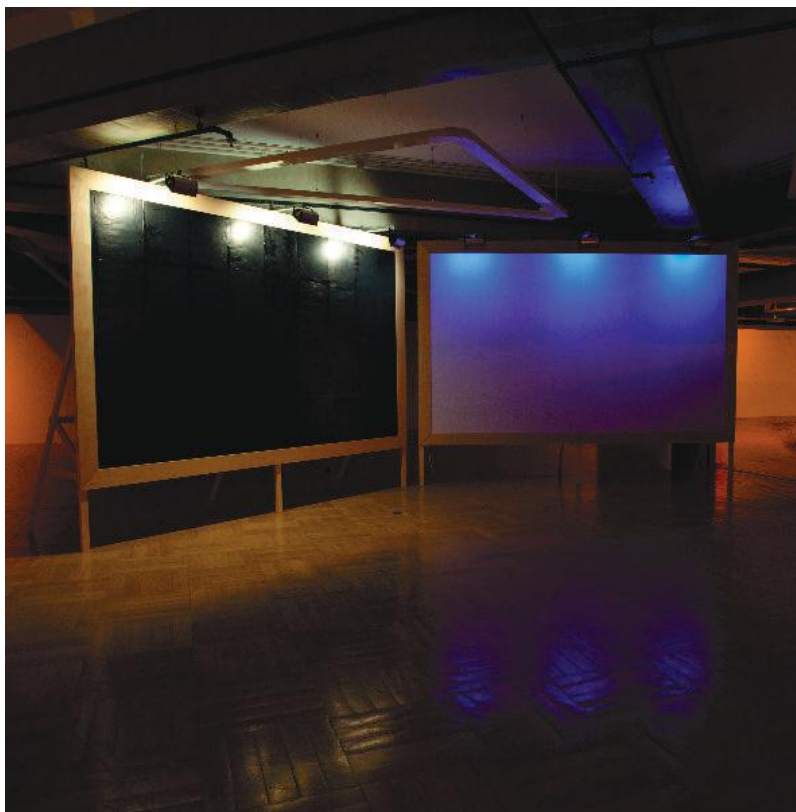


07 a 09: Base, Wagner Morales, 2012, impressão jato de tinta sobre papel de algodão, 100 x 100 cm.

Mas, exatamente por se tratar de objetos tão demasiado vistos, conhecidos, a subtração operada pelo artista nas capas dos LPs não apagava, mas distendia a distância entre o “fundo” e as “figuras” dos objetos. Era como se uma espécie de “imaginação cultural” fosse convidada a todo instante a recompor aquelas imagens; o que não ocorria sem que o trabalho arrastasse consigo todo um “universo” musical, comportamental, ligado ao pop, ao rock (quem sabe, presente tanto nas faixas dos LPs, quanto nas imagens dos ídolos e dos discos). A distensão que se operava em *Base* acabava por se formar como o lugar material daquela imaginação, o espaço intermediário entre os “fundos” e suas constantemente repostas “figuras”.

A indagação das obras de Morales parece sempre passar por uma espécie de constituição literal do lugar que ocupa essa imaginação da cultura; e decerto é essa espécie de “processo de materialização” de toda uma esfera cultural aquilo que permite que esses trabalhos de alguma maneira isolem essa esfera ou exponham-na a uma espécie de escrutínio, a uma centena de “testes” ou estiramentos.

Isso ocorria de modo ainda mais evidente em outro trabalho, *Black Power*⁴. Por meio da disposição em “L” de dois *outdoors*, um branco (recoberto com folhas de papel sulfite) e um preto (recoberto com folhas de papel carbono), o trabalho consistia na criação de uma “ambientação”, de uma espessura que se formava na irradiação de luzes sobre os anteparos (de uma luz negra sobre o *outdoor* branco e de uma luz branca sobre o preto). Em outras palavras, a forma de *Black Power* era a constituição de uma *atmosfera* feita pelo jogo literal de supremacia entre preto e branco (o que repunha a questão política do movimento Black Power), e, a um só tempo, também pelos materiais do ambiente *disco* (o modo eminentemente estético por meio do qual o movimento sobreviveu na cultura); de uma atmosfera condensada, portanto, por um rescaldo cultural, por imagens um tanto dispersas, um tipo de som, um jeito de arrumar o cabelo, uma certa moda – isto é, por uma atmosfera composta pelo próprio lastro ou pelas pistas que o Black Power teria deixado no imaginário cultural contemporâneo. (*imagem 10 e 11*)



10 e 11: Black Power, Wagner Morales, 2012, madeira, papel carbono, papel sulfite, luz negra e luz branca, dimensões variadas (registro: Wagner Morales).

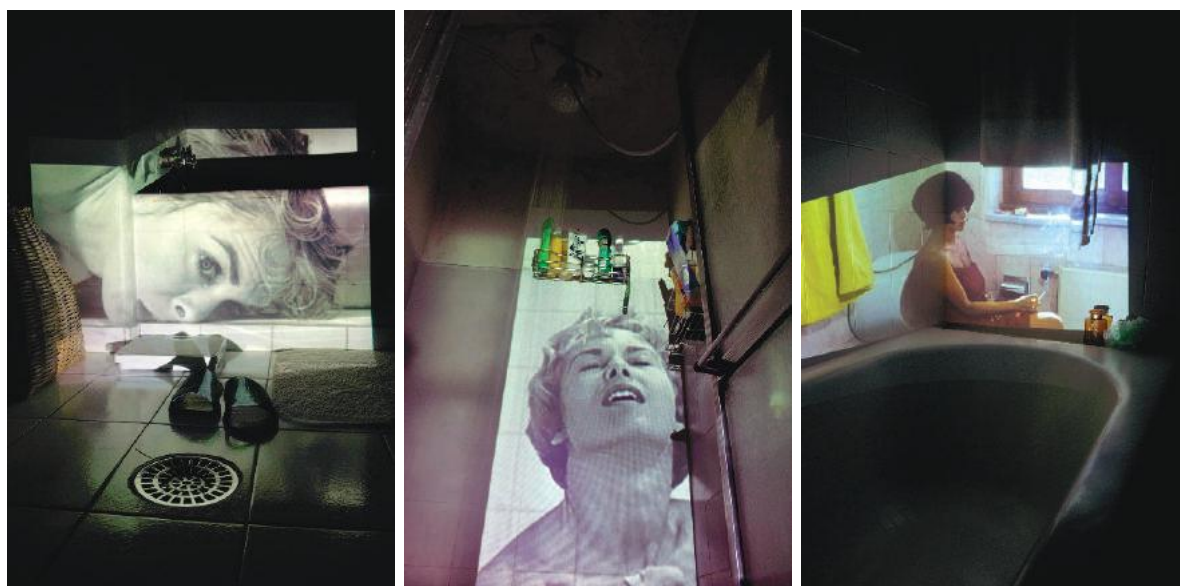
De fato, as obras do artista lançam mão de uma série de referências, passando pela música, pelo cinema, e, às vezes, por momentos históricos inteiros, a que tratam com admiração – elogios, todavia, que não possuem nada de inconsequente. Na própria forma de ajuntar suas referências, por meio de seu adensamento “atmosférico”, reside uma das razões do humor e da irreverência que habitam as obras de Morales. É como se os trabalhos comessem por aquela exclamação de *insight* – “Já pensou se...” –, e, então, formulassem um tipo de região em que os fragmentos de obras, histórias e acontecimentos que compõem sem muito alarde o inventário do imaginário da cultura contemporânea surgissem por um instante revividos com um nexos inesperado nesses trabalhos.

Um vídeo do artista mostra um aparelho de som sozinho numa praia deserta reproduzindo uma música do Elvis⁵; e, de repente, toda a ansiedade, as brincadeiras e as piadas que orbitam em torno da figura do cantor até hoje – na tão repetida fórmula que versa sobre sua possível sobrevivência numa ilha qualquer (o “Elvis não morreu”, que o artista escreve na areia em que o aparelho de som do vídeo se enquadra), mas também na vontade de sobrevivência da obra do artista, que se imanta na possibilidade de descoberta de mais um Elvis – adquirem consistência material, evidência formal.

<http://vimeo.com/66462695>

Os trabalhos de Wagner Morales parecem ter descoberto desde cedo seus materiais não exatamente nos objetos imediatos de que o artista se utiliza para compô-los, mas nessas espécies de rebarbas da cultura (e não apenas da cultura de massa), fórmulas repetidas ao léu, imagens muito rebatidas, ecos de coisas distantes, formas que permaneceram no imaginário coletivo um tanto sem o alarde ou as conexões que possuíam em seu momento de constituição. Daí a impressão constante de que nessas obras os materiais são sempre aquilo que restou “no ar”, na sintonização inesperada de uma frequência, de uma onda como que sonora.

A comparação, aqui, entre os procedimentos do artista e a sintonização de uma estação qualquer de rádio poderia soar demasiado leviana; mas há algum comportamento desses trabalhos que parece de fato operar como se se tratasse do giro do botão do *tuning*; talvez um tipo de deslizamento entre regiões mais “sujas” e outras mais “límpidas” no que diz respeito ao alvo dos trabalhos (ou às referências de que eles lançam mão). Nunca será possível saber se o assunto do trabalho em que Morales projeta cenas do filme *Psicose* nas paredes de um banheiro qualquer, fotografando a combinação resultante entre projeção e realidade, era o próprio filme, ou, então, a sensação de desproteção a que ele se referia (afinal, os filmes de Hitchcock não inventavam a vulnerabilidade nua que tematizavam⁶); nem será possível saber até que ponto – em outro trabalho da mesma série – a imagem que ele projeta da Brigitte Bardot, como que deitada sobre a própria cama do artista, retratava o filme, o enredo do filme ali utilizado, ou a imagem da atriz, ícone de beleza e sensualidade – exatamente as dúvidas que a posteridade herdou dessas figuras, o “ar” que as envolve ainda hoje.



12 a 14: Homevideo, Wagner Morales, 2008, impressão jato de tinta sobre papel de algodão, 30 x 40 cm.

Não é possível saber até que ponto os trabalhos de Wagner Morales reverenciam ou absorvem com irreverência todos esses materiais de que se utilizam; não se sabe ao certo em que medida esses ícones, ídolos são abarcados por um encantamento ou são revisitados com distanciamento por essas obras. Mas isso não importa. Essas referências são permanências constatadas que esses trabalhos querem rever, indagar novamente; e eles decidem fazê-lo arrastando consigo a massa de indeterminações, de volubilidades que possuem os assuntos de que tratam. Porque tais assuntos não valem para essas obras em si mesmos, mas em sua presença inadvertida no imaginário da cultura – um imaginário que se repõe, conforme se disse, materialmente, na forma de um ambiente (*Black Power*), de um intervalo que quer adequar as figuras aos fundos delas descolados (*Base*), de uma região entre a personificação do assédio real e a admiração da obra bem conhecida (o Hitchcock e a Brigitte Bardot de *Homevideo*), ou, ainda, de uma literalidade das inconsequentes blagues que orbitam a figura de um *popstar* (*Faixa escondida*).

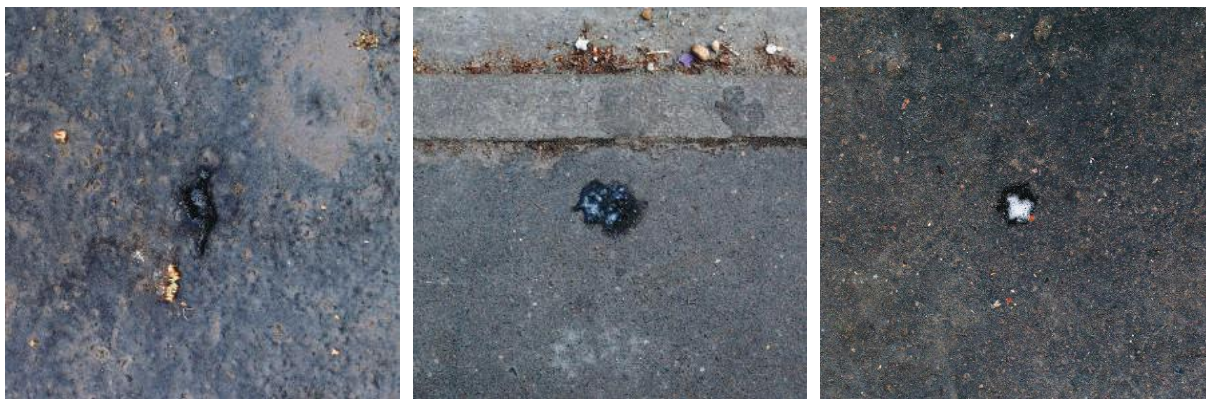
Mas, então, o anonimato e a abstenção do artista em *Joker* e em *Estudos de balística* levam a crer que nessas obras tudo é tão demasiado evidente, frontal, disposto em superfície, que não haveria espaço para atmosfera alguma.

De fato, em *Joker*, as bordas dos cartazes afixados coincidem com as bordas das imagens fotografadas, e, assim, as rasuras, os rasgos e os escritos que se fizeram anonimamente sobre os lambe-lambes, sobre os rostos dos políticos ali reproduzidos, tudo isso se oferece como num leve *trompe-l'oeil*, antes condensado em si mesmo do que distendido à inflexão de qualquer imaginário. O anonimato juvenil do espaço das cidades terá, de saída, conferido “expressividade”, “valores artísticos”, “gestualidade” aos cartazes, e ao trabalho parece restar acolher esses “valores”. São chifres, óculos, adições de adesivos, drippings, narizes de palhaço, jogos de palavras e de sentidos – tudo o que aquele anonimato produz em todos os idiomas e instantaneamente, assim que o espaço das cidades é invadido por imagens. E em *Estudos de balística*, o “desinteresse” daquele gesto – a cuspada –, que o trabalho lê com interesse em sua “expressividade” e variedade.

Os dois trabalhos parecem ser o inverso do que a produção recente de Morales vem confrontando. Eles partem não da desconfiança de que algo restou a ser captado da cultura, posto em sincronia, reativado com algum nexos, mas do acúmulo, na cultura, no espaço visual das cidades, de um sem-número de nexos, blagues, paródias, e um acúmulo que não deixa “nada por trás”, nada “no ar”.



15 a 18: *Joker*, Wagner Morales e Beatriz Toledo, 2012, impressão jato de tinta sobre papel de algodão, 40 x 60 cm.



19 a 21: Estudos de balística, Wagner Morales, 2012, série fotográfica, 20 x 20 cm.

Todavia, a frontalidade desses objetos é levada a um extremo pelos trabalhos. Em *Estudos de balística*, a coleção de cusparadas é grande e equivalente o suficiente para que se suspeite que sobre elas paira um interesse científico, de coleta de amostras – decerto, isso que leva o artista a insinuar que seria possível estudar o processo de formação dessas melecas com a perícia com que se estudam os tiros. E, em *Joker*, o apelo político dos lambe-lambes e daquilo que foi produzido sobre eles é drenado e rebaixado pelo excesso das interferências a um ponto em que essas imagens adquirem o mesmo caráter da carta de baralho que dá nome à série. Mas, no carteador, na corte, e nos quadrinhos, não seriam os curingas, os bobos e os palhaços peças articuladoras das jogadas mais cruciais? A região que os trabalhos de Wagner Morales parecem confrontar agora parece compartilhar muito do comportamento jovem, adolescente, da cidade, da cultura. Ela é o interesse científico, mas aplicado à competição do cuspe, ou, então, à agressividade da rajada, mas feita de saliva; é o inconformismo político, mas dirigido a todos os lados, a todos os partidos, e confundido com a pornografia e com a vontade destrutiva de tudo que soe autoritário.

Se os trabalhos do artista já sondavam o rock, o funk, a sensualidade das atrizes do cinema, tudo isso que perpassa o imaginário jovem da cultura, eles agora parecem se voltar, seguir os passos da estranha libido que dá forma à paisagem das cidades.

Notas

1. O trabalho é realizado em parceria com Beatriz Toledo.
2. A mostra ocorreu na galeria Anita Schwartz, no Rio de Janeiro, de 1º de junho a 30 de julho de 2012.
3. A série foi exibida pela primeira vez em uma mostra que ganhava o mesmo nome, *Base*, na Galeria Transversal, entre 30 de março e 21 de abril de 2012, em São Paulo. A série reunia dez imagens realizadas a partir de capas de disco de bandas de rock, entre elas Nirvana, Beatles, The Doors, Michael Jackson e Pink Floyd.
4. Exibido em São Paulo, no Paço das Artes, entre 8 de maio e 1º de julho de 2012, *Black Power* seria o primeiro trabalho de uma série chamada *Política literal*.
5. Trata-se de *Faixa escondida*, vídeo em cores, de cerca de 8 minutos, produzido em 2003.
6. O trabalho em que essas cenas aparecem faz parte de uma série chamada *Homevideo*, produzida em 2008.

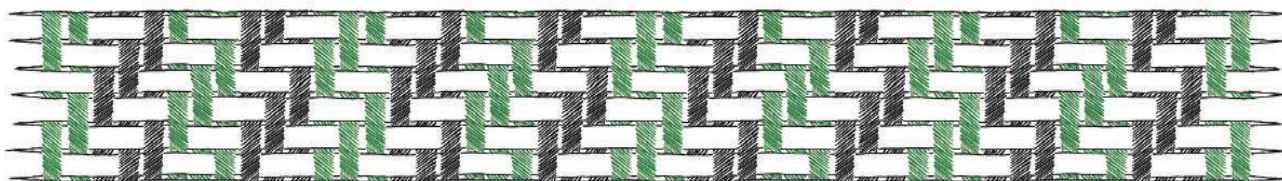


Grau zero das coisas

Wagner Morales

wagnermorales @ gmail.com

wagnermorales.wix.com/works



Os trabalhos que selecionei para mostrar nesta galeria da revista Proa fazem parte de duas séries fotográficas realizadas em 2012 e intituladas, respectivamente, *Joker* e *Estudos de balística*.

A partir de 2006, comecei a produzir imagens fixas: fotografias, montagens fotográficas ou composições gráficas realizadas no computador e impressas sobre papel. Até então, meus trabalhos eram circunscritos à imagem em movimento e ao som. Eram filmes, vídeos, documentários, instalações e peças sonoras; práticas que nunca deixaram de fazer parte dos meus projetos.

As imagens mostradas aqui nesta galeria virtual constituem, portanto, um recorte bem específico em relação ao que venho produzindo nos últimos anos. Trata-se de um conjunto particular que, por sua vez, não deixa de dialogar com os trabalhos realizados em outras épocas e outros suportes. Tanto em *Joker* como em *Estudos de balística*, há pelo menos dois pontos em comum com todos os trabalhos que já realizei até hoje: a apropriação de imagens já existentes (*Joker*) e a construção de uma ficção fundada em outras ficções (*Estudos de balística*).

***Joker* (2012)**

A série *Joker* é construída a partir da apropriação de imagens de cartazes da última campanha presidencial francesa. Uma dupla apropriação, aliás, já que há dois tipos de imagens “roubadas”. Há as ditas imagens “oficiais”, compostas dos retratos e *slogans* estampados nos pôsteres dos partidos que disputavam as eleições; e há, também, as imagens “desviantes”, compostas das intervenções gráficas e plásticas aplicadas por sujeitos anônimos sobre aqueles cartazes. Estas últimas – ações sem

autoria definida – são desenhos, rasgos, escritos e superposições que, por sua vez, constituem uma primeira apropriação daquelas superfícies, imagens e paisagens. *Joker* é, portanto, uma apropriação de segunda natureza. Uma meta-apropriação.

A situação na qual esses cartazes foram encontrados era bem particular: tratava-se de pôsteres de papel (do tipo lambe-lambe) colados em suportes metálicos espalhados em locais predeterminados do espaço público, como, por exemplo, calçadas, ruas e vãos sob pontes ou sob passarelas de metrô. Esses suportes, onde era permitido colar os tais cartazes, tendiam a ordenar e democratizar a apropriação do espaço urbano pela política e – por que não? – pelo seu espetáculo.



No entanto, a partir do momento em que aquelas imagens começavam a povoar o ambiente urbano, o que ocorria dentro daquelas baias metálicas deixava de responder ao controle ao qual elas estavam predeterminadas para abrir-se a toda sorte de intervenção gráfica. Para além da comunicação oficial da propaganda, o que víamos era um exemplo concreto de desvio. Um *détour*. Desvio da política, da comunicação, do uso predeterminado de um espaço e, claro, do nosso olhar. Essa operação já havia chamado a nossa atenção (realizei o trabalho em parceria com Beatriz Toledo) em relação às propagandas, também do tipo lambe-lambe, afixadas nas paredes das estações de metrô da cidade de Paris. Mas, no caso de *Joker*, aquelas intervenções anônimas mostravam-se muito mais contundentes e violentas. Havia, ali, uma urgência política que tornava aquelas imagens simplesmente mais interessantes do que as imagens dos produtos e da publicidade. Ali, o produto era humano, era o dever da política francesa, era uma sensação de história. A contundência era tanta que, a cada cartaz dilacerado de Marine Le Pen, não havia como não pensar no período do terror jacobino e suas decapitações em praça pública.



“Remploi”

Em francês, usa-se muito o termo *“remploi”* para fazer referência à apropriação de imagens e sons preexistentes para a produção de uma obra de arte (seja um filme, vídeo, fotografia ou composição sonora). O *“remploi”* não é nenhuma novidade – eu diria até que se trata de um clássico na arte contemporânea – e tornou-se uma prática corriqueira que teve seu início com o cubismo, o dadaísmo e as vanguardas artísticas em geral.

Penso nisso porque acredito não ser o caso, quando olhamos as imagens de *Joker*, de nos questionarmos sobre o exercício da reapropriação em si. Mas talvez seja o caso de nos questionarmos sobre as imagens que estão sendo apropriadas. Quais as suas particularidades? O que elas evocam fora do seu contexto inicial? Em *Joker*, o uso das imagens dos pôsteres da campanha presidencial francesa pode evocar uma desilusão em relação à política, uma violência latente que, desde 2007, quando os manos das *banlieues* literalmente tocaram fogo nos bairros da Paris haussmaniana, ficou abafada durante os anos de governo Sarkozy. Também é possível ver uma geopolítica das forças populares naqueles cartazes, a corte e seus bobos/*jokers* carnavalescos que, invertendo papéis e campos de força, já mostravam ali quem ganharia aquela eleição. Não era à toa que os cartazes mais “zoados” eram sempre os de Sarkozy e Marine Le Pen, notórios representantes da direita francesa.

A apropriação daqueles cartazes, todos de alguma maneira uma resposta à política francesa atual, coloca outra questão, a da utilidade daquele tipo de estratégia visual, daquela tática propagandística oficial e *démodée* das campanhas eleitorais. Imagens que só saem do vazio graças aos gestos nelas inscritos, ao desvio ali empreendido. Em *Joker*, o que se tentou apropriar é muito mais esse vazio (que, afinal, é a tônica de toda a exposição *Dual Overdrive*, da qual faz parte a série *Joker*), esse grau zero da visibilidade, essa fraqueza de um sistema de imagens que ainda circula, rodando em falso. Um sistema no qual só havia significação possível graças aos gestos gráficos que o sobrepunham.



Estudos de balística (2012)

Um cuspe no chão. No inverno europeu eles se congelam rapidamente, e aquela saliva disparada ao solo logo de manhã permanece ali por algumas horas, intacta como uma esculturinha microcósmica. É um cenário de crime que se preserva e que se presta à construção de histórias.



Uma história que poderia muito bem ser reconstituída por um estudo de balística. Qual a velocidade do passante que disparou aquela catarrada viscosa? Qual a sua direção, sua altura, seu peso? Um fumante de cigarros sem filtro? Uma velhaca alcoólatra? Há toda uma cidade que se mexe dentro daquelas cusparadas. Há uma guerra no interior daqueles disparos.

Ficções

A ideia de que ali, naqueles cuspes, há ficções fundadas em outras ficções é chave para os *Estudos de balística*. É como se fosse realmente possível traçar trajetórias e reconstituir histórias, assim como fazem os peritos ao chegarem aos cenários dos crimes.

Também é possível abstrair a nojeira daqueles fluidos pulmonares e pensar em imagens grandiosas, cósmicas até. E isso me lembra uma passagem do filme *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967), de Jean-Luc Godard, que é mais ou menos assim: algumas pessoas estão em um café, uma mulher folheia uma revista, um homem fuma seu cigarro, uma outra mulher folheia uma revista, o balconista tira um chope. Intercalados entre essas imagens banais, há dois *takes* de uma xícara de café em super *close-up*. A imagem é frontal e perpendicular à boca da xícara, e o que vemos é o líquido preto do café e sua espuma que acabou de ser remexida por uma colherinha. No primeiro *take*, o líquido e a espuma se movem circularmente, o que nos remete, de cara, a uma imagem do cosmos. O universo inteiro dentro de uma xícara de café (lembrem-se de que se trata de um filme para ser visto no cinema, em tela grande – a escala da imagem vista faz toda a diferença). O segundo *take* da xícara é parecido com o primeiro, só que ainda mais um pouco aproximado. O super *close-up* agora nos mostra apenas algumas pequenas bolhas de espuma sobre o líquido escuro do café. A imagem de uma divisão celular em plena atividade, daquelas estudadas em aulas de biologia, logo nos vem à cabeça. Uma célula dentro de uma xícara de café. Seria a mesma xícara em momentos distintos? Talvez dois cafés diferentes: aquele do homem que fuma, microscópico e celular; ou o da mulher que folheia a revista, cósmico e expansivo.

A sequência que acabo de descrever tem como banda sonora a voz em *off* do próprio Godard, que, em certo momento, sussurra:

Porque não posso escapar da objetividade que me esmaga e da subjetividade que me exila. Porque não me é permitido elevar-me até o ser, nem cair no vazio. Eu devo escutar, devo olhar ao redor mais do que nunca. O mundo, o meu semelhante, o meu irmão.

E, mais adiante:

Olho o mundo, hoje quando as revoluções são impossíveis, quando as guerras sangrentas me ameaçam, onde o capitalismo não tem certeza de seus direitos e a classe trabalhadora renuncia a si mesma. Onde o progresso fulgurante da ciência faz do futuro uma presença obsessiva. Onde o futuro é mais (oni)presente que o presente. Onde a galáxia mais longínqua está na minha porta. Meu semelhante, meu irmão.

Aqui se encontra uma amostra mambembe, na versão do *You tube*, da sequência descrita acima: <http://www.youtube.com/watch?v=y8pbRJUVQBU>.

Se me permito essa digressão é porque, guardadas as devidas proporções, *Estudos de balística* partilha algumas coisas com a cena de Godard. O desejo de “olhar ao redor” e descobrir nosso semelhante em todas as escalas possíveis, na mais micro (saliva) e na mais macro (a própria cidade), buscar nexos e conexões onde aparentemente não há nada, naquilo que existe para não ser visto, naquilo que é obsceno demais para ser encarado. Descobrir as guerras ali implícitas, as descargas de raiva naqueles disparos de saliva. Colocar a cidade inteira dentro de um centímetro quadrado. Fazer tábula rasa de tudo e, dali, daquele marco zero, retrair todo o entorno.



Créditos das imagens:

01: Wagner Morales

02: *Joker*, Wagner Morales e Beatriz Toledo, 2012, impressão jato de tinta sobre papel de algodão, 40 x 60 cm.

03, 04 e 05: Vista geral da exposição *Dual Overdrive*, Wagner Morales, 2012 (registro: Beatriz Toledo).

06 e 07: *Estudos de Balística*, Wagner Morales, 2012, série fotográfica, 20 x 20 cm.



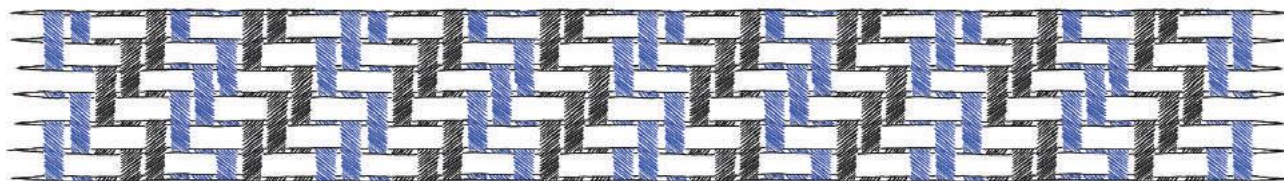
RELATOS E EXPERIÊNCIAS

A paisagem paranaense fotografada por Armin Henkel

Luis Afonso Salturi

lasalturi @ yahoo.com.br

Doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Paraná. Professor na Secretaria de Estado da Educação do Paraná (SEED) e na Faculdade de Administração, Ciências, Educação e Letras (FACEL), em Curitiba. Pesquisador de temas relacionados à cultura e à arte paranaense.



O presente relato apresenta imagens fotográficas antigas produzidas pelo fotógrafo alemão Armin Henkel, entre o final da década de 1930 e início da década de 1950. Esse material, pouco conhecido entre pesquisadores e admiradores de fotografia, foi encontrado na cidade de São Paulo, no período em que eu estava realizando pesquisas para minha tese de doutorado, que trata sobre três gerações de artistas plásticos paranaenses¹. Naquela ocasião, viajei de Curitiba a São Paulo com o objetivo de entrevistar uma das filhas do artista plástico e cientista Frederico Lange de Morretes². Numa das entrevistas, acabei descobrindo que Armin Henkel fora casado com Anna Lange, irmã de Frederico Lange de Morretes. Logo de início, as fotografias chamaram minha atenção e percebi que, em outro momento, poderia pesquisar mais sobre Armin Henkel.

As fotografias listadas no *quadro 1*, a seguir, foram encontradas numa caixa no acervo particular de dona Berta Lange de Morretes, a quem devo agradecer imensamente por cedê-las para fins de pesquisa. Elas foram um presente de Henkel para a sobrinha. Trata-se de um material inédito, produzido a partir de várias excursões pelo estado do Paraná, realizadas pelo fotógrafo, juntamente com sua esposa e outros excursionistas no período mencionado. Não se sabe ao certo se essa produção tinha um fim específico, nem se essas fotografias tiveram circulação. Contudo, ao folhear periódicos antigos do Paraná, encontrei outras fotografias de Henkel utilizadas para ilustrar textos jornalísticos. Há também a possibilidade de que fossem um registro fotográfico da excursão para um arquivo pessoal, que depois poderia ter outra finalidade, como a produção de postais, o que era uma prática comum entre os fotógrafos paranaenses da época³.

QUADRO 1 - ACERVO FOTOGRÁFICO

Nº.	Títulos / temas[4]	Medidas (cm)
01	A Esfinge do Salto do Inferno, Rio Ipiranga	16 x 23
02	Pico da Farinha, Serra do Mar	11,5 x 17
03	Pinhas	16 x 23
04	Pinheiro	16 x 23
05	Lapa	16 x 23
06	Taça, Vila Velha, Paraná	16 x 23
07	Vila Velha(1)	16 x 23
08	Vila Velha (2)	16 x 23
09	Viaduto Carvalho, Estrada de Ferro Curitiba-Paranaguá	16 x 23
10	Viaduto do Taquaral, Estrada de Ferro Curitiba-Paranaguá	16 x 23
11	Vale do Rio Ypiranga, Estrada de Ferro Curitiba-Paranaguá	16 x 23
12	Vista aérea da Garganta do Diabo, Saltos do Rio Iguaçu	16 x 23
13	Saltos do Rio Iguaçu	16 x 23
14	Serra da Graciosa visto do Viaduto Calvacanti	16 x 23
15	Morretes>	
16	Guaratuba, Bregetuba	16 x 23
17	Ilha do Mel, vista do Farol	16 x 23
18	Serra do Mar, visto do Abrolhos para Roça Nova (1)	16 x 23
19	Serra do Mar, visto do Abrolhos para Roça Nova (2)	16 x 23
20	Abend am Paranapanema [Anoitecendo no Paranapanema]	16 x 23
21	Queima da Erva-mate (1)	16 x 23
22	Queima da Erva-mate (2)	16 x 23

FONTE: Levantamento realizado pelo autor com base num acervo particular.

A temática das fotografias de Armin Henkel selecionadas para análise abrange geograficamente as regiões do litoral do Paraná, de Foz do Iguaçu e dos Campos Gerais. É válido lembrar que, mesmo sendo conhecido como fotógrafo em Curitiba e tendo registrado a cidade em vários momentos, não existem ainda estudos ou levantamentos sobre a produção fotográfica de Armin Henkel, o que acontece também com outros fotógrafos e artistas paranaenses atuantes na primeira metade do século XX.

I. A fotografia no Paraná e os registros da paisagem local

Nas últimas décadas do século XIX, recém-elevada a capital de Província, Curitiba se urbanizava e se adequava política e economicamente à sua nova condição, recebendo a visita de fotógrafos itinerantes. Um dos primeiros desses profissionais a instalar seu estúdio fotográfico na cidade, no início da década de 1880, foi o alemão Adolpho Volk, cujo estabelecimento comercial funcionou em vários endereços. Após seu retorno para a Alemanha, em 1904, sua esposa Fanny Volk permaneceu no Brasil e assumiu a direção do estúdio. Como era típico na época, Adolpho Volk utilizava a imprensa escrita para divulgar seu trabalho. Atento às inovações da tecnologia, introduziu técnicas e equipamentos que ajudaram a abrir caminho àqueles que vieram a se aventurar nessa profissão.

Nas primeiras décadas do século XX crescia o número de fotógrafos que se estabeleciam em Curitiba. Esses profissionais produziram fotografias em estúdios e ao ar livre, fotografaram a sociedade paranaense, eventos históricos e a paisagem local. Os jornais e revistas ilustradas da época fazem menção a vários profissionais, entre eles, Bernardo Heisler, os irmãos Joseph e Augusto Weiss, Max Kopf, Lehmann & Barthes, Octávio Lustoza & Cia., Franklin Soares, Arthur Wischral, Frederico Lange, João Baptista Groff, Alberto Oncken e Armin Henkel (BOLETIM..., 2005). Entretanto, existem poucas pesquisas sobre a maior parte desses fotógrafos e suas produções. Nos acervos da Seção Paranaense da Biblioteca Pública do Paraná, do Museu de Arte Contemporânea do Paraná e da biblioteca da Universidade Federal do Paraná não foram encontrados estudos abrangentes⁵. Pode-se apontar, como um dos motivos para a insuficiência de estudos, a demanda por levantamentos históricos, o que exige maior empenho e disponibilidade dos pesquisadores.

a) As excursões dos Henkel

Nascido na Alemanha, em 1882, Arno Arthur Alvin Armin Henkel veio para o Brasil no início do século XX, como desenhista e linotipista. Em Curitiba, trabalhou na Impressora Paranaense. Aprendeu a fotografar a partir de livros, e especializou-se em cartões-postais e em fotografia industrial. Além de fotógrafo, atuou como pintor e cinegrafista amador. Esteve vinculado a algumas instituições locais, tendo trabalhado para a Companhia Força e Luz, para o Departamento de Água e Esgoto e para a Rede Ferroviária Federal. A *Photo Henkel*, seu primeiro estúdio, funcionava na travessa Alfredo Bufren, nº. 46, na região central de Curitiba, próximo ao prédio histórico da Universidade Federal do Paraná e à praça Santo Andrade. Em 1948, Henkel se mudou para a avenida Sete de Setembro, nº. 1.594, também na região central da cidade, onde trabalhou até 1964, ano em que faleceu. Após sua morte, sua esposa deu continuidade às atividades no estúdio fotográfico (CASA..., 1982).

Henkel ensinou fotografia à esposa, e juntos fizeram muitas excursões pelo estado do Paraná, em busca de observação, registros e contato com a natureza. É preciso destacar que a realização desse tipo de excursão era uma prática comum entre alguns imigrantes alemães do período. Em certa medida, a herança cultural proveniente da origem alemã do casal pode explicar a afeição de ambos pela prática do montanhismo e pela paisagem paranaense, cujos elementos característicos foram registrados em suas fotografias. A ligação com a natureza pode ser vista, de forma semelhante, na produção iconográfica dos pintores paranaenses de descendência alemã, como Frederico Lange de Morretes, Kurt Boiger e Arthur Nísio⁶.

Na fotografia abaixo (figura 1), Henkel aparece segurando uma máquina fotográfica ao lado de sua esposa, preparando-se para uma seção fotográfica no Pico da Farinha, na Serra do Mar. A fotografia, que possui um carimbo do seu estúdio na parte de trás, foi produzida por um dos excursionistas que acompanhava o casal. É possível perceber o entusiasmo dos Henkel frente à paisagem e ao seu possível registro.



FIGURA 1 - HENKEL, Armin. [Photo]. *Pico da Farinha, Serra do Mar*. [1937].
11,5 x 17 cm. Coleção particular.

Na fotografia seguinte (figura 2), aparecem os dois excursionistas que acompanhavam o casal. Numa entrevista publicada em 1984, um deles, o artista gravador portenho José Peon (1889-1972), fornece informações sobre esse episódio, em que o grupo do qual fazia parte fixou uma placa de bronze alusiva ao feito:

Custou-nos muito escalar o pico por nós batizado de Abrolhos. Tivemos que abrir picadas, marcar rotas, tatear, recuar e avançar. A meio caminho há uma lombada que se tornou ponto obrigatório de almoço. Como sempre sucede, o trecho final é o mais difícil. Era pequeno, mas nos reclamou uma hora e meia de marcha. Minha palavra é incapaz de descrever a nossa emoção quando, a 4 de setembro, finalmente chegamos ao topo. Éramos quatro: o casal Armin e Anna Henkel, denodada parelha de antigos marumbinistas, para quem a Serra do Mar não tem segredos, e Alfonso Hatschbach, também um excursionista valente. Ficamos dominados. Para o lado do mar e do vale o panorama é soberbo. E superior ao que se alcança do próprio Marumbi. (PEON, 1984, p. 5).

Na convivência com outros apreciadores da natureza, José Peon participou de um clube denominado Bandeira Paranaense de Turismo (1933), assim como do Movimento Marumbinista (1942), que fazia excursões em diversos lugares do estado do Paraná. Nas primeiras décadas do século XX, essas excursões eram uma forma de sociabilidade muito comum no Paraná; basta lembrar as caravanas promovidas pela revista *Ilustração Paranaense* rumo ao Pico do Marumbi, em 1928, na qual tomaram parte artistas plásticos, colaboradores e a equipe editorial do periódico.

Na fotografia em questão, nota-se a imagem da esfinge formada pelas rochas à esquerda, ao lado das três pessoas que estão em primeiro plano. As letras impressas abaixo registram o

título da fotografia e o local onde foi produzida: *A Esfinge do Salto do Inferno, Rio Ipiranga*. No centro inferior da fotografia há um logotipo formado pelas iniciais *ESAH* estilizadas, referente ao estúdio fotográfico pertencente ao casal.

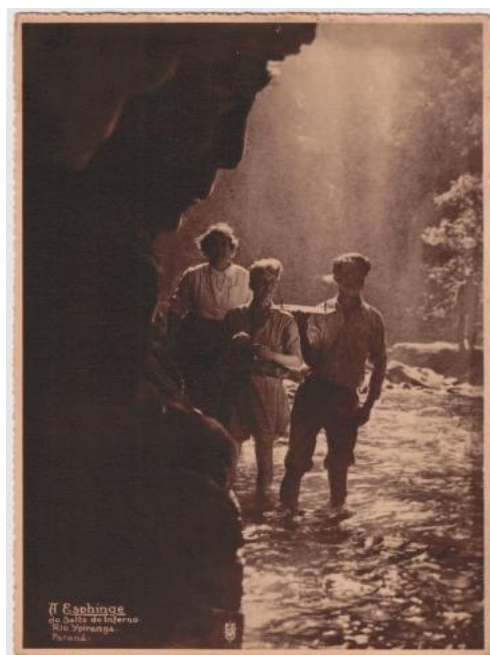


FIGURA 2 - HENKEL, Armin. *A Esfinge do Salto do Inferno, Rio Ipiranga*. [1937].
16 x 23 cm. Coleção particular.

A vegetação, o céu e o horizonte aparecem em outras duas fotografias que registram a passagem do grupo de excursionistas pela serra, em meio às montanhas que formam o conjunto do Marumbi. Na primeira delas, a serra é vista do Viaduto Engenheiro Cavalcanti (figura 3), na qual aparece a Estrada da Graciosa, e, na segunda, a vista é da trilha do Abrolhos (figura 4):





FIGURA 3 - HENKEL, Armin. *Serra da Graciosa visto do Viaduto Cavalcanti*. [1937].
16 x 23 cm. Coleção particular.

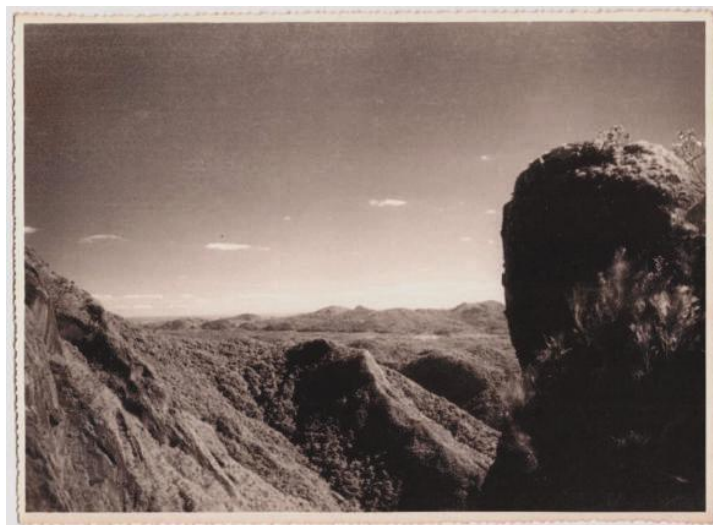


FIGURA 4 - HENKEL, Armin. *Serra do Mar visto do Abrolhos para Roça Nova (1)*.
[1937]. 16 x 23 cm. Coleção particular.

b) A estrada de ferro

Em meio às montanhas, um dos temas fotografados por Henkel é a estrada de ferro que liga a cidade litorânea de Paranaguá à capital Curitiba (figura 5). Construída sobre a Serra do Mar e considerada uma obra-prima da engenharia, essa estrada de ferro representa o domínio do homem sobre a natureza, justamente porque, para que a construção de sua linha férrea se concretizasse, foi necessário ultrapassar vários obstáculos do relevo.

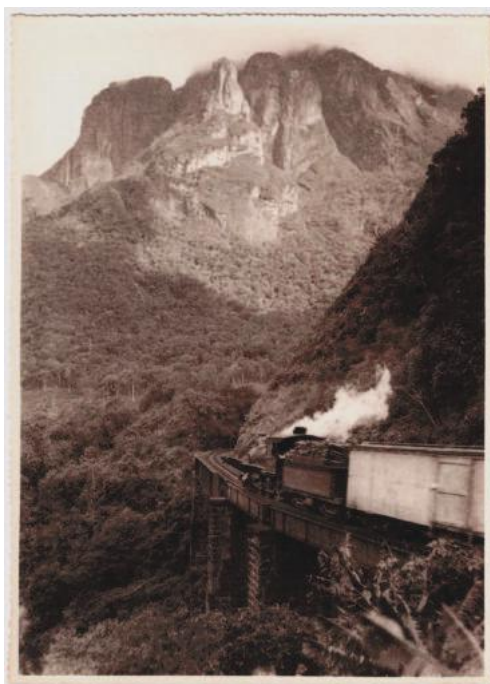


FIGURA 5 - HENKEL, Armin. *Estrada de Ferro Curitiba-Paranaguá*. [19--].
16 x 23 cm. Coleção particular.

A estrada de ferro Paranaguá-Curitiba, a primeira ferrovia do estado do Paraná, foi inaugurada em 2 de fevereiro de 1885. Foi construída principalmente devido às necessidades do comércio entre as regiões. Possui quatorze túneis escavados na rocha, 41 pontes e viadutos em dimensões colossais, que utilizam estrutura metálica e passam pelo meio da Mata Atlântica. O *Viaduto Carvalho*, que aparece na fotografia a seguir (figura 6), foi construído com grande tenacidade; está a mais de novecentos metros de altura e usa como suporte muros de até cem metros de altura.



FIGURA 6 - HENKEL, Armin. *Viaduto Carvalho, Estrada de Ferro Curitiba-Paranaguá*. [19--]. 16 x 23 cm. Coleção particular.

Cabe destacar ainda, sobre a construção da estrada de ferro Paranaguá-Curitiba, que o pai de Anna Henkel era o engenheiro alemão Rudolph Lange, chefe da Via Permanente, cargo que assumiu junto ao grupo de engenheiros de João Teixeira Soares. A infância de Anna e de seus irmãos foi marcada pelo contato com a natureza do Paraná. Na cidade de Morretes existe uma estação de trem chamada Engenheiro Lange, cujo nome é uma homenagem ao seu pai.

c) O litoral paranaense

Ao analisar a produção fotográfica de Armin Henkel, em especial a temática do litoral paranaense, percebe-se uma forte referência à pintura, não só pelos temas escolhidos, mas também em relação ao enquadramento. Conforme afirma o historiador da arte Pierre Francastel (1990), a fotografia revelou não só o caráter real da visão tradicional de como se dava o registro das imagens, mas seu caráter sistemático. Assim, ela herdou da pintura suas convenções, ou seja, a representação figurativa da perspectiva geométrica e o processo de criação da imagem sobre um espaço bidimensional em um suporte retangular.

No que se refere ao enquadramento, há um esquema de construção da imagem, que Ernst Gombrich (2007) define como *schemata*, no qual a apreensão do que é visto é conformado numa determinada tradição do olhar, que serve como ponto de partida para criá-la. Em relação aos temas, é interessante lembrar a afirmação do historiador da arte Kenneth Clark (1961), segundo o qual o ser humano está rodeado por árvores, flores, rios, colinas e nuvens, elementos que inspiram curiosidade e respeito, despertando prazer. Tais elementos são componentes de uma ideia a que chamamos natureza.

Tendo em vista esses apontamentos, as fotografias do litoral do Paraná, apresentadas a seguir, fazem referência a temas e categorias típicos da pintura. Merecem destaque as cidades litorâneas (figuras 7 e 8), as praias e a Ilha do Mel (figuras 9 e 10). Nessas imagens, é interessante o estado contemplativo, lúdico e de mistério proporcionado pela temática que envolve paisagens aquáticas. Os rios e o mar são elementos estimulantes da imaginação, sendo determinantes, também, na valoração da paisagem.



FIGURA 7 - HENKEL, Armin. *Morretes*. [19--].
16 x 23 cm. Coleção particular.



FIGURA 8 - HENKEL, Armin. *Abend am Paranapanema* [Anoitecer em Paranapanema]. [19--]. 16 x 23 cm. Coleção particular.

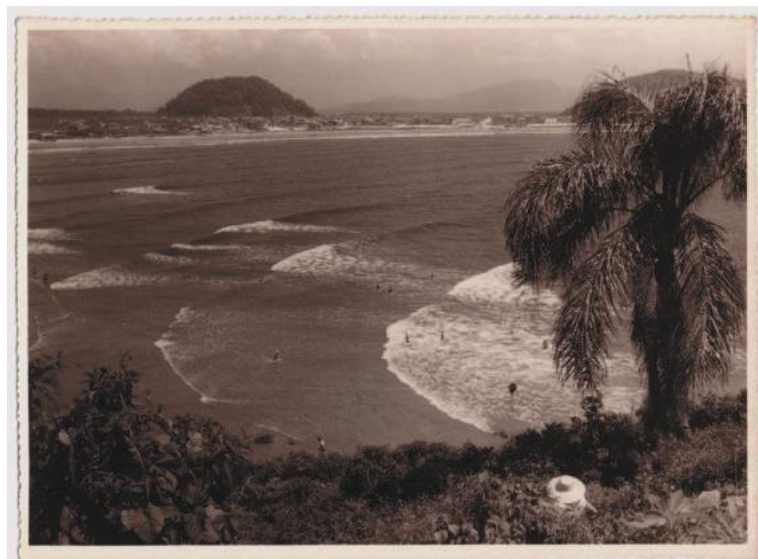


FIGURA 9 - HENKEL, Armin. *Guaratuba, Bregetuba*. [19--]. 16 x 23 cm. Coleção particular.



FIGURA 10 - HENKEL, Armin. *Ilha do Mel, Vista do Farol*. [19--]. 16 x 23 cm. Coleção particular.

d) As Cataratas do Iguaçu

Na produção de Armin Henkel novamente aparecem fotografias ligadas à temática das águas, mas em outra região do estado do Paraná, bem distante do litoral. A cidade de Foz do Iguaçu está localizada no extremo oeste do estado, na fronteira com a Argentina e com o Paraguai. Criado em 1914, o município viria a se tornar o segundo principal destino de turistas estrangeiros no país e o primeiro da região sul. A cidade é conhecida pelas Cataratas do Iguaçu (figura 11), que são formadas pelas quedas d'água do rio Iguaçu, que em tupi-guarani significa “água grande”. Nas fotografias em que retratou as Cataratas, Henkel evidencia a extensão formada pelas quedas d'água. É interessante notar como o enquadramento escolhido serve, ainda hoje, como ponto de referência estética para os atuais anúncios publicitários dessa região turística.



FIGURA 11 - HENKEL, Armin. *Salto do Rio Iguaçu, Paraná*. [19--]. 16 x 23 cm. Coleção particular.

Outro tema relacionado às Cataratas do Iguaçu e registrado por Henkel é a Garganta do Diabo (figura 12), que é a queda d'água com maior fluxo, com altura superior a 70 metros. Neste registro fotográfico aéreo, Henkel mostra grande parte dos saltos.



FIGURA 12 - HENKEL, Armin. *Vista aérea da Garganta do Diabo, Saltos do Rio Iguaçu*. [19--]. 16 x 23 cm.
Coleção particular.

e) Vila Velha

É possível perceber que as fotografias de Armin Henkel são muito mais que registros de eventos ocasionais. Vale lembrar uma referência ao livro *Paisagem e memória*, no qual o historiador britânico Simon Schama argumenta que a paisagem é resultado da cultura antes de ser natureza; um constructo da imaginação humana projetado sobre mata, água e rocha (SCHAMA, 1996). Inseridas no contexto dessa última projeção da imaginação, as fotografias a seguir têm como tema o conjunto de formações rochosas que deram origem ao Parque Estadual de Vila Velha, situado na cidade de Ponta Grossa, região dos Campos Gerais (figuras 13 e 14). Conhecido também como um dos principais pontos turísticos do estado, o local atrai visitantes por suas famosas formações rochosas que sugerem imagens de animais, objetos e figuras humanas, constituindo mais uma das marcas identitárias do estado do Paraná.

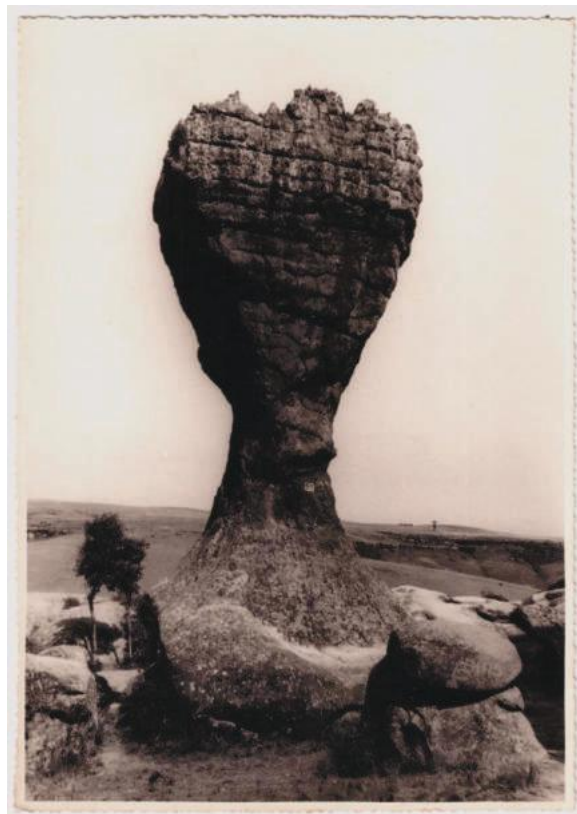


FIGURA 13 - HENKEL, Armin. *Vila Velha, Paraná, Taça*. [19--]. 16 x 23 cm. Coleção particular.

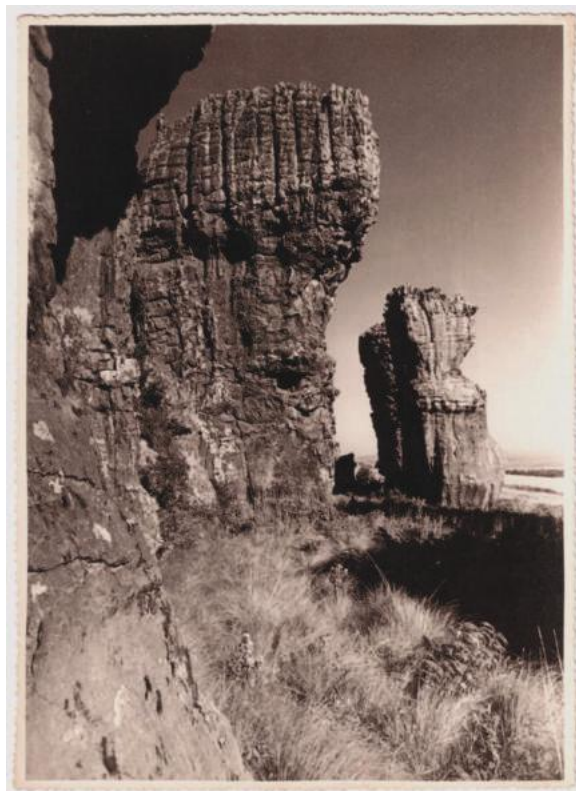


FIGURA 14 - HENKEL, Armin. *Vila Velha, Paraná (1)*. [19--]. 16 x 23 cm. Coleção particular.

f) A flora paranaense

Outra referência pictórica marcante na produção fotográfica de Henkel são os pinheiros. Essa temática está fortemente relacionada com o paranismo, sentimento de enaltecimento pelo estado do Paraná que se manifestou nas esferas política e cultural nas primeiras décadas do século XX. Nas artes visuais, essa afeição pelo Paraná instituiu-se em meados da década de 1920, quando assumiu o caráter de um movimento integrado. Em produções artísticas, literárias e históricas, os representantes do Movimento Paranista se preocupavam em promover uma identidade local, utilizando como temática a flora, a fauna e o indígena. Vários pintores paranaenses da época retratavam esses elementos em suas telas. Entre eles, destacam-se Alfredo Andersen, Theodoro De Bona, Arthur Nísio e Frederico Lange de Morretes (SALTURI, 2009). A fotografia a seguir (figura 15) toma como referência essa produção, ao registrar um pinheiro da cidade da Lapa.



FIGURA 15 - HENKEL, Armin. *Lapa*. [19--]. 16 x 23 cm. Coleção particular.

A pinha, os pinhões e os sapés são, respectivamente, os frutos, as sementes e os ramos do pinheiro, árvore considerada símbolo do estado do Paraná. Na próxima fotografia (figura 16), ao retratar um conjunto de pinhas, pinhões e sapés, Henkel utiliza como suporte referencial a natureza-morta, gênero da pintura no qual se representam frutas, flores, objetos e/ou animais abatidos. O resultado final é o registro fotográfico transformado num cartão-postal.



FIGURA 16 - HENKEL, Armin. *Pinhas*. [19--]. 16 x 23 cm. Coleção particular.

Ao lado dos pinheiros, a erva-mate e os imigrantes compõem o cenário cultural da região. Entre a primeira metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX, a erva-mate foi uma das principais atividades econômicas do estado do Paraná. A erva-mate é uma árvore originária da região subtropical da América do Sul, presente no sul e centro-oeste do Brasil, norte da Argentina, Paraguai e Uruguai. Os ervais eram encontrados em quase todo o território paranaense, principalmente nas regiões onde havia muitos pinheiros. Alguns povos indígenas tinham o hábito de beber infusões com suas folhas. Esse hábito continua popular nessas regiões, além do consumo como chá quente ou gelado.

Em diferentes épocas, a economia ervateira, associada a outras atividades, serviu como meio de subsistência para a população mais pobre. Nas duas fotografias seguintes (figura 17 e 18), Henkel retrata os trabalhadores rurais de um erval, no momento em que preparam o sapeco da erva-mate. Sapeco é o processo pelo qual as folhas recebem um choque térmico, através de chama direta, quando ocorre a inativação das enzimas oxidantes que as tornam enegrecidas.



FIGURA 17 - HENKEL, Armin. *Queima da erva-mate, Paraná* (1). [19--]. 16 x 23 cm. Coleção particular.



FIGURA 18 - HENKEL, Armin. *Queima da erva-mate, Paraná* (2). [19--]. 16 x 23 cm. Coleção particular.

Considerações finais

Ao condensar realidades sociais e captar aspectos que um documento escrito não revela, a fotografia se torna um precioso documento para a realização de estudos sobre determinada época. A partir desse pequeno balanço da produção fotográfica de Armin Henkel, pode-se concluir que sua obra possui grande importância sociológica e histórica. Em âmbito local, suas fotografias remetem a um contexto cultural e político no qual a representação da natureza está articulada com questões de afirmação identitária do estado do Paraná. Num sentido mais amplo, suas fotografias revelam vários aspectos da relação entre o ser humano e a natureza.

Não há paisagem sem observador. As fotografias de Armin Henkel condensam uma visão

muito particular sobre a região sul do Brasil, na qual as paisagens pretendem identificar o Paraná. Porém, no que se refere a essa identificação, esses registros não carregam um sentido objetivo e explícito, na medida em que não foram produzidos com essa finalidade prática. Considerando a necessidade de uma identidade própria, vigente nas artes visuais do período, tais fotografias expressam essas ideias de uma forma subjetiva.

A produção fotográfica de Henkel permite compreender como se constituiu um imaginário acerca da paisagem paranaense, que viria a influenciar outros olhares, em outras épocas. Desse modo, o conhecimento sobre sua obra é fundamental, pois permite compreender como ela auxiliou na construção de uma iconografia para a região. O que é mais do que suficiente para justificar o resgate desse personagem que caiu no esquecimento.

Notas

1. SALTURI, Luis Afonso. *Gerações de artistas e suas práticas: Sociologia da arte paranaense das primeiras décadas do século XX*. 2011. 259 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.
2. Frederico Lange de Morretes foi tema de minha dissertação de mestrado: SALTURI, Luis Afonso. *Frederico Lange de Morretes, liberdade dentro de limites: trajetória do artista-cientista*. 2007. 255 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.
3. Na caixa de fotografias da sobrinha de Henkel, foram encontrados postais com dedicatória para a família Lange. Outro fotógrafo que viveu no mesmo período que Henkel, João Baptista Groff, também produziu postais a partir de suas fotografias.
4. Os títulos foram extraídos de anotações feitas atrás das fotos ou de impressões estampadas na parte da frente.
5. Exceto para o Estúdio Volk. Sobre a produção de Adolpho e Fanny Volk, analisada a partir de uma perspectiva sociológica, consultar Simão (2010).
6. Sobre a produção pictórica com temática da paisagem do Paraná, consultar Pintores... (2001).

Referências bibliográficas

BOLETIM CASA ROMÁRIO MARTINS, 2005.

CASA ROMÁRIO MARTINS. *Mostra de fotografias do Paraná de Ontem*. Curitiba: Sala Funarte, Fundação Cultural de Curitiba, 1982.

CLARK, Kenneth. *Paisagem na arte*. Lisboa: Ulisseia, 1961.

FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PEON, José. Da montanha: Abrolhos, 4 de setembro de 1937. *Gazeta do Povo*, 1º set. 1984. Caderno Gazetinha, p. 5.

PINTORES DA PAISAGEM PARANAENSE. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura: Solar do Rosário, 2001.

SALTURI, Luis Afonso. Paranismo, movimento artístico do sul do Brasil no início do século XX. *Periféria: revista de pesquisa e formação em Antropologia*. Espanha, v. 11, p. 1-22, 2009. Disponível em: <<http://antropologia.uab.es/Periferia/Articles/6-salturi.pdf>>.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SIMÃO, Giovana Terezinha. *Fanny Paul Volk: pioneira na fotografia de estúdio em Curitiba*. 2010. 438 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

Recebido para publicação em 24 de Setembro de 2012

Aprovado para publicação em 19 de Janeiro de 2013